

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

Victor de Almeida Nobre Pires

CONCERTOS EM REDE:
Sofar Sounds e controvérsias da música ao vivo

Recife
2017

VICTOR DE ALMEIDA NOBRE PIRES

CONCERTOS EM REDE:

Sofar Sounds e controvérsias da música ao vivo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito final para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Jelder Janotti Jr.

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Nathália Sena, CRB4-1719

P667c Pires, Victor de Almeida Nobre
Concertos em rede: Sofar Sounds e controvérsias da música ao vivo /
Victor de Almeida Nobre Pires. – Recife, 2017.
207 f.: il.

Orientador: Jader Silveira Janotti Júnior.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências.

1. Teoria do ator rede. 2. Música ao vivo. 3. Sofar Sounds. I. Janotti
Júnior, Jader Silveira Janotti (Orientador). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017- 203)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

CONCERTOS EM REDE:

Sofar Sounds e controvérsias da música ao vivo

VICTOR DE ALMEIDA NOBRE PIRES

Tese submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e aprovada em 03 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Professor e orientador Jeder Silveira Janotti Jr, Doutor.
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Thiago Soares, Doutor.
Universidade Federal da Pernambuco

Profa. Carolina Dantas Figueiredo, Doutora.
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Micael Maiolino Herschmann, Doutor.
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Beatriz Polivanov, Doutora.
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

À Deus.

À toda minha família, principalmente meus pais (Manoel e Eliana) e meus irmãos (Arthur e Lucas), por terem entrado nessa (e em todas as outras) junto comigo. Sem eles essa tese não passaria de um sonho distante.

À Maísa, minha querida companheira, pelo amor que tem sido uma luz no fim do túnel em vários dias difíceis durante todo esse processo. Nunca conseguirei agradecer o suficiente.

Aos amigos Joaquim Prado, Alexandre Omena, Daniel Nunes, Ítalo Bruno, Daniel Ribeiro, Rodrigo Marinho, Luana Bandeira, Tássio Araújo, Carter Ashforth, Taynara Pretto, Bruno Jaborandy e Felipe Guimarães por dividirem comigo os melhores e piores shows da vida.

Aos companheiros de PPGCOM, Eduardo Dias, Laís Falcão e Adriana do Amaral pela presença e ajuda em momentos decisivos.

Aos colegas do Campus Sertão da UFAL e ao colegiado pelo afastamento que tornou essa tese possível. Muito obrigado em especial aos professores Ivam Barbalho, José Roberto e Vágner Bijagó.

À equipe que fez o Sofar Maceió acontecer: Dilson Laguna, Renata Baracho, Duda Bertho,

Aos músicos Gonzalo Deniz, Marcelo Marques, Adam Stockdale, Ross Holmes, Royal Masat e Matt Menefee. Muito obrigado pelas canções.

Aos professores Thiago Soares, Beatriz Polivanov, Micael Herschmann e Carolina Dantas pela leitura atenta e ajuda para o amadurecimento desse trabalho.

Ao secretariado do PPGCOM, principalmente Zé e Cláudia, por toda ajuda ao longo desses seis anos.

À Graça Lins, e sua família, pela recepção e carinho durante meus primeiros meses em Recife.

Por fim, em especial, gostaria de agradecer ao meu amigo Jeder Janotti Jr, orientador que me acompanha desde sempre. Para mim, um dos “Heart of Gold” que conheci na vida. Sem ele, estar aqui não seria nem uma opção.

“Short on long term goals
There's a party there that we oughtta go to
If you still love rock and roll
Do you still love rock and roll?”

Wilco, Misunderstood

“Um certo tipo de perfeição só pode ser atingido através de
uma acumulação
limitada de imperfeição”.

Haruki Murakami

RESUMO

O presente trabalho analisa a música ao vivo, a partir do estudo de concertos realizados em salas de estar de fãs com ênfase no caso da rede Sofar Sounds e de suas práticas de produção musical, sob uma perspectiva crítica da Teoria do Ator-Rede (TAR). Aqui, o objetivo é entender a música ao vivo não como uma categoria *a priori*, ou autoexplicativa, mas como uma rede que conforma diversas relações e associações entre actantes humanos e não-humanos para a conformação de fenômenos que compreendem muito mais que apenas a música em sentido estrito. Assim, traçarei análises a partir de controvérsias e pontos tensivos da própria rede para entender dinâmicas e práticas por vezes negligenciadas na agenda da pesquisa acadêmica na área, fornecendo bases para se pensar, dentre outras coisas, os aspectos midiáticos, produtivos, coletivos, sonoros e espaciais de uma importante rede que agencia a produção e o consumo de shows em formato intimistas em mais de 40 países.

Palavras-chave: Teoria do Ator-Rede. Música ao vivo. Sofar Sounds.

ABSTRACT

This work analyzes live music, from the case study of living room concerts with emphasis on the Sofar Sounds network and its musical production practices from a critical perspective of the Actor-Network Theory (ANT). Here, the goal is to understand live music not as an “a priori” concept, or as a self-explanatory category, but as a network that cover diverse relationships and associations between human and non-human actants for the conformation of a phenomena that comprise much more than just music in the strict sense. Thus, I will draw analyzes from the network's controversies and tensions to understand the, sometimes neglected, dynamics and practices in the academic research agenda in the area, providing bases for thinking about, among other things, the media, the productive practices, the collective formations, and the spatiality of an important music network that organizes the production and consumption of shows in intimate formats in more than 40 countries.

Key-words: Actor-Network Theory. Live Music. Sofar Sounds.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame do vídeo de “Silent”, de Benjamin, no Sofar Sounds São Paulo	61
Figura 2 - Frame do vídeo de “Stealing Cars”, de James Bay no Sofar Londres	62
Figura 3 - Frame do vídeo de “Stealing Cars”, de James Bay no Sofar Londres	62
Figura 4 - Frame do vídeo de “Convenience”, de Guaiamum no Sofar São Paulo	63
Figura 5 - Frame do vídeo de “Convenience”, de Guaiamum no Sofar São Paulo.	63
Figura 6 - Frame do vídeo de “Convenience”, de Guaiamum no Sofar São Paulo	64
Figura 7 - Site Alagou (www.alagou.com.br) divulga Sofar Sounds Maceió.	104
Figura 8 - Figura 9: Primeira postagem no Instagram do Sofar Sounds Brasil (@sofarsoundsbrasil)	106
Figura 9 - Postagem de Karoline Torres (@karoltorresn) no Instagram	107
Figura 10 - Figura 10: Postagem do perfil do músico Albatross no Instagram (@albatrossmusic)	107
Figura 11 - Figura 11: Guaiamum no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds no Instagram (@sofarsoundsbrasil)	108
Figura 12 - Marcelo Marques no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds no Instagram (@sofarsoundsbrasil)	109
Figura 13 - Franny Glass no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds no Instagram (@sofarsoundsbrasil)	110
Figura 14 - Albatross no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds Brasil no Instagram (@sofarsoundsbrasil)	111
Figura 15 - Chessboxer no Sofar MaceióMaceió, postagem do perfil do Sofar Sounds Brasil no Instagram (@sofarsoundsbrasil)	112
Figura 16 - Site do Sofar Sounds (www.sofarsounds.com)	113
Figura 17 - Publicação de Taynara Pretto (@taynarapretto) no Instagram	127
Figura 18 - Publicação de Gleysson Borges (@gleyssonpborges) no Instagram	128
Figura 19 - Sinalização do Sofar Sounds na entrada do residencial	139
Figura 20 - Sinalização do Sofar Sounds	140
Figura 21 - Passagem de som do Sofar Sounds Budapeste	141
Figura 22 - Unknown Child se apresenta no Sofar Budapeste	157
Figura 23 - Ingrid Lee, Dániel Gál e Áron Birtalan se apresentam no Sofar Budapeste	158
Figura 24 - Apanhador Só no show "Acústico-Sucateiro" em Maceió	175

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	SO FAR SOUNDS, A TEORIA DO ATOR-REDE E MEDIATEZACÃO	16
2.1	Maceió, 2009	16
2.2	Contextualizando a música ao vivo	18
2.3	Pensando redes e associações: a Teoria do Ator-Rede e os estudos sobre música	30
2.3.1	Sofar Sounds enquanto controvérsia: “há algo de errado com a música ao vivo”	39
2.3.2	Sofar Sounds: “Trazendo a mágica de volta para a música ao vivo”	41
2.4	Concertos ao vivo, tecnologia e incomodo	51
2.4.1	Performance ao vivo em uma cultura mediatizada: pensando a tecnologia e a ontologia plana a partir da música ao vivo	56
2.4.2	Retomando a controvérsia: indissociabilidade entre música ao vivo, mediação e performance	60
3	ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO: ARTICULANDO A NOÇÃO DE “DO IT YOURSELF” E DE COMUNIDADE MUSICAL NA REDE	76
3.1	Recife, 2014	76
3.2	“Keep it simple”: pensando o “do it yourself” enquanto forma de mediação	84
3.2.1	Sofar Sounds e práticas DIY	91
3.2.2	Uma <i>tour</i> em rede: Nashville invade Maceió	98
3.3	Revalorizando as comunidades musicais	103
3.3.1	Coletividades e música: comunidades como redes	115
3.3.2	Valor das comunidades e mercado da música	126
4	CAPÍTULO 03: ARTICULANDO COSMOPOLITISMO ESTÉTICO, SONORIDADE E ESPAÇO	136
4.1	Budapeste, 2016	136
4.2	Problematizando o global x local: a música ao vivo no contexto do cosmopolitismo estético	142
4.3	Do folk à música experimental improvisada: sonoridades como elemento distintivo e cosmopolita na construção da música ao vivo	154
4.4	Maceió, 2015	172
4.5	“De sala em sala”: considerando a espacialidade em redes de música ao vivo	177
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

1 INTRODUÇÃO

“Boa noite, sejam bem-vindos ao Sofar Sounds Maceió”. Foi a primeira coisa que eu falei para cerca de 40 pessoas que estavam sentadas no chão da cobertura do edifício de um amigo que mora no bairro de Pajuçara, em Maceió. Entre 2009 e 2015, eu trabalhei, em paralelo às minhas ocupações de pesquisa e ensino, com produção cultural na área da música. Organizei cinco edições de um festival independente, além de trabalhar na organização de alguns shows isolados e, esporadicamente, produzi turnês de bandas parceiras. Mas, desde que comecei, eu nunca apresentei nenhum dos shows que produzi, sempre terceirizei essa função para conhecidos que teriam mais desenvoltura para falar em público. Esse show foi, de longe, o evento com menos pessoas que eu fiz na vida. Acho que devia ter entre público, produção e músicos, no máximo, 45 pessoas na minha frente. Talvez por isso decidi apresentar eu mesmo.

Boa parte do público não sabia o que foram fazer numa quinta a noite em um evento que eles, até então, não sabiam quem ia tocar. Sempre que produzia um evento, a obrigação que eu tinha é que eu precisava convencer o maior público possível que valeria a pena sair de casa para ver aquela programação. Pela primeira vez, eu me via no meio de um grupo de pessoas que foram convencidas a ir a um show “apenas” pela curiosidade e, talvez, com esperança de presenciar algo único (ou não). É um nível de expectativa que eu mesmo não sabia lidar.

Foi a primeira vez que uma sessão do Sofar Sounds acontecia em Maceió. A mídia cultural local tratou a iniciativa com uma atenção que eu achei que não teria. Afinal de contas, esse show não iria mobilizar multidões, espaços pagos nos jornais ou artistas de grande projeção midiática. Foi até engraçado a maneira como se referiam ao “movimento do show secreto”, ao mesmo tempo em que agendavam a necessidade do público se inscrever e aguardar o contato. Nem todo mundo que quisesse iria. Além disso, dava uma certa projeção o fato do Sofar ser uma rede presente em mais de 40 países no mundo. Quando Maceió entrou no mapa, muita gente quis participar, mesmo sem entender bem do que se tratava.

Eu tinha cinco atrações para apresentar naquele dia, acho que esse foi um dos melhores *line-ups* que já consegui organizar em apenas um evento. Mas nem o público desconhecido, nem a escalação das bandas secreta, nem o local de show pouco habitual, muito menos a minha estreia como “mestre de cerimônias” me preocupavam. Eu não conseguia parar de pensar que eu estava produzindo um evento como um dos processos da pesquisa de Doutorado que começa a se materializar nesta presente tese. Eu estava fazendo pesquisa acadêmica num evento que eu mesmo estava organizando. Parecia-me muita coisa para dar conta.

Durante a minha graduação em Jornalismo, tive uma formação acadêmica, sobretudo no âmbito dos métodos de pesquisa em Comunicação e nas Ciências Sociais, baseada nos preceitos clássicos da pesquisa acadêmica. Com uma forte carga da Antropologia clássica que estudamos no primeiro e segundo período, criei uma ideia de que pesquisa científica aconteceria sempre com uma distância entre objeto e pesquisador. O pesquisador de um lado, seu objeto no outro. E, geralmente, era o “outro” que interessava aos pesquisadores.

Isso, por vezes, era exatamente o contrário do que meu orientador falava. Lembro quando, com muito esforço, Jeder comentava comigo a necessidade de “me colocar” nos meus trabalhos. Mas essas amarras que eu tinha na base do meu limitado conhecimento das ciências humanas me impedia de tentar entrar nos universos que eu pesquisava, transitava e vivia. No meu mestrado, quando pesquisei sobre a cena da nova música instrumental brasileira ancorada no contexto do cenário independente nacional, relutei durante muito tempo (para não falar todo o tempo) em inserir minhas perspectivas enquanto músico amador (toco guitarra numa banda de rock instrumental chamada Projeto Sonho), produtor cultural (produzindo um festival que aglutinou algumas das principais bandas da cena) e como público (frequentando shows e festivais de meu interesse e vendo “ao vivo” boa parte das bandas que eu escrevi sobre na dissertação).

Nesse sentido, eu tinha muita dificuldade de enxergar essas observações e descobertas de outros pontos de vista como questões acadêmicas válidas. O formalismo me fazia trocar o meu “chapéu” de produtor cultural pelo de pesquisador sempre que eu ia realizar alguma atividade vinculada à pesquisa empírica ou teórica. Ou, então, abdicar do papel de fã sempre que iria analisar algo. O que me levava a ter uma certa vivência limitada dos ambientes em que eu transitava, mas que em nome da pesquisa “séria” era um preço a ser pago. Assim, eu trabalhava questões próximas a minha realidade, a minha inserção na área da cultura e a minha escolha acadêmica de maneira distante. Existia uma separação forte entre os campos profissional, acadêmico e afetivo.

Mas, perto do final da redação do meu mestrado, comecei a perceber que nem todas as minhas descobertas acadêmicas aconteciam durante o meu “expediente” de pesquisador, nem todas as minhas práticas metodológicas estavam tão afastadas das minhas práticas afetivas e que boa parte das minhas discussões vinham de pontos de vista diferenciados e quase sempre vivenciados por mim, o que de certa maneira me ajudou a desnaturalizar alguns lugares-comuns da pesquisa sobre cenas musicais.

Para esta pesquisa de Doutorado, que já passou por vários processos de autoquestionamento e mudança, decidi, então, deixar os “chapeis” de pesquisador, produtor,

músico e fã de lado para pensar, a partir da vivência sobreposta desses papéis culturais, aspectos decisivos dessa pesquisa. Um primeiro ponto de influência vem do meu próprio orientador, e de sua preferência pelos Estudos Culturais, que traz para a academia questionamentos que encontram eco em décadas de consumo dedicado de rock e heavy metal. Outro ponto, foi a descoberta acadêmica da Teoria do Ator-Rede (TAR) que, mesmo sendo uma linha teórica à qual tenho algumas ressalvas, me abriu a possibilidade de pensar a música como uma rede da qual eu faço parte, seja como pesquisador, produtor, músico ocasional ou fã.

O empirismo renovado que a TAR vai propor dialogar com questões que eu venho discutindo desde a minha graduação. Se no mestrado, eu pensava a cena musical a partir de suas tensões e disputas, aqui eu posso pensar em controvérsias. Se eu falava em alianças, aqui poderei falar em associações. Se eu atentava para as trajetórias, aqui atentarei para as agências. Mas, além de uma atualização de termos, cabe também uma mudança de postura e um enfretamento das minhas próprias limitações como pesquisador.

Essa escolha é uma questão a ser pensada até do ponto de vista metodológico, já que boa parte dos *insights* que apresentarei nas próximas páginas vem de momentos e pontos de vista variados e não se encaixam em desenhos metodológicos mais rígidos, mas encontra diálogo com perspectivas de pesquisa participante, como a etnografização defendida por Bittencourt (2015). Mas, também, continuando a sublinhar a importância do discurso midiático para a conformação de meus objetos de pesquisa. As controvérsias trabalhadas a seguir são, majoritariamente, construídas a partir do que se fala sobre elas em sites de notícias, blogs e outros dispositivos informacionais. Ainda, assim, tendo senso crítico para conseguir visualizar os atores e perceber seus atos de incoerência e contradição para ter uma visão ainda mais complexa das dinâmicas existentes nos fenômenos que decidi trabalhar. Pois, como será discutido mais a frente, nenhum ator tem entendimento de suas redes em totalidade, mas cada ator pode oferecer um campo de visão que pode ilustrar questões que merecem ser trazidas à luz para discussões de mais fôlego. Sendo assim, além de uma experiência como pesquisador acadêmico que venho construindo nos últimos anos, trago também as minhas vivências em outras áreas do universo da música.

A própria escolha para se trabalhar a música ao vivo vem de uma mescla de interesses acadêmicos e afetivos. Se por um lado, a pesquisa sobre o entretenimento ao vivo não retrata de forma ampla a importância que o segmento assumiu após a reconfiguração da indústria da música, por outro lado, o corpus analítico fez emergir alguns problemas sobre a amplitude do que é compreendido como música ao vivo. Ao final, mesmo com um recorte limitado, estamos entrando da esfera que mais me aciona como fã de música, o consumo.

A escolha do Sofar Sounds também não é uma mera seleção aleatória. A rede, criada em 2009, em Londres possui métodos de produção e consumo bastante específicos. Baseada no consumo de shows secretos e intimistas, a rede me trouxe uma série de questionamentos acadêmicos no primeiro momento que ouvi falar sobre ela. Questões que tanto desafiam a própria noção de música ao vivo “tradicional” e “dada” que temos, da representação do palco, da casa de show, das práticas produtivas e de consumo, por exemplo. Mas que também possui um viés afetivo muito grande entre os seus voluntários que trabalham para a produção de sessões ao redor do mundo. Assim como eles, acredito, me inseri na produção cultural, não vislumbrando a manutenção de uma carreira (as condições de mercado por si só já me tiraram um pouco da vontade), mas, sim, vislumbrando a possibilidade de produzir eventos que fossem interessantes para mim e para outros que compartilhassem das mesmas predileções musicais. Dentro de um espectro de novidades musicais, o Sofar me chamou a atenção tanto pelo modelo de produção quanto também pelas estratégias de construção da performance ao vivo. Claro que na primeira vista, o ato de deslocar-se das casas de shows para a casa de fãs foi um enfrentamento que mais me chamou a atenção para pensar e discutir uma série de desdobramentos sobre o que o show representa para determinados segmentos de mercado.

Mas essas questões foram apenas a minha abertura para uma série de outros desdobramentos que encontraria na rede. Várias outras questões surgiriam e tornariam essa rede ainda mais intrigante e interessante para a análise, bem como a minha visão sobre a construção da música ao vivo muito mais complexa. O que eu acreditava ser um trabalho baseado exclusivamente num estudo de caso, acabou se tornando numa possibilidade de identificar controvérsias que me permitiram visualizar actantes, fluxos de ação e mediação presentes na construção de modos específicos de produção e consumo musical.

Não espero que o presente trabalho, por sua especificidade e pela crescente complexificação dos fenômenos do universo musical, não vai dar conta de uma fórmula geral de como são construídos todos os segmentos do entretenimento musical ao vivo. Mas, acredito que este trabalho é um esforço de pesquisa para não apenas visualizar as formações particulares do Sofar Sounds, mas fornecer discussões e pontos de vista que possam ser úteis para a análise de outros fenômenos que, por sua vez, sejam conformados em outras redes. O Sofar Sounds aqui não é apenas um objeto empírico a ser construído, ele é uma porta de entrada no emaranhado de redes da música ao vivo.

Sendo assim, a partir dessa rede, buscarei discutir relações que o segmento tem com outros fenômenos do universo da música. Estou partindo do pressuposto de que a música ao vivo tem um significado e uma abrangência muito maior do que apenas o show. Outros actantes

– além do tripé fã, músico e produtor – são parte integrante e determinante do que vou entender por “música ao vivo”. Não se trata de pensar aqui segregações e barreiras entre a performance ao vivo e processos midiáticos, entre práticas produtivas e formação de comunidades, entre processos de globalização e localização, entre coletividades e sonoridades particulares, por exemplo. Todas essas questões estão envolvidas em maior ou menor grau na conformidade da rede que escolhi trabalhar e que, acredito, ainda guarda mais questões interessantes do que o segredo sobre o local do show e a escalação de bandas.

No primeiro capítulo, eu proponho uma recuperação do histórico da música ao vivo para se pensar a importância desse segmento. Mostrarei que a TAR, mesmo com algumas ressalvas, pode ser uma boa perspectiva teórica para se discutir e pensar a música nas suas dinâmicas de rede. E, ainda, a partir de uma repercussão sobre a ontologia plana, analiso como a performance musical envolvida na rede do Sofar Sounds não pode ser entendida se segregarmos os actantes tecnológicos, os processos de mediatização e as dimensões performáticas do público, por exemplo.

No segundo capítulo, as atenções estão voltadas para os processos de mediação na música ao vivo. Mediação será entendida como, nos sugere a TAR, produção de diferença. Nesse sentido, a partir da minha vivência de produção de uma sessão do Sofar, vai ser interessante ver como as agências mediadoras da rede podem ser visualizadas em grande parte em práticas “do it yourself” (DIY), ou seja, como os valores atrelados à ideia de se produzir uma sessão do Sofar Sounds “por conta própria” trazem em si questões ligadas à própria autorreflexão sobre a atividade, à tensão entre o individual e o coletivo, bem como, à performatização do gosto por determinada sonoridade ou modo de se consumir música.

Por fim, no terceiro capítulo, aproveitei uma passagem pela cidade de Budapeste, na Hungria, para participar de uma sessão do Sofar Sounds na perspectiva de público. Fiz inscrição, fui convidado e assisti ao show secreto. A experiência de participar de uma sessão em terras estrangeiras, mesmo não sendo o local de origem da comunidade, me fez problematizar uma série de aspectos relacionados à dualidade global/local. Longe de querer reforçar esse binarismo, acredito que a partir da minha experiência, é possível apontar para dois níveis de associação na rede do Sofar Sounds onde globalidade e localidade se confundem, são elas: os gêneros musicais, se pensados como operadores além da sonoridade; a espacialidade, ou a ideia de intimismo dos concertos ao vivo nas salas de estar e a realização de shows fora de ambientes “tradicionais”.

Foram essas questões pensadas, transformadas e refeitas, ao longo desses quatro anos de Doutorado que me fizeram chegar à defesa e refletir que, talvez, os nossos interesses

acadêmicos possam andar de mãos dadas com nossos afetos musicais e que parte determinante da nossa pesquisa depende dos ângulos, principalmente da multiplicidade deles, de onde olhamos nosso corpus de pesquisa. Por outro lado, a medida que descobrimos mais sobre os objetos de pesquisa, aprendemos um pouco mais sobre nossas relações com os fenômenos musicais contemporâneos e, até, sobre nós mesmo. Pois, se pesquisamos o que nos afeta é possível dizer que somos afetados pelo que pesquisamos. Foi por isso que eu cheguei, no dia 19 de março de 2015, àquela cobertura com outras quarenta pessoas.

2 SOFAR SOUNDS, A TEORIA DO ATOR-REDE E MIDIATIZAÇÃO

2.1 Maceió, 2009

Em 2009, eu estudava na Ufal. No segundo semestre desse ano, cursava o sexto período de Jornalismo e começava a me engajar em algumas atividades extraclasse. Já tinha criado uma intimidade com disciplinas como Estética e Teorias da Comunicação, mesmo que de maneira tímida, começava a enxergar uma ligação entre o meu campo de estudo, o meu curso, e uma das minhas razões de ter decidido pelo Jornalismo: a música.

Assim como vários jovens antes, e depois de mim, eu tinha nutrido certa ambição romantizada de trabalhar em jornais e revistas cobrindo música, escrevendo sobre discos, falando sobre shows de bandas novas e antigas, acompanhando festivais, dentre outras atividades ligadas ao jornalismo musical. Isso, claro, sem conhecer a realidade do mercado de Comunicação e, sobretudo, sua interface com a área cultural.

Ao fim das disciplinas de Estética, comecei a criar certo interesse pelos debates da matéria, uma vez que percebi uma ligação clara entre as discussões dos autores estudados com debates em torno da música, seus processos e práticas. Foi através desse interesse que participei do meu primeiro projeto de extensão dentro da Universidade, integrando a equipe da comissão organizadora da III Mostra de Artes da Comunicação, um evento que naquele ano iria organizar uma exposição artística dos estudantes dos cursos de Jornalismo e Relações Públicas, além de promover debates sobre teorias e práticas culturais em tempos de Internet.

Tivemos recursos aprovados pela Pró-reitora de Extensão para gastar na criação e organização do evento. Durante as reuniões, sugeri a possibilidade de fazer um painel que discutisse música experimental e seu diálogo com a tecnologia. E como tínhamos algum dinheiro, de repente – caso conseguíssemos apoio para hospedagem e, com sorte, uma boa promoção de passagens aéreas – poderíamos bancar a vinda de alguém com experiência na área.

Ideia aceita. Pensei na possibilidade de trazer um novo amigo que tinha feito algum tempo atrás, através da música e pela Internet. Daniel Nunes, baterista da banda mineira Constantina e músico por trás do Projeto Lise, já havia trabalhado com instalações sonoras interativas e promovido debates sobre música experimental, parecia ser um nome ideal para nossa proposta. O coordenador do projeto, Prof. Ronaldo Bispo, aceitou a sugestão. A promoção de passagens aéreas veio e conseguimos apoio de duas pousadas pequenas que poderiam receber nosso convidado.

Durante as conversas e diversas trocas de e-mail sobre o evento, expliquei ao Daniel do que se tratava, os objetivos e como se daria a participação dele. Mas, além do evento surgiu uma outra questão, como ele fazia shows solo apenas com uma bateria e programações de computador e nunca tinha vindo ao Nordeste, surgiu a possibilidade de, além de fazer a palestra dentro da mostra, fazer um show, aproveitando a passagem dele por Maceió.

Eu nunca tinha produzido nada. Nunca tinha organizado um show na vida. A pouca experiência que tinha com música ao vivo na vida vinha basicamente da perspectiva de público/fã. Mas me pareceu apropriado, ou melhor, possível criar uma festa onde os participantes do evento pudessem se encontrar depois do último dia, pudéssemos criar um ambiente onde colocaríamos ou veríamos na prática o que discutimos ao longo da semana e, dentre outras coisas, o Daniel poderia fazer o show dele para algum público. Decidi ir atrás.

Fazer um show, ou promover um festival, por pequeno que seja não é fácil. Em 2009, não tínhamos testemunhado o desenvolvimento do Fora do Eixo¹ em nível nacional, promovendo essa facilidade da troca de experiências entre coletivos culturais e produtores. Não discutíamos produção independente. E naquela época, o cenário alternativo da música em Maceió tinha apenas um evento regular: o Festival Maionese. Eu não sabia o que um evento tinha que ter ou como fazer, mas, de certo modo, achei que era possível. E, a partir daí, comecei a bolar um projeto de evento, num formato de mini-festival intercalado com discotecagem e bandas que dialogassem com uma possível experimentação musical.

A primeira parceria firmada se deu com o Instituto Zumbi dos Palmares, órgão público estadual que gere as rádios Educativa FM e Difusora AM, a TVE e, além deles, o Centro Cultural Linda Mascarenhas, pequeno complexo que inclui uma sala de exposições e um pequeno teatro com capacidade para 100 pessoas. Parecia o local ideal para um evento desse porte, muito embora eu não tivesse ideia como colocar 100 pessoas num teatro para ver uma música que apenas eu achasse que conhecia.

¹ O Circuito Fora do Eixo é uma rede de coletivos culturais com o objetivo de articular produtores, bandas e festivais independentes. Criada em Cuiabá e com apoio de outros agentes “fora do eixo Rio-São Paulo” no ano de 2005, o circuito chegou a contabilizar (segundo números da própria organização) 200 espaços culturais no Brasil, 2000 agentes culturais, 2800 parceiros e 20000 pessoas indiretamente, estando presente em 27 estados e mais 15 países da América Latina. Apesar do sucesso que os números possam apontar, várias polêmicas relacionadas aos modos de operação dos coletivos fizeram que a rede perdesse representatividade em meio a diversificação de suas ações, como a incursão no segmento das artes visuais e a relação com a mídia-livre, através do caso da Mídia Ninja.

Sobre os coletivos ver: <<http://www.auditorioibirapuera.com.br/2011/09/19/fora-do-eixo-que-eixo/>>. (Acesso em 09 de março de 2016).

Sobre as polêmicas, ver: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/fora-do-eixo-6321.html>> (Acesso em 09 de março de 2016).

Com a pauta reservada, uma primeira atração na mão, precisava correr atrás de outras duas, pelo menos, para fechar a programação. Mais dificuldade. Tentar fechar shows quando você tem um evento que ainda não aconteceu, não tem histórico, não tem público, não tem dinheiro, não tem perspectiva de nada é um dos maiores desafios. Não é possível atrair a atenção de nomes que podem levar público, bem como, conseguir shows de bandas maiores. A quantidade de “nãos” que recebi foi bem desencorajadora (o amadorismo tem dessas coisas). O “jeito” era recorrer a bandas que estavam começando, assim como eu. Assim, cheguei ao Neon Night Riders, dupla alagoana que fazia uma mescla de rock com elementos de música eletrônica, e na Banda de Joseph Tourton, banda de rock instrumental de Recife que tinha acabado de lançar um EP de três músicas gravadas em casa. Além deles, e o Projeto Lise, o IJ Abutre, alcunha usado pelo Prof. Bispo para discotecar em festas em Maceió, e o OutQuitéria, duo de discotecagem formado por um amigo do curso de Jornalismo, Herbert Loureiro, e Gilbief, completariam a programação.

Criei e concebi tudo na base da troca com amigos mais próximos que nos ajudavam com o design do cartaz, a duplicação do release em sites de notícias (muitos colegas de sala eram estagiários em sites de notícia locais, o que ajudou bastante) e trabalhos no dia como administração da bilheteria e controle do bar. Além disso, as bandas que estavam tocando tinham aceitado tocar sem cachê. Mas, mesmo assim, teríamos custos para arcar como o aluguel do som do teatro (por falta de prática e amadorismo, falhei em não alugar equipamento de luz), segurança para atuar durante a noite, limpeza do espaço no dia seguinte e pagamento da van que traria a banda de Recife para Maceió e a levaria de volta. Então era isso, teríamos três shows, duas discotecagens, projeção de imagens e ocuparíamos um centro cultural por uma noite.

E assim, no dia 27 de setembro de 2009, uma sexta-feira, realizamos o I Festival LAB. Segundo números que levantamos logo ao final do evento, e contrariando qualquer projeção, inclusive a minha, atraímos um público que, entre convidados e pagantes, totalizou em 127 pessoas. Ao final do fechamento da bilheteria e pagamento dos custos que o festival gerou, para minha surpresa tivemos lucro. Um lucro de R\$ 24. Algo que, naquele momento, poderia ser entendido como um grande sucesso.

2.2 Contextualizando a música ao vivo

Existe algo entre esse “sucesso” da minha primeira empreitada “ao vivo” amadora e um momento de transição que a música protagonizou nas últimas duas décadas. A mudança dos

modos de produção estabelecidos no ramo musical devido à consolidação da Internet, a circulação da música na rede, a crise das grandes gravadoras e da indústria fonográfica baseadas nos altos índices de vendagem (VICENTE e MARCHI, 2014), a emergência dos artistas independentes, o barateamento e maior possibilidade de acesso aos meios de gravação, como a popularização dos “*home studios*”, por exemplo (VICENTE, 2006) e de distribuição (surgimento de redes de compartilhamento de música como o MySpace e a brasileira Trama Virtual, para citar alguns), tudo isso colaborou para as mudanças que temos visto no *business* musical (HERSCHMANN, 2010a).

A partir desses fenômenos, percebemos como as práticas produtivas adotadas por músicos, gravadoras e produtores culturais tem se transformado. O grande produto editorial que balizou a indústria durante muito tempo, o álbum, em seus diferentes formatos – CD, vinil, K7, por exemplo – passou por vários processos de reconfiguração e, nos últimos anos, tem perdido importância frente à outras estratégias e lógicas produtivas (HERSCHMANN, 2007) (YÚDICE, 2011).

Foi possível acompanhar, durante a última década, como houve, não uma ruptura completa, mas constantes ressignificações no processo de produção musical tanto de artistas de grande exposição midiática, como também os de menor projeção. Até hoje, vemos e discutimos os surgimentos de novos modelos produtivos baseados em diferentes aspectos e produtos da indústria da música, numa tentativa de músicos, produtores e gravadoras de aliar os interesses dos fãs com as projeções mercadológicas e fazer da prática musical uma atividade mais rentável.

O cenário tem se mostrado cada vez mais complexo em todos os âmbitos. Percebemos isso quando lemos as pesquisas desenvolvidas nesse período e constatamos como a indústria da música tem se mostrado, por vezes, contraditória, tensiva e em constante reconfiguração. Basta observar os debates, principalmente os mais apocalípticos e desenvolvimentistas, sobre os processos de digitalização do consumo musical, o futuro das mídias físicas, perspectivas para as gravadoras grandes ou pequenas, novos modelos de negócio ou perspectivas mercadológicas para o campo musical, dentre outros. Nesses debates, é perceptível uma grande tendência por previsões evolucionistas baseadas, principalmente, em dualismos – novo x velho, moderno x ultrapassado, gravadoras x pirataria, independente x grandes gravadoras – e no determinismo tecnológico e midiático – digital x analógico, venda de discos x troca de arquivos na Internet, MP3 x CD, CD x vinil, por exemplo. Com a distância temporal que permite uma visão mais ampla das dinâmicas desses fenômenos e do próprio universo da música, percebemos como a indústria em questão se apresenta com um caráter processual e como um campo mais complexo

que as reduções dualistas das práticas produtivas e de consumo não tem dado conta de compreender. Vemos como não só o MP3 não anulou a venda de CDs e também as gravadoras não deixaram de existir em detrimento das trocas de arquivos na Internet, bem como, as estratégias pautadas em cima dos produtos editoriais ainda se colocam como essenciais para determinados segmentos de artistas, mesmo que em maior ou menor importância, para o agendamento de bandas dos mais variados gêneros, mercados e públicos, independente de serem artistas autônomos ou ligados aos grandes conglomerados do entretenimento. O desenvolvimento da indústria da música mostra como essas tensões e disputas vão continuar existindo dentro de um jogo que envolve não só fruição de produtos culturais, mas também envolvem negociações de valor, autenticidade e distinção entre músicos, produtores, gravadoras e, principalmente, fãs (PIRES, 2015).

Nesse contexto de transformação do produto editorial, fonograma e mídias físicas, um dos segmentos que transformou bastante as estratégias produtivas durante esse período de reconfiguração foi o da música ao vivo (HERSCHMANN, 2010). Foi possível perceber como a indústria da música de maneira geral passou a operar, não em cima apenas de produtos editoriais, mas, também trazendo o planejamento de turnês, shows e concertos para um patamar tão ou mais importante que o produto editorial em si.

Assim, (...) poder-se-ia deduzir porque os encontros presenciais promovidos pelos concertos avulsos, pelos circuitos/cenas e festivais são tão relevantes para a sociedade contemporânea. Neste sentido, pode-se começar a compreender as razões destes eventos estarem ocupando um “lugar” tão significativo no universo da música e junto às culturas urbanas, mas também por que se apresentariam hoje com uma alternativa em “tempos de crise”. (HERSCHMANN, 2010, p. 283-284)

Se antes os artistas faziam “turnês para divulgar os álbuns”, começamos a perceber como a lógica de “fazer discos para divulgar os shows” aparece com força, a partir de então. Basta ver a necessidade que bandas e artistas de grande porte tem de estar sempre em turnê para manter o padrão alto de faturamento.

Apesar de ser uma prática anterior ao próprio registro fonográfico, é apenas após a entrada da internet que os shows ao vivo passaram a fazer um diferencial na conta da música brasileira. E, apenas com esse elemento final, a ideia de que uma crise na música é apenas uma irreal extrapolação do que estava acontecendo nas grandes gravadoras, como afirma Herschmann ao destacar que “a música ao vivo tem ganhado espaço frente a essa crise da música, o que nos permite afirmar que se há uma crise, é certamente dos

fonogramas, especialmente produzidos pelas grandes gravadoras”. (NOGUEIRA, 2009, p. 06)

Nesse sentido, percebemos como turnês novas, comemorativas e *revivals* geram novos agendamentos para artistas e geram expectativas dos fãs, assim também como maiores retornos financeiros. Falando apenas em termos de Brasil, casos recentes, como as passagens de Paul McCartney pelo país ajudam a pensar esse ponto. O ex-Beatle veio ao país com turnês diferentes em anos seguidos, mesmo que o repertório apresentado não tivesse diferenças significativas entre si, mostrando como o agendamento e agenciamento de novas turnês – vendidas como novos produtos – aparecem para dar novas perspectivas mercadológicas para artistas novos ou consagrados. McCartney, por exemplo, entre os anos 2010 e 2014 veio ao Brasil em quatro oportunidades fazendo 14 shows em 10 cidades diferentes e apresentando duas turnês distintas – “Up And Coming” (2010 e 2011) e “Out There” (2012 e 2014) – durante o mesmo período, o artista lançou dois álbuns de inéditas – “Kisses On The Bottom” (2012) e “New” (2013).

Antes dessas passagens, McCartney tinha vindo ao Brasil em 1990, fazendo um show para 184 mil pessoas no Maracanã, no Rio de Janeiro, e 1993, realizando uma mini-turnê com paradas em Curitiba e São Paulo. Nessa época, marcada pelo auge da indústria fonográfica, percebe-se como o movimento era justamente o contrário, já que foi notável o lançamento de vários álbuns e baixo número de turnês. Após o lançamento de “Off the Ground” (1993), no mesmo ano da turnê no Brasil, Paul McCartney lançaria outros cinco álbuns – “Flaming Pie” (1997), “Run Devil Run” (1999), “Driving Rain” (2001), “Chaos and Creation in the Backyard” (2005) e “Memory Almost Full” (2007) – mas, mesmo como intensa atividade de estúdio e lançamentos periódicos, o músico não fez turnês entre 1993, após o encerramento da “The New World Tour”, e 2002, quando lançou a “Driving World Tour”.

O dado novo dentro desse contexto de crise e reestruturação do mercado é que está crescendo a consciência dos profissionais de que a produção de música ao vivo continua valorizada e muito demandada pelo público. (...) Se, por um lado, talvez o business das *indies* seja possível constatar de forma mais clara o crescimento da relevância da música ao vivo e a perda de importância dos fonogramas, por outro, Yúdice (2007) nos lembra que os concertos ao vivo – mesmo no universo das *majors* – vêm representando um percentual cada vez maior nos rendimentos produzidos pela indústria da música (...). (HERSCHMANN, 2010, p. 118)

Outro exemplo que marca uma mudança forte no mercado da música é quando a cantora Madonna rompe com a Warner e assina com a Live Nation² um contrato para gravação de três álbuns. Ao contrário do que se previa quando um artista de projeção, e carreira consagrada, assina com uma grande gravadora, no qual a empresa ficaria responsável pela publicidade, distribuição e comercialização de discos e fonogramas, esse contrato foi um marco por ir além do modelo tradicional e propor a gerência dos demais produtos com a marca da cantora e, principalmente, assegurar uma participação da Live Nation na produção e nos lucros das turnês de divulgação dos álbuns que seriam lançados.

A rainha do pop Madonna recebeu uma oferta de 120 milhões de dólares - cerca de R\$ 240 milhões - da Live Nation para abandonar a Warner Music, revelou nesta quarta-feira (10) o site do Wall Street Journal. Segundo o site, a cantora, de 49 anos, analisa a proposta "sem precedentes" da empresa de shows, que prevê sua filiação à Live Nation pelos próximos dez anos. O contrato estabelece que a Live Nation terá os direitos sobre os três próximos discos de Madonna, organizará turnês e venderá produtos com a imagem da cantora, segundo fontes ligadas à transação. (AFP, 2007)

O interessante é justamente perceber como a própria indústria tem trabalhado com as perspectivas de retorno financeiro e lucro dentro das práticas produtivas. Neste cenário, é de se perceber como as iniciativas que envolvem a música ao vivo, no segmento de grandes nomes do pop global, por exemplo, se mostra como um segmento que faz compensar o investimento em artistas. Mesmo que o álbum, e sua comercialização em suporte físico e digital, não atinja os mesmos índices de lucro de décadas passadas, o investimento como um todo é compensado através dos dividendos das turnês mundiais e performances ao vivo.

A titã da promoção de shows e dona da Ticketmaster está em conversas para comprar a Principle Management e Maverick, as empresas por trás do empresário do U2, Paul McGuinness, e de Madonna, Guy Oseary, e solidificar a Live Nation como gestora de seus dois mais lucrativos artistas. "Esta é uma maneira para a Live Nation agrupar de forma mais eficiente todas as fontes de receitas relacionadas a dois artistas em que eles já fizeram um investimento muito maior", diz Larry Miller, professor de negócios da música na Steinhardt School da Universidade de Nova York.

(...)

² A Live Nation Entertainment é uma produtora de eventos ao vivo criada em 2005 e sediada em Beverly Hills, Califórnia nos Estados Unidos. Embora a sua atividade seja organizar concertos e turnês musicais, além de atuar como uma plataforma de venda de ingressos (a exemplo da Ticket Master), a Live Nation contrata artistas como uma gravadora, mas ao contrário do que se espera de uma gravadora, a empresa não toma posse dos fonogramas, apenas os promove. Contratos assinados com Christina Aguilera, U2, Madonna e Shakira, por exemplo, não incluem direitos de autor dos seus próximos álbuns. Em abril de 2016, segundo números oficiais, a empresa tem um *casting* com mais de 70 empresários (*managers*) e mantém relações com mais de 280 artistas de diferentes segmentos.

Até agora, esses acordos estão sendo recompensados. Em 2011, a turnê U2 360, primeira da banda após a assinatura do contrato de 12 anos com a Live Nation, quebrou o recorde dos Rolling Stones para a turnê mais rentável com a venda de mais de US\$ 700 milhões em ingressos. Os números de Madonna foram significativamente menores: os 88 shows da turnê MDNA do ano passado, renderam US\$ 305 milhões, o que foi suficiente para fazê-la o ato mais vendido de 2012.

(...)

O que é mais interessante sobre o negócio é que a Live Nation está investindo pesado em artistas que estão após seu auge. No ano passado, por exemplo, álbum MDNA de Madonna caiu de 359 mil em vendas na primeira semana, para um patamar impressionantemente baixo de 48 mil na sua segunda semana. O último álbum do U2 lançado em 2009, “No Line On The Horizon”, também foi uma decepção. (SUDDATH, 2013)

Claro que esse contexto de artistas de grandes vendas e vinculados às grandes gravadoras não é uma conjuntura geral. Essa articulação é inerente a situações específicas e restritas a um número pequeno de artistas inseridos em um mercado que segue lógicas e práticas produtivas particulares. Ou seja, essas perspectivas de mercado em sentido amplo não são tendências gerais para a indústria da música. Mesmo que as diferentes redes em torno da música, a música ao vivo seria apenas uma delas, tenham um contexto comum que apresente situações e perspectivas similares, apenas os estudos de caso específico e a visão das dinâmicas de maneira global darão conta de entender as dinâmicas na sua especificidade. Só assim, poderemos ter uma visão de contexto e perceber como, as transformações das indústrias e redes da música, não são arbitrárias, mas, sim, contextuais.

Por exemplo, no segmento independente, também é possível perceber como a música ao vivo também passou por vários processos tensivos e de transformação nessa última década. Primeiro, tivemos um período marcado pelo crescimento e consolidação dos festivais independentes em que percebemos uma forte presença, e importância, dos editais públicos e privados voltados para o patrocínio de eventos na área da música, através de aparatos legais como as leis de incentivo municipais, estaduais e federais, bem como, fundos de cultura estatais.

Pode-se constatar que os festivais vêm crescendo e desenvolvendo – para garantir o êxito e/ou sustentabilidade – inúmeras estratégias, tais como: utilização de recursos de leis de incentivo à cultura; emprega-se o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; pratica-se intensa militância na área musical e até rotinas que incluem o escambo. Assim, diferentemente dos antigos festivais da canção do século passado e dos grandes eventos atualmente realizados no Brasil, pode-se dizer que os novos festivais independentes: a) utilizam de forma sistemática a mídia alternativa e interativa; b) os artistas divulgados geralmente não têm vínculo com as *majors* (e muitas vezes nem com as chamadas *indies*); c) e constituem-se em importantes espaços de consagração

e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado em que atuam (...). (HERSCHMANN, 2010, p. 272)

A partir do sucesso e representatividade que vários desses eventos começaram a ter localmente, tivemos tentativas de formação de associações representativas, como a Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin) e a Rede Brasil de Festivais, que representaram interesses dos produtores e ditaram modos e lógicas produtivas durante seus respectivos períodos de atividade. Para se ter uma ideia, a Abrafin, em 2009, segundo números oficiais, tinha cerca de 50 festivais associados – mobilizando cerca de 600 bandas e um público médio de 300 mil pessoas por ano. Com a ruptura de vários festivais com a Abrafin, em 2012, a Rede Brasil de Festivais foi criada como uma alternativa do Fora do Eixo ao fim da associação. Através da criação e articulação de circuitos regionais (Circuito Nordeste de Festivais, Circuito Paulista de Festivais, Circuito Centro-Oeste de Festivais, Circuito Mineiro de Festivais, Circuito Amazônico de Festivais Independentes, Circuito Sul de Festivais), a organização contabilizava, segundo números oficiais, 107 festivais em 88 cidades e mobilizava seis mil artistas. Isso levou a um fenômeno interessante: cidades e regiões que tinham pouca participação no cenário independente brasileiro assumiam protagonismo nessa nova realidade.

A movimentação maior provocada na cadeia produtiva do rock vem dos festivais. Segundo o relatório apresentado pela Abrafin, são cerca de 990 pessoas contratadas por ano, além de 564 voluntários. Uma média de 52 contratos e 28 voluntários por festival. São eventos como o Abril Pro Rock (PE), Mada (RN), Goiânia Noise (GO), Porão do Rock (DF), Calango (MT), Eletronika (MG) e Gig Rock (RS). Por ano, esses eventos atingem um total de 103.526 pessoas, uma média de 5.751 por evento, geralmente dividido entre dois ou três dias de shows. (NOGUEIRA, 2009, p. 09)

O jornalista Alex Antunes, em matéria intitulada “A revolução dos festivais independentes”, escreveu:

Foi-se o tempo em que os festivais independentes de rock espalhados pelo Brasil eram uma trincheira de resistência adolescente local, cheios de bandas obscuras e movidos a rock barulhento e testosterona esguichando. Tudo bem, ainda há esses festivais “machos”, dos quais o veterano Goiânia Noise, que chegou em novembro à sua 15ª edição, ainda é o melhor exemplo - apesar do notável amadurecimento. O fato é que o circuito de festivais têm se transformado aos poucos em um roteiro variado e inteligente, com uma produção profissional e esmerada, e também um celeiro das melhores bandas do Brasil. (ANTUNES, 2010)

Se para os artistas de grande visibilidade, as turnês passaram a ter tanto ou mais valor que o produto editorial em si, Herschmann (2010) aponta que para os independentes, a participação nos festivais era apontada como uma estratégia de inserção em novas cidades e regiões. Ou seja, os festivais eram pontos de contato dos públicos locais com as bandas, sendo a circulação por esses eventos um aspecto de grande importância dentro das estratégias mercadológicas de bandas. Em um cenário onde a exposição midiática das bandas independentes se coloca como um gargalo para a própria atividade musical, os festivais começaram a desempenhar uma função de apontar novas bandas e exercer, através de suas curadorias, uma espécie de “filtro” do que estava acontecendo de relevante no cenário musical brasileiro.

Os festivais não cumprem o mesmo papel da mídia tradicional, mas legitimaram-se como plataforma de lançamento de novos artistas e estratégias de formação segmentada de público, capazes de reunir uma legião de insatisfeitos que não se reconhece na música que toca nas rádios. Eles são fruto do que muitos consideram uma espécie de “nova ordem musical”. Essa nova ordem é resultado deste contexto multidirecional da circulação de informação, da disseminação do “fã-clubismo” numa escala menos devocional e mais cúmplice, via redes sociais, da troca gratuita de arquivos musicais. (DO VALE *apud* HERSCHMANN, 2010, p. 288)

Assim, podemos ver como as estratégias do segmento independente também passam por uma valorização direta da música ao vivo. Nos últimos anos, é nítida uma preocupação com circulação, shows e festivais como algo que pode apontar caminhos para a superação de vários entraves da lógica produtiva independente, como remuneração e divulgação. O meu “sucesso” na primeira empreitada como produtor cultural, como gestor de um evento de pequeno porte não era um fato isolado.

A partir dessas questões, acompanhamos ao longo dos últimos anos o desenvolvimento de pesquisas nas áreas de Comunicação, Economia e Estudos Culturais, por exemplo, preocupadas com essas questões citadas acima. Questões que envolvem tanto a importância que a música ao vivo assume dentro das lógicas de produção musical contemporâneas, seja nas suas implicações dentro do nicho multimilionários dos grandes artistas ou no segmento independente; problemáticas relacionadas ao desenvolvimento econômico da cadeia produtiva da música ao vivo, bem como, suas contribuições para a manutenção da carreira artística de artistas e seu impacto no desenvolvimento local; quanto a construção de marcas e de experiências socioculturais em torno da ida à festivais e shows como elementos de distinção do universo da música ao vivo. Herschmann (2007, 2010), Carah (2010), Yúdice (2011) e Gibson

& Connell (2012) são alguns autores que discutiram pontos importantes para a reestruturação do negócio da música a partir dos shows, concertos e festivais, oferecendo análises para um melhor entendimento sobre as dinâmicas atuantes nos processos econômicos e culturais existentes dentro da construção desses eventos como importantes articuladores contemporâneos do universo da música.

Mas, acredito que, existem, ao menos, três questões que pairam sobre essas análises que, inclusive, motivaram a criação do projeto de Doutorado que originou a presente tese. Mesmo trabalhando com diferentes articulações dentro do universo da música, grande parte dos trabalhos que desenvolveram problematizações mais específicas sobre o seu segmento ao vivo, tem mostrado algumas lacunas, sendo três principais, que procurarei discutir ao longo da escrita desse trabalho:

- a) Percebe-se como os trabalhos sobre esse segmento, em grande parte, tem uma visão muito simplista sobre a música ao vivo, ou apontando as práticas e estratégias produtivas do segmento como a solução para músicos e produtores ou, simplesmente, não discutindo todos os conflitos que exigem dentro das lógicas de produção cultural contemporâneas, uma vez que percebemos que são trabalhados, quase que exclusivamente, cases de sucesso;
- b) É perceptível um certo senso de isolamento dos setores da música, seja a indústria fonográfica e a música ao vivo ou, ainda, o consumo de música em suportes físicos como oposição à circulação em formatos digitais, ou seja, mesmo trabalhando setores específicos da atividade musical, nota-se como uma noção de contexto ampla e as transformações culturais em curso são abstraídas em detrimento de uma análise mais preocupada com a categorização de práticas musicais e na formação de tendências para uma indústria em constante mudança;
- c) É possível visualizar como esses trabalhos naturalizam a ideia de “música ao vivo”, compreendendo essa categoria quase como algo “a priori”, “dado” ou “autoexplicativo”. Portanto, não construindo uma ideia satisfatória sobre o segmento que está trabalhando, tratando de diversos tipos de produção (seja um show solo, uma turnê ou um festival) sem maiores diferenciações ou sem discutir suas características intrínsecas, mesmo quando se tratando de eventos que obedecem a certos padrões de produção específico, modos diferenciados de inserção no mercado e, principalmente, são consumidos em diferentes escalas.

Mesmo analisada como uma área sem muitas arestas, a música, e consequentemente seu segmento ao vivo, precisa ser entendida de maneira mais complexa, revelando as suas formações e materialidades nas suas divergências e heterogeneidades. Sabemos, por exemplo, que existem lógicas produtivas específicas para a produção de um evento como o Rock In Rio – produzido por um grande conglomerado do entretenimento, trabalhando com determinadas projeções de investimento e retorno mercadológico (HERSCHAMNN e QUEIROZ, 2012) – e uma sessão do Sofar Sounds – rede baseada na produção de shows intimistas e secretos organizados em salas de estar dos próprios fãs com bandas independentes (PIRES e JANOTTI JR, 2015).

Mas para compreender que o cenário da música ao vivo apresenta características e fenômenos heterogêneos não precisamos nem trabalhar com dois eventos tão distintos, até com eventos de um mesmo segmento, é possível ver como as diferenças emergem. Por exemplo, existem gradações ao se falar sobre o Festival No Ar Coquetel Molotov – evento que existe desde 2004 e dialoga diretamente com o modelo de festival independente que participa ativamente da cultura dos patrocínios e editais – e outros festivais menores como o Sinewave Festival – evento vinculado ao *netlabel*³ de mesmo nome, esse festival surgiu em 2009 e é promovido pelas próprias bandas lançadas pelo selo que bancam os custos de sonorização, iluminação e aluguel de espaço, por exemplo, do próprio bolso e não fazem uso das leis de incentivo, devido, em parte, pela dificuldade de formalizar o negócio e participar dos processos seletivos burocráticos ou, ainda, por opção ideológica. Também é notável, que mesmo sendo apontado como um setor que pode revitalizar e oferecer novas estratégias de sustentabilidade para o segmento independente – através do uso de recursos de leis de incentivo à cultura, editais de patrocínio públicos e privados – é possível perceber, sem grande esforço, como o próprio segmento independente apresenta controvérsias visíveis. Por exemplo, devido ao grau de profissionalização exigido (cadastro de pessoa jurídica, anos de atuação comprovada, relevância cultural do evento, certo grau de profissionalização, etc), nem todos os produtores independentes podem ou estão aptos para participar das seleções ou, ainda mesmo, não tem interesse em negociar com essas lógicas de mercado, se valendo de estratégias vinculadas à noção “*do it yourself*”⁴. Claro que essa realidade não se restringe apenas ao segmento trabalhado aqui na presente tese, vários outros circuitos e cenas musicais que não se encontram dentro

³ Selo fonográfico virtual dedicado à música experimental que lança bandas de gêneros como post-rock, shoegaze, noise, dentre outros. Ver: www.sinewave.com.br.

⁴ Tradução para “faça você mesmo”. Voltarei a esta ideia no capítulo 02.

critérios de “qualidade” das políticas públicas de apoio e incentivo à cultura também enfrentam uma realidade semelhante.

Essas críticas se dirigem à falta de tensionamento que é percebida de maneira geral na pesquisa, em especial na área da Comunicação. Em parte, também surgem como uma autocrítica. Após a conclusão do meu mestrado, quando tive a oportunidade de discutir a formação de uma cena da “nova música instrumental” dentro do segmento independente no Brasil. Durante a pesquisa, reconheci a importância que os festivais independentes tiveram para a consolidação de diversas cenas musicais brasileiras, inclusive a estudada. Era relevante mostrar que, mesmo em um contexto em que grande parte das relações de produção e consumo da música se dá em territórios virtuais, se voltasse a pensar os elementos materiais (as cidades, os shows, os festivais, os encontros interpessoais) como elementos aglutinadores desses fenômenos. Mas, sinto hoje que poderia ter ido mais a fundo em questões pontuais que poderiam render um panorama muito mais rico para o trabalho, sendo um deles a maneira como festivais “instrumentais” que eram referências para essa cena, como o Festival PIB (SP) e o Festival Pequenas Sessões (MG), mesmo em tempos de alardeado crescimento dos editais de patrocínio públicos e privados não conseguiram sequer ser realizados no ano de 2012, devido à incapacidade de captação de recursos ou mesmo a dificuldade de aprovar esses festivais em editais para patrocínio (PIRES, 2015). Essas especificidades dizem muito sobre o contexto da música independente que busco discutir e nesse sentido, como em toda e qualquer prática cultural, aqui a música – e seu segmento ao vivo – não são exceções, as contradições e processos de disputas e tensões são elementos-chaves para o entendimento da complexidade das produções e produtos culturais contemporâneos.

Sendo assim, a presente tese é orientada a partir de três preceitos que vão servir de base para todas as discussões que se seguiram neste trabalho:

- a) Por mais que trabalhemos fenômenos específicos do universo da música, pensar a música como uma rede articulada nos permite perceber como as transformações em segmentos particulares da atividade musical também gera impacto em outras atividades ou práticas produtivas. Ou seja, as divisões dos campos de atuação da música – como a indústria fonográfica e a produção cultural em si, por exemplo – não são separações estanques e, sim, setores correlatos e interdependentes dentro da atividade musical;
- b) Não pretendo aqui trabalhar a música ao vivo a partir de categorizações a priori, vai me interessar mais neste trabalho buscar localizar e entender como as tensões

e disputas, ou como indica Latour, as controvérsias, vão fazer emergir debates interessantes sobre o caso de estudo analisado, o atual momento da produção musical contemporânea e o lugar que a música ao vivo ocupa num contexto específico;

- c) A música ao vivo, assim como outras práticas e processos musicais, não pode ser entendida somente a partir dos seus aspectos materiais e restritos – seja ele um show avulso, uma turnê, um festival independente de pequeno porte ou um evento de grande porte. Precisamos entender que existe todo um contexto em torno dessas atividades musicais que merece e deve ser levado em conta. Nessa direção, entenderei, aqui, “música ao vivo” como emaranhados de relações que vão além do show ou concerto em si, buscando identificar atores, mediações, ações e formações culturais específicas que façam parte desta rede, a partir do caso e do contexto estudado.

Levando esses pontos em consideração, a escolha do corpus analítico do trabalho tentou tensionar os papéis dos atores envolvidos na produção do entretenimento ao vivo, estreitando essa relação entre produtor/fã, entendendo novas possibilidades de fruição musical ao vivo, novas relações de espacialidade para a performance musical e outros direcionamentos e modos de produção e consumo para, quem sabe, construir da base possibilidades para se entender o show ao vivo em suas diferentes materialidades. O corpus do trabalho é composto por um evento, ou uma rede particular, articulado através de fãs como agentes ativos no processo produtivo de shows secretos e intimistas realizados, geralmente, em salas-de-estar. Assim, percebendo como, num contexto específico, a música ao vivo (suas práticas, articulações, estratégias e modos de consumo), articulada pelo Sofar Sounds, vai se desenvolver a partir da ruptura e necessidade de transformação de determinadas práticas e lógicas das indústrias da música. Busco, assim, tensionar alguns limites dessa ideia *a priori* sobre o que é e como é produzida a música ao vivo atualmente. A opção por trabalhar com o Sofar Sounds é uma tentativa de mostrar como é pertinente se pensar a música dentro de uma lógica de rede complexa, uma vez que, o próprio emaranhado de associações que vão constituir e formar essas redes refletem e trazem a luz questões contemporâneas e importantes para o entendimento das dinâmicas da música, seus atores e processos.

2.3 Pensando redes e associações: a Teoria do Ator-Rede e os estudos sobre música

Bruno Latour (2012) argumenta que, atualmente, não é possível indicar com precisão o que está envolvido na composição do domínio social. Segundo o autor, a multiplicação dos produtos da ciência e da tecnologia causaram uma transformação radical no que entendemos por “sociedade”. Influenciado pelo trabalho de Gabriel Tarde, Latour afirma que não sabemos com exatidão se existem relações que se caracterizem “puramente” ou exclusivamente como “sociais” e se é possível agrupar essas relações num domínio especial que funcionasse como uma “sociedade”. “O social parece diluído por toda parte e por nenhuma em particular” (LATOUR, 2012, p. 19).

Nessa perspectiva, Latour indica que não seria mais o caso de se pensar a existência de um “contexto social”, ou seja, que não existe uma “força social” disponível para “explicar” o que outros domínios não são capazes de inferir. Assim, como pontua o autor, se não temos como precisar o que forma o social, bem como suas práticas e processos, como podemos propor análises que pretendem lançar um olhar sobre aspectos sociais residuais da economia, linguística, psicologia, cultura ou mesmo da música, por exemplo?

Dentro da área da Comunicação, por exemplo, temos um olhar privilegiado sobre essas questões colocadas por Latour. A partir do momento que começamos a superar as antigas teorias que colocavam a mídia como uma instância externa da cultura contemporânea, começamos a perceber como, cada vez mais, não podemos separar em limites estanques o “social”, ou a “sociedade”, os processos de midiaticização, as mídias em si, artefatos tecnológicos e os processos comunicacionais de maneira ampla. André Lemos (2013), mostra que é possível perceber como a mídia (e, conseqüentemente, os processos midiáticos como um todo), a tecnologia (seus dispositivos que transformam nossa relação com a técnica) e a cultura (seus produtos, práticas e dinâmicas) são agentes que atuam de maneira direta nas relações que construímos entre nós mesmos e, também, como aponta Latour, com objetos não-humanos. Ou será que, no atual momento, ainda sustentamos pensamentos e teorias que nos fazem pensar na segregação entre o “social”, o “cultural” e o “midiático”?

Em contraponto a estas posições, gostaria primeiramente de remeter a ideia de cibercultura à noção de cultura, na tradição interpretativa da antropologia, como um conjunto de valores, crenças, formas de pensar de um grupo, entendidos em sua lógica simbólica e sujeitos a tensões, negociações, disputas e enfretamentos. Desta forma, a cibercultura não é um mundo acabado – para o bem ou para o mal; é antes o conjunto do emaranhado de códigos múltiplos e plurais, fruto de um constante apropriar e refazer social através das redes

digitais, cujas teias de “significados” – conflituosas, intrincadas, heterogêneas – cabe ao pesquisador desvendar, interpretar e traduzir. (SÁ, 2014, p. 06)

É a partir dessa impossibilidade, de se pensar o “social” alheio das práticas humanas, de se segregar o domínio “social” dos contextos políticos, econômicos e culturais, por exemplo, que Latour propõe refletir a atuação da Ciências Sociais. Segundo ele, mesmo que importantes num contexto histórico passado, as análises da “dimensão social” de determinados fenômenos tidos como “não-sociais” não representam mais a complexidade do contexto que vivemos atualmente. Portanto, vai sugerir pensar a sociologia, bem como as Ciências Sociais de maneira geral, não como uma “ciência do social”, mas como uma ciência da “busca de associações”. “Sob este ângulo, o adjetivo ‘social’ não designa uma coisa entre outras, como um carneiro negro entre carneiros brancos, e sim um tipo de conexão entre coisas que não são, em si mesmas, sociais” (LATOURE, 2012, p. 23).

Assim, Latour propõe descobrir o “social” a partir de uma perspectiva muito mais ampla que a sua definição usualmente conhecida e, de certa maneira, estritamente limitada à busca de novas associações e seus agregados. “Este é o motivo pelo qual definirei o social, não como um domínio especial, uma esfera exclusiva ou um objeto particular, mas apenas como um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (LATOURE, 2012, p. 25). A partir dessa visão, não veríamos os fenômenos contemporâneos como algo explicável pela “estrutura social” além de organização interna, mas, pelo contrário, é a própria organização interna em questão que pode explicar alguns traços daquilo que faz uma associação durar mais e exercer influência em outros espaços maiores. Em outras palavras, não é o “contexto social” que vai fornecer ferramentas para que possamos entender as relações, as estruturas e os fenômenos da cultura contemporânea, mas, na verdade, são os próprios laços associativos de cada caso em particular que podem nos fornecer informações importantes para entender os contextos em questão. É, segundo Latour, através da análise das associações e reassociações que fazemos emergir o “social”, não sendo ele, nem uma dimensão exterior, nem interior ao sujeito, mas, sim, um movimento.

Movimento esse que Latour propõe entender através de uma teoria, difusa num primeiro olhar, mas que propõe pensar as especificidades enquanto jogo de associações e agregação; uma teoria que busca o nivelamento sujeitos e objetos, atores humanos e não-humanos; uma teoria que propõe o destaque, a descrição e superação das controvérsias através da abertura das

“caixas-pretas” (estruturas e objetos estabilizados, estereótipos e clichês). Esta é a Teoria do Ator-Rede (TAR, do inglês *Actor-Network Theory*, ANT)⁵.

Cabe aqui pensar que cada ação, por mais simples que seja, associa múltiplos atores em vários processos de mediação e produção de diferença em diversos espaços e contextos. Ou seja, pensar a cultura contemporânea é atentar para as relações e associações entre diversos atores e suas formas de relação através de uma descrição crítica e análise de seus rastros, indo além de supostos clichês, lugares-comuns, essências e estruturas. Dentro dos estudos da TAR, a descrição dos rastros e associações dos fenômenos tem uma grande importância, uma vez que é a partir desses movimentos de agregação que chegamos às questões de fato. Assim, não podemos confundir, como aponta Latour, o que devemos explicar com a explicação.

Precisamos de uma teoria do social que possa pensar essas relações e esses mediadores sem colocar, de antemão, os humanos no centro da intencionalidade, sem purificar a comunicação separando o sujeito de objeto como mediadores e intermediários. Assim sendo, para compreendermos a complexidade da cultura digital, torna-se imperativo ir além da separação entre sujeitos autônomos e objetos inertes, passivos e obedientes, simples intermediários. Eles são também mediadores e a mídia é mais do que uma externalidade do humano, uma extensão do homem. Ela é parte da rede que o constitui. Na expressão “ator-rede”, o ator não é o indivíduo e a rede não é a sociedade. O ator é a rede e a rede é um ator, ambos são mediadores em uma associação. (LEMOS, 2013, p. 23)

Nesta direção, Latour propõe identificar essas associações entre atores diversos e visualizar as redes que se formam através da circulação da ação entre eles, entendendo as estabilizações, ou caixas-pretas, como algo de momento. Não se trata aqui de pensar questões e hipóteses *a priori*, o trabalho da TAR é, de modo geral, *a posteriori*.

Nesse sentido, ela é uma sociologia da mobilidade (já que de fato tudo está a ser feito, remontado, reagrupado) que busca descrever e analisar os entrelaçamentos em via de se fazer, a circulação da agência antes das estabilizações, compreendendo os atores (humanos e não-humanos) neles mesmos como mônadas, redes, eventos dinâmicos. Esses eventos, mediações, inscrições e delegações são analisados e descritos em suas controvérsias, momentos polêmicos em que a associação estão se fazendo e que o “social” pode aparecer e mostrar as suas facetas (ética, moral, política, cultural, econômica, científica, tecnológica...). (LEMOS, 2013, p. 25)

⁵ Neste trabalho, buscarei me referir à Teoria do Ator-Rede através das iniciais TAR, mas, em alguns momentos, nas citações de autores traduzidos da língua inglesa aparece a sigla ANT.

É muito importante pensar essas questões iniciais sobre a TAR, pois acredito que uma teoria que se propõe a refletir sobre as mediações, os mediadores e seus fluxos de ação e agência, de maneira que vai de encontro com perspectivas e estruturas clássicas, pode ser bastante estimulante dentro da área da Comunicação, sobretudo na interface com o campo cultural. Uma vez que, os próprios processos contemporâneos têm mostrado como as fronteiras entre essas áreas, se é que um dia existiram, não são mais sustentáveis.

Por exemplo, falar sobre a indústria da música contemporânea, seus processos, seus atores, suas transformações e seus produtos é falar em redes. Redes que articulam diferentes sujeitos, tecnologias, valores, modos de produção, produtos e práticas de consumo. Isso porque, mesmo que não nos demos conta, estamos sempre falando de relações, associações ou novas interações mantidas entre diferentes agentes – sejam eles músicos, produtores, jornalistas, fãs ou qualquer outro ator envolvido nos processos de produção, circulação e consumo da música – com outros indivíduos, tecnologias, formatos midiáticos e práticas culturais.

(...) as práticas musicais contemporâneas estão longe de se mostrarem homogêneas. Cada vez mais percebe-se o surgimento de novas lógicas e estratégias produtivas que distinguem artistas, bandas e produtores dentro de um mesmo cenário cultural, além disso, a coexistência de formatos de consumo musical, pautados pelos fãs, transformam e reconfiguram essas estratégias do segmento, o que destaca os aspectos processuais e dinâmicos que envolvem a produção, circulação e apropriação de música na comunicação e cultura contemporâneas. (PIRES, 2015, p. 145)

Durante muito tempo buscamos balizar os estudos da música através de classificações que se colocam através de binarismos e dualidades. Mesmo reconhecendo a importância que certas categorizações tiveram e, ainda, têm dentro do discurso de músicos, críticos culturais e fãs, além de sua função pedagógica para iniciação de novos pesquisadores na área, não podemos pensar o surgimento e a transformação de fenômenos contemporâneos complexos apenas a partir deles. Paulatinamente, temos percebido como as práticas musicais contemporâneas, de certa maneira, tensionam os limites dessas categorizações. Ou seja, será que a indústria da música ainda está inscrita dentro dos limites de conceitos criados em outros contextos históricos? Ou indo um pouco mais além: será que ainda pensamos a indústria da música levando em consideração perspectivas baseadas na separação e na dualidade?

Assim, consumir música não é uma dicotomia entre os consumos de shows ao vivo, de música em suportes físicos e circulação de músicas digitalizadas. Consumir música nos dias de hoje é estar conectado a uma rede cultural que une o usuário que baixa álbuns de seus artistas favoritos na internet, o fã que

vai aos shows de música de artistas da sua cidade, o jovem que, influenciado por seus ídolos, decide iniciar a prática de determinado instrumento musical, o músico que grava um disco inteiro em casa fazendo o uso de um computador, um grupo de amigos que monta uma banda, produtores culturais locais que promovem shows e amigos que se reúnem para conversar sobre suas bandas e álbuns favoritos. Enfim todas essas ações colaboram para que a música se afirme como um produto de forte presença em diferentes espaços do mundo atual. (PIRES e JANOTTI JR, 2011, p. 09)

O consumo de música, por exemplo, historicamente um dos pontos mais debatidos por pesquisadores na área de Comunicação, é um caso de como não podemos perder de vista os atores em detrimento das estruturas, tendências e perspectivas de mercado. Não se trata aqui de pensar consumos isolados e/ou concorrentes, mas sim, perceber como cada rede – no sentido proposto por Latour – congrega diferentes valores e modos de articulação entre práticas como a compra de discos físicos, compartilhamentos de música na Internet, a circulação audiovisual dos videocliques, acesso à catálogos de canções em plataformas de *streaming* ou, ainda, o consumo de shows ao vivo.

Nesse sentido, a TAR se mostra como um caminho instigante para se pensar as transformações e fenômenos do universo da música. Para Lemos (2013), além dessa perspectiva de se pensar o social como aquilo que emerge das associações, das redes, a TAR também propõe sete contribuições que podem ajudar “a superar disputas improdutivas, propor novas leituras dos fenômenos ancorados na experiência empírica sem alimentar novas fantasias de purificação ou de hegemonia no campo” (LEMONS, 2013, p. 67). A partir das sete, destaco quatro contribuições para sua aplicação dentro dos estudos da Comunicação em interface com a cultura e a música. A TAR pode nos oferecer condições para:

- a) Evitar a separação das áreas de conhecimento, ocasionada geralmente pela “purificação dos fatos”, ou seja, isolamento de um acontecimento em especial e sua consequente análise sob teorias um campo de estudo específico;
- b) Oferecer condições para o analista superar as fronteiras entre cultura, mediatização e sociedade, dando condições para o mapeamento de rastros em uma busca por associações criadas entre e pelos atores observados;

- c) Perceber a vantagem de não abandonar a pesquisa empírica em detrimento do conhecimento *a priori* e/ou das estruturas, sem submeter os actantes⁶ à determinações externas pressupostas por outras escolas teóricas;
- d) Identificar e abrir caixas-pretas através da pesquisa etnográfica, histórico-documental ou da “cartografia de controvérsias” (VENTURINI, 2009). A partir das crises dessas estabilizações causadas por um fator externo, “um programa adversário, uma teoria crítica, uma facção divergente, ou seja, sempre que houver a necessidade de se questionar o que parecia natural ou de recuperar o que havia de problemático em uma rede estabilizada” (LEMOS, 2013, p. 89).

Entender a música em sua complexidade é atentar para as associações em suas especificidades e perceber os fenômenos musicais como uma rede em constante processo de reformulação e reagregação. Bem como, notar que o movimento, a transformação e as rupturas são processos inerentes às associações e seus atores, sejam eles humanos ou não-humanos. O trabalho do pesquisador, neste sentido, não é analisar a rede para traçar estruturas, mas o mapeamento das associações e seguir os atores em suas constantes associações entendendo os modos de relacionamento em cada contexto.

Seja lá o que a música pode ser, ela claramente conta com muitas coisas que não são música, e posteriormente nós devemos concebê-la como um conjunto de relações entre diferentes materiais e eventos que foram traduzidos para trabalharem juntos. (...) Citando Bruno Latour, nós podemos dizer que “música”, como “sociedade”, não existem. “Esse é o nome que foi dado à certas sessões de certas redes, associações que são tão esparsas e frágeis que seria perdida a atenção da totalidade se tudo não fosse atribuída a elas”. A tarefa para os acadêmicos, então, é traçar esse conjunto desmantelado de associações promíscuas que transborda análises de mundo tradicionais. (PIEKUT, 2014, p. 02)

Nesse sentido, durante a reflexão desenvolvida na presente tese, busco entender a música ao vivo não como um mundo acabado, mas como um conjunto emaranhado de redes “cujas as ‘teias de significado’ – conflituosas, intrincadas, híbridas e heterogêneas – cabe ao pesquisador desvendar, descrever e interpretar” (SÁ, 2014, p. 539). Esse pressuposto vai nos permitir repensar lugares já estabelecidos dentro da música como as próprias ideias e noções

⁶ Actantes é o termo que Latour lança para designar os atores. Aqui, não faço diferenciação entre atores e actantes que podem ser entendidos como sinônimos na leitura deste trabalho.

de cena musical, gênero, coletividade/individualidade e performance a partir do da chamada “filosofia da empiria” (MOL, 2010).

Mas, cabe também pontuar, que mesmo sendo uma linha teórica que abre muitas possibilidades para investigação na área da Comunicação, principalmente, não é o caso aqui de se pensar a TAR sem colocá-la em perspectiva. Por mais que esse trabalho faça uso de alguns preceitos do ator-rede, reconhecemos que é uma teoria que, como qualquer método e abordagem acadêmica, tem seus limites e vícios. Assim, compartilho da pressuposição de Piekut (2014) de entender a TAR, não como uma teoria (por mais que essa palavra apareça mesmo na própria nomeação), mas, sim, entendê-la como método. Nesta direção, seguindo a contribuição de Born (BORN, 2005) e Venturini (2010), reconhecemos, pelo menos, duas limitações no entendimento da TAR e que serão levadas em conta ao longo da escrita deste trabalho, são elas:

- a) A limitação do conhecimento e da agência dos actantes, ou seja, entender que os atores nem sempre tem completa noção de sua participação nas redes, das suas ações e das consequências e desdobramentos causados;
- b) A limitação do olhar do pesquisador ou o entendimento que o cartógrafo não é onipresente e onisciente.

Reconhecer a limitação dos atores é um ponto importante para se pensar. É necessário ir além da maneira como Latour vai insistir que os atores sabem o que eles fazem e os pesquisadores devem aprender não apenas o que eles fazem, mas como e o porquê das ações deles. Mas nem sempre isso pode ser tomado como uma garantia de verdade ou de consciência. Muitas vezes, o que o ator relata não é, nem deve ser tomado como a única possibilidade, o olhar mais atento pode perceber como os processos relatados são mais complexos, tensivos e controversos do que o próprio ator pode apontar.

A perspectiva da etnografia ou perspectivas históricas são obviamente importantes para os modos que nos levam a suspender a credibilidade em nossas próprias ontologias e traçar configurações novas, emergentes e surpreendentes, mas nenhum ator é conhecedor das forças que são exercidas em todas as situações, e a insistência despreocupada de Latour nos julgamentos individuais parecem ignorar o trabalho da repetição, largamente disperso e os padrões habituais de associação (...). Ainda mais, nós devemos colocar Latour contra ele mesmo e insistir que involuntariamente atores criam efeitos que não queriam. (PIEKUT, 2014, p. 208)

Precisamos reconhecer, portanto, a própria limitação dos atores – imersos, dispersos, promíscuos e mutáveis – dentro de uma perspectiva onde assumimos que ninguém (e nada) tem total domínio e conhecimento de suas ações e sobre a reverberação de suas agências. É importante alinhar essa questão pois, em diversos momentos, os atores não terão todas as respostas e o diálogo crítico com outras linhas teóricas e modos de investigação podem se fazer necessários.

Com esse pressuposto em mente (e assumindo o próprio pesquisador como um actante, ou seja, um ator imerso e inserido dentro das redes), faz sentido pensar sua limitação também, uma vez que o pesquisador ou cartógrafo precisa ser reconhecido (ou pelo menos ter consciência de que é) como um actante em uma posição privilegiada. Uma posição que o permite uma visão mais ampla das agências, dos fluxos de associações, das formações de redes. Mas, ainda assim, o investigador não é onipresente e onisciente. Se faz necessário reconhecer esse lugar ocupado e, também, a restrição da visão sobre as redes analisadas.

Em uma mão, nós resistimos aos nossos próprios contextos e privilégios e domínios, os quais pré-estruturamos nossas investigações e identificamos nossos atores de antemão. Na outra mão, nós sempre negligenciamos os limites do entendimento dos nossos informantes sobre o mundo deles, os quais nunca são completos. Por imaginar “redes relevantes de relacionalidade”, a análise de Tsing transforma a abordagem de contexto acrítica em um espaço de mais especulações heurísticas sobre mundos estranhos, os quais devem ser, no seu melhor, ‘uma tentativa parcial de rascunho de mapas’. (PIEKUT, 2014, p. 211)

Neste caso, a opção aqui feita é reconhecer as limitações e parcialidades do pesquisador e dos atores, sejam eles de qualquer natureza, bem como, os limites e fragilidades das análises teóricas e do modelo etno-ontológico trazido pela TAR. Assim, coloca-se a perspectiva de que tanto o mundo imaginado pelo pesquisador, como também o mundo imaginado pelos actantes podem e devem ser visitados num processo relacional.

Portanto, de forma mais ampla, temos que o mapeamento das redes é um processo marcado por escolhas, opções e caminhos optados com parcialidade, é importante dizer, pelo pesquisador, os quais julga mais importantes ou determinantes. Quais actantes seguir? Quais controvérsias trazer a vista? Quais questões pensar? Quais vozes ouvir? Quais caminhos percorrer?

Nenhum acadêmico pode incluir todos os atores em uma descrição histórica (a menos que você queira discutir o papel da gravidade no processo de composição de Music of Changes); ele deve fazer decisões sobre quais atores

seguir ou onde ele pode desenhar linhas limite de relevância. Quais são as pressuposições que motivam um programa de pesquisa, que guiam a escolha dos atores relevantes e que dão contorno à narrativa finalizada? E que tal esses momentos onde a evidência é fraca – um problema especial para historiadores – ou praticamente não-existentes? Seria o teórico da TAR barrado nesses casos por especulação baseada em modelos teóricos? Isso seria um preço muito alto para pagar por um empirismo renovado. (PIEKUT, 2014, p. 210)

Sendo assim, ao longo desta tese, trabalharei com uma perspectiva da TAR que, por um lado, reconhece dentro de seus conceitos e procedimentos importantes operadores para se pensar as questões discutidas neste trabalho, mas, que por outro ângulo, admite limitações da teoria. Acredito que reconhecer minha própria limitação como analista e observador, me faz reconhecer a importância do diálogo direto com outras linhas e correntes teóricas que possam fornecer outras maneiras de olhar e pensar as redes que decidi adentrar.

Seguindo esta linha de pensamento, Venturini (2010) ao apresentar o protocolo de análise da cartografia das controvérsias de Latour chama a atenção para a importância para a necessidade de não restringir a observação das redes à uma única linha teórica ou metodológica. Sendo assim, entendemos a TAR como um ponto de partida, não como um manual de procedimentos acabado. Assim, tentaremos construir pontes entre os procedimentos adotados com base na TAR e diferentes abordagens das áreas da Sociologia, Estudos Culturais e Comunicação.

Se Latour colou “somente” a “observar”, isso foi para prevenir estudantes de reduzirem a investigação à uma única teoria ou metodologia. Na cartografia de controvérsias, todos os conceitos e todos os protocolos merecem consideração, especialmente os que emergem dos próprios atores. (VENTURINI, 2010, p.260)

Entendo que a TAR, pode nos ajudar a contar histórias interessantes e mapear fenômenos com riqueza de detalhes, mas não buscarei compreendê-la como um manual rígido e restrito de direções e procedimentos para o trabalho científico. Pelo contrário, acredito que a TAR pode ser um ótimo ponto de partida para análises novas e focadas em questões pertinentes e contemporâneas do universo da Comunicação e da Cultura.

Antes do ponto final, resta apontar que a TAR se constitui a partir de um conjunto de interlocutores que dialogam em torno das questões aqui abordadas; e não de uma única voz. Assim, apostamos que o diálogo mais produtivo com esta teoria se dá quando deixamos de tomá-la ao pé da letra, como manual prescritivo de fórmula e ações mecânicas, mas antes como inspiração para o trabalho de campo meticuloso, detalhista e ciente do lugar de observação do próprio pesquisador – há muito problematizado pela

etnografia, por exemplo; e em diálogo com outras estratégias que também valorizem o trabalho de formiga que a TAR propõe e onde a sensibilidade, a imaginação e o faro do cartógrafo são fundamentais. (SÁ, 2014, p. 522)

Para se pensar a música ao vivo, e mais especificamente o Sofar Sounds neste contexto, pensaremos através das controvérsias, várias questões que envolvem a própria formação da rede, seus modos de atuação, seus contextos de produção, circulação e consumo. Será através da emergência dessas controvérsias que será aberta passagem em meio ao emaranhado de associações presente no fenômeno aqui analisado. Também será por meio delas que conseguiremos perceber como não podemos analisar um fenômeno em si mesmo e de maneira isolada. Sendo assim, será necessário pensar em movimentos de agregação e reagregação, será necessário pensar em redes.

2.3.1 Sofar Sounds enquanto controvérsia: “há algo de errado com a música ao vivo”

Uma das coisas que eu percebi tanto no jornalismo musical quanto em algumas áreas da pesquisa acadêmica nos últimos anos foi que, certamente, nunca se falou tanto em música ao vivo. Acompanhamos, com base no que foi discutido na introdução desse capítulo, um momento em que podemos visualizar o papel estratégico que a música ao vivo desempenha para artistas do *mainstream* musical e os independentes. Mas como pontuei anteriormente, acredito que haja uma interpretação e análise sem muitas problematizações deste segmento.

Falamos muito nos cases de sucesso do segmento da música, não só ao vivo, mas sobre a sobrevivência dos selos independentes (VICENTE, 2006), das possibilidades de distribuição de fonogramas online (VICENTE e MARCHI, 2014), do crescimento dos festivais independentes (HERSCHMANN, 2010) e das possibilidades de manutenção de carreiras artísticas nos mercados de nicho (ANDERSON, 2006). Dificilmente, encontramos trabalhos que problematizam questões tensivas do universo da música, seus mercados, seus modos de produção, circulação e consumo. E aqui entra uma questão importante que tenho percebido nos últimos anos, pois, acredito que, de maneira geral, problematizamos a música não como rede, nem como controvérsia, mas sim como caixa-preta.

Segundo Lemos, caixa-preta é:

(...) a estabilização (uma organização, um artefato, uma lei, um conceito) e a resolução de um problema. Após a resolução da controvérsia, tudo se estabiliza, passa para um fundo e desaparece, até o momento em que novos problemas apareçam e a rede se torne mais uma vez visível. (LE MOS, 2013, p. 55)

Dentro dos estudos da TAR, falar em caixas-pretas significa refletir sobre questões resolvidas, estáveis e não-tensivas. É justamente a ausência de problemas que caracteriza essas formações. Geralmente, segundo Latour (2012), o engajamento dos actantes gera “pontualização”, ou seja, quando todos os elementos envolvidos no processo agem como se fosse um só e “desaparecem”. Esse processo de estabilização seria, inclusive, uma tendência das associações de maneira geral, uma vez que os próprios actantes buscam alternativas para solucionar seus problemas. Estabilização, mesmo que temporária, nesse sentido, é credibilidade.

Toda associação tende a virar uma caixa-preta, a se estabilizar e cessar a controvérsia. O interesse é sempre abrir as caixas-pretas colocar de novo em causa (enquanto “matters of concern”, como prefere Latour) os elementos estabilizados, ressaltando a necessidade de olhar para as controvérsias (a construção das associações) e a suas novas e futuras estabilizações (em outras caixas-pretas). (LEMOS, 2013, p. 56)

Um dos problemas de ir nessa direção, tratar os estudos e análises da música como caixas-pretas, é justamente cair em definições essencialistas. No caso das pesquisas da área da Comunicação, geralmente, ouvimos que a música ao vivo “É” alguma coisa, que os festivais independentes ou de maior porte “SÃO” de um jeito ou de outro. Nesse caso, como aponta Latour, podemos dizer que essas conclusões nada mais são do que resultados parciais de estabilizações. Ou seja, não se trata aqui de entender a música em seu segmento “ao vivo” a partir de definições essencialistas, mas de perceber a partir de seus questionamentos internos, suas questões não-resolvidas e a partir da discordância dos actantes associações escondidas, relações não problematizadas antes e atentar para uma complexidade de questões “invisíveis” sob outras perspectivas.

Como foi pontuado anteriormente, o universo da música é muito complexo e diversificado para ser entendido a partir de uma definição com caráter de regra. Por exemplo, se os grandes festivais são modelos produtivos consolidados, por que temos eventos, como o Glastonbury⁷, que esgotam seus ingressos (175 mil para a edição de 2015) em apenas 26

⁷ O festival de Glastonbury é um evento criado em 1971. Apontado por boa parte da mídia especializada como o “maior festival de música a céu aberto do mundo”, é realizado anualmente na região de Pilton, Somerset (Inglaterra). Com um público médio de cerca de 175 mil pessoas durante cinco dias e com uma escalação que reúne artistas de grande projeção midiática e vendagem ao lado de bandas emergentes, é um dos eventos mais aguardados dentro do calendário de festivais europeus de verão. Ver: <<http://www.glastonburyfestivals.co.uk>>.

minutos⁸ enquanto temos casos no Brasil de recentes cancelamentos e descontinuidades, como foi o caso do Sónar São Paulo, SWU e Planeta Terra⁹? Certamente, explicações essencialistas não nos levaram a entender as dinâmicas de cada fenômeno nas suas particularidades. Segundo Latour (2012, p. 58), “Pela essência perdemos justamente a rede, as associações, em prol de uma explicação mágica e generalista. Matar a rede com uma varinha de condão que resolve tudo com uma explicação total”.

Neste sentido, a rede e suas controvérsias tem muito a falar. Buscarei aqui entender o processo de formação do Sofar Sounds como uma rede articulada e dedicada ao consumo musical de nicho, percebendo suas controvérsias, contradições, tensões e disputas como elementos inerentes aos próprios processos de formação das associações e reagregações entre os diversos actantes envolvidos. Mesmo sendo um estudo de caso particular, acredito que a partir do enfrentamento das questões que se seguem poderemos ter uma visão de várias dinâmicas da música ao vivo em sentido amplo. Tanto é que, um dos pontos de partida para a construção do próprio movimento se inicia em controvérsias do próprio segmento da música ao vivo.

2.3.2 Sofar Sounds: “Trazendo a mágica de volta para a música ao vivo”

Uma vez, eu estava passando uma noite bastante fria e chata em Londres. Eu estava preguiçosamente verificando dezenas de sites. (...). Como sempre, meu amigo Aleksander felizmente conseguiu encontrar primeiro algo realmente fascinante dentro da Web! Bem, hoje é sempre sobre a filtragem, ou você aprende a fazê-la sozinho, ou você conhece a pessoa certa. Eu tive sorte o suficiente para encontrar links do Sofar Sounds na minha tela. Eu entrei no primeiro segundo que eu li sobre a iniciativa. Shows secretos, música ao vivo na sala de estar, independente, bandas jovens - que é o que eu precisava! Isso fez a minha felicidade, ainda mais quando eu não lembrava que há muito tempo fui a um concerto do Red Hot Chilli Peppers (paixão da minha adolescência). Realmente foi triste ver a sua banda favorita de longe na enorme O2 Arena, ser vigiado por um segurança cansado - não dança, não deixe o seu lugar, por favor, não andar, fica parado! Como um exército, realmente. Então, trazer a música de volta para as pessoas? Sim, por favor! (ZITKEVICIUTÉ, 2012)

Um e-mail chega na minha caixa de entrada, eu estou na lista. Eu me sinto como Charlie quando ele finalmente descobriu o ticket dourado no seu chocolate Wonka. (...) E agora, eu tenho um dos ingressos mais desejados de

⁸ In: <<http://www.theguardian.com/music/2014/oct/05/glastonbury-festival-2015-tickets-sell-out>>. Acesso em 10 de agosto de 2015.

⁹ In: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/03/o-que-crise-dos-festivais-diz-sobre-o-mercado-de-shows-no-brasil.html>>. Acesso em 10 de agosto de 2015.

Berlin – um show intimista “secreto” na sala de frente de alguém, com artistas ainda não confirmados. (FRYATT, 2013)

Estava em 2011. Durante a produção da terceira edição do Festival LAB, chegou um e-mail de Marcelo “Pata” Altenfelder, integrante da banda paulista Holger. No e-mail, ele contava que a banda entraria em turnê fazendo shows dentro de um projeto voltado para jovens de escolas do ensino fundamental e médio que faziam parte da rede Positivo de ensino. Mesmo já acompanhando a banda há um tempo, havia conhecido o Pata após o show deles no Abril Pro Rock do mesmo ano e tinha comentado a vontade de levá-los para fazer um show em Maceió dentro do meu festival. A notícia que ele mandava era a melhor possível: a banda viria a Maceió fazer uma apresentação dentro desse projeto e estaria disponível para algum show extra no domingo, dia 21 de agosto. Eu poderia fazer algo?

Eu não teria custos de passagens aéreas e hospedagens (um dos maiores gargalos para se produzir algum evento independente no Nordeste) já que a Positivo estava arcando com todos os custos da viagem da banda. Isso já era uma vitória das grandes. Como estávamos com o festival divulgado e agendado para o dia 27 de agosto, decidi, então, produzir uma prévia do evento para tê-los dentro da programação de alguma maneira. Além do Holger, convidamos a dupla alagoana My Midi Valentine e a banda pernambucana Team.Radio para completar a noite. Mais uma vez, pensando em produzir o show num ambiente reduzido, voltamos ao Centro Cultural Linda Mascarenhas.

Cartazes prontos, evento agendado, divulgação em curso. Durante esse processo, buscava alguns vídeos para gerar conteúdo para as redes sociais do festival com objetivo de despertar interesse do público em Maceió. Havia um show deles no Planeta Terra de 2010 – um dos maiores festivais voltados para o público *indie* – disponível na Internet, o que era bom, mas havia uma apresentação que estava disponível no Youtube¹⁰ que me chamou a atenção. Eles estavam tocando no que parecia ser uma sala de estar bem decorada. A qualidade de som e a performance, tanto da banda quanto do público, eram especialmente boas. O vídeo era ótimo para divulgar o show, passava a energia da banda no palco, interação com o público, além de que, a edição e o som eram excelentes.

Eu tinha acompanhado que a banda antes do show do Abril Pro Rock tinha feito uma turnê pelos Estados Unidos. Com essa passagem de 2011, já era a quarta ida do grupo para a América do Norte e, contando com nove concertos, era divulgada como a maior excursão que eles já fizeram por lá. Mas o que eu me questionei na época foi: como uma banda que tinha

¹⁰ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=pPZA71vCQrU>>. Acesso em 04 de abril de 2016.

passagem confirmada por dois grandes festivais, sendo um, o renomado South By Southwest (SXSW) em Austin (Texas) e o outro o Canadian Music Week (CMW) em Toronto, estava fazendo um show pequeno numa sala de estar? Algo estava acontecendo e eu não tinha noção do que era.

O show da tal sala tinha acontecido dentro da quinta edição do Sofar DC, em Washington, também em 2011. Não constava na agenda publicada pela banda, não tinha divulgação, mas saíram quatro vídeos da apresentação que registravam um momento interessante: uma banda tocando para poucas pessoas fora de uma casa de shows “convencional”, fora de festival, sem divulgação, em um país “estranho”, sem fãs conhecidos e, mesmo assim, fazendo um ótimo show para um público que nunca tinha ouvido falar deles.

Tocamos no Sofar Sounds em 2011 em Washington nos EUA graças a uma troca de contatos com nossos amigos da banda Garotas Suecas. Acabou sendo uma experiência fantástica com um ótimo material. Quando o Sofar veio para o Brasil fomos indicados pelo Sofar da Inglaterra, graças a edição de Washington. Fizemos e foi bem legal. (Marcelo Altenfelder em entrevista ao autor)¹¹

Mas para se chegar a uma ideia sobre o que significam esses vídeos, essa performance, o movimento por trás do Sofar e quais as questões e os valores que essa rede voltada para a música ao vivo quer colocar em pauta, é necessário construir o surgimento dessa prática e ver como esse processo traz à vista várias tensões existentes no universo da música ao vivo contemporânea. E, principalmente, perceber como esse início se dá a partir de uma controvérsia, um problema, presente nos concertos.

O Sofar Sounds (sigla para “Songs From A Room”) é um projeto criado em 2009, na cidade de Londres por Rafe Offer, David Alexander e Rocky Start com o objetivo de produzir e promover shows intimistas e secretos nas casas de fãs com novas bandas e artistas independentes. A ideia começou a nascer a partir da insatisfação de Offer que estava cansado de ir a shows nos quais, segundo ele, o público não estava interessado na música, principalmente de bandas mais novas. Para Offer, em shows “convencionais”, não existe respeito pela música ao vivo já que é comum encontrar pessoas conversando, trocando mensagens de celular e, muitas vezes, ignorando a apresentação.

¹¹ Existem diversas citações de entrevistas e declarações de atores envolvidos na construção do Sofar Sounds enquanto rede ao longo da tese. A maioria delas se tratam de citações de entrevistas retiradas de sites e blogs dedicados à cobertura musical. Algumas, no entanto, se tratam de entrevistas diretas não-estruturadas feitas por mim durante o processo de pesquisa da presente tese. Elas aparecem especificadas como “entrevista ao autor”.

“Existe algo errado com a música ao vivo”, diz Rafe Offer, o entusiasta nascido em Chicago que mora em Londres, co-criador do Sofar Sounds, o clube do “show secreto” que apareceu para mim lá em 2012. “Você tem duas alternativas – você pode tanto ver isso em um gigante anfiteatro, onde aquele pelo ponto ao longe é o vocalista do Muse. Ou você pode ver em uma casa pequena, mas o problema com isso é que, especialmente com a nova música, tem pessoas conversando, pessoas teclando, pessoas bebendo. Existe muito pouco foco e respeito pela música, especialmente de novas bandas. Meu amigo Dave e eu estávamos em um show e isso estava tão alto que nós mal conseguíamos ouvir o músico, foi aí que decidimos que deveria haver outro jeito...” (FRYATT, 2013)

No caso do Sofar Sounds, o próprio processo de surgimento e criação da rede enquanto modo de produção e consumo específico de shows tem a ver com o valor (ou a falta dele) que a música ao vivo tem nos dias de hoje. Neste caso, é interessante refletir como mesmo em tempos de uma cultura pop pautada nos grandes espetáculos, na megalomania dos festivais de maior porte e no aumento da oferta de música ao vivo, uma iniciativa pautada na produção de shows secretos e de pequeno porte passa ter relevância. Nesse sentido, podemos ver como o próprio Sofar Sounds se coloca não apenas uma opção a essa cultura das megaproduções, mas também como uma reação a ela.

Eu acho que a reação ao pop é secundária, é principalmente uma reação à música ao vivo - indo para um show agora não é mágico mais. Quando você ouve uma música que cativa você, não há nada parecido com isso, especialmente para um fã de música como eu. Mas descobri que toda a experiência de um show ao vivo estava me deixando para baixo. Nós do Sofar achamos que há maneiras melhores do que ver alguém em um estádio lotado. Isso pode ser bom, mas há zero intimidade e nenhuma conexão real com o artista. Mesmo shows menores podem ser frustrantes. Pessoas batendo papo, você pode ouvir garrafas de cerveja tinindo - tudo enquanto um pobre artista está dando o coração no palco. Temos tirado proveito de uma subcultura de pessoas que valorizam a música acima de seus *smartphones* ou da bebida. (CURRY, 2014)

Mesmo reconhecendo o caráter romantizado das escutas descritas pelo criador do Sofar Sounds, construindo e reforçando uma dualidade entre a audição atenta (valorizável, desejada) e uma escuta desatenta (reprovável, não-desejada), precisamos entender essas condições de uma maneira não isolada dos contextos contemporâneos. Pensando dois termos de Kassabian (2013), escuta ubíqua e música ubíqua, é notável como a presença musical, sem nossa sanção ou controle está disseminada por todos os lugares, o que nos faz ter uma relação diferenciada com a música em si mesma.

Cada vez mais, a partir da virada do século XIX para o XX, não existia música virtualmente sempre músicos presentes na mesma sala, enquanto pelo fim do século, a música estava em todo lugar, do escritório ao chuveiro e muitos de nós não poderiam imaginar a vida sem isso. Minha filha, que atualmente tem 22 anos, prefere ter música sempre no plano de fundo, ou quase sempre, e a maioria dos meus estudantes parecem ser grosseiramente do mesmo modo, de acordo com o que dizem sobre seus próprios hábitos de escuta. Eles dizem que na maioria das vezes não prestam atenção na música, eles somente a querem como um pano de fundo acompanhando a suas rotinas e atividades. (KASSABIAN, 2013, pos. 126-130)

Mesmo que a discussão proposta por Kassabian não seja o foco do desenvolvimento desse trabalho, mencionar essas questões pode nos dar contribuições para se pensar sobre esses processos em outra perspectiva. Ainda de acordo com o autor, os nossos usos da música nos permitem criar controles sobre o nosso ambiente. Se pensarmos como a prática de produção do Sofar Sounds concebe um ambiente controlado para um tipo específico de consumo musical, percebemos como essas disputas dualizadas em relação aos modos de escuta podem ser construídos.

Sendo assim, após a primeira sessão e o relativo sucesso da empreitada, realizada na sua própria casa em Londres, Offer produziu, através de sua rede de contatos, outros eventos sob a chancela de Sofar Sounds, nas cidades de Nova York e Paris. Foram esses shows iniciais que mostraram que, talvez, o movimento fosse algo que pudesse ser espalhado por outras partes do mundo.

Eu tenho uma amiga em Paris, que ouviu o que estávamos fazendo e adorou a ideia - então eu fui até lá e, com ela, nós produzimos um show. Logo depois, Dave [Alexander, músico e co-fundador do Sofar Sounds] estava na cidade de Nova York e levou seu violão. Quando descobrimos que o músico Marcus Foster também estava lá - eles encontraram uma sala e se apresentaram (junto com dois outros músicos). Ambas as experiências tiveram a mesma magia como os acontecimentos de Londres. Então, sabíamos que era um conceito que poderia ir a qualquer lugar. (ZITKEVICIUTÉ, 2012)

E, com uma demanda em outros locais, o movimento se espalhou de maneira rápida e, sete anos mais tarde, já se consolida como uma rede importante na circulação da nova música independente global. De sala em sala, uma por vez, hoje¹² o Sofar está presente em 190 cidades espalhadas por mais de 40 países e realiza mais de 400 sessões por ano, organizadas por voluntários locais seguindo o modelo de produção iniciado em Londres.

¹² Números contabilizados em setembro de 2015.

A fórmula usada pelo movimento é simples: transformar a sala de estar da casa de um fã que quer fazer parte da rede em um local para shows de bandas independentes iniciantes. Aos presentes é solicitado que não conversem ou teclem nos seus telefones e fiquem até o fim das apresentações, como uma forma de valorizar a performance ao vivo e que o público presencie todos os shows da noite. Mas, para os fundadores, “isso é menos autoritário do que parece e, combinado com o ambiente, resultam em performances de muita energia” (OFFER *apud* FRYATT, 2013).

A exemplo de Altenfelder e do Holger, eu viria a saber que o Constantina, se apresentaria duas vezes no Sofar Sounds, sendo uma no Brasil – em edição realizada em Belo Horizonte – e outra durante a primeira turnê da banda na Europa – como parte integrante da programação do evento na cidade de Lisboa. Para ele, esse modo de atuação do Sofar Sounds dá possibilidades de descobertas por parte do público pela ideia de criar tanto para a audiência quanto para a banda uma “exposição ao desconhecido”, uma prática que valoriza estratégias de agenciamento contrárias aos eventos de maior porte e festivais balizados pela figura do “*headliner*” e dos grandes artistas.

Vejo como algo positivo. Para mim a ideia soa afinada com o contexto das descobertas e formação de público em torno da música. Ir a concertos de bandas que você conhece é sempre gostoso, mas é necessário sairmos desse lugar também. A música independente de hoje só é o que é por conta das diversidades. E neste sentido, gosto da proposição de sairmos de casa para assistir concertos, sempre numa expectativa de que me surpreendam. Pode acontecer ou não. Mas aí, ouvidos e curiosidades podem valer pela experiência de pelo menos conhecer algo que não se conhecia. (Daniel Nunes em entrevista ao autor)

O desconhecido, aqui, assume novos significados tanto para a banda quanto para o público. O público só vai descobrir o local do evento com 48h ou 24h de antecedência, a escalação das bandas apenas no local e na hora. A banda, por sua vez, também não sabe para que tipo de público vai tocar, pois até a audiência passa por uma espécie de triagem.

Além da produção dos shows, existe um cuidado de se pensar a escolha tanto das bandas quanto do público. Essa lógica, mostra-se como podemos visualizar estratégias do Sofar Sounds não apenas para a curadoria de uma programação de apresentações, mas também para se pensar como a própria rede tem condições de crescer dentro de um ritmo controlado, talvez como uma maneira de garantir a perpetuação do modelo inicial e um controle artístico do que é aceito ou não dentro da “comunidade”.

Para o caso das bandas, existe uma lógica da própria rede em designar o que entra ou não. Offer relata que no início eles tinham dificuldade de conseguir boas atrações, e, hoje, com o crescimento da rede e a grande procura de bandas, para participar ou agendarem datas, começou a se desenhar um filtro curatorial em que os próprios participantes aprovam o que vai circular pelas sessões ao redor do mundo.

Engraçado você dizer isso, estávamos habituados a ter que implorar por uma banda para tocar para nós, quando começamos. Agora temos dezenas [de inscrições] por dia. O processo é bastante simples - temos um grupo de revisores que atuam em uma política de três votos “sim”. Os juízes comunitários (qualquer um pode se tornar um revisor). Não importa onde estamos no mundo, vamos esperar para três pessoas a dizer que sim, e então você está dentro. Tentamos ser rigorosos porque queremos que os convidados realmente apreciem a música que está ouvindo (...). Mesmo se você está focado em um tipo particular de música, você também pode apreciar algo que soa bem. (OFFER *apud* CURRY, 2014)

Por esse processo curatorial, começamos a perceber um predomínio, dentre os artistas inscritos, uma predileção por sonoridades que remetem e, que de certa maneira, marcam a característica do Sofar Sounds ao redor do mundo. Mesmo com a alegada propaganda de ser uma rede “ecclética”, é notável como, em grande parte, essa sonoridade é construída em cima de gêneros como o indie rock, sobretudo em sua forma mais pop; e folk, resgate da figura do cantor-compositor, principalmente, de tradição britânica e norte-americana. Mesmo com a presença cada vez mais constante de uma música tradicional do local em que são realizadas as sessões (a exemplo de casos como o Brasil, onde tem sido feito um esforço para a inclusão de bandas de gêneros tradicionais como samba, choro e bossa nova) e começado uma abertura para outros gêneros como o hip hop/rap, música eletrônica, sobretudo mais minimalista, e experimentalismos com sessões de improvisação, a predileção pelas sonoridades destacadas tem se justificado tanto por razões estéticas, como o gosto musical dos envolvidos na rede, e também por razões de logística, por exemplo a possibilidade de realização dos shows com pouco recurso sonoro ou até mesmo sem amplificação. Mais a frente, no capítulo 03, discutiremos mais a presença das sonoridades como actantes e do gênero musical como associações importantes na formatação desses eventos e como o valor da música corrobora com uma certa reivindicação de valor artístico presente na própria rede.

Neste caso, a noção de valor musical tem uma importância fundamental para se pensar a própria lógica curatorial da rede Sofar Sounds. Em seu livro, *Performing Rites*, Simon Frith (1996) analisa as práticas valorativas como frutos de nossa relação cotidiana com a música,

entendendo um julgamento ou debate em sala de aula ou uma conversa de bar como exercícios de valor sobre determinada atividade ou produto musical. Mais do que uma análise sobre o valor, Frith propõe a analisar a cultura do fã, do consumidor dedicado, pensando esses agentes como protagonistas dos processos de consumo e, principalmente, circulação. Não interessam os consumos casuais ou desinteressados de música, mas sim, os fãs que acompanham a carreira de seus artistas preferidos, colaboram para a afirmação de determinados gêneros musicais e que se utilizam desses produtos culturais como elementos de distinção e identificação.

Um dos pontos centrais da ideia de Frith é que para se compreender a música popular massiva em suas mais distintas expressões é preciso discutir as tensões econômicas e criativas inseridas nas estratégias e nos produtos midiáticos. As discussões acerca de autonomia, valor artístico e cultural, propostas pelo autor, giram em torno de temas ligados à estética, sociologia e economia da comunicação.

Isso tudo se dá por que a música, como já vinha destacando anteriormente, tem um significado maior e que vai além do texto musical. Para Frith, o mero ato de conversar sobre produtos musicais faz parte da cultura popular e uma parcela significativa do prazer dessa cultura é, justamente, falar sobre ela, discutir através de argumentos de valor baseados em evidências e persuasão. Ainda segundo o autor, esses julgamentos culturais sobre o que merece ou não ser valorizado não são subjetivos, eles servem para forjar uma imagem. A maneira de como queremos ser vistos pelos outros.

Julgamentos culturais, em outras palavras, não são somente subjetivos, eles são auto-reveladores, e para ser outra pessoa, para nos esconder por qualquer motivo, significa ter de esconder que gostamos de coisas as quais nós não achamos nenhum valor – um problema, como pontuado por Pierre Bourdieu, para pessoas que tentam comprar capital cultural, e uma vergonha secreta, como Frank Kogan sugere, para aqueles de nós que sempre tentam impressionar novos amigos. (FRITH, 1996, p. 05)

Então, assumindo os julgamentos de valor como um dos elementos fundamentais dentro das lógicas de circulação e consumo musical é de se pensar o que faz partes dessas práticas valorativas. Quais os fatores que podem exercer influência nesses julgamentos? Além dos fatores estéticos, ligados à forma, ao texto e à poética musicais, os aspectos sociais e mercadológicos ligados aos julgamentos de valor também são muito importantes. Boa parte dos julgamentos de valor realizados tem, para Frith, não só um viés estético, mas também político. Qualificar algum produto cultural como bom e outro como ruim é uma ação distintiva que

reconhece certos valores, práticas e afiliações afetivas de um indivíduo dentro de determinado espaço ou grupo social.

Ou seja, acredito que o sucesso do Sofar Sounds como modelo produtivo dentro do segmento da música ao vivo mostra como, para os indivíduos envolvidos na rede, esse tipo de evento tem tanto um viés estético para consumo de um tipo específico de música, curado pela própria rede e tido pelos participantes como de boa qualidade, bem como, se mostram como um ambiente de resistência política para valorização de um modo particular de se consumir shows ao vivo, em contraponto com os grandes festivais, shows com muito público ou barulho “excessivo”. O fato de determinado artista ser preferido para tocar em sessões produzidas sob a chancela do Sofar ao redor do mundo, em detrimento de outro, mostra como a lógica curatorial, de caráter coletivo e exclusivista, produz parte importante do valor da própria rede.

Outro ponto, o cuidado com o evento é refletido também na escolha dos convidados¹³. Como o número de interessados em acompanhar as sessões são maiores do que a capacidade de acomodação, são analisados, dentre os candidatos a assistir as apresentações, dentre outros fatores, quais são os que tem capacidade de multiplicação, que podem ajudar divulgando o evento, as bandas e/ou ainda atuando nas atividades de fotografia e filmagem das sessões ou, ainda, os que ainda não participaram de nenhuma sessão.

Nós gastamos o mesmo tanto tempo na lista de convidados quanto na música. Por acaso, 80 pessoas estão vindo para o show de hoje em Londres – nós podemos garantir que, pelo menos, metade delas nunca estiveram presentes. E nós priorizamos aqueles que podem ajudar de alguma maneira – blogueiros, pessoas que ajudam na filmagem, pessoas que são parte da família de alguma maneira. E também fãs – aquele tipo de pessoa que vai vir e depois contar para outras 100 pessoas: “você não vai acreditar no que eu vi ontem à noite...”. (OFFER *apud* FRYATT, 2013)

Arelados a esses multiplicadores, existe uma lógica de divulgação desses eventos na Internet. Todas atividades do Sofar Sounds são fotografadas, filmadas e editadas por voluntários vinculados à rede que recebem, assim como as bandas, uma fração do dinheiro recolhido no chapéu ao final de noite. Assim, são gerados produtos que circulam dentro da rede global do Sofar Sounds ajudando na publicidade do evento (fazendo que mais pessoas queiram participar das atividades) e da banda em questão (divulgando esses grupos para públicos de outras partes do planeta e que também integram a rede).

¹³ Além disso, percebemos como, desde o início do ano de 2015, além dos sorteios para ingressos e da seleção de convidados, começa a ser introduzida uma lógica de compra de ingressos (prática normativa na produção de shows “convencionais”) como maneira de aumentar a receita gerada pela rede. Voltarei a essa questão no capítulo 02.

Por exemplo, o canal do Youtube, mantido pela organização do Sofar Sounds em Londres, conta com mais de 4.500 vídeos¹⁴ de artistas e bandas independentes de cerca de 40 países, organizados em listas de acordo com o continente e a cidade onde o show foi realizado.

Isso é um dado importante, pois, como a maioria das bandas são iniciantes é difícil para elas terem acesso a algum material em alta qualidade de imagem e/ou som e, principalmente, meios para que esses produtos circulem de maneira adequada para um público mais amplo. Ao mesmo tempo em que atua na produção de shows de bandas emergentes e colocá-los em contato com um público interessado, o Sofar Sounds também divulga os vídeos pós-show e assim garante que o grupo tenha uma repercussão e uma projeção ampliada.

É a correlação entre as experiências do mundo real e a estratégia digital que faz do Sofar não apenas legal, mas comercialmente viável. Voluntários locais criam gloriosas galerias de imagem e vídeo em alta-qualidade para cada evento – alimentando o site do Sofar e ótimo conteúdo para as mídias sociais, como também entregando material de marketing grátis para os artistas. “Para qualquer banda nova, é difícil para se divulgar lá fora. Qualquer um pode postar coisas online, mas como fãs é difícil achar qualquer coisa, assim como para os músicos é difícil se promover, a menos que você seja um expert em mídias sociais”. (FRYATT, 2013)

A partir dessas discussões iniciais podemos ter uma ideia de algumas articulações desenvolvidas pelo Sofar Sounds enquanto rede. É possível ter uma visão como a comunidade surge a partir de um “descontentamento” com os modos vigentes de produção e consumo de música ao vivo nos eventos de grande porte. É possível, também, ter em vista como o sucesso do Sofar como modelo produtivo do segmento da música ao vivo aponta como, para os indivíduos envolvidos na rede, esse tipo de evento tem tanto um viés estético para consumo de um tipo específico de música tida pelos participantes como de boa qualidade, bem como, se mostram como um ambiente de resistência para valorização de um modo particular de se consumir shows ao vivo, em contraponto aos shows “convencionais”¹⁵, grandes festivais e eventos de maior porte.

São esses mapeamentos de trajetória que possibilitaram a identificação de controvérsias para sua interpretação. A descrição analítica pode nos fornecer pontos de reflexão bastante interessantes. Neste sentido, podemos perceber como, em certa medida, o próprio surgimento do Sofar Sounds pode ser entendido como uma controvérsia que abriu a caixa-preta da música

¹⁴ Em 28 de abril de 2016, o canal do Sofar Sounds no Youtube contabilizava 4.537 vídeos.

¹⁵ O termo convencional aparece entre aspas fazendo referência aos concertos e shows organizados de maneira tradicional, ou seja, fazendo uso de estratégias consolidadas de divulgação, comercialização e consumo.

ao vivo. Em outras palavras, como o próprio problema da falta de atenção no consumo de música ao vivo, ou a grande presença de artefatos tecnológicos – a exemplo dos smartphones e *tablets* – tem reconfigurado a maneira como consumimos shows, concertos e festivais.

Claro que isso não é uma questão exclusivamente inerente ao consumo da música, mas aqui percebemos como esse “problema” pode gerar novos laços de associação, novos fluxos de ação e novos modos de produção e consumo musicais como respostas e/ou reações, reagregando a música ao vivo em novos fenômenos e eventos. Se analisadas atentamente, essas novas práticas, suas respostas e reações nos falam bastante sobre o atual momento do consumo cultural em diferentes níveis.

Buscarei aqui tratar essa controvérsia, e as outras que forem surgindo ao longo do trabalho, de maneira mais ampla percebendo como essa prática se repete no universo da cultura pop e nos leva a perceber como, no atual contexto, não podemos pensar mais as transformações no segmento da música ao vivo segregando coletivos humanos e não-humanos, bem como, devemos pensar os fenômenos do universo da música interconectados, percebendo como as redes perpassam uma pelas outras. Como alerta Latour (2012), é preciso se perder em meio às controvérsias para visualizar como as práticas culturais contemporâneas são complexas. A música ao vivo e o Sofar Sounds não são diferentes.

2.4 Concertos ao vivo, tecnologia e incomodo

Poucas experiências musicais geram tanta expectativa nos fãs quanto aqueles minutos que precedem a entrada da banda ou artista no palco. As luzes estão apagadas, o palco montado, instrumentos afinados. Tudo pronto para o show. Quando a banda sobe ao palco, uma prática tem se tornado bastante rotineira: parte do público saca seus smartphones, *tablets* e câmeras fotográficas na expectativa de fotografar ou filmar parte do show, músicas inteiras e momentos marcantes do espetáculo que acaba de começar.

Essa prática tem se tornado cada vez mais frequente com a crescente popularização dos dispositivos móveis portadores de câmeras fotográficas e filmadoras, a maior interação desenvolvida pelos usuários nas redes sociais, surgimento de novas plataformas para compartilhamento de fotos e vídeos, bem como, a “necessidade” dos fãs de fazer o registro. Com isso, temos percebido como é difícil ir a um show e não ver os celulares, câmeras e filmadoras ao alto.

Como vimos anteriormente, um dos motivos que levaram ao surgimento do Sofar Sounds é a alegada “falta de interesse” dos fãs com relação à experiência musical,

principalmente das bandas mais novas, em detrimento das distrações devido às conversas, troca de mensagens e o uso dos aplicativos de *smartphones* para o registro fotográfico e em vídeo do show, bem como, seu consequente compartilhamento.

Uma das reações da política do Sofar Sounds foi proibir o uso de *smartphones* durante os shows como uma maneira de garantir a atenção e a experiência de intimidade¹⁶. Esse ponto, como já mostrado anteriormente, é o que vai caracterizar a especificidade do modo de consumo proposto pelo Sofar, baseado numa escuta atenta de uma audiência sem distrações. Sem levantar juízo sobre essa controvérsia, não é o caso aqui de defender ou condenar o uso de celulares nos shows ao vivo, como também não afirmar posição de consumir música sem distrações, mas, de fato, perceber como essas práticas tensionam as estabilizações da ideia música ao vivo e colocam em cheque modos de consumo naturalizados.

Nessa direção, não cabe aqui de criar uma dualidade colocando de um lado o Sofar Sounds e sua política de comportamento versus os fãs consumidores de música que fazem uso de seus *smartphones*, gravam vídeos, tiram fotos e compartilham esse material. Mas, acredito ser mais produtivo e interessante, pensar e identificar, a partir dessa “cultura do incômodo”, controvérsias que nos levem a analisar de maneira particular o papel desses actantes não-humanos que, em certa maneira, transformaram nossa forma de consumir um show.

Outro ponto, que é importante pensar nesse contexto é que não é apenas o Sofar Sounds que aparece como uma reação à essa “cultura do incômodo”. Não faltam exemplos dentro da cultura musical contemporânea para mostrar como o processo de mediatização (aqui fazendo referência ao crescimento da presença das mídias móveis e das possibilidades de uso a elas atribuída) do consumo musical pode gerar múltiplos rastros deixados pelos actantes, podendo ser o Sofar um deles.

Em um especial do site da CNN chamado “Our Mobile Society”, o jornalista Jarrett Bellini discute na sua coluna “Apparently this matters” a influência que as mídias móveis, sobretudo os *smartphones* e *tablets*, exercem sobre nossa cultura. Em um dos temas trabalhados por Bellini, ele apresenta a questão do incômodo que o registro, feito por fãs através do celular, causa nas outras pessoas.

Claro, os telefones celulares irritantemente bloqueando a sua visão em shows não é nada novo e, mesmo, reclamar sobre eles (como eu estou aqui) tem se

¹⁶ Com o desenvolvimento das redes sociais e do Sofar Sounds ao redor do mundo, posteriormente, o registro fotográfico e em vídeo das sessões passa a ser bem visto como uma maneira de divulgar as sessões na Internet, prática que passa a ser inclusive sugerida e estimulada com o uso das hashtags. Voltarei a este ponto no segundo capítulo.

tornado cada vez mais um clichê. No entanto, isso parece estar piorando. (...). Mas não importa o incômodo de ter de olhar para o palco através de um mar de visores brilhantes. Ainda mais do que isso, está tudo se tornando meio triste. Nós estamos desconectados da música. (BELLINI, 2013)

É interessante pensar isso através de dos exemplos pontuados por Bellini. Além do incômodo causado na audiência, que tem a visão modificada pelo número de aparelhos que são levantados pelos outros fãs. Existe também um grau de distração que, segundo os críticos dessa prática, acomete os fãs durante o ato de gravação, tendo, inclusive, despertado algumas reações de artistas como foi o caso do grupo norte-americano Yeah Yeah Yeahs.

Então, recentemente, a banda de *indie* rock Yeah Yeah Yeahs decidiu tentar algo. Eles colocaram um cartaz: "POR FAVOR, NÃO assistir ao show através de uma tela NO SEU *SMARTPHONE*/CÂMERA. DEIXE ESSA MERDA LONGE como uma cortesia à pessoa atrás de você e ao Nick, Karen e Brian. MUITO AMOR E MUITO OBRIGADO! Yeah Yeah Yeahs"¹⁷ Isso tudo saiu duas semanas atrás, quando uma foto do cartaz no Webster Hall, em Nova York, foi twittada pela revista Spin e rapidamente obteve repercussão na Internet. (BELLINI, 2013)

Em um post para o blog do The Guardian, Michael Hann também repercutiu o caso tentando entender a utilidade desse tipo de registro por parte dos fãs e problematizando a questão do registro como forma de guardar uma “memória” ou recordação da performance ao vivo.

É difícil opor-se ao fã que tira um par de fotos. O problema está na pessoa que produz um extenso material filmado - clipes que, provavelmente, nunca serão vistos novamente e, se forem, acabam por ser ter a imagem borrada, escura e com uma qualidade de áudio que faria Simon & Garfunkel soarem como o Slayer. O incômodo causado pela visão bloqueada, então, é multiplicado pela inutilidade do que está bloqueando.

E assim muitos vão agradecer Yeah Yeah Yeahs pelo seu ataque preventivo. Até agora, aqueles que desejam ver o show, não a tela, tiveram de contar com músicos que pedem do palco uma multidão sem câmera (...). Em maio passado, por exemplo, Ian Brown disse à multidão, em um show de abertura para os Stone Roses em Warrington: "Se você colocar suas câmeras para baixo você pode ser capaz de viver o momento em que você tem uma memória, não algo que você gravou e nunca viveu." (HANN, 2013)

Mais uma vez na reportagem, Bellini vai reiterar através de uma experiência pessoal a questão como o registro audiovisual em dispositivos móveis, na verdade, no lugar de guardar a

¹⁷ As letras em maiúsculas estão postas de maneira idênticas ao cartaz original. Ver: <<http://edition.cnn.com/2013/04/26/tech/social-media/apparently-this-matters-concert-phones/>>. Acesso em 01 de novembro de 2014.

lembrança vivida, a distração ou o fato de ver um evento ao vivo através da tela do celular, impede que esse fã assista ao show diretamente em prol de uma visão construída através da tela do celular. O que de certa maneira, além de uma controvérsia possível, constrói uma dualidade entre o saudosismo ou purismo nos concertos em contraponto à incorporação de novas possibilidades tecnológicas no consumo musical.

A verdadeira revelação para mim foi no ano passado, quando eu vi Roger Waters apresentar "The Wall". Foi incrível. Esse show teve explosões. E coisas brilhantes. E aviões caindo do céu. Foi sobrecarga sensorial completa, e quando cheguei em casa, eu decidi que minha vida precisava de mais lasers. (...)

"The Wall" foi simplesmente incrível. No entanto, muitas pessoas perderam todo o show. E eles estavam literalmente ali. No meio de toda a loucura de ópera do clássico álbum duplo do Pink Floyd, em todo lugar que eu olhava, as pessoas estavam assistindo através de 3 polegadas de vidro em seus telefones. Um dos maiores espetáculos de rock foi realizado na frente deles, mas eles realmente tomaram a decisão consciente de ter uma experiência visual pior. (BELLINI, 2013)

Pensando sobre essas questões podemos ter uma visão mais ampla da quantidade de controvérsias que estão submersas em uma construção de redes que passam pela música ao vivo. Pensando o surgimento do Sofar Sounds a partir de um “problema” encontrado nas formas como consumimos shows, concertos e festivais, bem como, nas próprias estratégias de produção desses eventos pautados em grandes dimensões. É visível como existe um jogo que envolve relações diferenciadas entre actantes, sejam eles humanos ou não-humanos, em diferentes formações de rede.

Songs from a Room (Sofar) tem levado a música ao vivo a novas alturas desde o seu show de estréia em uma sala de estar em 2010, e até agora o objetivo continua simples: reunir amantes de música em uma configuração intimista para curtir talentos musicais emergentes. O endereço é anunciado aos convidados um dia antes do show e o line-up permanece um mistério até a cortina subir. Mas seja lá qual for a data e qual seja o lugar, a audiência do Sofar é encorajada a apreciar a música sem distrações, então os *smarthphones* são para ficar no bolso. (POLYAK, 2013)

Mas entre proibições de uso e o crescimento da comunidade nas redes sociais, comecei a perceber um fenômeno interessante: como o número de compartilhamentos de fotos e vídeos tem crescido dentre o público que frequenta sessões do Sofar Sounds. Parte desse crescimento tem encontrado justificativa em um incentivo que a rede agora, talvez mais flexível, parece fazer para a promoção das sessões nas redes sociais dos convidados.

Parte do *ethos* Sofar é a atenção. No show de Karen O, Christine Cook, diretora do Sofar Nova York, explicou as regras: falar, enviar mensagens de texto ou tirar selfies não são permitidos durante a música, embora as pessoas são incentivadas a promover o evento em mídias sociais durante os intervalos. O público também é convidado a permanecer por toda a noite, e não chegar a tempo para o headliner (uma das razões que Sofar não listar o seu lineup de antecedência). (RYZIK, 2014)

Parte dessas divulgações são fotos dos shows e do público entre si, vídeos das apresentações e outros registros variados feitos durante as sessões. Se a proibição vigora, ou não, parece estar passando por um processo de flexibilização. Em reportagem do Correio Braziliense, Maíra Brito descreve o ambiente em que se viu quando foi a uma sessão do Sofar Sounds na capital federal.

Domingo, 18h. Em uma sala, cerca de 60 pessoas sentadas em sofás, pufes e tapetes escutam com cuidado o som de um jovem artista. O silêncio é tanto que o zíper de uma bolsa pode chamar a atenção. Celulares no modo silencioso batem fotos (sem flash!) dos novos talentos que vão circular o mundo pela internet graças ao Sofar Sounds (abreviatura de Songs From a Room). O projeto nasceu em 2009, em Londres, e está em 35 cidades dos cinco continentes. No Brasil, desembarcou em 2012. A ideia é veicular a arte de músicos independentes que tenham um trabalho consistente, mas sem condições para divulgá-lo. (BRITO, 2013)

Não é tão difícil encontrar esses materiais registrados modo silencioso, uma pesquisa rápida em uma rede social como o Instagram, por exemplo, retornou mais de 30 mil posts, entre conteúdo “oficial” gerado pela produção dos eventos como também material produzido pelos fãs que atenderam às sessões, com a *hashtag* #sofarsounds¹⁸. Pesquisando por #sofarsoundsbrasil, encontrei mais de 4 mil resultados¹⁹. Ainda vendo a presença dos eventos de Salvador (#sofarsalvador) e Brasília (#sofarsoundsbsb), que ao lado de São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, são as cidades com mais sessões regulares aqui no Brasil, consegui contabilizar, ainda apenas no Instagram, mais de 400 e 800 postagens²⁰, respectivamente.

“Rafe e Rocky estavam desiludidos com os shows comerciais de larga escala”, explica Steve. “Eu acho que muitos de nós já estiveram para ver bandas e você está simplesmente muito longe do palco, espiando um mar de telefones celulares enquanto as pessoas ao seu lado conversam o tempo todo durante a

¹⁸ Segundo a contabilidade do Instagram eram 30.117 postagens em 28 de abril de 2016.

¹⁹ Segundo a contabilidade do Instagram eram 4.343 postagens em 28 de abril de 2016.

²⁰ Segundo a contabilidade do Instagram eram 457 postagens para #sofarsalvador e 817 para #sofarsoundsbsb em 28 de abril de 2016.

performance. A conexão entre artista e audiência fica perdida. Então com o Sofar eles quiseram colocar a mágica de volta na música ao vivo, trazendo os próximos talentos para lugares muito menores e mais intimistas, mas usando o poder das redes sociais globalmente”. (Mobile Life, 2015)

É justamente esse poder das redes sociais, mencionado por Steve Gilbert, voluntário do Sofar Sounds no Reino Unido que parece emergir dessas e de outras postagens em diferentes redes sociais. É interessante atentar para esses discursos pois, como vou discutir mais a frente, não se trata de reforçar o discurso negativo em relação ao telefone celular, mas perceber por meio das associações em curso e em jogo, como esses dispositivos tecnológicos se colocam como importantes articuladores não só para a divulgação da rede através dos fãs, mas, também, do próprio consumo da música ao vivo.

E como Steve admite prontamente, se trata de uma rede que simplesmente não seria apta a funcionar sem os telefones celulares:

“Sem os telefones celulares, nós não seríamos aptos a produzir o Sofar”, ele fala abruptamente. “Nós queremos que os convidados comentem para seus amigos sobre o show que eles acabaram de ir, compartilhem fotos ou, ainda, assistam nossos vídeos no Youtube. Ter as pessoas espalhando a palavra do Sofar através da mídia social é nosso principal modo de crescimento e atingir mais pessoas – sejam futuras audiências ou futuros artistas. (Mobile Life, 2015)

Assim, é possível perceber que existe um jogo muito mais tenso em curso. Muito além de tentar reforçar as dualidades entre real x midiático, atenção x distração ou criar hierarquizações entre os modos de consumo de música ao vivo, que, para os discursos observados acima, a experiência ao vivo seria mais “real” ou “melhor” e a experiência midiaticizada uma “distração” ou algo “secundário”, proponho percorrer um caminho alternativo e visualizar como as duas dimensões se correlacionam e coexistem no processo de consumo musical. Nesse sentido, proponho levar essa controvérsia um pouco mais a fundo para tensionar mais essas relações entre fãs, midiaticização e consumo de música ao vivo. Com a intenção de não apenas mostrar como a tecnologia e as mídias não podem ser entendidas como aspectos exteriores às redes da música ao vivo, mas, principalmente, mostrar como podemos tirar reflexões importantes sobre o atual significado de se pensar a música ao vivo, dentro da perspectiva da TAR, seguindo os actantes, seus rastros e suas associações.

2.4.1 Performance ao vivo em uma cultura midiaticizada: pensando a tecnologia e a ontologia plana a partir da música ao vivo

Venho tentando mostrar que pensar a música ao vivo hoje, certamente, é algo muito mais complexo do que aparenta. Como apresentado anteriormente, a análise dos rastros dos actantes em suas constantes associações nos possibilita a identificação das controvérsias que nos permitem repensar algumas das “certezas” que tínhamos sobre o segmento, desnaturalizar uma série de práticas e visualizar uma outra quantidade de processos particulares que podem contribuir para um entendimento mais amplo das práticas culturais contemporâneas.

Em um jogo de associações e reagregações ao redor de formas de produzir e consumir a música ao vivo, percebemos como a rede em torno do Sofar Sounds começa a tomar forma a partir da necessidade de se criar “outro jeito” de assistir a um show ou valorizar certas características da performance ao vivo. Percebendo nesse sentido, como pensar esse segmento, suas práticas, processos e dinâmicas é algo que vai muito além da música em si. Assim, começamos a ver como o desenvolvimento tecnológico tem transformado o jeito como consumimos e nos relacionamos com a música ao vivo e a maneira como nos comportamos nesses eventos.

Práticas como o registro fotográfico e em vídeo tem gerado uma série de desdobramentos e reações por partes de outros fãs que prezam por outras práticas e modos distintos de consumo de shows ao vivo. Como vimos, as práticas apontadas pelos próprios actantes como “dispersivas” têm levado a reações de artistas (como o caso do Yeah Yeah Yeahs), de profissionais da mídia (a exemplo do jornalista Jarret Berrini) e dos próprios fãs (a exemplo do próprio Rafe Offer quando mostra seu descontentamento com o modo como a música estava ficando em segundo plano, mesmo que a exemplo de músicos como Paul McCartney que incorporaram as filmagens de fãs para a construção de seus produtos audiovisuais²¹). Mas, também, sendo dispersivo ou não, o compartilhamento desses registros é uma das práticas que tem feito o Sofar Sounds ampliar seu poder e alcance nas redes sociais.

Tendo essas questões em vista, a TAR nos oferece uma possibilidade de se pensar a formação dessas redes, como apontado anteriormente, a partir do acompanhamento dos rastros de actantes, que tanto podem ser humanos (indivíduos, fãs de música, jornalistas, produtores culturais, músicos, dentre outros) ou não-humanos (tecnologias, dispositivos móveis, aplicativos, por exemplo). Aqui interessa observar as associações pensando esses mediadores em igual patamar, já que o interesse maior está na análise da ação e consequências das agências. Pensamos, assim, o pressuposto de simetria ou ontologia plana.

²¹ O DVD “Good evening, New York City”, lançado por Paul McCartney em 2009, conta com imagens gravadas pelos próprios fãs durante o espetáculo.

É o pressuposto de que se deve dar a mesma importância a sujeitos e objetos, mais ainda, deve-se tomá-los, propõe Serres, como “quase sujeitos” e “quase objetos”. Assim, actantes humanos e não-humanos estão no mesmo plano. Esse princípio foi o que diferenciou a TAR dos outros Estudos de Ciência e Tecnologia (Science and Technology Studies – STS) e lançou uma alternativa à sociologia estruturalista, fugindo dos grandes enquadramentos teóricos explicativos do social e identificando redes, mediadores e intermediários em movimento, atuando em uma determinada associação. (LEMOS, 2013, p. 52)

Levanto essa questão aqui, pois, acredito que exista uma dimensão midiática com grande relevância na maneira como a música ao vivo se mostra ou se faz mostrar. Essa dimensão que, por vezes, é obliterada em detrimento de outras variáveis do entretenimento ao vivo precisa ser colocada à vista, pois sem ela, perdemos a chance de observar fenômenos interessantes e de avaliar atores tão importantes para rede como um todo.

Seguindo as redes de relações ao redor de afirmações controversas, cartógrafos sociais são inevitavelmente levados a considerar conexões que se espalham além do universo textual. Afirmações são sempre parte de uma rede maior compreendendo seres humanos, objetos técnicos, organismos naturais, entidades metafísicas e assim por diante. Na ANT e na cartografia de controvérsias, nós nos referimos a esses seres pelo genérico termo de “atores”. O significado deste termo é o mais abrangente, é claro: um ator é qualquer coisa fazendo algo. Essa definição é um pouco tautológica, mas isso vem com um teste prático: quando você se perguntar se alguma coisa está agindo em uma controvérsia, somente se pergunte se a sua presença ou ausência faz diferença. Se faz e essa diferença é sentida percebida pelos outros autores, então isso é um ator. (VENTURINI, 2010, p. 266)

Pensar isso é, de fato, muito importante pois nos vai fornecer possibilidades de entender não só o uso de dispositivos móveis em contextos de entretenimento ao vivo, mas também saber que esses mesmos dispositivos propiciaram práticas antes não possíveis ou não tão acessíveis. Entender a importância dos objetos como atores no processo é crucial, mas também, precisamos entender o processo cultural em que se dão essas transformações. Ou seja, entender o que são esses processos que nos levam a fazer uso desses dispositivos e fazê-los agir dentro da rede.

Isso, é claro, não significa que os partícipes “determinem” a ação, que os cestos “provoquem” o transporte de comida ou que os martelos “imponham” a inserção do prego. Essa inversão no rumo da influência funcionaria apenas como o meio de transformar os objetos nas causas cujos efeitos seriam conduzidos pela ação humana agora limitada ao papel de mero intermediário. Ao contrário, significa que devem existir inúmeros matizes metafísicos entre a causalidade plena e a inexistência absoluta. Além de “determinar” e servir de “pano de fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir,

conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas “no lugar” dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência do social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de não-humanos. (LATOUR, 2012, p. 108-109)

Como se pode perceber, tanto os dispositivos tecnológicos como também seus usos e ações vão nos interessar bastante para perceber como dentro de um contexto cultural particular podemos ter o surgimento de novas práticas de produção e consumo musical, como é o caso do Sofar Sounds. Perceber todas essas dinâmicas incluídas nesses processos não seria possível se estivéssemos pensando a música apenas em si mesma. Em outras palavras, não podemos entender a música ao vivo apenas como um mero evento ou, mesmo, como uma categoria concebida *a priori*, ou como uma caixa-preta, a qual acreditamos já ser bem resolvida e que não necessite discussões. O significado da música ao vivo, em suas diferentes problematizações, será entendido a medida em que forem sendo analisadas as suas associações e reagregações. O significado da música ao vivo está nas redes de produção e consumo musical, ou melhor, como poderia sugerir Bruno Latour, na análise da formação das redes. Sempre que falamos sobre este segmento e suas materializações, estamos, na verdade, falando sobre contextos específicos em que a noção de música ao vivo é articulada. Cabe, então, construir a ideia de música ao vivo, para que ao invés de entender esse segmento como algo dado ou resolvido, possamos perceber quais são as dinâmicas específicas que tensionam a música em contextos específicos. Além disso, é importante pensar, como pontuado anteriormente, as controvérsias identificadas num contexto mais amplo sobre a música ao vivo e escapar de alguns lugares-comuns para entender as transformações deste segmento.

Neste contexto, proponho uma análise continuada da controvérsia que venho discutindo sobre a “distração” dos fãs que consomem a música ao vivo e registram através de dispositivos móveis. Pensando muito além do incômodo em si gerado em outras pessoas, mas indo em busca de aspectos que nos levem a encontrar os rastros dessa prática como algo não apenas específico da música a vivo em si, mas como traço de uma cultura contemporânea. Assim, pretendo ir além do discurso tradicional sobre a performance ao vivo que falam na “mágica do show ao vivo” ou na “energia que existe entre músico e audiência” dentro de um dado evento. Mesmo que essas ideias ainda estejam presentes de maneira muito forte no discurso do jornalismo cultural, dos artistas e, de maneira ainda incisiva, dos fãs, usá-los para explicar o que

entendemos sobre música ao vivo é reduzir o debate a binarismos que, em certa medida, pouco explicam as transformações no universo da música.

Precisamos, então, rever o que entendemos sobre as formas de performance ao vivo e as formas midiaticizadas, caso ainda acreditemos que se tratam de duas categorias opostas e excludentes. Assim, rompendo com a ideia, historicamente construída, de que apenas o “ao vivo” é “real” enquanto as formas midiaticizadas – o “gravado” – são apenas secundários e, de algum modo reproduções artificiais do “real”. E, também, discutir a heterogeneidade das formas ao vivo em relação ao antagonismo entre performance ao vivo x simulação. Assim, perceber como é possível pensar as associações em torno da música ao vivo, e em particular do Sofar Sounds, sem partir de definições essencialistas, problematizando e abrindo caminho por meio das controvérsias que vão surgindo durante a pesquisa.

2.4.2 Retomando a controvérsia: indissociabilidade entre música ao vivo, midiaticização e performance

Para iniciar a escrita deste tópico, eu revisei três vídeos que me ajudaram a ter uma visão mais ampla do que se tratava o Sofar. O primeiro deles é do cantor Benjamin tocando “Silent” no Sofar Sounds São Paulo²². O vídeo foi postado em 10 de dezembro de 2013, sendo gravado originalmente em 26 de agosto do mesmo ano. Fiz isso, pois, acredito que, após a primeira entrada no universo do Sofar Sounds através do vídeo do Holger, foi essa performance que me fez pensar uma série de questões sobre a rede, inclusive cheguei a fazer uso desse registro para exemplificar meu objeto de estudo em algumas palestras ou falas em congressos acadêmicos e outros eventos informais²³.

O dado interessante que eu cheguei nesse vídeo por indicação do algoritmo de recomendação do Youtube. Num universo que precisamos de filtragem, de atalhos para chegar no conteúdo que nos interessa e de possibilidades de otimizar o tempo em busca de conteúdo, toda ajuda é válida. Mas eu vim chegar nesse vídeo já no final de 2014, mais de um ano e meio após a performance ser realizada, quando comecei a repensar o meu projeto de Doutorado e decidi focar a análise apenas na rede do Sofar Sounds.

²² Ver: < https://www.youtube.com/watch?v=xK_jTKklEMc>. Acesso em 04 de abril de 2016.

²³ Palestra “Valorizando as “pequenas” experiências musicais: possibilidades para a música ao vivo independente” realizada no evento Ostra Musical, em 15 de novembro de 2014.

Figura 1 - Frame do vídeo de “Silent”, de Benjamin, no Sofar Sounds São Paulo



Fonte: Captura de vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tJrj0eWIRC8> >. Acesso em: 14 set. 2017.

Isso, talvez, pelo fato do vídeo sintetizar bem o conceito por trás da comunidade. Um vídeo retratando um show intimista num ambiente pequeno que parece ser uma sala de frente de um brechó, ou algum negócio voltado para roupas, visto as araras com peças de vestuário penduradas. Uma performance de um artista que, até então, não tinha nem um álbum lançado (o primeiro disco de Benjamin, intitulado “Last”, só seria lançado dois anos depois, em 2015 e conta com “Silent” no repertório).

Após o vídeo de “Silent”, encontrei um vídeo do Sofar Sounds Londres que contava com a participação do músico James Bay apresentando a canção “Stealing Cars”²⁴. O registro feito em 22 de janeiro de 2013 e publicado em 26 de fevereiro do mesmo ano mostra o, então, cantor em início de carreira se apresentando numa sala de estar grande, mas sem qualquer amplificação. O dado interessante é que o vídeo foi editado com imagens que vão além da apresentação do músico e mostra o público chegando e se preparando para os shows, relações interpessoais, pessoas sentadas e ouvindo atentamente.

²⁴ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=tJrj0eWIRC8> >. Acesso em 04 de abril de 2016.

Figura 2 - Frame do vídeo de “Stealing Cars”, de James Bay no Sofar Londres



Fonte: Captura de vídeo. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=xK_jTKklEMc >.
Acesso em: 14 set. 2017.

Figura 3 - Frame do vídeo de “Stealing Cars”, de James Bay no Sofar Londres



Fonte: Captura de vídeo. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=xK_jTKklEMc >.
Acesso em: 14 set. 2017.

Outro vídeo que gostaria de fazer referência é o da apresentação de Guaiamum, projeto solo do músico Daniel Ribeiro, durante mais uma sessão do Sofar Sounds São Paulo, em 25 de março de 2015. O vídeo gravado para a música “Convenience”²⁵ parece ser ambientando num ateliê de artes e, assim como o vídeo de James Bay também mostra na edição elementos que vão além a música meramente, inclusive retratando os momentos onde, aparentemente, não tem

²⁵ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=1xztuprUNfI> >. Acesso em 28 de abril de 2016.

shows acontecendo. Mostrando um entorno das sessões ou, como falam os produtores, parte da “experiência do Sofar Sounds” de consumo da música ao vivo.

Figura 4 - Frame do vídeo de “Convenience”, de Guaiamum no Sofar São Paulo



Fonte: Captura de vídeo. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=1xztuprUNfI> >.
Acesso em: 14 set. 2017.

Figura 5 - Frame do vídeo de “Convenience”, de Guaiamum no Sofar São Paulo.



Fonte: Captura de vídeo. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=1xztuprUNfI> >.
Acesso em: 14 set. 2017.

Figura 6 - Frame do vídeo de “Convenience”, de Guaiamum no Sofar São Paulo



Fonte: Captura de vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1xztuprUNfI> >. Acesso em: 14 set. 2017.

Apesar das diferenças pontuais, os vídeos possuem características marcadamente comuns, estratégias de edição semelhantes, além de que, os artistas retratados mostram modos de apresentação parecidos e o público consome a música e se porta de maneira quase idêntica. Mas aí me surgiu uma questão que me fez refletir sobre alguns aspectos específicos da rede. Por exemplo, por que uma rede baseada no consumo musical atento e “ao vivo” criaria um acervo tão grande de vídeos em alta qualidade das suas sessões secretas e intimistas? Uma das respostas oficiais, como já apontado anteriormente, é justamente a questão da divulgação ampliada dos artistas que participaram das sessões e a possibilidade de que eles possam chegar a públicos maiores projetados dentro das redes sociais. Mas por trás de cada micro-divulgação de artistas independentes que se apresentaram dentro do projeto, existe uma propagação do modelo de operação e consumo difundido pelo Sofar Sounds. As salas de estar modernas, o público próximo dos artistas, as performances “emocionais”, a “quase” ausência de amplificação, o foco da audiência, tudo está lá. A primeira coisa que eu pensei e outros também devem ter pensado, acredito, foi justamente: como seria interessante poder ter participado daquela sessão e ter visto esse show “pessoalmente”.

O sentimento se justifica em parte, claro, pelos artistas, pelas canções e pelas performances em si. Mas conforme a rede foi se desenvolvendo, venho notando, cada vez mais claramente, como existem elementos da edição do vídeo que remetem não a um clipe da banda ou do artista em si, mas ao ambiente, às interações entre o público, ao consumo dedicado de música e à intimidade criada nas sessões. Existia uma grande quantidade de fenômenos

aparecendo dentro de um clipe em vídeo de um artista que havia se apresentado numa sessão do Sofar Sounds.

Pensando os exemplos que vinha apresentando no tópico anterior, tendo como principal processo o registro de shows e concertos dos fãs através dos telefones celulares – que por um lado causam incomodo e uma alegada “distração” no público, mas que também tem sido um dos pontos importantes para a divulgação da própria rede – em conjunto com os exemplos de “Silent”, “Stealing Cars” e “Convenience”, vídeos oficiais produzidos pela própria organização do evento em cada cidade, acredito que existe uma relação intrínseca muito importante entre os processos de produção da música ao vivo, suas práticas de consumo e o processo de mediação.

Por isso, proponho que devemos ir além dos argumentos dos atores, sejam eles reivindicando o abandono dos celulares em função da necessidade de “viver o momento” ou, ainda, apontando o registro em foto e vídeo através desses dispositivos multimídia como um ato distrativo. Repetindo esses discursos podemos estar reforçando explicações binárias e dualistas, esquecendo a importância que esses dispositivos têm dentro de novas conformações para o consumo da música ao vivo.

Uma das possibilidades que acredito serem produtivas para visualizar melhor essas agências da rede do Sofar Sounds, do público e de seus dispositivos multimídia é pensar esses fluxos de ação a partir de uma noção que pode nos fornecer possibilidades para colocar em questão esses agentes, procedimentos e modos de comportamento. Nessa direção, acredito que a noção de performance pode ser proveitosa para se pensar, não só as agências dos actantes em questão, mas dar uma profundidade maior ao debate.

Assim, entenderei a perspectiva da performance muito além do âmbito da “performance artística”, da “performance ao vivo” ou da “simulação”. Busco um entendimento de performance, em acordo com Diana Taylor (2013), como um processo, um modo de intervir no mundo, uma realização ou, ainda, ato de transferência.

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais /apropriados para a ocasião. (TAYLOR, 2013, p. 27)

Um outro ponto que cabe frisar aqui é que também a noção de performance, ainda de acordo com Taylor, está alargando seu alcance a outros actantes, normalmente não entendidos como “performers”, ou seja, atores que ficam à margem do ato performático, como, por exemplo, o público.

A crença de antropólogos como Geertz de que “fazer etnografia é como procurar ler (...) um manuscrito – estrangeiro, descolorido, cheio de elipses” e de que a cultura é um “documento performatizado” vai contra os princípios dos estudos da performance, que insistem na participação ativas de todos. Estamos todos presentes nesse quadro, somos todos atores sociais em nossos dramas sobrepostos, limítrofes, litigiosos. Até mesmo o distanciamento de Brecht se apoia na ideia de que os espectadores estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco, não por meio da identificação, mas da participação, e de que eles são frequentemente chamados a intervir e mudar o curso da ação. (TAYLOR, 2013, p. 40)

Pensar todo o entorno do ato performático é importante pois esses atores são fundamentais no fenômeno como um todo. Sem audiência, o show ou a apresentação perde parte do seu significado. A presença e agência do público são parte integrante da performance como um todo. Por exemplo, Godlovitch (1993) em seu trabalho sobre performance na música clássica descreve o que, segundo ele, seriam as “condições de integridade” que precisam acontecer antes da música começar que constituem o que ele chama de “continuidade do ritual” e fazem parte da performance desse tipo de música. Para o autor, sem a condição de se ter a “calma continuada do público” durante a execução musical, por exemplo, são pré-requisitos para o acontecimento e continuidade da performance de música clássica.

Outro exemplo, desta vez posto por Philip Auslander (2006), descreve a impossibilidade de se pensar a lendária performance dos Beatles no Shea Stadium, em Nova York no ano de 1965, sem pensar a dimensão performática e participativa dos fãs. Segundo ele, é interessante perceber, a partir de um documentário sobre o show e que é comentado por Auslander que a única coisa que não se consegue ouvir é justamente a performance musical do Fab 4.

O filme era extraordinário, não apenas por que era praticamente impossível ouvir os Beatles tocarem: a trilha sonora era completamente dominada pela barreira de gritos ininterruptos da audiência. Tomadas dos próprios Beatles mostravam eles olhando confusamente uns aos outros e tentando tocar mesmo que ninguém estivesse ouvindo e eles quase não pudessem ouvir os outros através do barulho. (Você pode ter um senso do efeito ao ouvir a gravação dos concertos dos Beatles no Hollywood Bowl. Mesmo que editado para ser audível, a música é acompanhada por uma constante, não-diferenciada onda de barulho emanando da audiência). (AUSLANDER, 2006, p. 266)

A partir desse exemplo extremo, Auslander vai questionar que, para ele, não se trata de uma apresentação onde os artistas conseguiram se apresentar para o público, dada à limitação tecnológica do sistema de som do show, bem como, devido ao barulho que cobria a música que saia das caixas. Auslander advoga uma possível inversão de papéis onde o público é que conseguiu performatizar para os Beatles.

Eu não consigo pensar em nenhum exemplo fora do mundo da música popular no qual é convencional para audiências se comportarem de uma maneira que seja basicamente impossível para os artistas performatizarem. Nós normalmente assumimos que as audiências atendem a performance em ambas as maneiras: estando presente nelas e devotando atenção nelas. Indo mais longe, como Erving Goffman aponta, audiências normalmente vão se dobrar para ajudar o artista a alcançar o desempenho (...). (AUSLANDER, 2006, p. 266)

Ou seja, parto, em acordo com Taylor, Godlovitch e Auslander, de uma perspectiva que, assim como venho construindo com base na TAR, para os estudos de performance não é apenas a música ou a performance musical em si que interessam, existe todo um entorno que não só merece ser levado em consideração como também pode ser entendido como parte integrante e significativa da própria performance de maneira geral. Ou seja, pensando sob essa perspectiva, as agências do público que atende às sessões do Sofar Sounds são tão importantes quanto as agências dos produtores e dos músicos, por exemplo, quando pensamos o Sofar Sounds como um ato performático. Mesmo sendo, praticamente, o contrário da audiência do show dos Beatles no Shea Stadium, enquanto os fãs do quarteto de Liverpool “inviabilizaram”, mesmo que não intencionalmente, a performance dos artistas, os produtores, bandas e público que fazem parte do Sofar criam, segundo o modelo desenvolvido e difundido pelos fundadores da rede, as condições ideais para as apresentações para a performance musical.

Então, com base no que foi dito aqui e na abertura deste capítulo, reparo que algumas das “condições de integridade” da performance musical envolvida no Sofar Sounds passaria, além das performances musicais voltados para sonoridades particulares (voltaremos a este ponto no capítulo 03), por atores (tanto humanos, quanto não-humanos) que, geralmente, não são associados com a performance ao vivo em sentido estrito. Pensando que, dentro desse caso específico, uma parte significativa da performance aqui discutida passa pela mediação, ou agência, dos artefatos midiáticos e seus produtos. Digo isso, pois parte da criação da ideia da própria rede, bem como as estratégias de produção e divulgação passam pela produção de vídeos “oficiais”, divulgação de fotos e vídeos nas redes sociais, tanto por parte da produção

do Sofar quanto, também, por parte do público. No caso, gostaria de centrar minha atenção, nesse primeiro momento, em dois actantes relevantes dentro desse processo, são eles:

- a) O público, seus modos de comportamento antes, durante e depois do show ao vivo;
- b) Os dispositivos midiáticos que, dentre outras coisas, permitem tanto o registro “oficial” por parte dos organizadores do evento, como também o registro “amador” do público.

Como apresentado anteriormente, uma das controvérsias que possibilitaram abrir caminho por meio das redes em torno do consumo de shows, levando os fundadores do Sofar Sounds perceber que “havia algo de errado com a música ao vivo”, foi a falta de atenção ocasionada pelas distrações “sociais” e “tecnológicas” que são colocadas como algumas das motivações que possibilitaram a proposição de formas alternativas de consumo da música ao vivo como reações a esses modos tidos como “ordinários”.

Localizar essas controvérsias e perceber seus desdobramentos nos faz superar alguns clichês e lugares-comuns no entendimento das dinâmicas tanto do consumo de música ao vivo atual, como também, perceber como o universo da música se mostra como um ambiente interconectado em que podemos perceber suas ramificações e formações particulares dentro de um contexto de rede amplo.

Um ponto que eu proponho refletir agora é que, a partir da possibilidade de entender a agência do público, e dos dispositivos multimídia “oficiais” (utilizados pela produção na filmagem e gravação) ou não (registrado pelo público presente) como parte integrante da agência dos actantes vinculados à rede, precisamos superar o dualismo entre “real” e “simulado”, nas relações entre processos midiáticos e performance ao vivo.

Nessa perspectiva, os trabalhos de Taylor e Auslander propõem discussões que podem nos oferecer pontos de partidas muito interessantes. Penso, então, pontos que nos levam a crer na indissociabilidade entre a performance ao vivo ou “incorporada” e o desenvolvimento das práticas “arquivais” ou dos processos midiáticos no consumo musical.

Sendo assim, parto de duas perspectivas:

- a) De acordo com Auslander, a performance que entendemos como “ao vivo” é reflexo dela mesma, resultado de uma influência mútua entre sua forma presencial e sua forma midiaticizada;

- b) De acordo com Taylor, para pensar performance em sentido amplo precisamos entendê-la em suas duas dimensões: arquivar e repertorial.

Sendo assim, assumo que não é de agora que a tecnologia influencia na maneira como pensamos as expressões ao vivo. Já há muito tempo ela também transforma nossas maneiras de produzir e consumir música. “A performance ao vivo é a categoria da produção cultural mais afetada pela dominação midiática” (AUSLANDER, 2008, pos. 106). A presente afirmação abre as discussões de Auslander em seu livro “Liveness: Performance In A Mediatized Culture”, quando o autor busca traçar paralelos entre as performances ao vivo, em suas diferentes manifestações, e os processos midiáticos presentes na cultura contemporânea. Mesmo sendo uma afirmativa de difícil comprovação – visto as grandes transformações que diversos fenômenos midiáticos têm feito na indústria da música, particularmente nos últimos 50 anos – o autor vai pontuar que tanto o desenvolvimento da performance ao vivo, em suas diferentes variações, como também as transformações das rotinas produtivas de algumas formas midiáticas são influenciadas mutuamente.

Para isso, é necessário superar a oposição entre as duas formas. Para o autor, essa separação não emerge a partir das características intrínsecas de cada uma, mas como resultado de processos históricos e culturais, argumentando que, ao invés, de pensarmos nessa diferença como um balizador para se imaginar as dinâmicas do “ao vivo”, precisamos pensar a dependência mútua entre as formas, o que vai desafiar a ideia de que o “ao vivo” precede o “mediatizado”, já que, como entenderemos mais a frente é possível que as formas “mediatizadas” introduzam certas práticas e modos de produção nas formas “ao vivo”.

Eu vou além do discurso no qual a teoria da performance continua a caracterizar a relação entre o ao vivo e o mediatizado como uma oposição, no lugar da erosão de diferenças entre eles.

Embora eu tenha afirmado que a relação entre o ao vivo e o mediatizado é uma oposição competitiva no nível da economia da cultura, eu não vejo essa oposição como derivada das características específicas das formas ao vivo e mediatizadas, mas de preferência, como determinadas por contingências culturais e históricas. (AUSLANDER, 2008, pos. 284)

Por exemplo, Auslander sugere pensar a relação entre o teatro e o surgimento do cinema. Para o autor, não se trata de pensar de que o desenvolvimento da atuação e edição cinematográfica em 1910 queria criar bases para um modo específico de narrativa, mas, sim, perseguir uma meta de se fazer “teatro com novos significados”. Assim, uma das propostas que o autor advoga é que existe um processo de remediação das performances ao vivo – seja o teatro ou concertos

ao vivo, por exemplo – nas formas mediatizadas, como o cinema e a televisão (poderíamos pensar também vídeos do Youtube atualmente). Portanto, pensar formas mediatizadas, como a televisão, por si só é perceber como são recombinadas a ideia de performance ao vivo e a narrativa cinematográfica para a criação de algo diferente.

A ideia de remediação que uso aqui parte de Marshall McLuhan (2002). Para McLuhan, com o surgimento das tecnologias digitais, é possível observar como as mídias tradicionais se apropriam das linguagens das novas mídias e como essas novas mídias se valem das anteriores, em uma reformulação de seus conteúdos e das práticas pelas quais as informações são produzidas e consumidas com o objetivo de se ampliar os serviços de comunicação e entretenimento. A partir dessa perspectiva, podemos perceber como não se trata de uma substituição direta ou uma oposição dualista entre formas ao vivo x formas mediatizadas. Vinícius Andrade Pereira (2002) aponta para o fato de que a evolução de diferentes tecnologias nem sempre são rupturas, mas continuidades e releituras cognitivas e subjetivas de um determinado modelo cultural. “De fato, quando se observa a evolução das tecnologias comunicacionais compreende-se que cada nova etapa tecnológica se apropria da anterior estendendo-a, tomando-a como conteúdo e, em parte, aperfeiçoando-a” (PEREIRA, 2002, p. 142).

Seguindo nesta direção, podemos também pensar essa noção de remediação em paralelo com as ideias de mediação, propostas por José Luiz Braga (2007), para pensar não só esse processo apropriação de um meio de comunicação sobre os outros, mas também, pensar a releitura desse meio sobre outras formas e modelos culturais como uma característica dessas transformações midiáticas e das próprias culturas contemporâneas.

Neste caso, acredito que podemos ampliar o escopo de entendimento das formas ao vivo e das formas mediatizadas se pensarmos ambas dentro do processo de mediação, assim como proposto por Braga. Neste caso, a mediação não pressupõe mais uma separação entre atores e meios ou, como podemos pensar dentro de uma perspectiva da TAR, formas ao vivo e mediatizadas.

Na sociedade em mediação tudo “vem misturado” em um ambiente de cotidianidade e de situações banais. Tanto no nível da percepção criadora como no que se refere aos processos descritivos de eventuais experiências estéticas, não há distinções fortemente preestabelecidas. Reduzido o grau de foco e de atenção, o processo se modifica. A questão que se coloca aqui não é desvalorizar essa situação por contraste a um envolvimento intencionalmente preocupado com questões estéticas. Trata-se diversamente de se perguntar sobre as modificações que tal situação faz incidir sobre a experiência estética. (BRAGA, 2010, p. 77)

Como podemos perceber, é visível que os processos midiáticos têm se tornado cada vez mais complexos, a ponto de que não podemos mais pensar, como apontado por Braga, separações estanques entre os processos midiáticos e transformações culturais. Cada vez mais imbricados, ambos os processos passam a exercer uma influência maior um sobre o outro.

Auslander sugere pensar, então, essa influência mútua a partir de duas constatações, sendo a primeira delas a de que, originalmente, os modos de produção das formas midiáticas tiveram influência dos modos de produção e consumo das formas ao vivo. Tanto o teatro, shows de música, programas de auditório, por exemplo, são exemplos de produtos culturais de entretenimento foram apropriados pela linguagem midiática, sobretudo após o surgimento da televisão e seu processo de popularização. De maneira mais direta, a partir do surgimento da televisão, que, diferentemente do cinema, teria como característica inicial a performance no presente, acompanhamos debates de como o televisivo poderia se assemelhar à experiência do consumo de entretenimento ao vivo. Os artifícios de edição e multi-câmeras, que surgem como técnicas para recriar o olho e foco de atenção do telespectador em uma apresentação ao vivo, são exemplos de como as práticas produtivas das formas midiáticas foram balizadas pelas experiências e modos de consumo atreladas às formas ao vivo.

Mas, como nós vimos, o mais imaginativo conceitualista da televisão nas décadas passadas sentiu que replicando o discurso teatral na televisão significava replicar o discurso do olho cambiante do espectador, não apenas o cenário estático. (AUSLANDER, 2008, pos. 473)

Com base no desenvolvimento das formas ao vivo e midiáticas, Auslander, então, vai apresentar que, após um primeiro momento em que o desenvolvimento das formas midiáticas estavam atreladas à uma tentativa de emulação das formas ao vivo, seria possível testemunhar um movimento também inverso, quando as formas ao vivo se baseariam nas linguagens e formas de produção e consumo das formas midiáticas. Muito além de pensar uma possível influência das presenças dos telões, vídeos e linguagens multimídia nos shows e concertos contemporâneos, percebemos como a própria influência midiática transforma tanto a maneira de se produzir e consumir um espetáculo, como também a maneira como nós entendemos o que seja um evento ao vivo. De certa maneira, a performance necessita da mediação da ação do artista para criar significado. Então, Auslander sugere que a performance ao vivo contemporânea é uma recriação de si mesma baseada nas suas reproduções.

Mas a midiatização não é somente uma questão do emprego do emprego da mídia tecnológica; também é uma questão do que deveria ser chamada de epistemologia da mídia. “Não deveria ser entendida como a nossa visão de mundo está sendo constantemente dominada pelos equipamentos técnicos. Mais importante ainda é que o fato de que nós, geralmente, percebemos a realidade através da mediação de máquinas (microscópio, telescópio, televisão) (...)”. (AUSLANDER, 2008, pos. 655)

Isso pode ser justificado se começarmos a prestar atenção tanto nas transformações que a incursão das formas midiatizadas causaram nas práticas produtivas da música ao vivo quanto na questão do uso dos aparelhos celulares em concertos ao vivo. Para Auslander, essas mudanças podem ser sentidas em vários aspectos. Desde mudanças estruturais, como a disposição de telões e grandes sistemas de som em shows à transformações na forma como entendemos o concerto ao vivo, ou pela “naturalização” da sonorização processada (por exemplo, como acreditamos que a voz que ouvimos em um show seja a voz “natural” do cantor, muito embora sejam processados efeitos, como equalização e *reverb*²⁶). Como também, poderíamos inferir mudanças culturais como nos casos de pessoas que acabam “assistindo” o show através das telas dos celulares como prática costumeira durante o consumo da música ao vivo, como discutido antes.

Eu vou começar notando a ênfase de Benjamin na ideia de que o “senso humano de percepção (...) é determinado não somente pela natureza, mas também, pelas circunstâncias históricas” (...). Muitos aspectos da nossa relação com a performance sugerem que a midiatização teve um poderoso efeito em formatar a norma sensitiva para o presente momento histórico. (AUSLANDER, 2008, pos. 686)

O próprio modelo de edição, como discutido antes, baseado não apenas na música, mas também no entorno da performance musical ao vivo, em que os vídeos são formatados podem desempenhar a mesma função, de acordo com Auslander, que tentam exercer os telões em grandes shows: retratar intimidade. Em outras palavras, tanto os vídeos do Sofar quanto os telões, bem como, os registros gravados em celular e compartilhados nas redes sociais tentam, mais que despertar um efeito de presença do público nos espetáculos, trazer características da performance ao vivo em garantir uma certa proximidade entre público e artista, seja em grandes concertos ou numa sala de estar apertada.

Do mesmo jeito que o efeito de intimidade resulta da “videalização” do evento ao vivo ou das experiências com as imagens ao vivo antes de sua reprodução,

²⁶ Efeito de eco. Processado para dar sensação de espacialidade pela reflexão do som em ambientes fechados.

isso faz que as performances ao vivo pareçam televisão, e assim possibilitar que os eventos ao vivo alcancem o desejo por reprodução que Benjamin nota. Até nas performances de arte mais intimista, nos quais nós estamos apenas a alguns metros dos *performers*, é frequentemente oferecido a nós a oportunidade de uma ainda maior intimidade assistindo os *performers* em monitores de vídeo, como se pudéssemos experimentar a verdadeira proximidade apenas em termos televisuais. (AUSLANDER, 2008, pos. 715)

Pensando o Sofar Sounds, percebemos que, mesmo “proibindo” o registro por parte dos fãs através de seus dispositivos móveis, a rede trabalha, também, na produção de seus próprios produtos midiáticos baseados nas performances. Os vídeos e áudio dos shows gravados em alta qualidade pela equipe de voluntários do Sofar durante as performances mostram como tanto os limites entre a performance artística e a performance da audiência se confundem, quanto a própria performance ao vivo não parece estar desvinculada de seus produtos midiático. Nesse caso, acredito que as performances midiáticas são muito mais do que produtos secundários da performance “incorporadas” das bandas durante as sessões, elas, de fato, poderiam ser entendidos como parte fundamental dela mesma.

Portanto, um dos problemas de usar a performance, bem como seus falsos cognatos “performativo” e “performatividade”, vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional. Contudo, o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles. (TAYLOR, 2013, p. 31)

Superando essa rivalidade competitiva entre formas da performance ao vivo e da performance midiática, Taylor vai apontar que, assim, não se trata de entender a cisão entre o que é performance “ao vivo”, personificada e presente com a sua antagonista, a performance midiática, intermediada e simulada. Para a autora, vai se tratar de entender a performance nas suas dimensões de arquivo e repertório. Ou seja, entender os aspectos duradouros e documentais, bem como, as características efêmeras e de práticas e/ou conhecimento incorporados.

Então, entenderemos aqui arquivo como uma forma de documentação, um registro da realidade exterior ou, ainda, uma gravação, supostamente, resistente a mudanças. Na música, por exemplo, a dimensão arquivada²⁷ se mostra através dos álbuns gravados em suportes físicos

²⁷ Poderia ser possível ainda pensar que tanto a dimensão arquivada e repertorial se confundam no universo da música. Se pensamos a dimensão de arquivo que sites como o Setlist.FM constroem – a partir da coleção de

e digitais, nos filmes musicais, nos DVDs de shows, nas partituras ou, ainda, nos textos musicais, para citar apenas alguns. De outro lado, o repertório precisa ser entendido como a encenação da memória incorporada, ou seja, “performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos vistos como conhecimento efêmero e não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49)²⁸.

Como discutimos, boa parte da poética por trás do Sofar Sounds é tentar registrar, não apenas a performance do músico ou da banda, mas, sim, tentar recriar o ambiente intimista, a proximidade entre público e artista, a qualidade das apresentações e tudo que mais está envolvido na “experiência” de presenciar uma sessão pessoalmente.

A proposição inicial do Sofar Sounds não está em montar um espetáculo com grandes produções. A ideia, em minhas experiências, esteve sempre ligada a um formato que se aproximasse de um show mais íntimo e “acústico”. Com pouca amplitude sonora. Existem, para mim, duas vertentes que parecem ser o que de alguma forma pautam os concertos no Sofar Sounds. Uma delas é registro em vídeo e áudio dos concertos. Isso sempre tem de estar presente em qualquer uma das edições. (Daniel Nunes, em entrevista ao autor)

Neste sentido, podemos começar a pensar que os registros audiovisuais tanto dos fãs como dos produtores das sessões do Sofar Sounds, tendo como base a performance artística de bandas independentes, colocam em jogo um caráter mediado do repertório em sua dimensão arquivar.

Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma coisa em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituir-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento. (TAYLOR, 2013, p. 51)

repertórios musicais dos mais diversos artistas – e como isso, de certa maneira, já antecipa e molda a dimensão incorporada da performance musical ao vivo seriada.

²⁸ Mesmo que a noção de repertório em Taylor seja muito mais complexa e abrangente que o uso que atribuí aqui. Reconheço que ainda precisamos pensar muito as construções repertoriais no universo da música.

Portanto, Taylor vai pontuar que, em geral, o arquivo e repertório trabalham em conjunto. Ou seja, numa sociedade marcada pelos processos de midiatização, precisamos tanto da esfera arquivar como também da incorporada. Exemplo disso é quanto pensamos nos shows quando os telões são ofertados ao mesmo tempo em que a performance incorporada está acontecendo, quando um artista apresenta um show de gravação de CD e/ou DVD ou, ainda, quando um fã registra a apresentação ao vivo de um show que está acompanhando presencialmente e a equipe de audiovisual do Sofar Sounds registra uma sessão de shows intimistas e disponibiliza seu material nas redes sociais.

A relação entre o arquivo e o repertório, a meu ver, certamente é não sequencial, como imagina Nora (para este, o primeiro ascenderia à preeminência depois do desaparecimento do segundo). Não se trata, tampouco, de verdadeiro versus falso, mediado versus não mediado, primordial versus moderno. Não se trata, ainda, de um conjunto claramente binário – com o escrito e o arquivar construindo poder hegemônico e o repertório oferecendo o desafio anti-hegemônico. (TAYLOR, 2013, p. 53)

Nesse sentido, começamos a perceber como uma a controvérsia se materializa. Imergir nos seus processos nada mais é do que perceber como as redes da música são inter-relacionadas. Pois, ao mesmo tempo em que temos um processo de influência mútua das formas midiatizadas e performance ao vivo, visualizamos um movimento contraditório que se coloca contra ao registro fotográfico e em vídeo dos concertos ao vivo como forma de legitimar o consumo ou escuta atenta da performance musical. Nesses termos, não se trata mais de pensar a midiatização, e seus produtos, como um elemento secundário do evento ao vivo, mas parte da rede complexa que forma o evento em si.

Ou seja, mesmo que redes, como a do Sofar Sounds, através de suas práticas discursivas parecem afirmar uma separação entre performance ao vivo e sua “perda” de aura por uma suposta mediação de aparelhos audiovisuais contemporâneos, percebemos como a música ao vivo não se baseia em oposições dualistas entre performances incorporadas e mediadas, uma vez que os processos formadores de cada uma são dependentes e se apresentam, cada vez mais, imbricados.

Esses processos de disputa e tensão em torno de determinados valores ou práticas do universo musical podem nos ajudar a visualizar questões que vão além à música em si. Assim, podemos começar a ter uma visão mais ampla dos processos que estão inscritos na produção e consumo da música no seu segmento ao vivo e do que significa pensar os shows, concertos e apresentações em um contexto permeado pela cultura midiática.

3 ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO: ARTICULANDO A NOÇÃO DE “DO IT YOURSELF” E DE COMUNIDADE MUSICAL NA REDE

3.1 Recife, 2014

“Por que você não vai ao Sofar Sounds e inclui sua experiência na tese?”.

Durante a reunião de discussão da primeira versão do capítulo 01, já no final do ano de 2014, Jeder Janotti Jr, orientador desta tese, sugeriu que uma boa possibilidade de se construir as redes das quais tanto falo ao longo do trabalho seria uma descrição de uma vivência como espectador por dentro desses fenômenos. Isso poderia me ajudar a ter uma visão tanto das dinâmicas de funcionamento do Sofar Sounds, suas práticas de produção e consumo, bem como, as maneiras de se entender essa experiência de intimismo musical ao vivo.

Num primeiro momento, comecei a pesquisar sobre possibilidades de presenciar algumas sessões em cidades mais próximas. Tanto Maceió, cidade que resido, quanto Recife, onde curso o Doutorado, não possuem organização local de sessões do Sofar Sounds. A cidade mais próxima com uma produção regular seria Salvador. Comecei a ficar atento às datas do Sofar no Brasil e pensei no planejamento de uma viagem para acompanhar a realização de um ou mais eventos, mas durante esse período uma ideia me acometeu: por que não organizar uma sessão do Sofar em Maceió por minha conta e tentar ter algumas visões e esclarecimentos por dentro da rede e do processo?

A grande questão aparecia dentro de um contexto de se pensar metodologias e possibilidades de abordagem teórica para uma rede que, até então, eu não tinha nenhum envolvimento. Durante muito tempo da minha formação acadêmica, seja na graduação ou na pós-graduação, me foi ensinado, com base em abordagens metodológicas clássicas, sobre o papel do cientista social e do pesquisador acadêmico frente ao fenômeno ou objeto estudado. A distância, o olhar externo, para a observação e análise, e o uso da terceira pessoa, a impessoalidade, a ausência de adjetivação, traços para a redação acadêmica, características apresentadas por métodos de diferentes disciplinas das ciências humanas que mostravam como devemos nos portar no processo de pesquisa.

Reconhecendo a influência de pesquisadores parceiros como Janotti Jr (2014) e Bittencourt (2015), percebi que precisamos ultrapassar as fronteiras entre pesquisa empírica e afastamento pessoal ou afetivo. Livros como “Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades no metal” e “Sóbrios, firmes e convictos: uma etnocartografia dos *straightedges* em São Paulo”, mostram como ótimas pesquisas podem, sim, mesclar afetos,

afeições e gostos pessoais. Muitas de nossas pesquisas abordam fenômenos que nós mesmos fazemos parte ou nos identificamos em algum grau. Somando a isso, tenho em mente que práticas metodológicas são construídas e, claro, revistas e repensadas ao longo de qualquer trabalho de pesquisa. Sendo assim, caso isso não desse certo, era apenas dar dois passos atrás e repensar o andamento da pesquisa.

Além dessas perspectivas, vale ressaltar que a TAR, como já discutido anteriormente, reconhece o pesquisador como alguém que tem papel importante e ativo dentro da rede analisada, como um ator que não só enxerga os fenômenos e suas redes. Muito mais do que um *insider*, o pesquisador, assim como qualquer actante dentro da rede, produz diferença e é uma força mediadora a partir de suas agências, seja durante uma pesquisa de campo, seja no mapeamento da rede ou, ainda, durante uma ação direta dentro do contexto que pesquisa. Tudo é produção de diferença e temos, enquanto acadêmicos, presença ativa em todos os contextos que analisamos.

A partir dessas perspectivas, decidi me reconhecer dentro dessas redes como um pesquisador, professor universitário, mas também como um produtor cultural independente, fã e (por que não?) guitarrista de finais de semana. Mesmo não declarado em outros trabalhos, esses papéis desempenhados em outros contextos são pontos cruciais para o surgimento de várias noções e ideias discutidas em minhas pesquisas anteriores. Esses lugares de observação me permitem ter diferentes ângulos de análise dos meus fenômenos de estudo, por dentro de diversas redes cotidianas e (mais uma vez, por que não?) dos meus afetos.

Sendo uma das funções do pesquisador, como apresentado no capítulo anterior, fazer escolhas frente ao objeto estudado, entendendo dentro das suas redes e materializações perspectivas que possam ilustrar e trazer a luz discussões importantes controvérsias para a compreensão desses fenômenos. Decidi, então, organizar, como parte dos trabalhos de pesquisa empírica desta tese, uma sessão do Sofar Sounds em Maceió e tentar visualizar nesta imersão questões que poderiam ser trabalhadas durante a tese. Essa sessão seria a primeira produção do Sofar que a cidade receberia.

Ainda em dezembro de 2014 comecei a buscar contatos para fazer isso acontecer. O plano era, como eu estaria produzindo mais uma edição do Festival LAB em março no Centro Cultural Arte Pajuçara, aproveitar a vinda das atrações do evento para que fizessem uma apresentação extra somados à algum nome local, numa sala secreta sob a chancela do Sofar Sounds. A ideia parecia boa, já que eu tinha já fechado shows do uruguaio Franny Glass e do paulistano Guaiaumum.

Mas, acontece que em logo de início, eu descobri que para fazer o evento acontecer não seria tão simples como imaginei, uma vez que, existem alguns processos internos do Sofar Sounds que precisam ser atendidos e aprovados, antes de qualquer movimento de organização. O primeiro deles é que, diferentemente do que acontece em outras partes do mundo onde o produtor local se corresponde diretamente com o “quartel general” (“*headquarters*” ou “HQ”, em inglês, como se referem os membros da rede) do Sofar em Londres, no Brasil, já existe uma espécie de representação ou coordenação nacional. Sendo assim, o meu contato, como produtor local, com Londres era sempre intermediado por esse representante.

Dilson Laguna, músico e produtor musical, e Fernando Remiggi, também músico, desempenham essas funções de intermédio com o HQ desde que o Sofar Sounds chegou ao Brasil. Dilson, sediado em São Paulo, cuida da produção do evento na capital paulista e faz a interface do Sofar com público, imprensa, produtores locais e bandas. Ele era o meu contato. Laguna morou durante três anos em Londres e durante esse tempo conheceu Rafe Offer e, a convite, presenciou alguns shows do Sofar e decidiu trazer o evento para o Brasil.

No dia 29 de dezembro de 2014, escrevi para ele por mensagem no Facebook e demonstrei o interesse de produzir uma sessão em Maceió no mês de março próximo, colocando a utilidade para minha pesquisa de Doutorado e de promover a rede por aqui. Para minha surpresa, Dilson já falou logo que a expansão para Maceió já estava nos planos e que ele já tinha até uma conversa agendada com um possível produtor da cidade para fazer acontecer, talvez em maio. No dia 05 de janeiro, ele teria uma reunião com essa produção e discutiria a possibilidade da realização do Sofar. De todo modo, ele me informou que para abrir uma nova cidade no Brasil, a rede tinha algumas necessidades ou exigências, a principal delas, a garantia de uma periodicidade. Segundo Laguna, no Brasil, era exigida uma produção de, no mínimo, uma sessão a cada três meses. Algumas outras exigências, como gravação de vídeo e áudio em boa qualidade, deveriam também ser atendidas.

Mas havia também outro complicador para a realização da sessão que eu desejava em Maceió, além dos que já mencionei, que era justamente o planejamento das ações da programação de 2015 e de verão (atividades nos meses de janeiro, fevereiro e março) do Sofar aqui no Brasil já estavam fechadas, apenas havia uma pendência de decidir quais seriam as novas cidades a entrar para o quadro. Confesso que me surpreendi com o nível de articulação e organização que a rede tinha no Brasil, não me lembrava a relativa “informalidade” que eu vivia na produção independente, onde tudo era resolvido através de contato direto e sem tantos planejamentos ou ações estratégicas.

É interessante notar que o próprio Sofar Sounds articula alguns valores e características que constituem uma microeconomia que, também, dialoga com aspectos macros do mercado da música contemporâneo. Digo isso, pois, em primeiro lugar, não há como deixar de notar como o próprio modelo pregado pelo Sofar se apresenta como um contraponto aos grandes eventos acionando noções de “independência” em relação a esses modelos tradicionais de produção. E em segundo lugar, é notável que o Sofar ganha corpo num contexto de crise da macroeconomia da música independente nacional, baseada nas políticas públicas e dos patrocínios.

Inicialmente, achei que seria bastante complicada a realização do Sofar Sounds em Maceió, pois Dilson, além de colocar essas questões relativas ao planejamento, relatou que era pouco tempo para essa organização. Estávamos no final de dezembro e eu queria realizar algo na segunda quinzena de março, mas os complicadores eram muitos. Teria que garantir uma proposta de data e fazer mobilização em cinco frentes: gravação de áudio (captação, mixagem e masterização dos shows), gravação de vídeo (filmagem, edição e finalização dos shows em arquivos individuais com o material fornecido pela produção nacional), produção executiva (construída na interlocução com a produção do Sofar Sounds Brasil), local (onde seriam realizados os shows) e artistas (quem iria se apresentar). Esses aspectos organizacionais estão diretamente relacionados a construção dessa microeconomia que me parece extremamente consciente de seus aspectos profissionais, ao contrário de parte da movimentação que eu visualizava na música independente, onde a informalidade e despreensão davam o tom de uma produção baseada no amadorismo.

Como já tinha todo um plano na cabeça, uma vez que estava produzindo a quinta edição do Festival LAB, reuni um grupo de amigos para ajudar e fiz uma proposta para Dilson e o Sofar Brasil. A minha proposta consistia em unir a realização do LAB, previsto para os dias 20 e 21 de março de 2015 (uma sexta-feira e um sábado, respectivamente), com a produção do Sofar Maceió que queria encaixar na quinta-feira, dia 19 de março. Para a realização da gravação de áudio, recrutei Joaquim Prado, amigo de longa data que já havia trabalhado com produção e gravação musical em São Paulo e agora estava de volta à Maceió. Junto com ele já havia feito uma série de gravações e, juntando o meu equipamento de áudio ao dele, conseguiríamos ter microfones, placa de som, interfaces de áudio e pré-amplificadores, além de computador com software de gravação para o trabalho. Para o vídeo, convidei Duda Bertho, amigo de meu irmão mais novo que estava trabalhando com produção audiovisual cuja boa parte do seu trabalho recente era vinculado à música e produção de clipes de bandas locais; e Renata Baracho, amiga fotografa que conheci no curso de Jornalismo da Ufal, como ela já tinha

feito fotos de outras edições do LAB e tinha intimidade com fotografia de música, me pareceu um nome óbvio e que eu poderia contar. Para o local, eu tinha em mente a sala de estar de um outro amigo próximo, Felipe Guimarães, que morava num prédio com padrão de apart-hotel à beira-mar, no bairro de Pajuçara. O apartamento é pequeno, mas muito bem decorado e totalmente climatizado, parecia perfeito para a ocasião e, principalmente, o dono tinha interesse em hospedar uma sessão do Sofar Sounds em sua própria casa. Para os artistas, como já mencionado anteriormente, eu pensava em aproveitar quem estivesse vindo para o LAB e propor a realização de uma apresentação extra dentro do projeto. Como seria um show secreto para um público desconhecido, não esvaziariamos o show divulgado dentro do festival e seria um palco extra para promoção dos shows que eles fariam no festival nos dias seguintes. Nesse caso, estávamos para receber de fora o cantor e compositor uruguaio Franny Glass e o paulistano Guaiaumum, que faria o seu show de estreia dentro do LAB. Aproveitaria a presença dos dois e pensaria em algum nome local para representar a cidade na programação. Opções não faltavam. Tanto não faltavam que, como Dilson havia pontuado anteriormente para mim, uma das principais motivações do Sofar em aportar na cidade se dava à boa oferta de bandas e artistas interessantes locais.

Com isso tudo na mão, voltei para a conversa e apresentei meu plano e deixei na mão da produção do Sofar a possibilidade da realização da sessão em Maceió. Dilson pareceu empolgado com a ideia do evento em si e convencido a encaixar a cidade na programação de verão. Como as coisas estavam bem encaminhadas, não seria nenhum grande trabalho para a produção de lá nos dar a data e a autorização para o evento. Aproveitei para explicar também que pelas obrigações do Doutorado e da minha atividade como professor universitário não saberia se teria como oferecer a continuidade que a rede esperava, mas que já tinha tudo para a realização desse primeiro evento. Essa última conversa aconteceu dia 29 de dezembro de 2014.

Dois dias depois, Dilson me retorna e informa que teve uma reunião com a produção do Sofar em Londres e apresentou a proposta da realização dessa primeira sessão em Maceió e os diretores foram simpáticos a ideia, mas que ainda caberiam mais duas exigências, a primeira delas é que houvesse uma garantia de continuidade, mesmo que sem a minha participação e que ficaria a cargo da coordenação brasileira resolver, e a segunda seria que alguém que fizesse parte do Sofar Sounds Brasil com experiência viesse para acompanhar e assessorar o evento, mais uma conexão centralizada e preocupada com um certo controle sobre as expansões territoriais e econômicas da rede.

Nesse momento, comecei a ter dimensão de como o processo de organização do Sofar Sounds era metódico e, de certa maneira, rígido em relação ao modelo “original” de Londres.

Como os produtores britânicos, gostariam de manter o *modus operandi* do evento o mais próximo possível das experiências inglesas, uma vez que ficaria a cargo de quem viesse nos ajudar a formatar o evento e resolver questões práticas no dia do evento. Ficaria a cargo do Sofar Brasil arcar com as despesas de deslocamento do membro externo. Dilson ficou de orçar os custos e escolher quem viria. Algo que me deixou pensando é, como a quantidade dos agentes envolvidos direta ou indiretamente começava a aumentar significativamente.

Outra coisa que precisaria conversar seria a questão dos artistas, como os nomes que eu apresentei (até então, Franny Glass e Guaiamum) nunca tinham se apresentado em alguma sessão do Sofar Sounds ainda não teriam carta branca para participar e precisariam ser aprovados. Nesse caso, eu deveria fornecer material desses artistas para que o Dilson pudesse mandar para a curadoria decidir. Além disso, ele e o Sofar Brasil já tinham mapeado uma parte da produção musical local e que poderia fazer a disponibilização dessa lista para que eu elegeisse algum músico ou banda local para fazer participação. Mas, antes de receber a lista, eu considerei a possibilidade de fazer minhas próprias indicações e colhi material de alguns artistas que eu julgasse combinar com a proposta do evento e fossem próximos o suficiente para toparem a empreitada. Dentre os nomes que indiquei, estava o do Marcelo Marques, violonista e vocalista da banda Gato Zanolho, uma das melhores bandas de Maceió na minha opinião. Minha sugestão foi um show do Marcelo voz e violão, que assim como as outras atrações sugeridas facilitaria a gravação e fariam uso apenas de dois canais. Dia 07 de janeiro de 2015, eu finalmente encaminhei a proposta que construí.

Depois de longas trocas de mensagens no Facebook, dia 13 de janeiro, Dilson deixa uma mensagem para mim logo pela manhã: “Confirmado o primeiro Sofar Maceió, meu caro”. É isso. Estávamos dentro. O evento entraria para a programação de março do Sofar Sounds global, a única pendência era a equipe de curadoria de Londres retornar com a programação aprovada, o que veio acontecer apenas no dia 01 de fevereiro. Dentre as sugestões que fiz, aprovaram o Franny Glass, Guaiamum e, dentre as indicações locais que eu dei, escolheram o Marcelo Marques.

Ainda faltaria resolver a questão do público. Segundo o Dilson, quando a programação do mês de março fosse revelada, isso deveria ocorrer no final de fevereiro, o site do Sofar criaria uma página para Maceió e as pessoas poderiam se inscrever através de um formulário hospedado no Google Docs. Nesse formulário, seriam colhidos dados como nome, e-mail, idade do participante e duas perguntas feitas ao interessado: “Por que você gostaria de participar do Sofar Sounds?”; “Você teria interesse em hospedar uma sessão do Sofar Sounds?”. Cadastro que

criaria um banco de dados e um mailing de diversos fãs interessados em música e na proposta do Sofar em Maceió.

A partir desse cadastro, 48h antes do evento, a produção do Sofar Sounds no Brasil faria um sorteio, através do site Randow.org²⁹, para criar a lista preliminar dos convidados. Tínhamos um acordo para receber 40 pessoas externas, que com mais cerca de 10 ou 15 pessoas que estivessem trabalhando no dia, dentre elas equipe de foto, vídeo, gravação e as próprias bandas, totalizariam cerca de 50 pessoas presentes no total. Assim, teríamos que sortear 20 pessoas com direito a levar um acompanhante para o dia do show.

Esse ponto aqui me chamou a atenção, pois, o critério utilizado aqui não era tão restrito ou seletivo quanto o relatado no capítulo anterior através de uma pesquisa sobre a trajetória da rede através do discurso midiático sobre o Sofar (reportagens, postagens em blogs, entrevistas, resenhas, críticas, etc.). O fator que colocaria alguém para dentro ou para fora dependeria mais da sorte no sorteio do que se essa pessoa tem condições de se tornar um multiplicador, como descrito por Offer nas reportagens e entrevistas que coletei para escrever o capítulo 01. Mais para frente, descobriria que, no Brasil, o próprio modelo que o Sofar Sounds exerce no país tem estratégias que vão revelar particularidades da adequação do modelo à nossa realidade. Essas diferenças vão transformar drasticamente a lógica dessas práticas de seleção dos convidados. Essa seleção, que marca a iniciação de um pequeno grupo de sortudos, faz parte da estratégia de criação de um viés distintivo e exclusivista da rede que, justamente por isso, acaba gerando um burburinho para as apresentações³⁰.

Pronto, resolvemos gravação de áudio, registro de vídeo e fotos, estávamos em contato com a produção executiva nacional do Sofar, encontramos um local que daria para ser feito, fechamos os artistas e tanto a curadoria quanto a produção de Londres já nos deram o sinal verde. A primeira parte do trabalho estava feita. Claro que essa ainda era a menor parte, mas estávamos dentro. O que era ótimo. Dia 19 de março de 2015, nos reuniríamos para a realização do primeiro Sofar Sounds Maceió, num apartamento no bairro de Pajuçara, com três atrações que apenas nós – eu, a equipe que iria trabalhar comigo, a coordenação brasileira e a curadoria de Londres – sabíamos³¹.

²⁹ Site que realiza sorteios a partir de um algoritmo configurável para atender as necessidades dos usuários. É muito usado, principalmente, para sorteios de promoções nas redes sociais.

³⁰ Com a posterior expansão do negócio, ou o indivíduo era sorteado para entrar ou poderia pagar para não participar do sorteio e garantir seu lugar. Geralmente, os valores cobrados para o fã ser “liberado” do sorteio são mais altos que os recomendados para a contribuição voluntária. No Brasil, a plataforma de venda de ingressos Sympla intermedeia a venda de entradas para o Sofar Sounds. Voltarei a esse ponto mais a frente.

³¹ O segredo em torno dos nomes dos artistas valoriza a marca do Sofar Sounds como algo tão ou mais importante que as suas atrações e acentua um traço distintivo da curadoria do evento. Isso é incorporado como um dos

A partir desse relato da minha primeira aproximação com o Sofar Sounds, comecei a pensar o mapeamento que tinha feito sobre a rede no capítulo anterior e sobre as práticas produtivas que eu, então, estava desenvolvendo. Pelo plano original que eu tinha para esta tese, eu pensava, a partir do meu ponto de vista, trabalhar questões das relações do Sofar como uma rede de consumo de música ao vivo, levando em consideração os aspectos midiáticos e da performance musical, práticas de produção e consumo musicais diferenciadas, novas significações para os espaços de shows, impactos dessas estratégias de produção musical para o mercado de nicho, dentre outras temáticas. Mas, antes mesmo de chegar ao dia da minha experiência com o universo do Sofar Sounds, eu já estava pensando sobre o processo que eu tinha desencadeado a partir da minha incursão como produtor cultural dentro de uma rede como esta. Como nas minhas outras atividades de produção, eu estava acostumado com a tomada de decisões direta, desde o processo curatorial à desmontagem do evento. Caberia a mim e as pessoas que se dispunham a trabalhar comigo todo o planejamento, concepção e realização do evento que nos predispúnhamos a organizar. Mas, agora, eu estava entrando num contexto até então novo para mim e num universo onde as divisões produtivas me remetem à uma lógica de rede organizada, articulada e hierarquizada. É interessante destacar aqui essa questão pois, acredito que ela seja crucial para o entendimento das práticas que irei discutir dentro da rede do Sofar Sounds.

Eu estava me propondo, então, a produzir um evento na minha cidade, assumindo várias atividades que dependiam também da resposta, do trabalho, da cooperação ou da agência de pessoas que eu sequer conhecia pessoalmente. Pensar o papel do produtor dentro desse processo é, justamente, pensar em redes, afiliações, associações e fluxos de ação. Pois, a minha experiência dentro da produção do Sofar Maceió só estava sendo possível pela interlocução com a coordenação brasileira e o *headquarters* em Londres, por meio das tecnologias de comunicação digital, como os sites de redes sociais, por exemplo. A responsabilidade e o trabalho para a realização do Sofar Sounds em Maceió não eram só meus.

Sendo assim, o trabalho coletivo ao mesmo tempo que ancora e dá o tom dos modos de produção de sessões do Sofar ao redor do mundo, também articula noções individuais de práticas “do it yourself” (DIY, ou “faça você mesmo”, FVM, em português). Nesse sentido, posso afirmar que se foco atenção “apenas” no meu trabalho de produtor local estou perdendo uma importante dimensão da rede como um todo. O mesmo acontece se analisar apenas de

principais elementos da construção distintiva da marca e que está diretamente envolvido com a microeconomia dos eventos descritos nesse trabalho.

maneira macro a rede global, perderíamos de vista a ponta, a margem, a periferia da produção cultural em jogo nestes fenômenos em detrimento de uma visão ampliada das dinâmicas de trabalho envolvidas aqui.

Se por um lado, boa parte da lógica articulada por trás das ideias DIY que influenciaram muitos produtores culturais à agirem e iniciarem projetos, atividades e festivais dos mais diversos, sempre, para mim, trazia à luz uma valoração da ação individual (SPENCER, 2008), transformadora e, em alguns casos, política, entendendo a produção musical como uma trincheira de resistência (MCKAY, 1998). Por outro, acredito que ainda não refletimos sobre o caráter coletivo das lógicas produtivas DIY³².

Com isso em mente, comecei a pensar que existe uma dimensão da produção cultural pouco trabalhada no âmbito acadêmico nacional para se pensar a música ao vivo que está, se posso dizer assim, nas mediações produtivas desses eventos. Claro que não estou sugerindo que o Sofar Sounds inventou a lógica e estratégias de trabalho coletivo para a música ao vivo. Exemplos como o Festival Grito Rock³³ (BITTENCOURT e DOMINGUES, 2014) e outras práticas desenvolvidas pelo Fora do Eixo, mostram como as práticas DIY podem ter dimensões de grupamentos específicos e como diversos agentes fazem parte desse processo. Mas o que gostaria de propor aqui é, justamente, pensar essas práticas DIY, em cruzamento com a TAR, como uma forma de mediação na produção de música ao vivo na rede do Sofar Sounds. E, principalmente, perceber como essas questões abrem caminho para reflexões interessantes sobre as tensões entre o individual e a coletividade/comunidade inscrita nessa rede de produção e consumo de shows secretos e intimistas.

3.2 “Keep it simple”: pensando o “do it yourself” enquanto forma de mediação

Não é de agora que começamos a enfrentar e discutir questões relativas às mediações presentes nas formações culturais contemporâneas em várias áreas do conhecimento. Muitas vezes, a própria multiplicidade de significados que damos ao termo “mediação” contribui para uma diversa complexidade das noções que inscrevemos nele. Seja para interpretar as relações

³² Acredito que precisamos reconhecer as transformações no DIY e nas suas articulações com o que ficou conhecido como “do it together” (“fazer juntos”, em tradução para o português), caracterizado por acionar redes sócio-técnicas mais amplas e por uma profissionalização que usualmente não está associada a ideia artesanal do DIY.

³³ O Festival Grito Rock foi criado em 2007 na cidade de Cuiabá e foi uma das ações implementadas pelo Fora do Eixo junto a seus coletivos culturais com maior alcance geográfico. Segundo números divulgados pela própria organização, o evento chegou a ser organizado, simultaneamente, em cerca de 300 cidades localizadas em 35 países no ano de 2014. Geralmente é realizado entre os meses de fevereiro e abril.

entre diferentes sujeitos em um contexto social, construções de sentidos culturais ou, ainda, nossas práticas relacionais com os dispositivos de comunicação, por exemplo, vemos como existem tradições nos estudos sobre mediação nas áreas da Sociologia, dos Estudos Culturais e da Comunicação.

Falando especificamente sobre as áreas da Comunicação e dos Estudos Culturais no Brasil, é possível perceber como boa parte das problematizações sobre os processos de mediação são baseados ou na tradição euro-moderna, tendo, sobretudo, no trabalho de Adorno (2002) sua principal influência, ou na tradição latino-americana, representada pelas contribuições de Martín-Barbero (1997). Ambas as propostas se caracterizam por lançar um olhar menos restrito aos processos comunicacionais e culturais para pensar de que maneira os objetos, meios de comunicação ou produtos da indústria cultural devem ser analisados, levando em consideração não apenas as dimensões e aspectos específicos de cada um, mas sim, os nossos processos relacionais com eles.

Por exemplo, a partir do ponto de vista área da Comunicação, falar em mediação na música ao vivo seria se limitar, em parte, à discussão que propus no capítulo anterior, ou seja, de que maneira a nossa experiência de consumo de shows e concertos ao vivo está condicionada ou dependente da presença e participação de tecnologias e dispositivos como intermediários entre o “real” e o “midiático”. Ou, ainda, refletir sobre o que muda a partir da presença desses equipamentos enquanto mediadores do entretenimento ao vivo.

Dentro do campo da Sociologia, por sua vez, a mediação também tem uma importância fundamental para o entendimento de diversas linhas teóricas. Basta ver, por exemplo, a importância que os actantes, enquanto mediadores, e suas agências, enquanto mediações, tem dentro das teorias sociológicas Latour (2012) e Tarde (2007). O que entendemos por sociedade, por exemplo, é fruto das práticas associativas ou, ainda, das mediações de diferentes agentes. A diferença, ou ação, produzida a partir dessas inter-relações são tão importantes que não podem ser suprimidas em detrimento do estudo de outras estruturas ou essências. Parte significativa das práticas entendidas como “sociais” está nas relações, nas ações e associações e não podemos ignorá-las.

A mediação assume um papel tão central no pensamento de Latour (2013) que ele vai entendê-la como um programa de ação, um conjunto intenções, passos e tarefas que um determinado actante inscreve na construção de suas associações e histórias. Para tanto, propõe quatro significados, ou categorias, para a mediação no contexto das associações e domínio das técnicas. São elas:

- a) Tradução: deslocamento, invenção, desvio ou criação de uma associação que era, até então, inexistente, modificando dois ou mais atores;
- b) Composição: troca de competências, funções e metas entre os atores;
- c) Inscrição: processo que torna a produção dos atores visível, aberturas de caixas-pretas;
- d) Delegação: atribuição de metas e tarefas a actantes humanos e não-humanos.

Além dessas categorizações também vale chamar a atenção para a diferença que Latour (2012) lança entre intermediários (ou intermediação) e mediadores (ou mediação). Segundo o autor, intermediação vai se caracterizar pela ausência de diferença produzida durante a ação, ou seja, o intermediário não modifica nem a ação, nem seu conteúdo, nem ao outro actante e, também, nem a si mesmo durante sua participação.

Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam. Não importa o quão complicado seja intermediário, ele deve, para todos os propósitos práticos, ser considerado como uma unidade – ou nada, pois é fácil esquecê-lo. Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar complexo e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel. (LATOUR, 2012, p. 65)

Acontece que esta mesma diferenciação proposta por Latour, anos depois, seria revista pelo próprio autor. Uma vez que passa a entender que não existem actantes que façam parte da ação sem que, de algum modo, modifiquem ou transformem a ação e/ou outros actantes. Além disso, acredito que entender a mediação a partir de uma estrutura com quatro categorizações vai de encontro com o próprio preceito da TAR de entender seus atores, ações e rastros a partir de um processo não-essencialista.

Os processos de mediação dentro de um contexto cultural precisam ser pensados além dessas categorizações e suas adequações, bem como, além das tradições euro-moderna e latino-americana em sentido estrito, neste caso, sublinhando contribuições entre as áreas da Sociologia, Estudos Culturais e Comunicação. Assim, a partir da proposta de Grossberg (2010), proponho que precisamos buscar um entendimento sobre os processos de mediação que seja plural e que possa dar conta das questões contemporâneas do universo da cultura, entendendo, inclusive, o cultural em si mesmo como mediação.

Se nós estamos para achar as ferramentas descritivas necessárias para entender o contexto de lutas que nós estamos vivendo, e se nós estamos para ajudar a emponderar a imaginação de outras modernidades, nós precisamos achar um

jeito de pensar sobre cultura “fora” ou talvez melhor, em conjunto, a lógica euro-moderna de mediação. Contra essa tradição nós precisamos multiplicar as modalidades, práticas e agências da mediação. Isso é, enquanto o conceito de mediação funciona na euro-modernidade de um jeito estrito e muito singular, eu não penso que mediação pode ser reduzida tão simplesmente a uma lógica única. Colocando a lógica euro-moderna de mediação em questão reafirma a realidade, positividade e multiplicidade da mediação em si mesma. As trajetórias de efetividade (o jeito que a realidade se expressa e se constrói a si mesma) são sempre mediadas por outras trajetórias e práticas, seus caminhos interrompidos, interferidos e redirecionados. Paradoxalmente, em nome de abrir o nosso entendimento dos vetores do cultural, nós precisamos começar por assinalar a mediação de volta para a realidade em si mesma no lugar de ver seu pertencimento apenas a cultura. Pelo menos é assim que eu proponho abordar a tarefa de entender o cultural como mediação. (GROSSBERG, 2010, p. 189)

Grossberg, então, vem chamar a atenção para a necessidade de se repensar o arcabouço teórico por trás da ideia de mediação. Pensando não somente a mediação dentro do contexto da cultura, mas com uma certa influência de uma tradição pós-antropológica ou pós-Kantiana, como o mesmo define, entendendo-a a partir de uma ontologia que defenda que tudo é mediado, ou seja, o que entendemos por “realidade” e “mundo” são resultados de suas próprias expressões que são responsáveis por produzirem a si mesmos. Para o autor, então, tudo o que percebemos é mediado e fruto de mediações.

Mediação, nesse sentido, descreve uma casualidade não-linear; mapeia os fluxos, interrupções e quebra aquela descrição do “vir a ser” ou da autoprodução da realidade, ou melhor, realidade-sempre-configurada. Mediação é o movimento de eventos ou corpos de um estado de relações para outro como eles são constantemente se tornando alguma outra coisa do que eles são. É o espaço entre o virtual e o atual, se tornando atual. (GROSSBERG, 2010, p. 191)

O interessante dessa perspectiva de Grossberg é, justamente, perceber como através dessa possibilidade de entendimento da mediação, tanto podemos entender os nossos processos relacionais entre nós e outros indivíduos humanos ou, ainda, os dispositivos e actantes não-humanos, aliando, de certo modo, as separações entre as tradições do estudo da noção nas áreas da Comunicação e Sociologia. Sendo assim, a definição é bastante ampla a ponto de poder se pensar os processos de mediação inscritos nas práticas comunicacionais, através de seus meios, produtos e dinâmicas; ou, ainda, nas atividades entendidas como “sociais” e/ou “culturais” e envolvidas na produção e/ou expressão da realidade. Mediação, definitivamente, é um processo, ou um movimento, central.

A visão de Grossberg sobre a mediação oferece uma possibilidade renovada de se pensar o campo cultural e seus modos de produção, mas, convém pensar essa problematização também dentro das dinâmicas específicas do universo musical. Encontrei nos trabalhos de Hennion (2003) e Born (2005), além do próprio Grossberg, caminhos interessantes para se pensar a questão nas particularidades da música e do objeto que venho trabalhando na presente tese.

Nesse caso, entendo que existem questões no universo da música que merecem ser pensadas dentro de uma perspectiva que traga à luz as práticas de mediação inscritas na construção dos fenômenos musicais contemporâneos. Isso é, de fato, uma questão central que durante a construção da presente tese tem me feito pensar tanto sobre a dimensão de participação dos actantes nos processos produtivos quanto também no resultado de suas agências.

Born, em seu trabalho, demonstra uma preocupação com questões relativas a criação de uma perspectiva que dê conta de tratar as relações entre música, tecnologia e criatividade, entendendo, a partir de teóricos da antropologia da arte e da musicologia, uma noção de mediação que incorpore as dimensões sociais, tecnológicas e temporais da música. Com sua abordagem sobre a música eletrônica improvisada e o jazz, ela vai defender que a mediação assume diferentes formas históricas, reveladas por meio de associações que nós, pesquisadores, devemos atentar. Associações que perpassam todos os domínios do universo musical, uma vez que ela vai defender que a música é multiplamente mediada. Nesse contexto, Born aponta que, nas mediações musicais, são incorporadas três dimensões nas ordens de relações sociais: na performance, nas associações musicais e na divisão de trabalho.

Música é talvez paradigmática e multiplamente mediada, imaterial e materialmente, objeto quase-fluído, no qual sujeitos e objetos colidem e se confundem. Ela favorece associações ou montagens entre músicos e instrumentos, compositores e trilhas, ouvintes e sistemas de som – isso é, entre objetos e sujeitos. Música também assume muitas formas sociais, incorporando três ordens de mediação social. Ela produz suas próprias relações sociais – na performance, nas associações e montagens musicais, na divisão de trabalho musical. Ela modula relações sociais existentes, da mais concreta e íntima para a mais abstrata das coletividades – a incorporação musical de nação, de hierarquias sociais e as estruturas de classe, raça, gênero e sexualidade. Mas a música é ligada também a forças institucionais mais amplas que provêm a base de sua produção e reprodução, seja o patrocínio elitista ou religioso, trocas de mercado, o público da arena e instituições culturais subvencionadas ou a multipolar economia cultural do capitalismo tardio. (BORN, 2005, p. 07)

Partindo do pressuposto que a música é um objeto multiplamente mediado, Born vai sugerir também que, frente à essa complexidade de mediações em jogo e tendo em vista diversidade de relações de trabalho e agência no universo musical, não existe um lugar privilegiado para observar onde o significado da música realmente resida. Amparada pelo trabalho de Latour (2002) sobre o fim das “falsas unidades” para repensar o universal e o relativismo cultural, ela abre modelos alternativos de diplomacias interculturais para negociações das diferenças na música. Sendo assim, Born vai começar a propor uma ontologia construída com base num tripé de pressupostos que servirão de base para entender as mediações musicais, são eles:

- a) A música é um objeto distribuído;
- b) As mediações musicais aparecem de formas variadas;
- c) É necessário atentar para as mudanças nas mediações hegemônicas.

Nesse sentido, ela propõe, em acordo com DeNora (2000), que o foco da análise está na agência e nas interações que os indivíduos fazem com a música e seus domínios não-musicais. Pois, se faz necessário entender a música como uma mediadora do social e, também, a via de mão dupla entre a música e a vida social, de que modo os contextos mais amplos interferem nos modos como fazemos, consumimos e compartilhamos a música em suas múltiplas manifestações e como essas práticas geram desdobramentos em outros contextos que não são “puramente” musicais.

Para Hennion (2003), então, a motivação para trabalhar com essas questões sobre a mediação no universo musical passa por um desejo mais amplo de propor uma nova sociologia da música. Para o autor, era importante superar as disputas competitivas entre os estudos dos programas da área da estética (estudo da experiência subjetiva, íntima e imediata do prazer estético) e da sociologia que propunha apenas o estudo das dimensões históricas e sociais da música e da arte de maneira geral.

Os dois tipos de casualidade mobilizados acima têm geralmente sido descritos nos estudos sociais da arte nos termos de uma distinção entre estudar “o objeto de arte sociologicamente” ou “o objeto da arte como um processo social” (...). Uma abordagem mostra os mediadores da arte, o outro como a arte media a sociedade. O último toma a arte como uma dada realidade empírica e provém explicações de suas condições sociais; isso pode ser respeitoso *vis-à-vis* a “natureza artística da arte”: a tarefa da sociologia é dar conta das condições sociais de sua produção, difusão e recepção. A anterior mostra a arte como artefato social, ou construção de um grupo – um “*art world*”; como tal, isso é

mais invasivo (ela olha para a natureza social da arte, como Blacking (1973) colocaria, não para fatores sociais mais amplos) e enxerga a reivindicação da arte de ser autônoma como problemática. (HENNION, 2003, p. 80)

Sendo assim, Hennion propõe que esse novo modelo de interpretação sociológica da música seja baseado justamente no entendimento e análise dos processos de mediação, suas inter-relações e construções das representações. Para ele, a música não tem nada para mostrar além de mediações e são essas relações que podem explicar melhor e de maneira mais intrincada todas as formas pelas quais a música foi criada, performatizada e ouvida.

O dado interessante entre as discussões de Grossberg, Born, DeNora e Hennion, ao contrário da preocupação de Latour em mapear as formas de mediação, é justamente tentar retratar os objetos, eventos e produções musicais como um resultado de diferentes processos de criação de sentido a partir de distintas relações sociais inscritas nas manifestações da música contemporânea. É justamente a necessidade de se atentar para os processos de mediação, de negociação e produção da diferença que podemos entender melhor uma série de dinâmicas envolvidas nos fenômenos musicais contemporâneos.

Acredito que a própria análise dos processos de mediação que propus no capítulo anterior, através das questões envolvidas ao uso de dispositivos móveis dentro dos concertos musicais ao vivo mostram como uma série de dinâmicas e práticas, importantes para a compreensão do Sofar Sounds e até então submersas no emaranhado de relações da rede podem exemplificar, também, como essa atenção aos processos de mediação são essenciais. Tanto é que, como expus no capítulo anterior, essas relações entre concertos ao vivo, dispositivos móveis e produtos midiáticos ajudam a formatar tanto o fenômeno cultural em questão quanto, também, ajudam a criar as representações do que entendemos pela performance musical envolvida na rede do Sofar Sounds.

Pegando esse gancho, posso sugerir que o entendimento da mediação pode funcionar muito bem como um operador analítico para pensar os aspectos produtivos de uma sessão do Sofar Sounds, como me predispus a fazer. Nesse sentido, cabe colocar em perspectiva todo um paradigma da rede sobre a questão das práticas de produção de diferença, ancoradas em grande parte na ideia do DIY, entendendo como as próprias produções, aparentemente individuais, tensionam ideias de coletividade e comunidade. Pois, como pretendo demonstrar a seguir, as práticas produtivas, ou mediações, vão muito além da organização de um evento em específico, elas podem ser entendidas como as práticas fundadoras da coletividade (comunidade) da rede do Sofar Sounds. Em outras palavras, construir fenômenos musicais ou produzir um evento é, também, construir coletividades.

Por enquanto, julgo ser conveniente construir um breve levantamento histórico sobre a ideias DIY e sua relação com o Sofar Sounds para que possamos pensar essas mediações dentro de um contexto mais amplo e prático da minha incursão como produtor dentro de uma rede como esta. É justamente a partir daí que começarei a desenhar um panorama mais rico e complexo da construção da rede do Sofar Sounds, pensando, além dos aspectos midiáticos discutidos no capítulo anterior, as práticas produtivas como um fator aglutinador também muito importante para a compreensão dos aspectos específicos dessa comunidade.

3.2.1 Sofar Sounds e práticas DIY

O Sofar Sounds está revolucionando a cena musical DIY. A missão deles é “trazer a mágica de volta para a música ao vivo” hospedando shows exclusivos ao redor da cidade. Esses “Sofars” são um evento de performance intimista e para convidados aficionados apenas – o melhor da nova música apresentado em espaços únicos (como a cobertura ou porão de alguém). Sofar Sounds tenta manter um certo *ethos* sobre os shows; no site deles, eles advertem, “diferente de muitos outros concertos, os eventos do Sofar não são simplesmente amigos e colegas de bebida. No lugar disso, nós trabalhamos duro para cultivar uma audiência dedicada e atenta de verdadeiros amantes musicais. Nossos eventos não são ‘uma festa na piscina com música ao vivo’, mas uma experiência de escuta interativa para pessoas que querem descobrir a nova música e encontrar pessoas com o mesmo pensamento”. Essa dedicação às cenas musicais locais tem funcionado. Depois de começar em 2010, Sofar Sounds agora hospeda shows em 208 cidades ao redor do mundo – incluindo a Philadelphia. (SILVESTRI, 2016)

Essa citação é de um blog chamado “Rock On Philly”, página dedicada a cobertura da música independente da cidade de Philadelphia (EUA). O interessante de trazer esse parágrafo para abrir esse subtítulo é justamente para demonstrar como a ideia da realização de sessões do Sofar Sounds são atreladas as três letras que aparecem na primeira linha: DIY. Mesmo sendo uma rede global, presente em várias cidades de diferentes países, como visto no capítulo anterior, percebemos aqui como, em certa medida, a rede ainda é atrelada às questões locais e ao ato de se “fazer”, ou produzir, por conta própria.

Inicialmente, acredito que existem algumas questões envolvidas no significado da ideia de DIY muito enraizadas nos discursos de jornalistas e críticos culturais, músicos, produtores e fãs, sobretudo, de origem anglo-saxã, como veremos mais adiante. Mas, embora saibamos e tenhamos dimensão desses significados, dentro do nosso contexto brasileiro, tenho a impressão de que as práticas e a cultura DIY tem uma conotação um pouco diferente. Boa parte das ideias que discutirei a seguir não se encontram, necessariamente, diluídas dentro da construção e da compreensão da noção de música independente que temos no Brasil. Até falando em um

contexto acadêmico, poucos são os pesquisadores e os trabalhos que se debruçam sobre a temática do “faça você mesmo” no país. Geralmente, restrita aos âmbitos da pesquisa sobre o punk e hardcore, como pontua O’Hara (2005).

A ética motriz por trás dos esforços mais sinceros do punk é o DIY – Do It Yourself [Faça Você Mesmo]. Não precisamos depender dos ricos homens de negócios para organizar nossa diversão e lucrar com ela – podemos fazê-lo nós mesmos, sem visar ao lucro. Nós, punks, podemos organizar shows e passeatas, lançar disco, publicar livros e fanzines, distribuir nossos produtos via mala direta, dirigir lojas de discos, distribuir literatura, estimular boicotes e participar de atividades políticas. Fazemos todas essas coisas e as fazemos bem. Alguma outra contracultura de jovens dos anos 80 e 90 pode afirmar que faz tudo isso? (O’HARA, 2005, p. 151)

Digo isso, pois, no contexto brasileiro da música independente nacional, sobretudo durante os últimos 15 anos, quando testemunhamos o aquecimento destes mercados musicais e setores da indústria fonográfica, tendo como caso o desenvolvimento dos selos independentes, e da música ao vivo, tendo como carro-chefe os festivais independentes, vemos hoje, com a distância temporal que nos permite uma observação com mais propriedade, como o próprio *boom* do setor *indie* nacional esteve ligado, também, à uma cultura baseada em editais e patrocínios públicos e privados. Hoje, em um contexto de crise econômica que obriga grande parte das empresas a enxugarem os orçamentos e reduzirem o investimento no patrocínio cultural, percebemos com o setor sente o declínio dos recursos³⁴. O que por outro lado, não seria uma prática reconhecida como DIY, mas seria reconhecida dentro do bojo de estratégias de sustentabilidade da música independente nacional. Por isso, mais uma vez, acredito que a análise do Sofar e da música como um todo a partir dos seus aspectos macro e microeconômicos, como colocar Grossberg, é, também, uma articulação fundamental para se pensar os fenômenos musicais na Comunicação.

Justamente por isso, como percebemos em vários trabalhos, a visão de “independente” no Brasil está, também, afinada com práticas não reconhecidas, necessariamente, como DIY. Isso colaborou para se entender esse setor *indie* como uma área “nublada”, ou seja, um campo bastante amplo que une artistas que fazem uso das estratégia e lógica da cultura dos editais e, ainda, bandas que – seja por questões ideológicas, ausência de condições legais ou por estarem à margem das políticas públicas de cultura – não dialogam com essa realidade. Neste caso, começamos a ver como a noção de independente aqui no Brasil vai além de estar apenas “fora”

³⁴ Ver: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1729515-crise-na-petrobras-afeta-patrocínios-a-projetos-culturais-e-suspende-editais.shtml>>. Acessado em 22 de junho de 2016.

das grandes gravadoras, o *modus operandi* da música independente, também, passa pela aprovação de projetos em editais e captação de recursos através de políticas de patrocínio públicas e privadas, como aponta Herschmann (2010), ou como essa mesma noção está ligada a uma relativa produção autônoma (VICENTE, 2006).

Assim, vários pesquisadores brasileiros se predispuseram a trabalhar essas questões, não mais tentando levantar separações estanques entre independente ou *mainstream*, mas trabalhando questões que estão “no meio”, neste ambiente nublado em que essas lógicas, sempre apontadas como divisões fixas, assumem perspectivas diferenciadas em um ambiente de interseção. Por exemplo, quando analisamos os debates sobre autonomia criativa (TROTТА, 2010) e autenticidade (JANOTTI JR, 2007), percebemos como é possível localizar vestígios das discussões que permeiam o ideal independente e DIY, bem como, suas possíveis conformidades na produção dos mercados musicais contemporâneos.

Em outras palavras, a discussão aqui não assume meramente as heranças das problematizações em cima das dualidades mercadológicas, ideológicas e culturais da música. Na verdade, meu intuito é pensar através da problematização das práticas DIY, e suas manifestações, como práticas de mediação dentro da rede do Sofar Sounds inscrevem uma série de desdobramentos. O principal deles, acredito, é justamente a dimensão coletiva das práticas DIY subentendidas dentro dessa rede e como essa “coletividade produtiva” é o primeiro elo aglutinador do que vem a ser conhecido como a “comunidade global” do Sofar Sounds. Colocando de outro modo, é atentar para os tensionamentos entre o individual e o coletivo por trás de uma das mediações dos processos DIY e das negociações das diferenças entre os actantes da rede do Sofar.

Voltamos, então.

Quando eu estava em Bangkok, eu era familiar com a reputação dos pequenos e secretos concertos do Sofar Sounds mas eu não tive ainda a oportunidade de estar presente em um. O modelo de assentos limitados para convidados, local secreto, line-up secreto e pague o quanto quiser fazem do Sofar Sounds algo único e agora se espalha ao redor do mundo para muitas cidades. Com minha própria experiência, eu acho que esse é um modo de descobrir e abrir sua orelha para nova música, em um ambiente cheio de pessoas que também pensam assim para encontrar e passar tempo juntos. Eu vejo a ligação entre a cultura DIY e o Sofar Sounds nos termos que eles constroem os próprios concertos em uma pequena sala de estar, trazem artistas para conhecerem reais amantes da música que realmente querem ouvi-los. Naquela noite, eu assisti Seaker, Nia Ekanem, JAKL e Reeps One. (Patt is out to dinner, 2015)

Da Philadelphia para Bangkok, percebemos como mais uma vez a ideia das práticas DIY se fazem presentes quando alguém faz referência à rede do Sofar Sounds. Aqui, percebemos como a ligação entre a cultura DIY e a produção desses eventos se dá a partir da autonomia que a equipe organizadora tem em relação às condições e agentes externos para produzir as sessões. Mas o significado da própria ideia de DIY, tradicionalmente relacionada às práticas artesanais no universo da música, como veremos agora, vai muito além disso, as práticas estão ligadas à ação como ato político e de resistência inscritos no processo do “fazer”. Sendo assim, além de refletir sobre essas questões, poderemos ter uma visão de outra faceta da produção independente em diferentes escalas e, de certa maneira também, perceber até em que grau essas diversas esferas da produção cultural podem dialogar.

McKay (1998) é um dos principais pensadores da cultura DIY dentro das ciências sociais. Em seu livro-coletânea “DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain”, ele debate, a partir de uma abordagem tanto política quanto cultural e artística, a formação e desenvolvimento das questões inscritas nas transformações que o ideal do “faça você mesmo” incitou entre os britânicos. Para tanto, o autor entende uma ligação entre a cultura juvenil dos anos 1990, interesses e práticas ao redor do chamado “radicalismo verde”³⁵ inglês, ações políticas diretas não-violentas, novas experiências e sonoridades musicais ligadas a contracultura, como algumas das bases fundadoras do movimento DIY.

Mas, para dar conta de entender de maneira mais ampla as dinâmicas inscritas nas práticas DIY, McKay vai propor um entendimento do termo a partir de sua própria grafia. Nesse caso, investigando as duas dimensões primárias da cultura DIY, num primeiro momento ele centra sua atenção ao que significa ter, de um lado, o “do it” e, de outro, o “yourself”.

A ação, sem dúvida, é a força motriz por trás do “do it” (“fazer” ou “faça”, em português). McKay entende, então, que muito além do que o ideal de resistência, materializado em práticas de outros momentos culturais, como o punk dos anos 1970 ou o anarco-punk da década de 1980, “fazer alguma coisa” nas esferas social e cultural é, em si mesmo, uma forma política de interferir na realidade e propor modelos alternativos ao contexto vigente. “Agir” vai muito além do simples ato de protestar, reclamar ou exigir mudanças, a visão sobre as práticas DIY vão estar associadas em maior parte com perspectivas de auto-empoderamento e a um

³⁵ O “radicalismo verde” remete a um tipo de ativismo para o meio ambiente: iconoclasta, descompromissado, descontente com o tradicional conservadorismo político, por vezes ilegal. O movimento propõe a necessidade de se pensar as ideias de religião e filosofia ocidentais, além de pregar uma resistência sem liderança, mostrando a importância de se tomar ações diretas em defesa do meio ambiente, incluindo desobediência civil.

estilo de vida político. Ação é, nos termos do autor, “movimento, espetáculo, confronto” (MCKAY, 1998, p. 12).

Sendo assim, toda ação, consequentemente, contribui para a construção de um indivíduo, um actante, um *self*. “Fazer você mesmo” é algo que diz respeito tanto às condições e eventos externos, como também sobre valores e responsabilidades dos seus realizadores. Ação direta, que é uma das bases de todo ideal DIY, significa, para McKay, “agir você mesmo, ter a iniciativa de decidir você mesmo o que é certo, lutar pelo controle de sua própria vida, assumir responsabilidade pelas suas próprias ações segundo seus próprios termos” (1998, p. 15).

É justamente nessa valorização do *self* que reside o caráter individualista das práticas DIY. O ativismo, para o autor, é tanto sobre o indivíduo quanto, também, sobre a causa. Esse foco acaba revelando, o que McKay aponta como o foco narcisista e hedonista do *self*, já que as práticas DIY podem ser entendidas como uma forma de “um ato de autenticidade para as crenças de alguém” (MCKAY, 1998, p. 06).

Acredito que esses pontos levantados por McKay são fundamentais para compreendermos, de maneira geral, o entorno da cultura DIY, mas, ao mesmo tempo, cabe pensar que essas questões precisam ser repensadas em diferentes contextos e, sempre que possível, atualizando as discussões. Por exemplo, o que significa falar em práticas DIY dentro dos fenômenos musicais contemporâneos?

Uma dimensão que não faz parte das discussões de McKay pela data de sua publicação é como as tecnologias de comunicação e o desenvolvimento das redes sociais podem ter transformado as práticas DIY, por exemplo. Nesse ponto, o trabalho de Amy Spencer supre uma lacuna e no seu livro, intitulado “DIY: The Rise Of Lo-Fi Culture”, ela discute como o “faça você mesmo” se desenvolveu através do estudo de caso das práticas que envolvem o gênero musical lo-fi³⁶.

Nos termos do crescimento da cultura DIY, é interessante que ao mesmo tempo que milhões tem abraçado as novas tecnologias e a produção da mídia online tem se tornado uma parte de suas vidas cotidianas – tal como aquelas pessoas que nunca tiveram a chance de encontrar um zine fotocopiado ou um disco de sete polegadas gravado por conta própria estão aptas a transmitir suas palavras e música para uma audiência desconhecida e potencialmente ampla – as antigas formas continuam a prosperar. A Internet tem possibilitado a cultura DIY a se tornar mais acessível e menos elitista, mas, notavelmente, ela

³⁶ Lo-fi (abreviação para o termo “low fidelity”, “baixa fidelidade”, em português) é um gênero musical caracterizado por uma qualidade mais baixa do que o padrão para indústria da música moderna, o hi-fi (“high fidelity”, “alta fidelidade”, em português). Nesses tipos de gravação, geralmente feitas de maneira precária, o ruído é parte integrante da estética musical. O termo foi adotado em 1986 pelo DJ William Berger da rádio WFMU, que tinha um programa semanal dedicado às gravações caseiras, chamado Lo-Fi.

tem diminuído o apelo durável do zine caseiro ou da fita demo de quatro canais. (SPENCER, 2008, p. 13)

Com isso, Spencer aponta para discussões interessantes para se pensar questões sobre os pontos de interseção entre as práticas DIY e a Internet, por exemplo. Muito além, de reconhecer esse movimento com algo totalmente novo e de forma, em certa medida deslumbrada, como faz Anderson (2012) sobre o que chama de cultura *maker*, interessa a Spencer perceber as novas tensões existentes, bem como, os processos que permanecem dentro dessas dinâmicas envolvidas no DIY. Se antes, o uso do papel, tesoura, cola, máquinas de datilografia e copiadoras para a produção de zines, bem como, o uso da fita cassete e o gravador de quatro canais para a produção das chamadas “fitas demo”, davam o caráter independente da produção, hoje, as questões são bem mais complexas. Sites como o Facebook e plataformas musicais como o Soundcloud e o Bandcamp, por exemplo, são usados pelos adeptos do DIY e, ao mesmo tempo que são parte da rede da mídia de massa, também, criam novas tensões e controvérsias entre os actantes.

Para muitos, o lo-fi tem se misturado com o high-tech. A distribuição online permite que produções lo-fi achem uma audiência, mas também as tradicionais atividades lo-fi tem crescido. Depois de baixarem música online, os fãs estão ansiando pela experiência musical ao vivo e os festivais de música tem crescido em número. Selos independentes estão disponibilizando seus discos online, mas também lançando discos em vinil e promovendo edições de colecionador. Escritores de zine estão celebrando as básicas ferramentas como papel e canetas e continuam a produzir seus materiais e distribuir através dos serviços postais. Muito artistas, de fato, evitam a tecnologia digital prontamente disponível em ordem de preservar o autêntico som DIY. (SPENCER, 2008, p. 13)

Mas, ao mesmo tempo em que avança nessas discussões sobre a importância da Internet e a constante reformulação das fronteiras entre o “lo-fi” e o “hi-fi”, Spencer segue entendendo as práticas DIY, a partir dos estudos de caso da revolução criada pelos zines e pelo desenvolvimento da música independente, assim como já tinha pontuado McKay. Nesse caso, para Spencer, as práticas DIY sempre existiram e seriam, então, “uma plataforma para o individual” (2008, p. 17) para aqueles amadores que buscam identificação e representação de um modo que a cultura *mainstream* jamais permitiria, segundo ela.

Se pensarmos as práticas DIY, a partir dessas duas perspectivas, imaginando tanto a dimensão da ação e quanto a do indivíduo, proposta por McKay, bem como, a plataforma para o individual do “faça você mesmo”, segundo Spencer, seria possível enxergar relações diretas entre essas questões e as noções de mediação trabalhadas anteriormente. Assim como, para os

pensadores da cultura DIY, a ideia de mediação também leva em consideração o indivíduo, suas agências e suas formas de expressão em relação a outros actantes, outros contextos e outras redes.

Falar em mediação também é falar na dimensão individual da construção das ações dentro de um contexto de rede. É destacar, tanto o aspecto ativista dos actantes que “fazem por conta própria” e constroem os fenômenos que moldam o universo da música contemporâneo. Gravar um disco em casa, produzir videocliques de bandas da sua cidade, promover sua banda nas redes sociais, organizar shows e festivais de pequeno porte, ou ainda, promover uma sessão do Sofar Sounds na sua cidade são alguns exemplos onde a ação é mediada através da produção de diferença entre os mais variados actantes envolvidos em cada uma dessas redes intimistas.

Sendo assim, não só proponho levar a perspectiva do DIY um pouco mais a frente, entendendo-a como uma forma dos actantes mediarem suas produções por meio de suas agências e relações com outros integrantes da rede, mas também, pensando esse ponto dentro de uma dimensão coletiva da produção cultural e musical. Em outras palavras, proponho pensar que dentro das práticas produtivas da música, que eu trabalho nesta tese, as dimensões de trabalho individual e coletivo se confundem dentro da rede.

Isso começou a aparecer para mim quando eu refletia sobre o processo de produção da primeira sessão do Sofar Sounds em Maceió. É como se a noção de rede que permeia todo esse trabalho subentendesse um coletivo que é ativo, formado por actantes que desenvolvem ações específicas, mas que, nem sempre, identificamos ou reconhecemos sua participação no produto final. Por exemplo, existe uma quantidade de mediações que são perdidas no trabalho de produção quando damos apenas ao produtor nosso foco de atenção.

Em outras palavras, estou entendendo, assim como sugere Born, a música – e aqui mais especificamente a produção das sessões do Sofar Sounds – como um objeto distribuído entre actantes e práticas de mediação, através de processos relacionais que confundem estratégias produtivas DIY e articulação com actantes não-humanos, bem como também, a dissolução das fronteiras demarcadas entre as ações individuais e coletivas.

Sendo assim, acredito que dentro da rede do Sofar Sounds, ao mesmo tempo que “fazer” uma sessão “por conta própria” é me colocar num lugar de protagonismo frente à minha realidade local e aos outros indivíduos envolvidos na rede, também significa pertencer, ou se inserir, a uma afiliação, a uma coletividade produtiva que perpassa todo o processo de organização por meio dos agentes que fazem as curadorias, dos realizadores que fazem as gravações de áudio e vídeo, dos coordenadores que intermediam o contato entre a produção local e a direção em Londres, do público que se mobiliza para atender às sessões, das bandas

que se apresentam, dentre outros actantes mediadores. Tudo isso acontecendo simultaneamente em várias frentes e se materializando em um evento previsto para o dia 19 de março de 2015.³⁷

3.2.2 Uma *tour* em rede: Nashville invade Maceió

Já estávamos em março de 2015, o Sofar Sounds Maceió já tinha saído no *newsletter*³⁸ mundial e estávamos recebendo as primeiras inscrições de interessados. Estávamos fazendo uma divulgação para apresentar a iniciativa ao público local e despertando alguma curiosidade. Estava tudo caminhando conforme o planejado, até que Dilson me envia uma mensagem pelo Facebook. “Tudo certo para o dia 19? Tenho uma ótima notícia para você”.

A ótima notícia era que duas bandas de Nashville estavam vindo para o Brasil nesse mês para fazer um “circuito” dentro do Sofar Sounds Brasil e que, pela agenda deles e data da nossa sessão, ele tinha conseguido encaixar o Sofar Maceió na rota da turnê. As bandas em questão eram o cantor e compositor Albatross, projeto solo *folk* do britânico Adam Stockdale, e o trio *bluegrass* Chessboxer, formado por Matt Menefee, Ross Holmes e Royal Massat. Dilson explicava que as bandas estavam em turnê pelo Brasil, coordenada pela direção do Sofar nacional, e junto com a produtora do Sofar Nashville, Carter Ashford, e o cinegrafista Mike McGraw estavam envolvidos com a produção de um documentário que tinha como objetivo retratar a turnê tendo como pano de fundo toda a movimentação em cima do Sofar Sounds no Brasil. Além de Maceió, a turnê passaria também por Salvador, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Sendo assim, as bandas viriam para Maceió sem que eu tivesse que gastar com isso e o ideal seria que eu sinalizasse com um local de hospedagem para abrigar um total de sete pessoas entre os dias 18 e 20 de março. Como eu estava organizando um festival nos dias seguintes do Sofar, estava sem condições financeiras para oferecer algo a mais do que eu já tinha me comprometido. Mas, mesmo sem ter como contribuir a mais para a hospedagem dos músicos em Maceió, a produtora sinalizou que arcaria com os custos, tanto das passagens quanto também da hospedagem para a realização do documentário.

Com as coisas se acertando, comecei a fazer uma pesquisa preliminar sobre as bandas de Nashville que viriam para o Sofar Maceió. Descobri que os músicos envolvidos eram mais

³⁷ Chamo a atenção aqui para a necessidade de se pensar o DIY na música, não apenas em oposição ao “do it togheter”, mas sim como um esforço de trabalho coletivo e interconectado em rede.

³⁸ Na última semana de cada mês a assessoria do Sofar Sounds em Londres envia um e-mail com todas as cidades que receberão sessões no mês seguinte, seguida de suas respectivas datas. Também o link para inscrição para participar.

“profissionais” do que eu imaginava. Adam Stockdale, o Albatross, é músico *freelance* e, além de seu trabalho solo, tinha experiência profissional com as bandas de grande porte nos Estados Unidos como The Avett Brothers³⁹, The Wedding Band⁴⁰ e The Whistles & The Bells⁴¹. Sua vinda ao Brasil marcava o lançamento de seu primeiro álbum solo, “Desperate Times Best Forgotten”, e para divulgar um projeto de financiamento coletivo de seu próprio selo, o “The Word Of Mouth Project”. O projeto consistia em trazer da comunidade fãs que pudessem ser “acionistas” do selo e “donos”, em parceria com o próprio músico, dos discos que fossem lançados por Stockdale em seu projeto. Remunerando o número limitado de fãs que fizessem parte da iniciativa com os dividendos que o disco, seja em sua venda física ou distribuição online, viesse a gerar. A ideia seria funcionar como um selo tradicional em que os lucros da música, no lugar de irem para os proprietários ou sócios da gravadora, ficassem distribuídos entre os fãs ou, como ele chama, investidores.

Por sua vez, o Chessboxer também tinha uma carreira além da banda em si. Menefee e Masat faziam parte do The Whistles & The Bells e da banda de Bruce Hornsby⁴², enquanto Holmes já tinha integrado durante anos o grupo *folk* Mumfords And Sons. Juntos, o trio se tornou, em 2015, a banda de apoio do cantor Warren Haynes⁴³ e tinham apresentações agendadas em várias cidades dos Estados Unidos, após o show de Maceió, incluindo shows nos festivais Austin City Limits (ACL) e no Stagecoach, grande festival de *country music* produzido pela Goldenvoice, mesma produtora que organiza o Coachella.

Com o aumento do número de apresentações, das três planejadas inicialmente para cinco após a inclusão das duas bandas que vinham de fora do país, decidimos mudar os shows de lugar. Saímos da sala de estar do meu amigo e alocamos os shows na cobertura do prédio dele, assim teríamos condições de receber um público maior e tentar melhores condições para ter uma maior amplitude sonora. Mas fora isso, mais uma vez, eu estava trabalhando com um dado novo. Duas bandas viriam para o Brasil fazer uma turnê sem divulgação dentro do Sofar Sounds realizando shows secretos, divulgando seus trabalhos e a produzindo um subsequente documentário sobre toda a experiência. Naquela época, pensei bastante sobre o que essas bandas poderiam ter como retorno ou como objetivo vindo fazer uma turnê como essa no Brasil.

³⁹ Grupo de folk-rock formado pelos irmãos Seth Avett e Scott Avett no ano 2000. Entre as maiores realizações da banda está a figuração no Top 10 da Billboard em 2016 e uma indicação ao Grammy na categoria “Best Americana Album”.

⁴⁰ Projeto paralelo de músicos do Mumford & Sons, tem um EP lançado em 2010.

⁴¹ Projeto solo de Hugh Bryan Simpson. Mesmo não tendo grande alcance comercial, o músico já compôs canções que já atingiram o posto de primeiro lugar na lista da Billboard nas vozes de Blake Shelton e Tim McGraw.

⁴² Renomado pianista e compositor estadunidense, ganhador de três Grammys.

⁴³ Guitarrista estadunidense, integrante do Allman Brothers e fundador do Gov't Mule. Figurou na lista da revista Rolling Stone dos 100 melhores guitarristas de todos os tempos, ficando na 23ª posição.

O que haveria de tão interessante para realizar essa turnê em território estranho? Por que não a fazer de modo “tradicional”, divulgando os shows e tocando em casas de show convencionais? Ou por que não percorrer os eventos do Sofar nas cidades vizinhas de Nashville? As respostas sobre essas perguntas me deram alguns caminhos para pensar o *ethos* do Sofar Sounds.

Além de Ashford, que era produtora das sessões de Nashville, e do próprio McGraw, que trabalhava como cinegrafista também no Sofar, ambas as bandas já haviam participado em eventos do Sofar Sounds nos Estados Unidos, tanto na cidade de Nashville quanto em outras cidades de estados próximos, como Austin no Texas. Eles já sabiam do que se tratava e estavam justamente mirando em possibilidades de tirar o máximo possível de retorno dos eventos, entrando num país que eles eram desconhecidos, mas que já teria uma possível audiência formada pelo Sofar em várias cidades. Um outro dado seria que se trataria de uma audiência seleta e, possivelmente, inclinada para entrar em contato com outras sonoridades. Além disso, posteriormente, em uma série de conversas informais, descobri que, segundo eles, o Brasil era um dos países que, fora os Estados Unidos e a Inglaterra, possuíam maior protagonismo na rede atual do Sofar Sounds, articulando o maior número de cidades no país e, ainda segundo eles, um público que se mostrava mais amigável para esse tipo de investidas musicais.

Então, eles já tinham passagem comprada para Maceió, hospedagem reservada e estavam confirmados na nossa programação local de estreia. Tudo isso sem que eu precisasse me mexer ou dar qualquer mínimo suporte para isso. Nem dinheiro precisei desembolsar para recebe-los aqui. Isso realmente abriu minha visão para o potencial agenciador e mediador da rede do Sofar, pois, além de estarmos dentro de uma rede articulada em larga escala pela produção de evento de música ao vivo, por outro lado, percebemos como todo o processo de construção, seja a pré-produção, curadoria, divulgação, dentre outros processos, era distribuído. Inclusive, eu comecei a pensar que se eu estava produzindo essa sessão, não era apenas eu que estava fazendo tudo por minha conta, mas existia todo um entorno que, como a turnê das bandas que estavam vindo de Nashville, também é um exemplo de práticas DIY e está envolvida nessa rede. Em outras palavras, poderia entender que, mesmo sem despendar dinheiro para a vinda deles para Maceió, eu era um agente importante para a concretização de uma parte da turnê deles, ao mesmo tempo, que mesmo sem estarem em contato comigo para realização do Sofar aqui, eles eram parte significativa da sessão que eu estava produzindo. Seriam essas ações e mediações, então, também parte integrante do que eu estava me propondo a produzir e, por isso mesmo, acredito que é difícil falar em apenas um evento, mas, na verdade, na materialização e ocorrência simultânea de muitos outros eventos oriundos de diversas associações, agências e mediações que perpassam todo o processo produtivo. Acredito que essas questões sinalizam

para que possamos ter uma dimensão menos restrita e mais integrada dos processos produtivos envolvidos no caso aqui estudado.

É justamente a partir do cruzamento das agências de todos esses variados actantes que pretendo demonstrar como existe uma dimensão coletiva envolvida nas mediações e, também, nas práticas DIY do universo da música. A análise desses emaranhados de relações que formam a rede que me proponho a estudar, mostram como é possível visualizar diferentes actantes mediando todo o processo de construção de um evento que me propus a organizar. Ao mesmo tempo em que já falei sobre as parcerias e a necessidade da produção estar atrelada ao *headquarters* em Londres, por intermédio da coordenação brasileira em São Paulo, percebemos também como a agência de membros não previstos inicialmente, como a presença das bandas de Nashville, também complexificam o processo produtivo do primeiro Sofar Sounds em Maceió.

Essa dimensão coletiva que eu coloco aqui aparece e é parte fundamental do entendimento dos processos de mediação para Hennion (2007 e 2011) e Born (2005). Tanto que Hennion acredita que mesmo nos âmbitos mais íntimos da escuta individual, a música é uma construção coletiva. Nesse sentido, é possível imaginar que os diversos contextos em que a música é criada, performatizada e distribuída inscrevem diversas práticas mediadas que contribuem para a formação de diversos fenômenos do universo musical contemporâneo.

Não há música sem a lenta produção coletiva, no longo prazo, de uma escuta de um “ouvido” específico (...), o que vai do estabelecimento mais geral de um quadro da atenção (escutar a música pela música) ao hábito mais local e pessoal de escutar tal ou tal peça no momento e lugar em que quisermos, uma maneira de fazer que a indústria do disco sistematizou (...). (HENNION, 2011, p. 271)

Um dos exemplos que Hennion usa para pensar a dimensão coletiva da atividade musical é quando o autor se coloca a pensar sobre o trabalho de Bach, compositor alemão de música erudita. Segundo o autor, as mediações presentes em toda a obra de Bach mostram como é complexo desarticular o compositor, de sua obra musical e dos processos coletivos que se inscrevem nela com o passar do tempo.

Bach não era um “compositor moderno”, autor de “Complete Works”, catalogado no *Bach-Werke-Verzeichnis*, antes da musicologia, da indústria musical e do amador moderno. Alguém poderia traçar, através do século XIX, as longas transformações do que era “música” e como isso produziu nosso gosto por Bach como músico, dando a ele a estranha habilidade de ser tanto o objeto e o significado de nosso amor pela música (...). Bach não é o indivíduo

solitário nascido em 1685 o qual a história descreveria como um trabalho, não uma construção artificial do nosso gosto moderno. Nós o ouvimos hoje através de três séculos de trabalho coletivo e de muitos mecanismos modernos, mecanismos os quais nós criamos para ouvi-lo, mas também porque estávamos o ouvindo. (...) Mas, fazendo isso, eles investem mais e mais nesse processo ativo de produção de “Bach hoje” e mais e mais modernos eles se tornam! (HENNION, 2007, p. 85)

Sendo assim, Hennion mostra que a obra de Bach – aparentemente individual – tem ganhado novos contornos a partir das práticas de mediação que inscrevemos em seu trabalho. E ele tem razão ao mostrar que se não fosse pela agência de indivíduos da indústria fonográfica durante década, Bach não seria reconhecido pela “sua” obra de maior sucesso comercial, a coletânea “Complete Works”. Ao mesmo tempo que, se não fosse pelo desenvolvimento dos estudos de pesquisadores da musicologia, não o reconheceríamos como um “compositor moderno”. Outro detalhe importante é que a produção de Bach é ancestral às tecnologias de registro sonoro popularizadas pela indústria do disco, suas composições precisaram ser “retocadas” a partir das execuções das partituras escritas pelo compositor. Então, como ignorar tantas agências envolvidas para a conformação da obra de um compositor?

A divisão não é negociada entre dois parceiros (Bach e nós) mas por três (Bach, nós e “a música”), nenhum deles pode ser separado dos outros: a música de Bach continua mudando no processo, e reciprocamente, através de todo o século XIX, Bach ajuda a redefinir completamente o lugar do amor pela música. (HENNION, 2007, p. 85)

Born, por sua vez, se propõe a pensar, com base no trabalho de Alfred Gell (1998), o que estaria envolvido nos processos de mediação e suas dimensões coletivas ou em, segundo a própria autora, uma “criatividade social”. O próprio trabalho de Gell tem uma interface produtiva com a TAR, no que diz respeito a construção de redes de conexão entre agentes humanos e não humanos, a partir do momento que entende o emaranhamento dos objetos, o que significa apontar que as propriedades dos objetos e dos fenômenos apenas são concretizadas nas suas inter-relações com outros actantes humanos e não humanos.

Ou seja, para Born, todas as atividades culturais, mesmo aquelas de caráter aparentemente individual, constroem relações entre pessoas e objetos no espaço e tempo. Segundo ela, a natureza social e distribuída da criatividade fica ainda mais óbvia em fenômenos culturais de larga escala, burocratizados e nas indústrias culturais segmentadas, como poderia citar aqui o caso do Sofar Sounds. Essas produções, em si mesmas, engajam as relações e associações que as práticas de mediação pressupõem.

(...) agência na arte centra na ideia de que os objetos que resultam da agência criativa condensam ou incorporam relações sociais, e o que eles fazem isso fiando formas de conexão através do tempo e espaço. Através do objeto de arte, essas relações são distribuídas e dispersadas tanto temporalmente quanto espacialmente. Mas no processo as relações sociais são também retransmitidas e transformadas, como o objeto em si mesmo. O objeto de arte é como um tipo de trajetória; ele muda não somente via suas alterações na interpretação em performance e recepção, mas ele pode mudar também na sua forma física. (BORN, 2005, p. 16)

Nesse sentido, a autora demonstra que não se trata de pensar apenas uma ontologia das formações dos objetos e fenômenos artísticos apenas com base em pessoas e coisas, nem em instantes e processos, mas em um termo que transcende esses dualismos, os “eventos”. Eventos podem ser definidos como combinações de entidades humanas e não-humanas as quais são determinadas pelo contexto, o que evidencia retenções do passado e pretensões de futuro.

Assim, como eu estava discutindo anteriormente, não se trata de perceber o Sofar Sounds como um evento em si mesmo, mas também perceber como ele também se retrata como um fenômeno distribuído e que embaralha agências, práticas de mediação e relações sociais de diversos actantes, humanos e não-humanos, materializando todas essas relações em um “único” acontecimento, a realização de shows intimistas e secretos nas salas-de-estar de fãs ao redor do mundo.

Essa distribuição das práticas produtivas de uma rede como o Sofar Sounds colabora para perceber a dimensão coletiva de um evento realizado ao redor do mundo. Esse “nós”, construído durante o processo de produção dessas sessões ao redor do mundo (inclusive da que eu me propus a realizar em Maceió), é uma pequena parte do que vem a ser conhecido como a comunidade local e/ou global do Sofar Sounds. Nesse caso, pensar esse coletivo subentende sublinhar os actantes que são parte integrante da construção do evento, desde a equipe envolvida direta e indiretamente na produção, as bandas e – é claro – o público. Isso é muito importante, pois grande parte do significado da performance musical consumida no Sofar Sounds diz respeito à construção dessa coletividade ou, como os próprios actantes costumam falar, a “comunidade” do Sofar Sounds.

3.3 Revalorizando as comunidades musicais

Figura 7 - Site Alagou (www.alagou.com.br) divulga Sofar Sounds Maceió.



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.alagou.com.br> >.
Acesso em: 14 set. 2017.

“Cara, quase 500 inscritos”, me avisa Dilson pelo chat do Facebook. Já estávamos na semana da realização do evento em Maceió. Entre inscrições de possíveis sorteados e seus respectivos acompanhantes, alcançamos um número que até para ele era surpreendente, justamente por ser a primeira sessão do Sofar que a cidade receberia. Era uma média de quase dez inscritos para cada sorteado. Um dentro para cada nove que ficariam de fora.

Para alcançar esses números, tivemos o cuidado de fazer uma divulgação prévia para que o público local conhecesse um pouco mais da iniciativa do Sofar Sounds. Escrevi um release sobre o evento e espalhamos por alguns sites e blogs que julgamos serem interessantes para divulgar a iniciativa. Inclusive, conseguimos algumas entrevistas que seriam dadas pelo Dilson, além de entramos nas principais agendas culturais de jornais da cidade e, até, em algumas colunas sociais⁴⁴.

No dia 17 de março, Dilson fez o primeiro sorteio e encaminhou e-mail para os selecionados. O processo funcionava da seguinte maneira: sendo sorteado, o convidado recebia um e-mail com os direcionamentos do evento (endereço, horário e informações gerais sobre o Sofar Sounds) e uma solicitação de confirmação de presença para que, de fato, o nome do interessado fosse incluído na lista. Com a primeira chamada, apenas dez convidados retornaram o contato. No dia 18, foi feito um outro sorteio. As confirmações começaram a chegar e a lista

⁴⁴ Ver: < <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=262361> >. Acessado em 27 de junho de 2016.

começava a tomar forma. No dia 19, ainda foi realizado mais uma chamada para que a lista fechasse nos 50 nomes previstos.

Então, chegamos ao dia 19 de março com nossa lista pronta. Às 14h, Dilson nos enviou a lista com todos os nomes dos sorteados e seus convidados que haviam confirmado. Acertei com todos da equipe que iria me ajudar para chegarmos no final da tarde para iniciarmos a organização para a chegada dos convidados, bem como proceder com uma pequena passagem de som de todos os músicos que iriam se apresentar, a fim de garantir a qualidade da gravação de áudio. Como o show tinha aumentado de tamanho, saímos da sala de estar da casa do Felipe e fomos para a cobertura do prédio, eu acertei um aluguel de som e técnico para garantir uma maior amplitude sonora do evento e garantir que o vento e o barulho da orla não iriam cobrir o volume da música. Isso geraria um gasto de estrutura que não estava previsto, mas que, possivelmente, com a contribuição voluntária dos convidados, esperávamos cobrir.

Antes do início da produção, ainda tive uma reunião com Dilson para começar os trabalhos do dia. Por meio do Skype, conversamos sobre a realização do evento e acertamos como funcionaria o esquema da cobertura do evento. Geralmente, o Sofar Sounds divulga em suas redes sociais fotos dos shows a medida que vão ocorrendo. Taynara Pretto, minha parceira na produção do Festival LAB e quem estava cuidando de parte do relacionamento com a imprensa do Sofar em Maceió, faria a cobertura do evento ao vivo e mandaria o material para o Dilson que, nesse dia, estava administrando as redes sociais do Sofar.

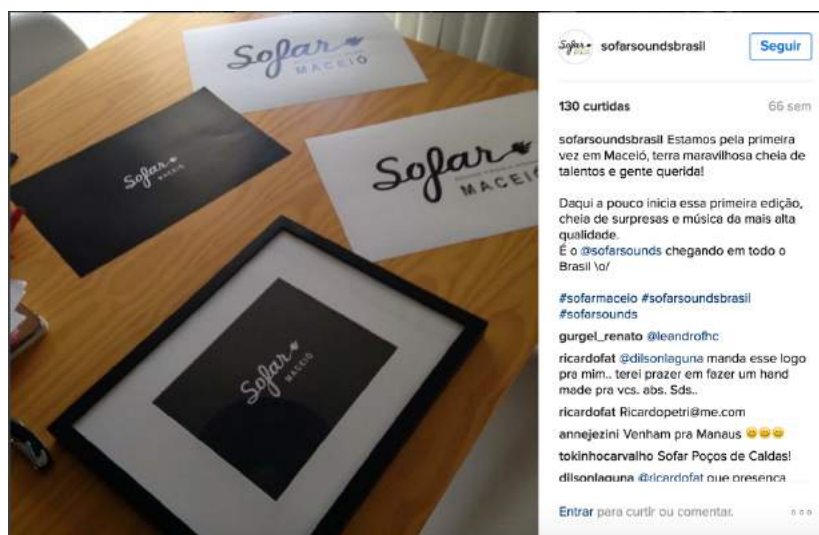
Outro dado importante que ele chamou a atenção era sobre a importância de mobilizar as pessoas presentes, desde o momento da chegada até o início do show, intervalos e final da sessão para contribuírem financeiramente com o projeto. Tínhamos acertado um “valor base” ou um “mínimo”⁴⁵ de R\$ 20 para a contribuição e, segundo ele contou, aqui no Brasil precisávamos despende de uma energia extra para receber as contribuições. No meu caso aqui, na pior das hipóteses precisava reaver pelo menos o dinheiro investido no aluguel do som (R\$ 400) e tirar algo que pudesse ratear entre todos os envolvidos na produção, bandas, dentre outros profissionais.

A matemática era, relativamente, simples. Se todos contribuíssem com R\$ 20, com a contribuição de 20 presentes (40% do arrecadado total) teríamos o suficiente para arcar com os gastos de som e teríamos uma sobra da contribuição para fazer outros pagamentos. Mas, como pretendo abordar no decorrer deste capítulo, a situação não seria resolvida de maneira tão

⁴⁵ Por mais que a contribuição seja livre, durante as sessões a organização do Sofar Sounds estipula um valor de referência para os presentes.

simples, ao contrário do que se testemunha em diversos países ao redor do mundo, o Brasil possui algumas peculiaridades para a realização desses eventos, principalmente pelas maneiras do público contribuir.

Figura 8 - Figura 9: Primeira postagem no Instagram do Sofar Sounds Brasil (@sofarsoundsbrasil)

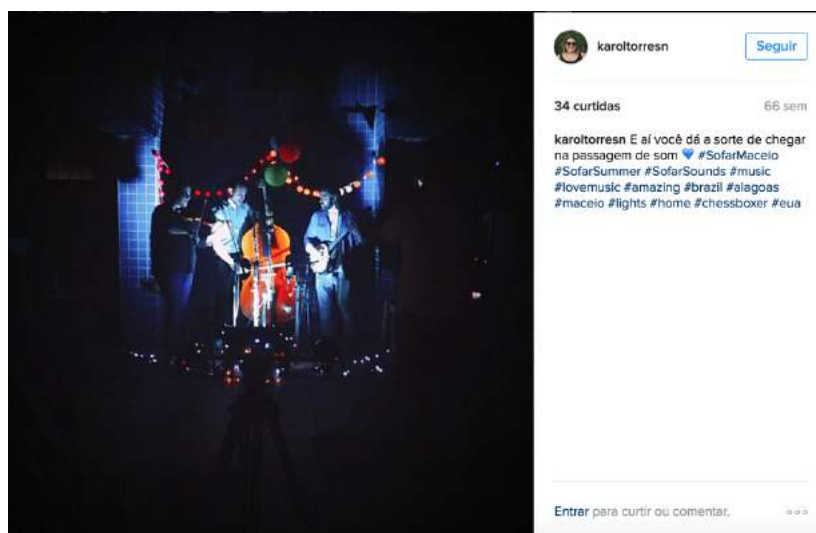


Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/sofarsoundsbrasil> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Com tudo praticamente pronto, fizemos uma rápida passagem de som para checar os detalhes da gravação e, enquanto isso, começamos a ter convidados chegando antes da hora prevista. No e-mail, tínhamos estipulado que o evento teria início às 19h, mas com um pequeno atraso previsto, começaríamos às 19h30 com o primeiro show da noite. Uma lista tinha ficado na portaria para que os convidados fossem identificados e encaminhados para o local, na cobertura fizemos uma sinalização para que os recém-chegados se guiassem para onde realizaríamos os shows, informando também a escalação das bandas e os horários previstos para cada apresentação.

Figura 9 - Postagem de Karoline Torres (@karoltorresn) no Instagram



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/karolinetorres> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Figura 10 - Postagem do perfil do músico Albatross no Instagram (@albatrossmusic)



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/albatrossmusic> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Então, com a chegada de quase todos os convidados previstos na lista, cerca de 40 pessoas sentadas numa área descoberta próxima à piscina do prédio, decidimos começar o evento. Eu fazia as vezes do mestre de cerimônias, apresentando os shows e fazendo a interlocução com o público. A equipe de vídeo estava pronta, o som estava chegando bem para o técnico de gravação, as bandas estavam esperando o chamado e a equipe do Sofar Sounds em São Paulo já estava publicando sobre o nosso evento nas redes sociais. Decidimos começar.

“Boa noite, sejam bem-vindos ao Sofar Sounds Maceió”, eu falei. Nesse momento, a atenção se voltou para mim e eu comecei a falar sobre o que teríamos ali naquela noite. Teríamos cinco shows, cada show duraria entre 20 e 30 minutos, aos presentes pediríamos apenas atenção ao show e que ficassem até o final. Caso quisessem compartilhar material nas redes sociais, por favor, que usassem as tags do evento⁴⁶ e marquem o perfil do Sofar Sounds no Facebook, Instagram ou Twitter. No início e no fim da noite passaríamos uma caixinha para que pudessem ser feitos os depósitos das contribuições para o evento, e que ao mesmo tempo que estipulávamos um “padrão” de R\$ 20 por pessoa, que cada um se sentisse livre para entregar mais ou menos que essa quantia. Era basicamente isso que eu tinha para falar, à medida que os shows iam acontecendo eu daria ainda outros informes e lembraria da importância da participação de todos para o sucesso da primeira sessão do Sofar Sounds em Maceió.

Figura 11 - Figura 11: Guaiamum no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds no Instagram (@sofarsoundsbrasil)



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/sofarsoundsbrasil> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Iniciamos o primeiro show da noite, às 19h30, com o paulistano Guaiamum. O projeto solo de Daniel Ribeiro, que estava previsto para ser lançado no Festival LAB, fez sua primeira apresentação na sessão do Sofar Sounds em Maceió. Apenas num formato voz e violão, o músico mostrou canções que estariam no seu primeiro disco que seria lançado apenas em junho de 2016. Como praticamente todas as bandas da noite, talvez com a exceção do maceioense

⁴⁶ Os posts do Instagram que estão ilustrando este capítulo são referentes a postagens que fizeram uso das hashtags #sofarmaceio ou #sofaralagoas.

Marcelo Marques, trazia uma influência marcante do folk norte-americano, sobretudo de grupos como Wilco, Iron & Wine e compositores influentes como Nick Drake e Leonard Cohen. Durante a apresentação dele, gravamos o vídeo para a música “Commute”⁴⁷.

Figura 12 - Marcelo Marques no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds no Instagram (@sofarsoundsbrasil)



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/sofarsoundsbrasil> >.
Acesso em: 14 set. 2017.

Em seguida, receberíamos o show do alagoano Marcelo Marques, cantor e compositor da banda Gato Zorlho. Marcelo, também professor universitário na área de letras, mescla sonoridades brasileiras, sobretudo a vertente do samba, com a poesia contemporânea. A Gato Zorlho é uma das minhas bandas alagoanas favoritas por conseguir cruzar essas barreiras e soar como uma banda que sabe flertar bem com esses gêneros cosmopolitas, mas que, ao mesmo tempo, tem traços de uma brasilidade e uma nordestinidade muito marcantes. O músico, então, apresentou músicas de sua banda em formato voz e violão além de participar do show do Chessboxer fazendo uma versão de “Garota de Ipanema”. Registramos em vídeo a apresentação da música inédita “Cadenza”⁴⁸.

Às 20h30, apresentei o show do primeiro músico estrangeiro que se apresentaria na noite, o uruguaio Franny Glass, projeto solo do músico Gonzalo Deniz⁴⁹. Em sua segunda

⁴⁷ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=nHMimYTCe4U>>. Acessado em 27 de junho de 2016.

⁴⁸ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=d5prwx4E0OA>>. Acesso em 27 de junho de 2016.

⁴⁹ Acredito que Franny Glass seja o músico uruguaio independente de mais sucesso no Brasil. Além de shows em diversos festivais no país, teve uma música de sua autoria gravada pela banda Sulamericana, dos músicos Dado Villa-Lobos e Charles Gavin, além de parcerias com Tiê (SP), Wado (AL) e Constantina (MG).

passagem por Maceió, a primeira também aconteceu no LAB no ano de 2012, quando veio lançar o seu penúltimo álbum, “El Podador Primavera”. Desta vez, participaria novamente do festival tocando com o apoio de uma banda local, para fazer a primeira apresentação de seu novo disco, “Planes”, lançado em 2014. Gonzalo é um dos músicos independentes com mais projeção e prestígio no Uruguai, sua música segue uma tradição do folk latino de músicos como Eduardo Mateo, mas com uma veia mais pop. Essa apresentação marcou sua estreia dentro do Sofar Sounds, mesmo Montevideo tendo produção regular de sessões. Durante o show, filmamos e captamos em áudio a execução da música “Si Siguiera Mi Instinto”⁵⁰.

Figura 13 - Franny Glass no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds no Instagram (@sofarsoundsbrasil)



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/sofarsoundsbrasil> >.

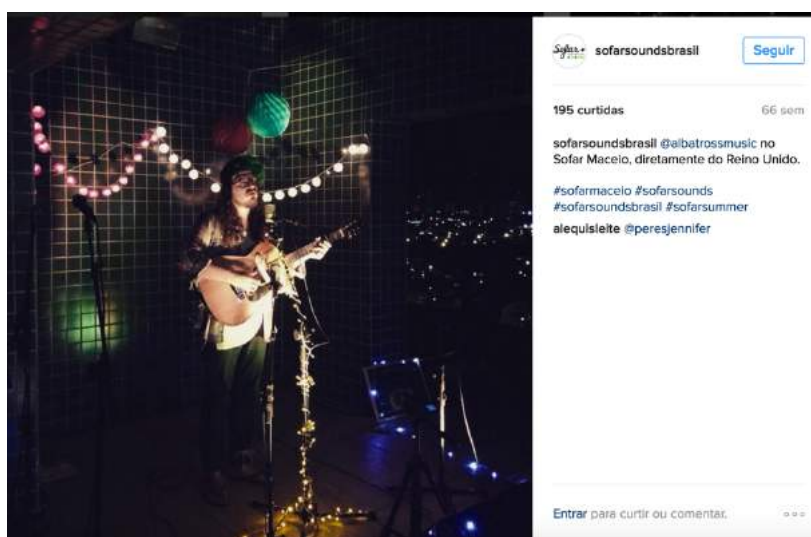
Acesso em: 14 set. 2017.

Antes de apresentar o show do britânico Albatross, projeto solo do músico Adam Stockdale, o músico pediu que traduzisse uma pequena apresentação de seu projeto de financiamento coletivo, que comentei anteriormente no texto. Expliquei em linhas gerais do que se tratava, quais os objetivos e como os presentes poderiam fazer para contribuir. Terminada a explicação, apresentei Adam e passei o microfone para ele. Durante os pouco mais de 20 minutos que durou sua apresentação, o músico alternou canções mais antigas e de seu novo disco, “Desperate Times Best Forgotten”, que faziam referência ao *folk rock* de compositores como Nick Drake e John Martin, além de bandas como Mumford & Sons (grupo para o qual ele trabalhou como roadie de guitarra até 2014). Durante a apresentação de

⁵⁰ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=KlhsyUb1ieM> >. Acesso em 27 de junho de 2016

Stockdale, eu percebia como, por trás do discurso em inglês (falado de forma um pouco mais lenta para facilitar o entendimento dos presentes), ele chamava a atenção para o que estávamos fazendo naquele local. Por várias vezes, ele se referia a todos como parte dessa “comunidade local da música” e falava da importância dessas comunidades para a circulação da música, sobretudo a independente. Falou também da empolgação de fazer parte da primeira sessão do Sofar Sounds em Maceió, pois, como ele contava, foram justamente essas comunidades locais que impulsionaram a carreira dele servindo para criar uma base de fãs em várias cidades diferentes. Além de participar de sessões do Sofar Sounds em diversas cidades nos Estados Unidos e no Brasil, durante essa turnê, quando está em turnê e trabalhando como *roadie* de bandas, sempre que está com folgas, tenta fechar o que ele chama de “*house concerts*” (“shows caseiros”, em português), como parte das suas estratégias de circulação. Da sua apresentação, filmamos a execução da música “Long After The Money Is Gone”⁵¹.

Figura 14 - Albatross no Sofar Maceió, postagem do perfil do Sofar Sounds Brasil no Instagram (@sofarsoundsbrasil)



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/sofarsoundsbrasil> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Após a apresentação de Albatross, eu trouxe ao palco o grupo de bluegrass Chessboxer. Formado por Matt Menefee, Royal Masat e Ross Holmes, o trio une elementos da música popular folclórica norte-americana a partir do tripé de banjo, violino e baixo acústico. Além de apresentarem seu repertório autoral, do qual registramos a música “The Devil And Sally

⁵¹ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=0ikGneEAaQQ> >. Acesso em 27 de maio de 2016.

Jones”⁵², de caráter mais tradicional, ainda fizeram uma versão de “Garota de Ipanema”, convidando o músico Marcelo Marques para cantar, e da música “Fitzpleasure” da banda Alt-J⁵³, mostrando uma vertente de diálogo com sonoridades mais pop. No intervalo entre as músicas, Holmes, o violinista, também falava sobre a importância de momentos como aquele, chamando a atenção para quando a “comunidade musical local se junta” e para o potencial agregador da música. E, aproveitando a presença de outros músicos no evento, convidaram de volta ao palco todos os que haviam se apresentado na noite. Juntos, executaram versões para as músicas: “Riot”, de Guaiamum; “Aquellas Metas”⁵⁴, de Franny Glass; e ao final, “Game Of Love”⁵⁵, canção de Albatross. Como falaram, haviam quatro nacionalidades diferentes (Estados Unidos, Brasil, Inglaterra e Uruguai) dividindo o mesmo palco em Maceió e como aquilo era possível devido à articulação da rede do Sofar Sounds, suas comunidades musicais locais e de como a música era responsável por aqueles momentos de confraternização.

Figura 15 - Chessboxer no Sofar MaceióMaceió, postagem do perfil do Sofar Sounds Brasil no Instagram (@sofarsoundsbrasil)



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/sofarsoundsbrasil> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Confesso que comecei a pensar sobre essas questões envolvendo a questão da comunidade dentro do Sofar Sounds a partir do momento que percebi essa repetição na fala dos músicos estrangeiros e, de certa maneira, como isso se perpetua no entorno da rede que

⁵² Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=wB_kOQjNJ3Y>. Acesso em 27 de maio de 2016.

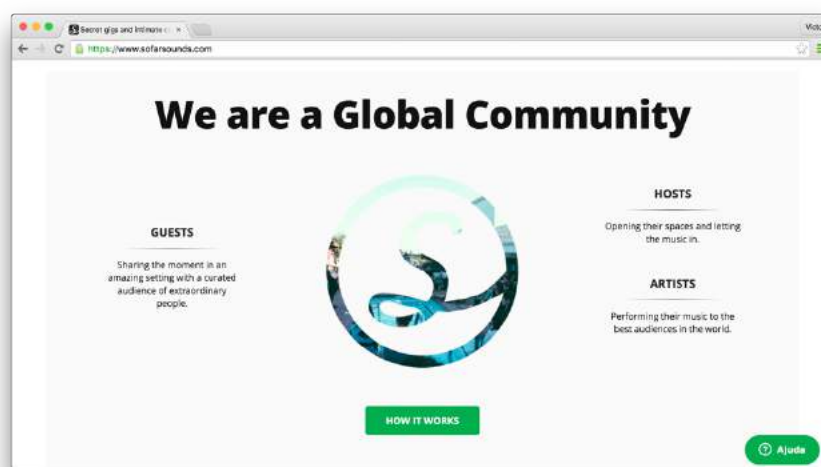
⁵³ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMkZAPvYexU>>. Acesso em 27 de maio de 2016.

⁵⁴ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=5MK08AztjPI>>. Acesso em 27 de junho de 2016.

⁵⁵ Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=iEhFUVrg6tY>>. Acesso em 27 de junho de 2016.

estávamos construindo ali. Como, de fato, aquela coletividade que estava ali trabalhando, assistindo os shows e tocando, ou seja, mediando a performance musical, tinha um significado que eu havia começado a pensar durante o processo de produção, mas que ganha novos significados com a realização do evento em si. A ideia de coletividade é muito forte para a rede, tanto é que no próprio website do Sofar⁵⁶, é possível ver em letras garrafais: “We are a Global Community” (“Nós somos uma comunidade global”, em português).

Figura 16 - Site do Sofar Sounds (www.sofarsounds.com). Acesso em 30 de junho de 2016.



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.sofarsounds.com/> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Existe algo entre Londres e Maceió, entre fãs de música ao redor do mundo que mobiliza os indivíduos em torno de uma determinada prática musical com regras estabelecidas, estratégias produtivas e modos de se construir uma performance musical específicos. Como já vinha apontando anteriormente neste capítulo, as produções das sessões do Sofar, em si, já subentendem um “nós”, como apontado por Born, em que começamos a visualizar uma coletividade. Mas é como se na hora dos shows, essa “comunidade” ganhasse novos contornos.

Nós colocamos as regras básicas, mas as pessoas são bem-vindas para trazer seu toque pessoal e autenticidade. É recompensador para todos porque seja você o anfitrião, *performer* ou um voluntário do evento, você contribui para sua comunidade. Em cima disso, seja lá onde você more no mundo, você pode atender a um evento do Sofar Sounds e esperar encontrar pessoas que sejam também apaixonadas e respeitosas com a música. (OFFER *apud* KILINC, 2016)

⁵⁶ Ver: < <http://www.sofarsounds.com/> >. Acessado em 27 de junho de 2016.

A própria palavra pode assumir diversas conotações no sentido de ser usada tanto para se referir à coletividade local das cidades em que são realizados os shows, como no exemplo acima nas palavras do próprio Rafe Offer, um dos fundadores da rede. Nesse sentido, as pessoas que compartilham a música em conjunto, mantem contatos interpessoais face-a-face e constroem relações durante as sessões.

Quando eu estava de volta para Estocolmo, eu achei um pouco frio e socialmente embaraçoso. Eu tinha encontrado Rafe em Londres através do Sofar Sounds e decidido que Estocolmo precisava de uma comunidade como essa também. No começo as pessoas estavam cansadas. Então, nós tivemos que agir rapidamente para envolver nomes respeitados da indústria da música. Os locais depois foram fisgados. Eles queriam fazer parte dessa comunidade com uma boa reputação e curtir a música em uma atmosfera não-pretensiosa. (BJÖRK *apud* KILINC, 2016)

Mas a “comunidade” também pode fazer referência ao grupamento mais global e abstrato, deslocado geograficamente. Uma coletividade marcada por um compartilhamento de gosto por determinadas práticas de consumo da música de um jeito específico, com bandas aceitas coletivamente e produzidas de maneira integrada. Uma comunidade que não compartilha o mesmo idioma, mas tem um apreço em comum por um modo específico de se produzir e consumir música ao vivo.

Embora o Sofar Sounds tenha começado como um jeito de consumir música ao vivo de diversas e pristinas maneiras, ele tem crescido em uma verdadeira comunidade ativa. Aqueles que atendem shows do Sofar compartilham um comum interesse na música, e como Davis diz, “Eles acabam quase sempre se tornando evento de networking quando existem pessoas encontrando novas pessoas. Existem relacionamentos sendo construídos dentro dos nossos shows”.

Offer concorda. Unindo as pessoas através da música, os shows do Sofar têm um efeito transformador dentro das cidades. “Isso nunca foi a missão, mas evoluiu para isso”, ele afirma. “Eu acho que no nosso pequeno jeito nós podemos trazer o mundo junto. Nós temos tido, por exemplo, sessões em Cairo, Beirut e Tel Aviv, misturando pessoas que poderiam estar fazendo suposições sobre os outros. Então você entende que quando a música começa, nós temos muito mais em comum do que nós pensamos”. (KILINC, 2016)

Claro que numa escala menor, comecei a ver pela minha experiência durante o Sofar Maceió, como poderiam ser articuladas essas relações interpessoais e a formação (ou não) de comunidades durante os eventos. Em certa medida, parto do pressuposto que essa coletividade precisa existir para a construção desses fenômenos musicais contemporâneos. A própria

produção do Sofar Sounds precisa ser entendida, como mostrado anteriormente, como um processo coletivo e, talvez, como o primeiro embrião do coletivo envolvido nessa rede. Mas, não é só pensar como diversos actantes agem em conjunto para realizar esses eventos, como também a presença e a ocupação compartilhada do espaço para o consumo de música são processos integrantes da construção do significado dos próprios eventos. Sendo assim, acredito que precisamos repensar as coletividades, ou utilizando o próprio termo que os actantes apresentam, as “comunidades”.

3.3.1 Coletividades e música: comunidades como redes

Em Mile End, o bairro de Montreal onde moro, há diversas comunidades formadas em torno da música que são fortes e se superpõem. O discurso de *hipster* e as realidades da valorização cultural nas cidades do mundo todo deram destaque ainda maior à noção de comunidades musicais. Como já indiquei, estou menos interessado na noção de comunidade, pois esta tende a centrar-se exclusivamente nas relações entre pessoas (e não nas relações entre pessoas e lugares, coisas e processos). No entanto, como muitas teorias sociais interessantes se debruçam sobre a maneira como as pessoas coabitam os espaços urbanos do mundo contemporâneo (e o fazem em contextos de crescente diversidade étnica/racial/cultural), penso que a noção de comunidades musicais pode assumir nova importância. (STRAW *apud* JANOTTI JR, 2012, p. 08)

Acredito que quando falamos sobre música no contexto que tenho abordado neste trabalho, estamos falando sobre a formação de redes em torno de práticas de produção e consumo específicas. Quando discuti a noção de mediação presente na rede de eventos do Sofar Sounds, em específico a minha experiência em Maceió, começamos a ver como, já apontava Born, a música é um objeto distribuído e construído coletivamente.

Por isso mesmo, a música depende da formação de grupamentos e coletividades que construam seu significado e seu valor. Ao mesmo tempo, também, o modo de como nós reconhecemos e identificamos a música também depende dessas coletividades. Basta ver como o jornalismo cultural se refere aos grupamentos que existem ao redor de diversos gêneros musicais (headbangers ou metaleiros, emos, *hipsters*, punks, *indies*, por exemplo). Muitas vezes, o interlocutor tem uma identificação direta do que se trata a partir da visualização das representações da música em suas coletividades, não sendo uma questão de reconhecimento “apenas” musical.

Essa coletividade é tão importante que a entendemos de vários modos diferentes. Vários pesquisadores das áreas de Comunicação, Ciências Sociais e Estudos Culturais já tem

trabalhado essas perspectivas a tempo, abordando a construção coletiva de significado da música, bem como seu impacto e importância, em diversos contextos. Importantes noções como a de subcultura, proposta por Hebdige (1979); tribos, de Maffesolli (1998)(1995); neo-tribos, sistematizada por Bennett (1999); “art worlds”, de Becker (1982); comunidade musical, de Shanks (1988), Shelemay (2011) e Hesmondhalgh (2005); e cena musical, como definida por Straw (1991), Bennett & Peterson (2004), Kruse (2003), Janotti Jr (2014), Herschmann (2013), Sá (2013) e Pires (2015) mostram como a preocupação com o coletivo que contorna as práticas musicais contemporâneas assume diversas formas, nomenclaturas e é analisada em variadas metodologias.

Se formos pensar quais são os pontos em comum inscritos em todas essas noções, veremos como, dentre os poucos pontos que convergem, em todas está subentendida a formação de um grupamento ao redor da música e suas práticas. Isso desde o formalismo e rigor teórico sociológico do trabalho de Hebdige sobre subcultura às noções mais flexíveis e abstratas, talvez por influência da área de Comunicação, como a de cena musical nos trabalhos de Straw.

Reconhecendo a importância histórica, teórica e contextual de todos esses operadores analíticos citados acima, penso que em muitos dos trabalhos que derivaram deles, apenas aplicam e reproduzem os protocolos analíticos e conceitos sem maiores diferenciações e problematizações do contexto e fenômenos que trabalham. Por exemplo, durante a pesquisa de mestrado que desenvolvi, trabalhando com cenas musicais e a nova música instrumental brasileira, tive a oportunidade de conhecer muitas noções de cena diferentes. Por sorte, inclusive, durante os anos que me dediquei ao tema de maneira exclusiva, muitos pesquisadores trouxeram o termo de volta para o centro das atenções e, principalmente, nos últimos cinco anos temos visto o crescimento do número de publicações, artigos em revistas, apresentações em congresso e projetos de pesquisa sobre o tema. Com isso, temos acompanhado o surgimento de muitos trabalhos que abordavam manifestações musicais das mais variadas como cenas musicais de maneira irrestrita, indiferente e não-tensiva. Trotta (2013), em um texto crítico sobre a noção de cena, aponta algumas limitações da sua utilização no contexto brasileiro. Para ele, dentre outras questões, cena musical estaria relacionada a um diálogo com uma cultura jovem e, sobretudo, de origem anglo-saxã. O que faz sentido se pensarmos que o próprio surgimento da ideia acontece nos anos 1940, nos Estados Unidos, quando a crítica musical se vale do termo para descrever toda a movimentação em torno do Jazz nas grandes cidades (BENNETT e PETERSON, 2004).

Frente a essa realidade, eu tentei entender a cena musical que decidi analisar não a partir das definições, das transformações e das novas significações da teoria. Interessou muito mais

entender como o uso e a compreensão da noção de cena por parte dos próprios participantes articulam a sua construção. E, também, como o auto-reconhecimento e sentimento de pertencimento desses agentes nesses grupamentos faz que o termo ganhe novos contornos teóricos e práticos. Sendo assim, tentei compreender a mobilização em torno da nova música instrumental no Brasil – jovem, de influência roqueira e vinculada ao segmento independente da música nacional – a partir de pontos tensivos, refletindo com base em entrevistas, reportagens, críticas e em diversos outros produtos midiáticos do jornalismo cultural, se, por exemplo, os agentes achavam que existia uma cena ou não, se a cena se articulava em torno de apenas um gênero musical ou se era eclética, ou ainda, se a sobrevivência (ou sustentabilidade mercadológica) dos artistas e produtores inscritos nessa movimentação teria alguma relação com a construção e manutenção dessa cena. As respostas que eram das mais variadas me ajudaram a pensar um cenário interessante sobre o momento da nova música instrumental e independente do Brasil.

Digo isso, porque, talvez algumas dessas noções de coletividade, incluindo a própria ideia de cena musical, poderiam ser articuladores possíveis para se fazer uma análise dos processos inscritos na rede do Sofar Sounds. Ou eu poderia pensar o consumo de shows de nicho ao redor do mundo como uma possível “subcultura” musical? Ou um processo de tribalização ou neo-tribalização jovem a partir (e ao redor) da manutenção de rituais e formas específicas de se experienciar a música ao vivo? Mesmo não enxergando aplicações diretas desses conceitos e metodologias científicas ao fenômeno aqui analisado, forçar os seus usos nos levaria a uma generalização das dinâmicas envolvidas na rede do Sofar Sounds, nos fazendo perder uma série de questões importantes em detrimento de uma essência teórica.

Sendo assim, minha incursão dentro da rede se dá, assim como minha entrada nas dinâmicas da nova música instrumental brasileira, a partir um operador analítico reconhecido pelos próprios participantes, sendo que agora não falo de cenas, falo de “comunidade”. Mostrei anteriormente como a própria rede e seus actantes se reconhece dentro desse termo, ao mesmo tempo que fazem uso dele. Então, é esse operador que vai me interessar pensar aqui.

Mas ao contrário da ideia de cena, por exemplo, a noção de comunidade possui uma grande tradição dentro dos campos da Antropologia e Sociologia, por exemplo. É um termo que podemos dizer que organiza conhecimento, alinha maneiras de se ver e interpretar o mundo e seus processos sociais. O que, por um lado, torna o termo um pouco mais engessado e, por outro, faz que tenhamos predileção por conceitos e ideias mais “abertos” e não repensemos o papel e o significado de se falar em comunidades musicais contemporâneas.

Assim, o conceito de comunidade se transformou radicalmente do “senso de urgência ou localidade (...) no contexto de grandes e complexas sociedades industriais”. Ao mesmo tempo, o termo “comunidade” continua a ser “usado tão permissivamente que ele aparenta ser quase sem sentido”. Assim, “comunidade” tem sido congelada na junção de teorias competitivas de localidade, mobilidade, identidade e política, se tonando nesse processo tão ambígua que usar o termo é ser confrontado com a necessidade de argumentar para o seu uso. Essa situação deixou os estudiosos da música lutando por novas maneiras de nomear e teorizar sobre o coletivo na música. Como resultado, um número de pesquisadores da música, bem como aqueles engajados com a música em disciplinas relacionadas, tem levado o termo “comunidade” para as margens e explorado um espectro de termos alternativos e conceitos (...). (SHELEMAY, 2011, p. 359-360)

Talvez uma das grandes colaborações que a TAR nos dá – e que eu espero mostrar com a presente tese – é justamente nos fornecer questões e provocações para repensarmos os nossos operadores analíticos a partir de seus usos dentro das redes que adentramos. Longe de querer entrar num embate com a tradição teórica das diversas noções de comunidade nas Ciências Sociais, gostaria de pensar algumas questões incluídas nas discussões sobre coletividades e música na rede do Sofar Sounds.

Repensar a noção de comunidade abre oportunidades, primeiramente e principalmente, para explorar a transmissão e a performance musical não apenas como expressões ou símbolos de um dado grupamento social, mas como uma parte integrante dos processos que podem, em diferentes momentos ajudar a gerar, moldar e sustentar novas coletividades. Essa discussão posteriormente objetiva tanto reavaliar os estudos de comunidades nos estudos da música e transferir o foco para o papel da música na formação de comunidades. (SHELEMAY, 2011, p. 350)

A própria noção de comunidade musical sempre esteve presente nas discussões sobre cena musical, seja como contraponto ou pano de fundo para outras discussões. A primeira definição de cena, proposta por Straw, nasce em comparação com a ideia de comunidade musical que remete a “um grupo de população com uma composição relativamente estável – de acordo com um espectro de variáveis sociológicas – e de qual o envolvimento com a música toma forma de uma constante exploração de um ou mais idiomas musicais enraizada dentro de uma herança histórica geograficamente específica” (STRAW, 1991, p. 373). Sendo assim, Straw entende que a ideia de comunidade, que sublinharia a “estabilização das continuidades históricas locais” (1991, p. 373), seria problemática por estar muito associada com conceitos de espaço geográfico e nação, enquanto isso seria “problemático na música popular onde o rompimento e fragmentação de comunidades culturais geralmente mascara (...) o investimento em unidades imaginárias que a sublinham” (1991, p. 369). Frente a essas questões de colocar

separações estanques entre cenas e comunidades musicais, Shelemay sugere que pode ser difícil visualizar essas fronteiras, uma vez que mapear as abrangências de cada termo são muito abstratas.

Nesse ponto, então, nós chegamos a um impasse. Claramente, a música e sua performance servem para catalisar e subsequentemente distinguir grupos de pessoas de modos diferenciados, seja para unir os grupos ou para reafirmar os limites que dividem eles. Mas esses resultados sociais da performance musical não diferem simplesmente na base da localidade e eles não podem ser facilmente mapeados, mesmo em múltiplas dimensões e em específicos estilos musicais. Ao mesmo tempo, a música certamente tem sido usada em serviço de todas as variedades de imaginação social. A música constantemente impele a formação de coletividades pela força da sua habilidade de comunicar com os ouvintes. Ela carrega um sentido emocional e estabelece o que foi nomeado “envolvimentos audíveis”, gerando “audíveis e visíveis constituições específicas e imaginações de sentimento, pertencimento e exclusão”. (SHELEMAY, 2011, p. 363)

Sendo assim, o Shelemay vai colocar que precisamos repensar e expandir o significado de comunidades musicais, propondo uma definição que abrange questões inscritas em fontes da tradição ocidental dos estudos de comunidade, seguindo propostas de Shanks (1988) e Alleyne (2002), assumindo também influência das ideias de comunidades imaginadas, assim como proposta por Anderson (1991).

Uma comunidade musical é, independente de sua localização no tempo ou espaço, uma coletividade construída através e sustentada por processos musicais e/ou performances. Uma comunidade musical pode ser socialmente e/ou simbolicamente constituída; fazer música pode dar um aumento para as relações sociais em tempo real ou pode existir inteiramente no reino de uma configuração virtual ou na imaginação. Uma comunidade musical não requer a presença de elementos estruturais convencionais nem precisa ser ancorada em um único lugar, embora ambos os elementos estruturais e locais podem assumir importância em pontos no processo de formação de uma comunidade, bem como na existência continuada. Também, uma comunidade musical é uma entidade social, um resultado de uma combinação de processos sociais e musicais, abrangendo aqueles que participam do fazer ou do escutar a música conscientes da conexão entre eles. (SHELEMAY, 2011, p. 364-365)

Assim como muitos críticos da ideia de cena musical alegavam que o termo era abrangente ou abstrato demais, também podem encontrar nessa proposta de Shelemay o mesmo “problema”. Acredito que, em sua maioria, definições e conceituações do universo da música são complexos, pois assim é o universo da música. Em um universo tão amplo e heterogêneo não são muitas as conceituações que podem ser precisas e separar claramente uma coisa das outras e, em geral, quando isso ocorre, esbarramos em dualismos (ou categorizações) que pouco

explicam os contextos e os fenômenos musicais contemporâneos. Quando discutimos esses conceitos e noções abstratas e abrangentes, aqui as comunidades musicais podem ser um bom exemplo (mas poderíamos falar também em cenas ou gêneros musicais, para citar apenas dois casos), tendo a concordar com Alleyne (2002) quando afirma que essas definições, de fato, precisam ser entendidas em “ação”.

O que venho tentando fazer desde o começo do presente capítulo é tentar trazer a luz situações em que a ideia de comunidade aparece ou é acionada dentro do contexto de rede do Sofar Sounds. Até aqui deu para perceber como a ideia de comunidade foi tensionada em três aspectos: a) na dimensão coletiva da produção dos eventos em rede; b) na articulação global da rede do Sofar Sounds; c) nos encontros presenciais locais durante a realização das sessões. Esses três pontos me serviram de base para pensar e refletir sobre a dimensão coletiva e sobre as ideias de comunidade que se materializam dentro do fenômeno que eu me dispus a analisar. Claro que, por se tratar de um fenômeno complexo em suas diversas instâncias, não pretendo abordar homogeneidades e questões bem resolvidas, mas sim perceber como mesmo os processos de ruptura e divergência também moldam as comunidades em questão.

Acredito que num primeiro momento, precisamos entender as comunidades sem a prescrição que o conceito tem nas ciências sociais. Pois, o que proponho não é refutar ideias conceituais sobre comunidade (importantes e relevantes para o entendimento dos fenômenos que se propõem a descrever), mas, sim, perceber como essas coletividades, e a própria utilização do termo dentro das redes que analiso, não obedecem e não materializam a rigidez dessas normatizações. Falo isso, pois assim como percebemos na análise de diversos outros fenômenos do universo da música, como as cenas musicais por exemplo, percebemos como as complexidades envolvidas em cada análise de caso específica nos fazem repensar a própria noção que escolhemos para trabalhar. Em outras palavras, cada comunidade, em suas especificidades, deve nos fazer repensar o próprio sentido de “comunidade”.

Nesse contexto, a minha perspectiva de entendimento das comunidades musicais em torno do Sofar Sounds, seguindo influência da TAR, é perceber como essas coletividades se articulam enquanto redes. Nesse sentido, visualizaremos a formação dessas comunidades como algo fluído, intermitente, imaginado, descentralizado, criado a partir de processos de agregação, desagregação e reagregação, constantemente montado e remontado em diversas ocasiões. Indo um pouco mais além, poderia dizer que as comunidades agregam e organizam a dimensão humana dentro da rede.

Quando vemos a maneira como Offer coloca as suas motivações para a criação do Sofar Sounds, duas questões parecem estar sempre presentes: a) a relativa insatisfação com os shows

“tradicionais” são consumidos de maneira “distraída”; b) a necessidade de se haver “outro jeito” para se assistir a concertos ao vivo. E é justamente pela identificação, ou simpatia, com o modelo que o Sofar propõe que faz que o movimento ganhe afiliados ao redor do mundo. Mesmo considerando que o modelo em questão não se coloca como uma substituição de outras práticas vigentes, reconheço algumas questões que o Sofar Sounds se propõe valorizar: a atenção, o público especializado e a “surpresa” das apresentações ao vivo.

Assim como eu, diversos outros produtores ao redor do mundo se afiliam para a produção de seus eventos e a partir dessa vivência coletiva da produção formam o primeiro embrião das coletividades envolvidas no Sofar Sounds. Isso traz a vista dois processos pontuados por Shelemay quando se propõe a pensar as questões relativas às configurações das comunidades musicais contemporâneas. Segundo o autor, diversas comunidades musicais se mobilizam em torno de processos de dissenso e afinidade.

Shelemay aponta para o caráter das pessoas se mobilizarem em torno de uma determinada prática musical a partir da sua oposição às práticas hegemônicas ou, na falta de um termo melhor, ao *mainstream*. Do mesmo jeito que podemos ver a articulação de diversos agentes em torno de gêneros musicais menos populares e segmentados, acontece a partir da sua iniciativa de não negociar com as práticas massivas de uma localidade.

Enquanto uma comunidade de dissenso geralmente emerge dos grupos minoritários ou daqueles considerados com status subalterno dentro de uma grande sociedade, o dissenso nem sempre vai se formular em oposição contra uma maioria dominante. De qualquer modo, comunidades de dissenso geralmente emergem através de atos de resistência contra uma coletividade existente; comunidades de dissenso também tendem a se aliar rapidamente, surgindo em resposta a um evento particular ou circunstância em um momento específico no tempo. Indivíduos envolvidos nos processos de dissenso regularmente usam a performance musical como um mecanismo para listar outros na sua causa. (SHELEMAY, 2011, p. 370)

É particularmente interessante perceber essas perspectivas de dissenso dentro das coletividades em torno da música. Exemplos interessantes são os casos do heavy metal em Salvador e em Belo Horizonte analisados por Janotti Jr. Uma vez que, aos mesmo tempo que precisa se firmar como um gênero presente num mesmo território urbano, o metal precisa, também, negociar com as práticas mercadológicas e culturais em torno do axé *music*, no caso da capital baiana (JANOTTI JR, 2004), e com as manifestações musicais referentes à presença da música tradicional de grupos como o Clube da Esquina, no caso da capital mineira (JANOTTI, 2012).

As cenas musicais são espaços de materialização da música no tecido urbano. Assumir-se como *headbanger* em Salvador é, antes de tudo, operacionalizar valores diferenciais à *axé music*, marca registrada da cidade, não só em relação ao turismo nacional, como internacional. Dificilmente, alguém de fora das cenas roqueiras de Salvador, imagina que, em meio ao colorido dos blocos afros e trios elétricos, existe uma cadeia midiática de heavy metal que, além de um selo especializado, uma loja de metal e bares; já foi palco de shows internacionais de bandas oriundas da Finlândia, da Grécia e da Inglaterra. Mas isso não significa que os fãs locais vivem um confronto permanente com a cultura local. Em alguns casos, como no Acarajé da Dinha, situado no Largo de Santana, tradicional ponto de encontro de artistas e intelectuais no bairro Rio Vermelho, *dendê* e *heavy metal* se misturam, mostrando que os pontos de encontro dos *headbangers* se constroem nos entrecruzamentos da cidade tradicional com suas recriações. (JANOTTI JR, 2004, p. 57)

Esse ponto de dissenso, e de sua negociação, importa tanto para o heavy metal quanto para o Sofar Sounds ao redor do mundo. O próprio desenvolvimento do mercado da música ao vivo que discuti no começo no primeiro capítulo é uma questão colocada como uma possível antítese dos concertos intimistas e secretos. O crescimento dos festivais, surgimento das megaturnês e megaeventos são casos que, em detrimento de questões econômicas, se colocam como uma alternativa para a produção musical de artistas e bandas de grande visibilidade.

Anfitrião dessa edição, o músico Thiakov, um dos moradores da Alcova Libertina, celebra a oportunidade de receber o Sofar Sounds. “É tudo muito bem feito. O som, a divulgação, a curadoria. Tudo simples e eficaz. Me parece ser promissora o futuro das relações da música contemporânea, para além da internet”, defende. “Sofremos uma deformação das nossas plateias depois das décadas de 80 e 90, quando os festivais se tornaram monstruosos. A experiência passou a ser: ir num megashow, com uma megabanda, com um megapúblico, sem contato nenhum com o artista. E o Sofar, assim como outras iniciativas, retoma essa criação de laços entre palco e público, essa degustação prazerosa da arte”, finaliza. (BUZATTI, 2016)

Em geral, as comunidades musicais na tradição norte-americana e inglesa do termo, vale destacar, tensionadas na negociação do que ficou conhecido como *mainstream* e *underground*, disputa fortemente incorporada no universo do rock e do indie rock parecem emergir dentro da crença, apontada por Simmel (2006), da superioridade do indivíduo distinto sobre a massa. É através desse “senso de singularidade” que os indivíduos articulam nas coletividades que eles constroem seus traços comuns e bases fundantes para a partilha da música em comunidade.

O fato de que o novo, o excepcional ou o individual (evidentemente são esses apenas três aspectos distintos do mesmo fenômeno fundamental) se façam valer como o que há de mais selecionado, como a história da cultura e da

sociedade repetidamente mostra, deve apenas iluminar o exemplo oposto: as características e os comportamentos com os quais o indivíduo, ao partilhá-lo com os demais, forma a massa devem aparecer como valorativamente inferiores.

Aqui se apresenta o que poderia chamar o trágico da sociologia. O indivíduo pode possuir tantas qualidades aprimoradas, altamente desenvolvidas, cultivadas quantas quiser – mas é justamente por isso que, quanto mais frequente isso se dê, tanto mais inverossímil será a igualdade e, portanto, a formação de uma unidade desse indivíduo com as qualidades dos outros. Assim, ele irá se orientar para uma dimensão incomparável, e aquilo pelo qual se equipara com os outros de maneira sólida – e que pode formar uma massa única e característica – será reduzido a camadas inferiores e sensorialmente primitivas. Pode realmente acontecer que se fale com desprezo do “povo” e da “massa” sem que com isso o indivíduo se sinta atingido, pois realmente não é dele que se trata (...). (SIMMEL, 2006, p. 47)

Outro ponto, é também pensar como as próprias maneiras “tradicionais” de se consumir música ao vivo, como pontuei no capítulo anterior, também tensiona essas práticas de dissenso da comunidade que produz o Sofar Sounds. Nesse sentido, é interessante notar como as práticas distintivas são importantes nesse universo da música. Enquanto para alguns, a dança, a catarse e a bebida são parte integrante e fundamental da experiência musical ao vivo, para outros a atenção, o consumo dedicado e a surpresa precisam ser mais valorizados. Ao mesmo tempo, percebemos como as coletividades se reúnem em torno, não só do dissenso, mas também, como aponta Shelemay, da afinidade por algo específico. Segundo o autor, o poder da afinidade, manifestado através de uma “experiência de conversão”, leva os indivíduos a se engajarem com uma determinada tradição musical.

Um terceiro tipo de comunidade, definida largamente como afinidade, emerge primeiramente das preferências individuais, rapidamente seguidas por um desejo de proximidade social ou associação com outros igualmente enamorados. A música prova ser um mecanismo particularmente poderoso para catalisar comunidades de afinidade, nas quais estética e preferências pessoais podem, mas não necessariamente, se interceptar com outra diacrítica poderosa como identidade étnica, faixa etária ou identidade de gênero. Mas ultimamente, comunidades de afinidade derivam sua força da presença e proximidade de grupo de tamanho e pelo senso de pertencimento e prestígio que essa afiliação oferece. A aquisição de cultural capital inevitavelmente tem uma função na emergência e manutenção de comunidades de afinidade, com ganhos financeiros frequentemente provendo motivação para moldar um estilo musical ou evento que vai engendrar a afiliação devotada de muitos. (SHELEMAY, 2011, p. 373)

A afinidade é, de fato, muito importante ser compreendida aqui como uma das forças mobilizadoras da rede. É possível perceber no discurso de muitos agentes inscritos nas teias das redes do Sofar Sounds como também grande parte do crescimento e expansão se deve ao

compartilhamento desses afetos pela música ao vivo. Isso tornou possível que o modelo criado por Offer e sua equipe em Londres pudesse ganhar escalas globais.

Eu nunca fui um músico - nunca serei. Assim, para mim, não havia nada além de "ser fã e querer algo melhor". Sofar apenas floresceu a partir disso. Eu suponho que você poderia dizer que a minha intenção era egoísta - eu queria criar uma experiência musical que eu iria gostar. A comunidade prosperou porque as pessoas têm compartilhado esse sentimento. (OFFER *apud* CURRY, 2014)

Grossberg (2010) nos oferece uma visão interessante sobre o afeto nos processos culturais contemporâneos. Ele vai construir sua noção criticando a utilização que muitos pesquisadores têm feito da noção que, geralmente, tem entendido o afeto como um aparato ou tipo de efeito único, como emoções, desejos ou atenção. Indo numa direção contrária, vai propor que é necessário entender a multiplicidade das suas organizações efetivas e qualitativas. A noção de Grossberg para afeto está relacionada com seu entendimento de mediação. Produzir diferença é uma potencialidade para afetar e ser afetado.

Em resposta, eu posso oferecer somente o começo de uma teoria do afeto. Afeto nomeia um complexo set de mediações/efeitos que são, como Thrift sugere, in-significantes (embora eles possam produzir significação), não-individualizados (embora eles possam produzir individualidades), não-representativos (embora eles possam produzir formas de representação), e não-conscientes (embora eles produzam várias formas de consciência). Afeto refere-se a "energia" da mediação, uma questão de intensidade (quantificável). Afeto opera em múltiplos planos, através de múltiplos aparatos, com efeitos variados. (GROSSBERG, 2010, p. 193)

Para explicar melhor, Grossberg procura construir sua noção preliminar sobre três dimensões do afeto. Influenciado pelas ideias de Thrift (2004) sobre o afeto, que fazem referência a "vitalidade, senso de vivacidade de alguém, mutabilidade", "potencial de vida capturável" (THRIFT *apud* GROSSBERG, 2010, p. 192), o autor propõe pensar o afeto a partir de suas dimensões universais, materiais e expressivas. Sendo assim, Grossberg entende o afeto como:

- a) A ontologia da imanência ou virtualidade. "Nesse sentido, afeto é universal, a existência fundamental da realidade, as singularidades ou linhas de se tornar o que, ontologicamente falando, é o real, cada um constituindo a pura capacidade ou potencialidade de afetar e ser afetado" (GROSSBERG, 2010, p. 191);

- b) A descrição do real como algo afetivo. “(...) afeto descreve corpos em movimento (*affectio*), a materialidade da mediação. Aqui, afeto descreve a efetividade de corpos uns nos outros, incluindo consideravelmente as modalidades de efeitos incorporados ou causalidade a distância (...)” (GROSSBERG, 2010, p. 191-192);
- c) Multiplicidades de regimes expressivos os quais mobilizam e organizam o afeto como o habitual, o vivido e o imaginado. “(...) a terceira dimensão do afeto refere-se a multiplicidade de regimes, lógicas ou organizações de intensidades ou paixões (*affectus*) os quais definem as tonalidade afetivas e modalidades de existência, comportamento e experiência” (GROSSBERG, 2010, p. 194).

Acredito que a dimensão do afeto na mediação pensado por Grossberg ganha contornos interessantes ao se aliar a discussão de Hennion (2011) sobre o gosto como performance. Para Hennion, não podemos pensar analiticamente em separado o gosto, a paixão e as associações do amador. Nesse sentido, vai insistir que caráter pragmático e performativo das práticas culturais podem nos fornecer maneiras de entender dos actantes criarem e transformarem sensibilidades, ao invés de reproduzir apenas modos existentes.

Dito de outra maneira, trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma “constatação”. Quando alguém diz que gosta de ópera ou de rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa. A música é evento e advento, o que significa que ela sair sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir. (HENNION, 2011, p. 260)

Entendendo o gosto como uma atividade reflexiva, Hennion vai entender também seu caráter coletivo, pois do mesmo jeito que o autor sugere que a música forma o amador e o amador forma a música (não é possível entender um sem o outro), as formações coletivas que emergem dessas práticas musicais formam o gosto, na mesma medida que o gosto faz emergir essas coletividades, ou no caso aqui, comunidades.

Esse trabalho passa por um coletivo, que fornece o quadro, sugere a pertinência do esforço garante os resultados, guia, acompanha, coloca em palavras, etc. Em troca a produção de um gosto “faz” seus próprios coletivos, aos pouco definidos e estabilizados por essa comunidade, que é tanto mais forte quanto ela não é calculável e se apoia sobre sensações, corpos, gestos e

objetos, e não sobre uma “vontade” geral postulada pelo filósofo da política ou, inversamente, sobre um pertencimento determinista, regulado pelos jogos sociais. (HENNION, 2011, p. 262)

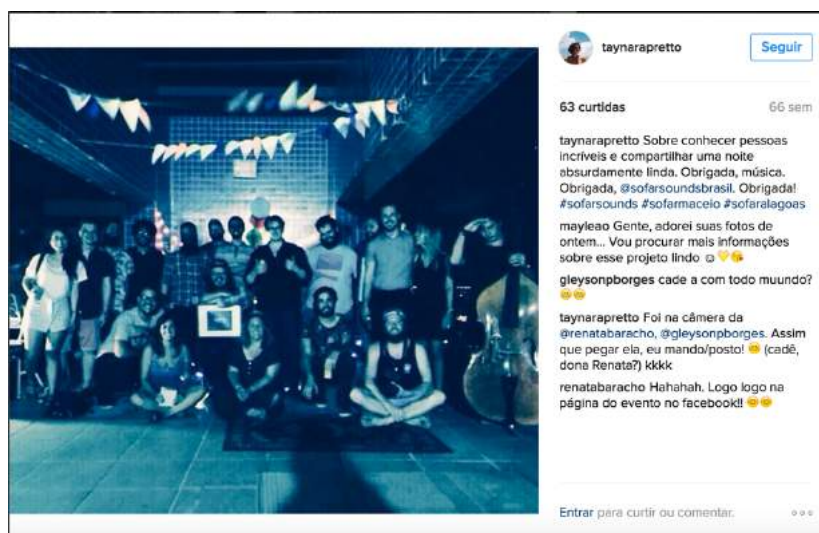
É nessa intersecção entre afetos, mediação e construção de comunidades que acredito ser possível visualizar o que Shelemay chama de “fatores transversais” da ideia de comunidade musical que venho perseguindo desde o começo desse capítulo. É justamente nesse momento que podemos observar as formações de comunidades, os usos do termo e as transformações que o próprio significado dessas coletividades ganha novas dimensões quando analisados “em ação”. Sendo assim, Shelemay mostra como precisamos valorizar cada vez mais os seguintes fatores:

- a) A agência individual e suas implicações para a construção dos fenômenos musicais contemporâneos e, conseqüentemente, das comunidades que se formam ao redor deles;
- b) As tecnologias de comunicação em desenvolvimento e suas contribuições para as formações de coletivos ao redor da música. “Como tecnologias de comunicação são compartilhadas, alguém também poderia achar óbvia a construção de símbolos, com websites e postagens de vídeos representando a comunidade para um público mais amplo. Fatores tecnológicos assim moldam as comunidades musicais nas suas relações com os outros” (SHELEMAY, 2011, p. 378);
- c) O papel da música como uma força de aliança e como uma fonte de “fermento cultural”.

Tendo em vista o Sofar Sounds, acredito que falamos de um caso singular que mescla aspectos produtivos e afetivos da música em rede, materializando tendências para o consumo de música ao vivo, bem como, a segmentação de mercados, formação de plateia e criação de ambientes materiais e virtuais para a circulação da música de bandas novas e independentes. Essas coletividades de amadores têm tanta importância dentro da rede que é inclusive uma perspectiva para se pensar alguns direcionamentos mercadológicos do Sofar Sounds a partir da negociação da construção dessas comunidades e suas possíveis commodificações.

3.3.2 Valor das comunidades e mercado da música

Figura 17 - Publicação de Taynara Pretto (@taynarapretto) no Instagram



Fonte: Captura de tela. Disponível em:< <https://www.instagram.com/taynarapretto> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Chessboxer anunciou sua última música. Para isso chamaram de volta ao palco os músicos Franny Glass, Albatross e Guaiaumum. Iriam interpretar a música “Game Of Love”, single do disco mais recente de Stockdale, todos juntos. Gonzalo havia traduzido um dos versos para cantar em espanhol. Daniel estava fazendo os arranjos complementares de violão, enquanto o trio dava uma sonoridade ainda mais sofisticada para a apresentação. Acho que foi um dos momentos mais bacanas que eu já tive a oportunidade de produzir.

Todos no palco. Então, um primeiro acorde e Stockdale começa a cantar. “Well, I guess you could call this the end” (“bem, eu acho que você pode chamar isso de fim”, em português), o verso inicial da música de Albatross dava uma espécie de tom do momento, era última canção que seria apresentada naquela sessão. O primeiro Sofar Sounds em Maceió estava chegando ao fim. De uma produção pensada para uma abordagem prática da rede que eu queria analisar até chegar aqui, numa dimensão de evento concebido, produzido e presenciado em rede.

Eu havia entrado nessa produção, “oficialmente”, dois meses atrás, em janeiro, e depois de uma série de previstos e imprevistos estávamos ali, encerrando. É certo poder dizer que havia sido muito maior e muito mais intenso do que eu imaginei, desde o começo, que seria. Das três atrações previstas, fomos para cinco, com duas delas entrando de última hora. Das 30 pessoas que pretendíamos reunir, fomos para mais de 50. Da pequena sala de estar que pretendíamos ocupar, mudamos para uma cobertura. Mais de 500 inscrições de fãs de música com intenção de comparecer ao evento, desse número apenas 10% foram sorteados. Números muito maiores

dos quais eu pretendia conseguir do início. Todos eles registrados e contabilizados pela direção do Sofar no Brasil.

A música acaba, o público de pé aplaude e começamos a confraternizar. Agradecemos a todos os presentes e pedimos a colaboração, mais uma vez, para aqueles que ainda não o tinham feito. Enquanto isso, o público começa a se relacionar com os músicos e conosco da produção. Autógrafos, fotos, CDs vendidos entre conversas, trocas e interações entre todos os que haviam construído aquela noite junto comigo. De repente alguém fala: “Vamos tirar uma foto de todo mundo?”.

Figura 18 - Publicação de Gleysson Borges (@gleyssonpborges) no Instagram



Fonte: Captura de tela. Disponível em: < <https://www.instagram.com/gleyssonpborges> >.

Acesso em: 14 set. 2017.

Olhando para essa foto, percebo como conseguimos, de alguma maneira, mobilizar pessoas interessadas em música em torno de uma prática musical específica. Pessoas que, a princípio, não frequentavam os mesmos lugares e os mesmos shows, mas que vieram para um lugar assistir um show de artistas que alguns deles nunca tiveram a oportunidade de ouvir antes. Ao mesmo tempo também, trazer um olhar de uma rede internacional articulada nas mídias sociais da Internet para o que estávamos fazendo em Maceió. Em certa medida, estávamos formando muito mais que plateias locais, mas sim, a articulação com uma “comunidade” que representava Maceió e que, dentro da rede do Sofar Sounds, construía seu significado.

Essas comunidades locais, como já vinha desenvolvendo anteriormente, são tão importantes para a lógica de trabalho do Sofar Sounds que são o ponto principal dos negócios desenvolvidos pela rede. É justamente esse público especializado e interessado em música que

está sendo catalogado pelo Sofar ao redor do mundo e são eles que diversas empresas estão tentando atingir. Após a abertura do Sofar para investidores, o que aconteceu em 2012, o modelo de produção da rede, que até então acontecia – segundo os organizadores – como um *hobby*, começou a mesclar aspectos afetivos com mercadológicos.

Bem atraente como alguns dos mais excitantes atos não-assinados por aí, Sofar tem ligado um estrelado plantel de investidores incluindo Peter Read, Michael Acton Smith (Moshi Monsters), Max Niederhofer (Accel Partners), Stefan Glaenger e Neil Rimer (Index Ventures). Todos sem dúvida vêm potencial nas gravações de alta qualidade do Sofar como um valioso novo modo de distribuição musical, especialmente quando endossado e propagandeado por influenciadores populares.

“Até um ano atrás, era puramente como um hobby – ou um movimento pela intimidade, se você prefere. Nós não tínhamos interesse em dinheiro. Mas nós entendemos que isso estava tomando muito tempo; nós precisamos fazer algum dinheiro para pagar as contas. Além disso, nós entendemos que estamos construindo algo que era valorável – é uma marca global e existem muitas pessoas dentro dela”, diz Offer.

“Joe Cohen (Seatwave CEO) estava ajudando como um amigo e depois, mais formalmente, como um conselheiro depois de investir. Ele conhecia muitas dessas pessoas através do levantamento de dinheiro para a Seatwave, então ele abriu as portas para um número de pessoas”.

“Nós queríamos trazer pessoas do capital de risco para dentro, mas usando o próprio dinheiro deles como anjos. Uma das coisas que nós não somos experts é tecnologia online, então nós tentamos escolher investidores que sabiam sobre essa área, o que nos ajudaria a expandir o movimento”. (FRYATT, 2013)

Ao que parecia, a abertura da rede para investimentos, num primeiro momento, estava voltada para se utilizar toda a rede como uma plataforma para a nova música que circulava nas sessões ao redor do mundo. Preocupada com a entrada de investimentos e em melhorar a presença na Internet, a direção que o Sofar Sounds estava tomando era pensar em novas maneiras de se utilizar da música e seus produtos gerados – gravações em áudio, vídeo, circulação em formato de turnês, shows especiais, etc. O contato com empresas de tecnologias como a Samsung e o Spotify geraram possibilidade para a monetização das práticas produtivas das sessões.

Depende muito da cidade. Isso é um projeto de uma comunidade global, então nós temos muitas coisas pulando ao redor do mundo. Na Suécia nós estamos conversando com o Spotify sobre uma parceria potencial e em Londres nós estamos conversando com a Samsung sobre novas iniciativas e na América nós estamos tentando sediar uma turnê por toda a costa oeste. Nós temos 50 projetos pequenos como esses para começar ao mesmo tempo, também uma grande iniciativa. Qualquer coisa que possamos fazer para dar exposição aos artistas. (OFFER apud CURRY, 2014)

Então, como no início o trabalho acontecia em cima da música em si, a rede do Sofar começou a fazer seu conteúdo circular e tentar obter dividendos com ele. Nesse tempo, coletâneas foram organizadas e distribuídas através das plataformas digitais e em suportes físicos, como vinil. A princípio o ideal da rede era capitalizar e monetizar seu conteúdo, através de atividades de licenciamento e como uma plataforma para novas sonoridades de alcance e abrangência global.

“Um grande ativo que nós temos é conteúdo – se nós estamos fazendo 30 shows por mês e quatro vídeos por sessão, isso é mais de 100 vídeos. Então, nós estamos selecionando os melhores deles e colocando no Youtube. Você não vai ficar rico com isso a menos que seja um Gangam Style, mas isso ainda rende. Nós estamos fazendo acordos com vários distribuidores, como Spotify e iTunes. É óbvio que você pode pegar todo esse conteúdo e curti-lo digitalmente”.

O mais astuto de tudo, Sofar introduziu um braço de licenciamento chamado Sofar Creative – um serviço de sincronização musical: “Nós nos tornamos um agente que traz a melhor, mais descolada música do mundo todo para marcar, produtores de filmes e games”, explica Offer. “Isso é usualmente um longo e caro processo, mas nós podemos realizar muito rapidamente – nossos artistas não são assinados, nós os estamos pegando cedo e as pessoas acham isso muito legal...” (FRYATT, 2013)

Essas parcerias e abertura do capital levaram o Sofar Sounds a atrair mais de US\$ 200.000 em investimentos de acionistas da indústria da música⁵⁷. Mesmo que dentro do universo das startups e dos empreendimentos na área da música esse número seja tímido, acredito que existem algumas potencialidades a serem exploradas. O modelo de negócios girava em torno da criação de “uma nova plataforma para descobrimento de artistas”. Além disso a criação de eventos em modelos “tradicionais”, como o Festival Sofar Plus, que vendia ingressos e abrigava até 800 pessoas, eram perspectivas para a monetização da atividade de produção musical da rede. É interessante perceber como a lógica articulada em torno da intimidade e contribuição colaborativa se transforma a partir de necessidades econômicas. É perceptível como um processo de rápida institucionalização e monetização de projetos – tendência que temos acompanhado não só no mercado musical, mas sobretudo no segmento de tecnologias da comunicação e Internet – exige uma adaptação das estratégias e práticas produtivas. Nesse sentido, exige também uma negociação, cada vez mais imbrincada, entre as expectativas de mercado e as concessões para o público.

⁵⁷ Ver: < <http://nymag.com/news/business/boom-brands/sofar-sounds-2013-10/>>. Acessado em 09 de julho de 2016.

“Eu acho que poderíamos chamar de medida certa”, diz Offer. “Mantendo isso ‘grátis’ para os eventos menores, deixando as pessoas ouvirem música nova, sem ligar se é popular, apenas se importando se a música é boa. E, ao mesmo tempo, achando modos e parceiros de distribuí-la, então a música é ouvida e também existe um elemento de negócio atrelado”. (POLYAK, 2013)

Mas, nem sempre, as estratégias mercadológicas podem ser negociadas da mesma maneira, principalmente se falando numa estrutura de rede global como Sofar Sounds. Da minha parte, após o fechamento da sessão do Sofar Sounds, tivemos o que pode se chamar de um “prejuízo simbólico” de algo na ordem de R\$ 30. Quando fui apurar a caixa com as colaborações, percebi que ficamos muito abaixo do que eu pretendia arrecadar, inclusive abaixo dos custos que eu tinha arcado para aquela noite.

Muitas contribuições eram notas de R\$ 2, R\$ 5 e R\$ 10, algumas poucas notas de R\$ 20 e uma de R\$ 50. O valor que arrecadamos era significativamente menor do que poderíamos prospectar, arrecadamos apenas 35% do valor que estipulamos como “padrão” ou “ideal” para ser recolhido naquela noite. Posteriormente, eu viria a descobrir que esse prejuízo local que tivemos em Maceió não tinha sido um fato isolado, mas sim, era uma tendência da iniciativa no Brasil.

Quando o amigo contou o quanto a noite tinha sido incrível, Fernando decidiu que iria na próxima. Foi, sozinho, adorou o evento e todo o conceito em torno dele. Na mesma noite, conheceu o diretor do Sofar, Rafe Offer. “Perguntei de cara: se eu voltar para o Brasil, qual a possibilidade de levar este projeto para lá? Ele me disse para a gente conversar, pois o país estava em seus planos, mas até então ele não tinha conhecido ninguém que tivesse essa disponibilidade”, conta Fernando.

Fernando e a equipe inglesa do Sofar foram a mais quatro eventos juntos para que ele entendesse as características centrais do projeto: pouca gente – no máximo, 100 pessoas por evento. Oportunidade para boas bandas fora do circuito *mainstream*. Clima introspectivo, com um público realmente interessado em ouvir música. Remuneração livre. Parecia simples, mas no começo não foi fácil.

“Nos oito primeiros meses, tentamos implantar o modelo de negócios internacional, em que o público contribuía com quanto acha que o show valeu. Não deu certo. As pessoas davam moedas de 1 real, 50 centavos, e no final não tínhamos caixa para pagar nem a metade dos custos”, conta Fernando. (REPS, 2014)

De acordo com informações de representantes da rede, de todos os países com operação do Sofar Sounds, apenas Brasil, México e Índia não conseguiram obter êxito com a contribuição livre e voluntária. Frente a essa questão, modelo de aplicação no Brasil começou a ser repensado

e mescla elementos de financiamento coletivo (a contribuição continua sendo pedida nas sessões), mas também é ofertada a possibilidade de venda de ingressos atrelada a recompensas.

“Estudamos muito tempo como chegar a um modelo ideal de cobrança, até que estabelecemos uma parceria com o Sympla”, conta Fernando. A empresa, sediada em Belo Horizonte, é uma plataforma de venda online gratuita estilo self-service: o produtor do evento coordena todas as etapas de venda, cria códigos individuais por ingresso, mede interesse do público e tem margem para adaptar a oferta de acordo com a demanda. A venda acaba 48 horas antes do evento, assim a equipe sabe de antemão quanto terá de gastar com a produção.

“Hoje, temos quatro modalidades de colaboração, com diferentes contrapartidas. Por 20 reais, a pessoa ganha a entrada mais um adesivo. Por 30, um CD com músicas de bandas que já participaram de outras edições do Sofar. Por 40, uma bolsa e por 50 reais um combo com todos esses elementos. Finalmente, conseguimos encontrar um modelo que nos permite pagar os profissionais de som, luz e divulgação envolvidos”, diz Fernando. (REPS, 2014)

Além disso, são planejadas e executadas parcerias com marcas e empresas que queiram se atrelar ao modo de produção musical do Sofar Sounds. Assim como no exterior boa parte das ações previstas para o Brasil, também são de licenciamento musical, mas, também, existem ações promocionais de marcas que tem encontrado no nicho especializado do Sofar, público-alvo e oportunidades de negócios.

As ações podem ser mais tradicionais ou elaboradas. A Rádio Farm Rio pediu para fazer uma playlist exclusiva com os músicos que tocariam em uma das edições do Sofar. “Durante toda a semana anterior ao evento, eles tocaram artistas que já participaram do Sofar misturados com artistas que iriam participar, sem revelar o nosso mistério característico”, diz Fernando. Parcerias com marcas como a Red Bull, por exemplo, envolvem um freezer customizado cheio da bebida nos eventos. Puma e Adidas também já fizeram ações com o Sofar. (REPS, 2014)

Mas, além das iniciativas voltadas para o conteúdo e seu licenciamento, os representantes do Sofar Sounds no Brasil descobriram que poderiam encontrar maneiras de capitalizar com a própria comunidade que emergia dentro dos eventos. A institucionalização do Sofar no Brasil vem acontecendo desde que Dilson, em parceria com sua irmã, começaram a representar a rede no país pela empresa que são sócios, a Flow Creative Core. A Flow, de acordo com os próprios irmãos, é um “estúdio que mescla experiência e conteúdo”⁵⁸ especializado em música.

⁵⁸ Ver: < <http://flowcreativecore.com/>>. Acesso em 11 de julho de 2016.

A partir do acordo de representação, o Sofar virou o principal produto da empresa que faz, além dos acordos de produção e gere as sessões de São Paulo, interlocução com empresas que decidem investir no modelo de produção criado em Londres. Logo após a nossa realização do Sofar em Maceió, foi oficializada uma parceria entre a cerveja Sol (mexicana) e o evento, num acordo de distribuição exclusiva por meio de ações de marketing específicas dentro das sessões. Mas além dessa marca, a marca de vodka Ketel One, o Spotify Brasil e o Festival Path já desenvolveram atividades com a Flow e o Sofar Sounds.

O Sofar, então se transformou no principal projeto e carro chefe da Flow. A parceria entre as duas empresas, funciona assim: a Flow representa a marca Sofar no Brasil, coordena as produções executivas e tem um produtor em cada uma das doze cidades onde está o projeto: Aracaju, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Belém, Maceió, Goiânia, Curitiba, Florianópolis, Salvador, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Dilson e Juliana também trabalham a parte comercial com o posicionamento e representação das marcas que participam do evento, de olho nas que agreguem ao conceito do Sofar, e este trabalho anda junto com a comunicação. Por fim, a Flow também faz conteúdo exclusivo, como vídeos institucionais, para reverberar as ações, e é responsável por toda a comunicação do Sofar Sounds Brasil (redes sociais, como Facebook e Instagram, entram neste pacote). (BRAZ, 2016)

Mesmo já tendo desenvolvido outros projetos culturais londrinos, como o festival Jazz Re:freshed, que além do lado musical concilia atividades em outras áreas – selo fonográfico, marca de vestuário, cursos e cineclubes, por exemplo – foi na relação com o Sofar Sounds que a empresa conseguiu oferecer outros serviços baseados nas práticas produtivas da rede aplicadas a realidades de mercado, sendo que com o diferencial de ter a comunidade envolvida como alvo. Seja por meio de mirar nas potencialidades publicitárias ou mesmo nas possibilidades criativas e produtivas dos indivíduos.

A experiência com o Sofar Sounds, que estava em expansão no país, e a catalogação dos produtores, bandas e públicos que desejavam atender essas sessões foi, acredito, o ponto principal para a percepção que a própria comunidade poderia ser um ponto lucrativo dentro da rede. Nesse sentido, a centralização das atividades do Sofar Sounds no Brasil, permitiu a Flow uma perspectiva de atuação de mercado voltada tanto para os potenciais das comunidades musicais que emergiam na rede, bem como também, seus possíveis usos mercadológicos. Não seria apenas valorizar o conteúdo, nem somente a experiência (PINE II e GILLMORE, 2011), mas perceber como a comunidade do Sofar Sounds também tem valor econômico e potenciais a serem explorados.

Rapidamente os irmãos perceberam que tinham ouro nas mãos. Um mailing cheio de pessoas descoladas, interessadas em boa música, e dispostas a pagar por isso. Quando a pessoa se inscreve para ir a um dos eventos do Sofar, ela tem de fornecer dados como nome, idade, estilo de música que gosta... Desse vasto mailing, com cerca de 40 mil nomes de todos os locais do país, surgiu a ideia de fazer uma parceria com núcleos de pesquisa para entender melhor qual é o perfil de quem passa pelo evento e, daí, fazer pesquisas com núcleos parceiros para empresas. A ideia ainda não foi posta em prática, mas é um dos projetos para 2016. E este foi um dos serviços que nasceu no decorrer do processo. (BRAZ, 2016)

Sendo assim, além das possibilidades publicitárias da rede já exploradas por meio de ações com as empresas citadas acima, surgiram duas iniciativas baseadas em formação e capacitação de profissionais para atuar no modelo de produção do Sofar Sounds, são eles: Sofar Talks e Sofar Academy. O Sofar Talks é um projeto voltado para discussão de assuntos relacionados à nova música independente com participação de profissionais da cadeia produtiva, seguido de shows. Na primeira edição, realizada em São Paulo em março de 2016, o tema foi “Nova música independente: alternativas para o mercado independente de música” e contou com show da banda Maglore⁵⁹. Por sua vez, o Sofar Academy, que tem realização periódica em São Paulo é um projeto de aprendizagem na prática, um curso para capacitação de produtores culturais para atuação na própria rede do Sofar Sounds, a partir da vivência do processo de produção de uma sessão.

Outro serviço que apareceu é o Sofar Academy, uma iniciativa da Flow, em que eles fazem treinamento de pessoal interessado em trabalhar com o Sofar. O objetivo indireto é expandir o evento pelo país, inclusive chegando a cidades do interior, ajudando na capacitação de novos produtores pelo país. “A gente faz um curso de project days learning, no qual damos todas as diretrizes, todo o conceito do projeto e depois montamos equipes para essa galera organizar o evento”, conta Dilson. A ideia, ele e Juliana dizem, é aumentar o número de eventos, mas sem perder sua principal característica, que são shows mais íntimos. (BRAZ, 2016)

Nesse sentido, acredito que parte das estratégias produtivas da Flow empregadas no modelo de atuação do Sofar Sounds no Brasil mostram como as comunidades musicais podem ter um valor mercadológico e ser fonte de dividendos. Ao identificar um público que, ao mesmo tempo que tem interesse em gastar com projetos musicais baseados numa experiência diferenciada de consumo da música ao vivo, também se coloca como um agente produtivo dentro da rede percebo como existe uma dimensão econômica nas coletividades que o Sofar

⁵⁹ Ver: < <http://www.culturaemercado.com.br/site/agenda/projeto-sofar-talks-promove-conversa-sobre-musica-independente/>>. Acessado em 12 de julho de 2016.

Sounds vem tentando capitalizar. Assim, valorizar as comunidades musicais é, também, valorizar a figura do amador. Para Hennion (2011), valorizar o amador passa por levar em conta suas competências e suas capacidades criativas, não só reprodutivas.

Longe de ser o “cultural dope” de que fala Garfinkel, o grande amador em quem focamos aqui é modelo de um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a pôr incessantemente à prova os determinantes dos efeitos que ele procura, seja do lado das obras ou dos produtos, do determinismo social e mimético dos gostos, do condicionamento do corpo e da mente, da dependência de um coletivo, de um vocabulário e das práticas sociais e, enfim, dos dispositivos materiais e práticas inventados para intensificar suas sensações e percepções. (HENNION, 2011, p. 261)

Portanto, acredito que essa valorização do amador e suas coletividades, no caso aqui o fã e as comunidades musicais que emergem do Sofar Sounds é uma alternativa para se pensar desdobramentos da música ao vivo contemporânea, pois é perceptível como a formação da rede inscreve tanto práticas produtivas como também agentes produtivos no entendimento de seus eventos. Buscar uma abordagem das redes que emergem de eventos musicais sem levar em consideração os aspectos produtivos, bem como os coletivos, é deixar escapar uma série de questões envolvidas nesses fenômenos.

Pensar o Sofar Sounds, bem como outros casos do universo da música, em seus aspectos produtivos é criar condições para observar a ideia de comunidade em ação. Pois, como discuti anteriormente e é visível durante toda a vivência prática que tive dentro da rede, esses processos nos mostram como as noções que trabalhamos precisam ser repensadas e entendidas segundo suas propriedades e seus usos criados pelos actantes. Sendo assim, acredito, também, que a noção de comunidade que se constrói aqui passa por um emaranhado que, mesmo hierarquizado em suas distribuições de trabalho, nos faz pensar sobre afeto e práticas mercadológicas, coletivos e agência individual, valor da música e dos grupamentos que surgem ao seu redor.

4 CAPÍTULO 03: ARTICULANDO COSMOPOLITISMO ESTÉTICO, SONORIDADE E ESPAÇO

4.1 Budapeste, 2016

Kedves vendégek!

*Köszönjük, hogy regisztráltak! Várunk benneteket holnap. Részletek alább!*⁶⁰

No dia 15 de fevereiro, eu recebi um e-mail da organização do Sofar Sounds Budapeste confirmando o convite e dando as informações para a sessão que iria ser realizada no dia seguinte. Eu cheguei na capital da Hungria para visitar meu irmão mais novo que estava fazendo um intercâmbio em uma universidade local por intermédio do programa Ciência Sem Fronteiras⁶¹. Com a viagem marcada, desde o final do mês de janeiro quando a *newsletter* com as datas das sessões de fevereiro foi divulgada, eu comecei a me mobilizar para estar presente no máximo de eventos possível. A ideia era aproveitar a viagem para presenciar algumas sessões e observar algumas diferenças em relações aos modos de como o Sofar pode ser vivenciado pelo público, estratégias produtivas locais e possíveis diferenças de como ele é operado no Brasil.

Durante os 20 dias que estaria na Europa, pelo calendário de eventos e dentro das possíveis cidades que eu poderia me organizar para visitar, decidi que me inscreveria para tentar ir a três sessões: Londres, Berlim e Budapeste. Tentei primeiramente em Londres por ser a cidade onde a rede foi criada e que centraliza grande parte da produção e das tomadas de decisões do Sofar Sounds em um âmbito global. Budapeste e Berlim pelo simples fato de serem cidades que já estavam no meu roteiro de viagem, apenas tentaria conciliar os dias de estada com a realização das sessões.

Mas, independente da quantidade de sessões e das cidades onde eu pudesse ir aos shows, me interessava visualizar as permanências e as particularidades que esses eventos poderiam ter em relação ao modelo brasileiro que eu havia experimentado um ano atrás. Sendo assim, pleiteei uma vaga em todas as sessões preenchendo o mesmo formulário que fizemos uso aqui no Brasil. A exemplo do que acontece no Brasil, todos os países oferecem seus questionários em língua local, mas sempre com tradução para o inglês.

Formulários preenchidos, agora era aguardar retorno, o que deveria acontecer até dois dias antes das sessões. Passado o tempo, o único e-mail que chegou para mim foi da sessão de

⁶⁰ Tradução: “Caros convidados! Obrigado por se inscrever! Estamos esperando por você amanhã. Detalhes abaixo!”

⁶¹ Programa de mobilidade acadêmica criado em 2011 pelo Governo Federal.

Budapeste, um dia antes de eu chegar à cidade. Eu chegaria em Budapeste na manhã do dia 16 de fevereiro, dia da sessão do Sofar. Seria a primeira experiência que eu teria com a cidade e com o Sofar Sounds fora do Brasil. Mas, também, seria minha primeira vivência como parte do público.

Meu irmão estava morando em Budapeste desde agosto de 2015 e nesse tempo, após conhecer o evento na edição que eu realizei em março em Maceió, esteve presente em duas sessões do Sofar Sounds na cidade, de início ele me contou que a experiência serviu para conhecer algo da música feita no país e conhecer algumas regiões da cidade por onde não passava normalmente. Para ele, foi uma abertura musical em uma nova cidade e assim seria para mim também.

No e-mail bilíngue – escrito tanto em húngaro (“a única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita”), quanto em inglês – a organização passava as coordenadas para o evento. Endereço, referências, horário, alguns direcionamentos sobre o show e instruções sobre a contribuição financeira. Por lá, algumas lógicas produtivas parecem ser bem diferentes das estratégias usadas no Brasil e isso já ficava claro desde antes de presenciar o evento. Dentre as recomendações, vale destacar do e-mail:

1. Shhhhhh. Nenhuma conversa durante as performances. Sofar se tornou um movimento global dedicado a trazer os amantes da música para perto em espaços intimistas e lotados em toda Europa, e ao redor do mundo, para realmente ouvirem e respeitarem novas bandas e atos solos com sua completa atenção;
2. Fique até o fim. Todos os nossos artistas merecem o mesmo número de ouvidos. Então, ao menos que seja uma emergência, por favor não saia mais cedo;
3. Ajude as bandas. Depois do show, por favor agradeça as bandas curtindo suas páginas no Facebook e indo a mais shows;
4. Se você se sentir inclinado, sinta-se livre para trazer câmeras/telefones para tirar algumas fotos, mandar tweets ao vivo e postar no Instagram para o mundo! A hashtag oficial para atualizações ao vivo é #sofarsounds #sofarbudapest.

Outros dois pontos que me chamavam a atenção no e-mail, o primeiro era o incentivo “mais que bem-vindo” aos convidados para levarem sua própria bebida para consumo próprio ou para compartilhar com outros presentes; o segundo ponto dizia respeito à contribuição voluntária dos fãs. No e-mail, eles falavam que o chapéu passaria no intervalo das apresentações e que, caso fosse possível, cada participante colaborasse com um valor base de 500 HUF

(Forintes húngaros). Já fiquei pensando o quão baixo o faturamento dessas sessões seria, uma vez que, eles abriam mão com o faturamento da venda de bebidas em um “bar” (prática que sempre garantiu a sobrevivência e a viabilidade financeira do LAB e que reduziu drasticamente as perdas que teríamos no Sofar Maceió), ao mesmo tempo que colocavam um valor mínimo muito abaixo do que cobramos aqui no Brasil. Na conversão, 500 HUF equivaleria a cerca de R\$ 6. Um valor que era menos de um terço do valor de R\$ 20 que “cobramos” aqui.

Os shows seriam realizados num apartamento de um residencial situado na Karoly korut, número 09. Algo como uma grande avenida em Budapeste com vários prédios empresariais, comércio e lanchonetes, próximo ao parque Városháza e bem servida de transporte público (com metrô e ônibus em boa oferta). Inicialmente, perdido e deslocado pela questão da locomoção e pela barreira do idioma, chamei meu irmão para ir junto. Pelo Google Maps, a distância daria algo entre 1,5 km e 2 km da casa dele. Os shows teriam início programado para as 20h e previsão de fim para as 22h. Era permitida a entrada até as 19h45 ou até o fechamento da lotação do espaço, o que acontecer primeiro. “First come, first served”, como dizia no e-mail.

Sáímos da Dessewffy utca, rua do apartamento do Lucas, em direção à estação de metrô Arany János utca que ficava numa praça praticamente do outro lado da rua. Passamos pela entrada do metrô húngaro com seus fiscais de tickets próximos da escada rolante e pegamos um trem em direção à Deák Ferenc tér, estação mais próxima do local de realização dos shows. Estávamos em cima da hora, por volta das 19h30, e precisávamos correr para chegar no horário. Os trens antigos do metrô, datados da época pré-Segunda Guerra Mundial, foram pontuais e conseguimos chegar na Karoly Korut em poucos minutos.

Sáímos caminhando em direção ao prédio, passamos por várias lojas já fechadas. A língua era uma barreira para se pedir informações, nesse caso era seguir as orientações do Google Maps e tentar encontrar o endereço a tempo. Continuamos caminhando seguindo a numeração que nem sempre estava visível da rua, muitas vezes os números dos prédios húngaros, principalmente os comerciais, não dispõem de numeração voltada para a rua e, sim, numa placa com a listagem de todas as csengö (“campainha”, em húngaro). Isso dificultava um pouco de achar o tal número 09, ainda mais numa avenida grande e na pressa de chegar na hora.

Mais algumas quadras na frente encontramos uma porta que dava entrada para um tipo de residencial grande. Era uma passagem que ligava a avenida principal a o que parecia ser um conjunto de prédios germinados, acessíveis por diferentes escadas a depender da numeração dos apartamentos. Sem portaria ou a listagem dos csengö, achamos o número 09 na parede,

logo abaixo algo como um mural pequeno com um papel com a sinalização do Sofar Sounds. Achamos!

Figura 19 - Sinalização do Sofar Sounds na entrada do residencial



Fonte: Foto do autor.

A experiência da procura me fez ter uma primeira impressão da cidade que divergia da beleza arquitetônica que a cidade exhibe nas margens do Danúbio, longe também do requinte do charme das pequenas ruas que ficam próximo ao parlamento húngaro. Toda essa busca pelo local do show me levou a esses prédios antigos, descuidados do lado de fora, meio sujos até, que serve de morada para a classe média húngara.

Entramos no residencial e seguimos até uma área aberta que dava para três acessos diferentes dos blocos. Procurando pela entrada correta, avistamos duas mulheres e quando olhei para onde estavam indo achei uma segunda placa do Sofar Sounds. Na placa tinha uma seta apontando a direção das escadas e avisando que o show seria realizado no terceiro andar.

Figura 20 - Sinalização do Sofar Sounds



Fonte: Foto do autor.

Ao chegar próximo a escada, percebi um portão eletrônico que dava acesso às escadas e um interfone. Quando me aproximei, vi novamente as duas mulheres próximo ao interfone procurando o número do apartamento. “Sofar Sounds?”, perguntei. Sem falar nada, uma das duas acenou com a cabeça fazendo sinal de positivo. Estava com o e-mail salvo no celular e abri para dar uma olhada. Lá dizia: porta 36 em nome de Joice Schenkel. Apertei e em pouco tempo alguém respondeu. Perguntaram algo em húngaro. Daqui a pouco, insistem: “Sorry, Sofar Sounds?”. Avisei que sim e pelo comando do portão abriram para nós.

Subimos três lances de escada e demos de cara com um apartamento aberto, algumas pessoas fumando e bebendo vinho no corredor. A porta do apartamento estava escancarada. Entramos numa antessala que tinha vários sapatos e botas de todos os presentes no chão, nas paredes, todos os ganchos para colocar os casacos estavam ocupados. Deixei os calçados por lá, como todos estavam fazendo e fiquei com o meu casaco enrolado no braço, entrando para a sala de estar, já tinha por volta de umas 30 pessoas bebendo, conversando e esperando o início da sessão. No canto da sala uma mulher de cabelo vermelho com uma guitarra ligava seu equipamento enquanto fazia testes no microfone.

Figura 21 - Passagem de som do Sofar Sounds Budapeste



Fonte: Foto do autor.

O apartamento era antigo e bem grande, os móveis da sala pareciam ter sido afastados para dar mais espaço para os convidados sentarem no chão. O público ainda estava chegando à medida em que nos aproximávamos das 20h, horário previsto para o início. Visivelmente, o público era notavelmente jovem numa faixa etária, majoritariamente entre os 20 e 30 anos de idade, aparentemente universitários. Mas também aqui e ali era possível ver também alguns convidados na casa dos 40 e 50 anos, a exemplo de um senhor de barba branca que ficou a noite toda em pé próximo a lareira da casa.

Sentei próximo ao meu irmão e enquanto conversávamos, vimos a anfitriã da noite de longe e ele me falou que ela também era brasileira e também deveria estar lá em Budapeste pelo mesmo programa que ele, morando junto com outras estudantes nesse apartamento. Enquanto ele me falava, o pessoal começou a se sentar no sofá que tinha no canto da sala e no chão por toda a sala, a passagem de som havia terminado e a moça que estava junto à anfitriã caminhava entre o público em direção ao “palco”.

Quando ela chegou na frente, todos começaram a silenciar. A sala estava cheia com algo entre 50 e 60 pessoas sentadas uma ao lado das outras, algumas outras em pé atrás. Com a sala mais silenciosa, a moça começa a falar em húngaro. Não entendi uma palavra do que ela dizia, mas vez ou outra identificava um “Sofar Sounds” aqui ou um “Sofar Budapest” ali, mas nada substancial. Já depois de algum tempo ela parece ter feito alguma pergunta ao público, poucas pessoas na plateia reagiram. Ela fala novamente, ninguém se pronuncia.

“Desculpe, quem aqui é húngaro? Poderiam levantar a mão, por favor?”, perguntou a moça em inglês. Olhei em volta por toda a sala, dentre as cerca de 60 pessoas sentadas naquela

sala, contei cinco pessoas com a mão levantada. Então, ela continua em inglês: “Bem, estamos em minoria... Acredito que vou precisar falar inglês, então. Vou repetir tudo o que eu falei antes. Bem-vindos ao Sofar Sounds Budapeste...”.

4.2 Problematizando o global x local: a música ao vivo no contexto do cosmopolitismo estético

Quando eu estava na expectativa de ir na sessão do Sofar Sounds em Budapeste eu me preparava para refletir sobre a diversidade de práticas produtivas que seriam possíveis visualizar na realização da imersão na pesquisa empírica. Eu acreditava que iria encontrar muitas diferenças entre o modelo brasileiro em detrimento das práticas adotadas em países europeus, sobretudo, países que não fizessem parte do “centro” das práticas em torno do Sofar Sounds, como é o caso da Inglaterra e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Mesmo reconhecendo a existência de questões diferentes na maneira como as sessões são pensadas e concebidas, os fatos que eu estava para analisar me fizeram repensar minha estratégia de abordagem e perceber como eu poderia seguir um caminho um pouco mais complexo, que seria buscar elementos de unidade entre as experiências relatadas aqui na presente tese.

O acontecimento da sessão em Budapeste, onde os húngaros apareciam como minoria, obrigando a produtora local a se utilizar do inglês como idioma e um elemento facilitador de diálogo com convidados oriundos de diversos países e nativos em outras línguas. Antes mesmo da sessão começar eu já me sentia transpassado por uma série de elementos constituintes de um sentimento cosmopolita em uma Budapeste que eu estava começando a conhecer, um ponto de passagem e de encontro com convidados de diversas partes do mundo, a exemplo das duas asiáticas que não falaram nem em inglês, da brasileira que hospedava um evento em seu apartamento, a produtora húngara que não conseguia se comunicar com ninguém em sua língua nativa.

Isso tudo me remetia, mesmo que em outra proporção, também ao caso que relatei no capítulo anterior sobre o Sofar Maceió. Como acabamos, de um jeito ou de outro, reunindo sobre um mesmo evento artistas de quatro nacionalidades diferentes, e nos comunicando num misto de espanhol e inglês com português, numa cidade economicamente, socialmente e culturalmente subdesenvolvida⁶² do nordeste do Brasil. E, também, me relembra o vídeo do

⁶² Segundo dados da Federação da Indústria do Rio de Janeiro (FIRJAN), por meio do Índice de Desenvolvimento Municipal (IFDM) de 2015, Maceió teve coeficiente de 0.7065, figurando em 1886° dentre todos os municípios brasileiros.

Holger, uma banda brasileira que cantava em inglês, em turnê pelos Estados Unidos e se apresentando no Sofar Sounds em Washington, DC, o produto que me apresentou ao movimento que a rede estava criando em primeiro lugar.

Pensar esses laços de semelhança entre as duas experiências me parece desafiador, justamente por colocar em cheque relações entre globalidade e localidade dentro de uma rede de produção e consumo musical presente em diversos países ao redor do mundo. Mas, ao mesmo tempo, também permitia pensar como o próprio segmento da música ao vivo problematiza essas questões atualmente. Afinal de contas, esses fluxos de informações, produções, intercâmbios, circulação de artistas, público e produtores, de maneira geral, revelam um certo grau de cosmopolitismo do universo musical ao vivo que precisa ser levado em conta e analisado.

A TAR apresenta possibilidades para se pensar essa sobreposição de vivências dos indivíduos, seus movimentos transnacionais e a convivência com outras nacionalidades e idiomas, problematizando essas articulações entre esses dois polos: local e global. Um primeiro ponto que vale ser mencionado é como Latour tenta superar as dualidades entre contextos micro e macro, ou operadores analíticos que coloquem a estrutura frente aos processos e fluxos de ação dos actantes. Outro ponto é que também não se pode abolir a influência dos contextos globalizantes, legitimando apenas o que Latour chamada de “vivido”, em seus contextos locais.

Infelizmente, tentar ater-se à cena local no fim da viagem de regresso não é uma solução, pois as forças que repeliram os pesquisadores ainda estão ali: continua sendo óbvio que o que é “real” e “concreto” não reside tampouco nessas interações. Dividido entre duas direções opostas, o pesquisador se vê numa situação impossível. Quando se atém às interações, é convidado a sair e “pôr as coisas em seu contexto mais amplo”. Mas quando chega enfim a esse contexto estruturador, ele é solicitado a trocar o nível abstrato por locais da “vida real”, do “tamanho humano”, do “vivido”. Mas, se “estrutura” é uma abstração, interação o é igualmente! Se uma é mais real e concreta, também o é a outra – o outro polo, sempre o outro polo. (...) Ficaríamos divididos por esse cabo de guerra, alternando-nos abruptamente entre uma estrutura na qual as interações têm de situar-se – na sociedade – e um violento movimento para acabar com “estruturas abrangentes” que retornam ao cenário local e individual onde as coisas “realmente acontecem” e são “realmente vividas”. (LATOUR, 2012, p. 244)

Cabe pensar aqui a maneira como são vistos os contextos micro e macro. Enquanto o primeiro é nitidamente marcado pela dimensão vivida, presencial, humana e “real” das associações e agências, o segundo, teria um caráter abstrato, “irreal”, não-humano e de grandes proporções. Nesse caso, Latour aponta um entrave metodológico das pesquisas nas áreas das

humanidades, quando o pesquisador se vê na encruzilhada entre as questões micro e macro, quando parece existir uma escolha irresistível entre analisar os aspectos apenas locais e suas dimensões mapeáveis ou se refugiar em um contexto mais amplo se utilizando das abstrações das ideias de globalidade para traçar seus “contextos sociais”. Latour vai sugerir como saída pensar o pesquisador no papel do observador, do cartógrafo que traça o mapa das agências e mediações entre os actantes que estão circundados dentro da rede, abandonando as estruturas em detrimento do mapeamento das ações.

Confesso que sempre tive dificuldade de entender esse caráter essencialmente prescritivo da TAR. Abandonar as estruturas e investigar “apenas” os fluxos de ação eram procedimentos demasiadamente vagos para que eu conseguisse entender o caráter metodológico da observação das redes em contextos práticos. Durante boa parte da minha pesquisa de Doutorado, sobretudo quando levantei as leituras e os aportes teóricos, busquei muito leituras que aplicassem a TAR de um modo que fosse visualizável os modos de investigação e análise. O que achei, em sua grande maioria, eram apenas prescrições e indicações metodológicas sem aplicação de fato.

Sendo assim, comecei a entender mais uma vez as prescrições de Latour e de outros autores que enveredaram pela TAR como “dicas” de caminhos teórico-metodológicos possíveis. Como já vinha falando no capítulo 01, tendo a concordar com Sá (2014) quando a autora diz que a TAR deve ser utilizada de forma criativa para a investigação detalhista, sensível e meticulosa de fenômenos contemporâneos. Então, sendo assim, reconheço três perspectivas que podem auxiliar a pensar o cosmopolitismo imbuído nos processos musicais da música ao vivo contemporânea. A primeira delas diz respeito à isonomia entre essas as dimensões micro e macro, reconhecendo-as como dimensões distintas, mas ambas estão presentes, em maior ou menor grau, nas intencionalidades das ações dos actantes inscritos numa determinada rede, além de interferirem umas nas outras.

Como saída para o dilema, (...): cabe ao pesquisador o papel de cartógrafo, traçando conexões a partir dos rastros dos mediadores que fazem o “transporte” de um lado para o outro. Ou seja: se os atores locais são levados a “fazer coisas” a partir de outros atores que estão em lugares diferentes ou tempos distintos – e que são forças moventes poderosas tais como religião, cultura, nação ou economia – é preciso insistir na identificação das conexões, buscando entender como essas forças são transportadas de um lado para outro. Nesse argumento, “contextos globais” influenciam “locais”, mas precisam encontrar meios para isso. (SÁ, 2014, p. 545)

Essa visão é importante para evitar hierarquizações de ordem local (geralmente ligadas a uma ordem de tradição e proximidade) ou global (comumente relacionadas aos contextos cosmopolitas e transnacionais). As redes do universo da música, principalmente as mais institucionalizadas, precisam negociar essas dimensões de maneiras cada vez mais imbricadas. Acredito que não se trata de apagar rastros de distinções e negociações entre as diferentes expressões, mas reconhecer a coexistência dessas dinâmicas em diferentes contextos.

Se num primeiro momento, a isonomia entre essas duas dinâmicas é trazida a luz pela TAR, o segundo ponto que incorporo da teoria de Latour é o entendimento que a dimensão macro não pode ser entendida como algo “maior” que a dimensão micro. Ou seja, não podemos falar que o local é “menor” que o global ou, ainda, parte integrante dele, pressuposto geralmente disseminado dentro das Ciências Sociais e dos estudos da Comunicação.

Sem dúvida, tão logo os locais que manufaturam as estruturas globais são enfatizados, toda a topografia do mundo social se modifica. O macro já não descreve um local maior ou mais amplo em que o possa ser encaixado como as bonecas *Matryoshka* russas, mas outro lugar igualmente local, igualmente micro, conectado a muitos outros por algum meio que transporta tipos de traços específicos. Nenhum lugar é maior que outro, mas alguns se beneficiam de conexões bem mais seguras com mais lugares. Esse movimento tem o efeito benéfico de manter a paisagem plana, pois o que antes, na sociologia pré-relativista se situava “acima” ou “abaixo”, permanece lado a lado e inserido firmemente no mesmo plano dos outros locais que tentava superar ou incluir. (...). Se você isolar uma estrutura subjacente de sua aplicação local, nada acontecerá: ela continuará ali, em seu empíreo misterioso; mas se desligar um lugar formador de estruturas de suas conexões, ele não mais formará estrutura alguma. (LATOUR, 2012, p. 255-256)

Assim, o que está em jogo não são as dimensões de importância ou abrangência, mas, sim, a capacidade de algumas redes criarem ligações mais seguras em mais lugares. O que leva ao terceiro ponto que gostaria de destacar. Tendo em vista a importância de se pensar a isonomia das formações micro e macro das redes e suas relações com as produções de associações que se conformam de maneira mais forte ou mais fraca entre diferentes localidades, percebemos como esses processos associativos complexificam o que entendemos como “local” e “global”. Nesse sentido, precisamos analisar, não os contextos que acreditamos estar “dados” ou “disponíveis”, mas perceber como as ideias de “localidade” e “globalidade” são construídas pelos actantes inscritos nas redes.

Se considerarmos estas sugestões para pensar a relação entre gêneros ou cenas globais, locais e periféricas, estas categorias não desaparecem, mas tornam-se ainda mais complexas, uma vez que não serão – insistimos – pontos de partida

da observação do pesquisador, mas pontos (sempre provisórios) de chegada, ao final de um longo processo onde mediadores atuaram para “produzir globalidade” ou “produzir localidade”. Assim, o “formato de estrela” – metáfora que Latour utilizar para descrever o ator atravessado por múltiplas redes – está presente tanto numa conexão local quanto numa conexão global. Ou seja: o local não é mais simples ou menos mediado do que o global; e ambos os lugares dependem de um sem número de mediadores para sua existência. (SÁ, 2014, p. 546)

Pensando essas questões, acredito que os três fatores que comentei acima podem ser pensados em conjunto com outras linhas teóricas para oferecer uma observação mais apurada das dinâmicas envolvida nas constituições de redes da música ao vivo que tento construir no decorrer deste trabalho. Mesmo partindo desses pressupostos da teoria de Latour, ainda sentia falta de algumas condições de análise que pudessem dar contornos mais densos à empiria que busquei entender.

Pensando o próprio caso da rede do Sofar Sounds, a partir de materializações descritas a partir de vivências no Brasil e na Hungria, bem como, suas relações globalizantes visualizadas nas construções de redes locais, afiliações globais, formatações de modelos, adaptações de estratégias produtivas, concessões linguísticas em detrimento das dificuldades e limitações dos idiomas, interlocução e intercambio entre diferentes nacionalidades para a produção de eventos, dentre outros tantos fatores que foram comentados ao longo dessa tese, me fizeram pensar sobre questões que iam além das dualidades constituídas a partir da negociação entre “local” e “global”.

Encontrei no trabalho de Motti Regev (2013) possibilidades para se pensar essas relações de globalização e localização, pensando não essas categorizações em si mesmas, mas pensando num contexto mais amplo, ou seja, na construção de redes atreladas à um senso de cosmopolitismo intrínseco aos processos constitutivos do universo da música contemporânea. Entendendo, como o autor chama, esse “cosmopolitismo estético” não só como um operador analítico para se pensar esses processos, mas também pensar como essa condição da modernidade tardia também forja, de maneira decisiva, grande parte do universo da música ao vivo em diferentes níveis e contextos.

Isso é um processo de proximidade estética intensificada, sobreposta e conectada entre nações e etnias ou, pelo menos, entre grandes setores proeminentes inscritos nelas. É um processo no qual as formas expressivas e práticas culturais usadas pelas nações em geral, e por grupos dentro delas, para significar e performatizar seu senso de unicidade, que crescentemente vem a compartilhar grandes proporções de terreno estético em comum, a um ponto onde a unicidade cultural de cada nação ou etnia não podem ser entendidas

como uma unidade inserida em uma entidade complexa, uma variante em um set de quase semelhantes – embora nunca idênticos – casos. Cosmopolitização estética é um termo que melhor descreve esse processo na cultura mundial. (REGEV, 2013, p. 03)

A própria descrição do cosmopolitismo estético proposta por Regev mostra como a cultura mundial pode ser entendida, não apenas nas diferenças e marcas distintivas das diferentes nações, mas também a partir do terreno comum e compartilhado entre elas. Nesse caso, ele aponta que a cosmopolitização estética é uma formação em progresso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual grupos sociais dos mais variados tipos ao redor do mundo compartilham semelhanças nas percepções estéticas, formas expressivas e práticas culturais.

Isso é, a tradicional e modernista percepção de cultura mundial como composta de distintas, unidades culturais separadas – seja suas nacionalidades, etnias, local ou indigente – tem sido substituída por uma percepção de uma cultura mundial como uma entidade composta de numerosas subunidades que interagem entre elas de modos complexos. Todas as abordagens reconhecem que a natureza da unicidade cultural étnica, nacional, local e indigente tem se transformado. O senso de unicidade cultural compartilhada por qualquer dada entidade social na terra não pode substituir o isolamento real ou percebido dela de outras entidades. Formas complexas de conectividade, relações de poder e correntes de influência rendem todos os quadros de unicidade cultural como uma subunidade em uma única rede da cultura mundial. (REGEV, 2013, p. 07)

Eu seu trabalho, Regev se preocupa em analisar as materializações do gênero musical pop-rock, buscando entendê-lo como símbolo de uma globalização cultural que transpassa limites de nacionalidades, idiomas falados e tradições praticadas. A princípio, meu interesse pela problemática de Regev se deu pela maneira que ele vai pensar os fluxos globalizantes (não apenas seus vieses relativos aos lugares-comuns de pensar o imperialismo, sobretudo de países anglo-saxões, como um fluxo de mão única), a heterogeneidade de seus aspectos políticos e relações de poder do universo da cultura e da música (entendendo hierarquizações importantes no processo globalizante e, também, as trocas e negociações como uma via de mão dupla) e as perspectivas que manifestam “padrões institucionalizados de valor cultural” que colaboram para a credibilidade e afirmação de determinadas formas artísticas e práticas culturais.

Além dessas questões, me interessei também pelas problemáticas que estavam envolvidas na criação do que Regev chama de unicidade cultural. Hibridismo, complexidade, mistura, fusão e desterritorialização são noções apontadas por Regev como fundamentais para o entendimento das redes e dos fluxos culturais multidirecionais. E são esses fluxos culturais

multidirecionais que são tangidos pelas mediações de diversos actantes espalhados pelo globo, contribuindo para a construção dos fenômenos musicais contemporâneos.

Mesmo não trabalhando diretamente com gêneros musicais aqui, acredito que essa perspectiva teórica de se pensar questões relativas ao cosmopolitismo estético e vertentes de uma unicidade cultural podem ser de grande valia para a análise não só da música em seus meandros sonoros, mas também nas suas práticas culturais materiais ao vivo e de como os gêneros podem ser vistos como uma assinatura específica da ideia de cosmopolitismo, por exemplo. Se pensarmos a formação de redes que conformam esses eventos, podemos visualizar como várias questões trabalhadas nesta tese podem ser analisadas sobre o viés desses operadores analíticos. Por exemplo, a construção de comunidades em torno do modo específico de operar do Sofar Sounds, a trajetória multinacional da rede, suas estratégias de produção, suas hierarquizações produtivas, tudo isso pode ser pensado sob a perspectiva de Regev.

Em seu centro, o circuito de globalização cultural que produz o cosmopolitismo estético consiste de missões por reconhecimento, por um senso de paridade, por participação e filiação no que coletivos e atores individuais ao redor do mundo acreditam ser a fronteira inovadora da criatividade e da expressão artística na cultura moderna. Em uma mão, novos tipos e padrões de expressão em todas as formas de arte e cultura, implicitamente ou explicitamente apresentadas como modelos para serem seguidos em ordem de não ficar para trás “do novo e excitante” na cultura moderna, são constantemente disseminados pelas forças que lideram diferentes mundos da arte através da mídia global, das indústrias culturais e, em algumas extensões, o sistema educacional. Em outra mão, coletivos e atores individuais em vários níveis nacionais e locais, acreditando no valor e significado desses modelos, desenvolvem interesses de se tornar participantes reconhecidos nessas fronteiras e procuram contribuir suas próprias variedades desses tipos e padrões de expressão com a circulação global. (REGEV, 2013, p. 06)

Nesse sentido, é perceptível em vários eventos da música ao vivo – sejam eles festivais, franquias de eventos, turnês e, até mesmo, o modelo difundido pelo Sofar Sounds – como esse senso de prática cosmopolita auxilia na construção de valor de todos eles. A música ao vivo contemporânea em si não pode ser compreendida fora de seus vínculos globalizantes, seus desdobramentos e materializações. Se fomos pensar rapidamente, perceberemos sem muito esforço como a ideia de cosmopolitismo reforça os contornos de modelos homogeneizantes de produção e consumo musical ao vivo, ao mesmo tempo também ajuda a dar valor a determinadas práticas.

Em um primeiro nível, vemos como o cosmopolitismo estético é um pilar importante na consolidação de, como chama Regev, “padrões institucionalizados de valor”. Penso ser possível

entender a institucionalização desses padrões da mesma maneira que entendemos as caixas-pretas dentro da TAR, quando percebemos como a estabilização pode ser entendida como modelos de credibilidade sustentados pela continuidade de laços associativos que obedecem certos padrões pré-estabelecidos ou aceitos de antemão pelos atores envolvidos nos processos de produção e consumo da música ao vivo.

Os modelos de festivais de grande porte são um grande exemplo para ser pensado aqui. Não tem como não pensar no cosmopolitismo estético como balizador valorativo quando paramos para observamos os modelos de eventos como Lollapalooza, Coachella, Glastonbury, Roskilde, Primavera Sound e o Rock In Rio, para citar apenas alguns. Assim como tantos outros festivais, esses eventos que reúnem anualmente milhares de pessoas e contam com extensas escalas de bandas e artistas ajudam a confirmar um certo padrão institucionalizado de valor que conforma a ideia de festival. As ideias de se ter um evento com diversos palcos como tamanhos distintos (principal, alternativo, tenda eletrônica), dispo de *headliners*⁶³ (ocupados por bandas consagradas ou que estejam fazendo sucesso na temporada), realizado em três dias (embora possa variar, geralmente são realizados entre sexta e domingo) e em grandes locais de área verde (de preferência nas imediações de grandes cidades) fez com que houvesse a disseminação de estratégias produtivas semelhantes e padrões estéticos detectáveis. Para Regev, a emergência e a consolidação de certas formas de produção e consumo de arte são centrais para se compreender a criação e expressão da unicidade cultural na modernidade tardia.

Por exemplo, é notável a influência que o festival de Woodstock tem para os eventos de hoje, a partir do aperfeiçoamento e ampliação das estratégias criadas pelo evento de 1969. O Woodstock, além de todo impacto cultural do ideal hippie⁶⁴ por trás do movimento “paz e amor”, da importância para a consolidação da contracultura americana e de diversos ícones do rock nos anos 60, instituiu um padrão referenciado para as produções que surgiram posteriormente, balizando como um festival de música deveria ser e forjando o modelo de “festival” que reconhecemos atualmente.

No começo de 1984, Roberto Medina pretendia se mudar para outro país, desiludido com a realidade brasileira. Sua esposa, Maria Alice, achava que esse não era o caminho ideal, pois o marido poderia se arrepender. Indeciso,

⁶³ Bandas principais de um evento. Geralmente, são as que recebem mais destaque e aparecem no começo das escalas nos cartazes de festivais e são responsáveis por fechar a noite.

⁶⁴ A cultura hippie surgiu como um movimento jovem nos Estados Unidos durante o começo dos anos 1960. Sua origem teve influência de movimentos sociais europeus do final do século XIX e começo do século XX e de algumas manifestações religiosas orientais. O ethos fundamental do movimento inclui a harmonia com a natureza, vivência em comunidade, experimentação artística e está comumente vinculado ao uso recreativo de drogas.

e com o início da democracia se aproximando, Medina teve um sopro de ânimo. Em janeiro de 1980 o empresário trouxe Frank Sinatra para cantar no estádio do Maracanã, diante de 175 mil pessoas. Agora, ele acreditava que era possível dar um passo ainda maior. Em sua mesa de projetos na agência Artplan, uma ideia grandiosa começava a surgir: um megafestival chamado Rock In Rio, que aproveitasse esse momento de euforia do povo brasileiro, principalmente da juventude. O parâmetro? Woodstock, o evento musical mais conhecido do mundo, realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 na cidade de Bethel, Nova York, com um público total de 500 mil pessoas. A expectativa era reunir 1,5 milhão de expectadores em dez dias de shows. (ANUBIS, 2014)

Assim como ocorreu com o surgimento do Rock In Rio, vários outros festivais seguiram os rastros deixados pelo Woodstock e viram nos empreendimentos da produção musical ao vivo, como já comentado no primeiro capítulo, uma possibilidade de investimento rentável. Mas, acredito que o dado novo é que, particularmente desde a década dos anos 2000, acompanhamos uma expansão desses eventos e modelos produtivos mundo afora. Para citar apenas alguns exemplos, temos o próprio Rock In Rio que saiu do Rio de Janeiro para empreender também em Lisboa, Madri e Las Vegas; o Sónar que, além de sua realização anual em Barcelona, já expandiu para cidades como Reikiavik, Estocolmo, Copenhague, Buenos Aires, Nova York, Londres, Frankfurt, Seul, Toronto, Los Angeles, Tóquio, dentre outras; e Lollapalooza, criado em Chicago, mas hoje também realizado em São Paulo, Buenos Aires, Santiago e Berlim.

A própria influência de festivais-ícones como Woodstock, a expansão de eventos como o Rock In Rio, Sónar e Lollapalooza são exemplos possíveis de serem analisados a partir da noção de cosmopolitismo estético. Isso é, apenas, uma pequena amostra de como a música ao vivo em si não pode ser compreendida fora de seus traços globalizantes e da construção de sua unicidade cultural que está diretamente atrelada aos padrões institucionalizados criados dentro da indústria da música e no seu segmento ao vivo.

Quando emoldurado desse jeito, a teorização de globalização cultural engloba ambas as noções de poder que os centros metropolitanos de produção cultural (maioria notavelmente no ocidente) exerce sobre os periféricos e a noção de fluxo multidirecional, incluindo os contra-hegemônicos. De fato, como Crane nota, abordagens teóricas sobre globalização cultural têm sido caracterizadas por um certo movimento, um desenvolvimento do grupo de abordagens marcadas pela ideia de imperialismo cultural/midiático, para abordagens que sublinham fluxos transnacionais, multidirecionais de produtos culturais, significados e a emergência de comunidades globais e redes culturais. (REGEV, 2013, p. 06)

A trajetória da rede do Sofar Sounds que tenho me dedicado a construir desde o primeiro capítulo, tendo como base a minha vivência da música ao vivo, mostra como esse modelo tem ganhado corpo e se espalhado ao redor do mundo. As duas vivências que tive, em Maceió e Budapeste, são exemplos que podem ilustrar o efeito combinado de duas dinâmicas do cosmopolitismo estético. A primeira diz respeito do poder mobilizador que emana das formações culturais em torno da rede. A segunda trata justamente da agência criativa das sociedades nacionais (comunidades e cenas musicais, por exemplo) que dão os contornos de unicidade cultural para essas mesmas formações. Como pontua Regev, a abertura consiste não apenas no consumo direto de produtos culturais importados. “Isso também inclui absorção explícita, a indigenização e domesticação de elementos estilísticos exógenos, práticas criativas, técnicas de expressão e outros componentes dentro da produção da cultura local, étnica e nacional” (REGEV, 2013, p. 08).

Ambas as vivências ilustram também outras três dinâmicas muito importantes sobre a ideia de cosmopolitismo estético que Regev se propõe a construir e que gostaria de destacar. A primeira delas trata do que ele chama de isomorfismo expressivo, “o processo através do qual a unicidade nacional é estandardizada, assim aquela cultura expressiva de várias nações diferentes ou de setores sociais proeminentes incluídos nelas se tornam similares – embora não idênticos – formas expressivas, elementos estilísticos e idiomas estéticos” (REGEV, 2013, p. 11).

Sendo assim, o isomorfismo expressivo tem a ver com o processo de construção de uma unicidade cultural através da “adoção, adaptação, incorporação e legitimação de tecnologias criativas, elementos estilísticos, gêneros e formas de arte derivadas modelos mundiais” (REGEV, 2013, p. 11). O próprio processo de criação e produção de um evento como o que realizei em Maceió pode ser um exemplo. Basta ver todas as negociações tensivas entre o modelo original do Sofar Sounds e as adaptações que fizemos localmente, as concessões que tivemos que realizar, os embates entre questões de ordem global – de uma rede transnacional criada a partir de um modelo inglês – e sua possível aplicação local – numa cidade como Maceió. Várias das questões adaptadas sobre o modelo brasileiro do Sofar Sounds, apontadas no capítulo anterior, ajudam a construir um senso de unicidade cultural em relação aos demais processos de isomorfismo expressivo da rede em outros países.

As outras duas questões que gostaria de considerar dizem respeito a processos relativos às hierarquizações, sendo um de ordem econômica e outro cultural, que podem ser visualizadas nas práticas produtivas e nas formas culturais atreladas ao cosmopolitismo estético. O primeiro mencionado por Regev aponta para as novas formas culturais globalizadas, as categorizações

das formas artísticas e seus processos de criação de unicidades como um reflexo da heterogeneidade e fragmentação de grupos de status na modernidade tardia. Nesse cenário, é de se reconhecer o “trabalho de fronteira” de segmentos incluídos nesses grupamentos heterogêneos, sobretudo os associados a setores da “nova classe média” e seus padrões e condições de consumo cultural onívoro. Perceptível aqui dentre as salas de estar bem decoradas, as coberturas de prédios, os espaços culturais e empreendimentos de pequeno porte transformados em espaço de ocupação artística pelo Sofar Sounds, por exemplo, mas também nas condições de produção e consumo que veremos mais adiante neste capítulo.

Um último detalhe que gostaria de tensionar é sobre a hierarquização dentro das próprias práticas culturais. Regev vai defender, como já discutido neste capítulo, que uma das condições de existência do próprio cosmopolitismo estético é o pressuposto, pelo menos simbólico, da igualdade entre todos os participantes envolvidos nas formações culturais globalizadas. Amparado pela discussão de Fraser, o autor vai defender que no lugar de se buscar reconhecimento e status, os padrões institucionalizados de valor cultural devem constituir esses atores como iguais ou, caso contrário, perceberemos como os atores inferiorizados buscarão se adaptar frente ao contexto buscando paridade.

Fraser mais a frente argumenta que no lugar de ganhar reconhecimento e status, os padrões institucionalizados de valor cultural que relegam certos atores sociais a inferioridade devem mudar e ser substituídos por padrões que constituem esses atores como iguais. Outra possível consequência da afirmação dela, de qualquer modo, é que atores sociais que são relegados à inferioridade e exclusão por esses padrões e quem mesmo assim aderem a esses valores, vão procurar adaptar seus estilos de vida, suas práticas culturais e performance para os ditames desses padrões. No tocante da arte, criatividade e consumo cultural, esses padrões tipicamente formulam hierarquias de valoração e importância. Eles definem quais formas expressivas, idiomas estéticos e elementos estilísticos carregam, em qualquer momento, a inovação criativa, do “novo e excitante” na cultura.

(...)

Em outras palavras, padrões institucionalizados de valor cultural apresentam e ditam para artistas aspirantes, trabalhadores criativos e consumidores culturais quais são as formas de arte, os elementos estilísticos e os idiomas estéticos que podem ser adotados em ordem de serem cotados como candidatos a reconhecimento, participação e paridade nas fronteiras inovadoras da cultura mundial. (REGEV, 2013, p. 10-11)

Mas, como perceberemos no decorrer deste capítulo, as materializações do cosmopolitismo estético e a construção da ideia de global, no caso do Sofar Sounds, passa por uma hierarquização nos fenômenos musicais aqui analisados. Sendo assim acredito que Regev nos ajuda a dar um passo a frente em relação às associações niveladas e a busca de isonomia

que a TAR insiste em adotar. Essa visão de hierarquização nos ajuda a não cair em lugares-comuns nas análises das formações culturais contemporâneas, sobretudo em casos como o Sofar Sounds e outras iniciativas do universo da música que buscam uma perspectiva de fluxo de trabalho horizontalizado. Modos de produção cosmopolitas nos fazem pensar em fluxos não só de ação, mas também de hierarquia de poder, importância e relevância que estão em jogo por trás da construção do que é, segundo o autor, “novo e excitante”.

A música ao vivo, na minha visão, está totalmente permeada por diversos padrões institucionalizados de valor cultural, modelos globalizados de produção, práticas difundidas de consumo, tecnologias auxiliares que dão contornos ao modo como vivemos shows e concertos, estratégias mercadológicas que são conciliadas com aspectos midiáticos, culturais e sonoros. Redes que conformam shows independentes produzidos em pequenos bares aos megafestivais que mobilizam grandes estruturas de palco; grandes concertos de ícones da música pop aos eventos promovidos em porões; artistas que se apresentam na rua; músicos que se apresentam em salas-de-estar. Todos esses padrões institucionalizados de valor cultural articulam uma perspectiva de cosmopolitismo em diferentes níveis.

Sendo assim, considero importante também pensar a música ao vivo também a partir de seus vieses cosmopolitas, articulando a construção de sua unicidade cultural, ou seja, seus aspectos diferenciais, às práticas institucionalizadas globalizadas, percebendo como esses fluxos culturais multidirecionais, mobilizados pelas agências individuais e coletivas, trazem a vista diversas características interessantes sobre os fenômenos musicais contemporâneos aqui analisados.

Sendo assim, pretendo pensar duas materializações que constroem a ideia cosmopolita dentro da rede do Sofar Sounds, pensando suas possíveis articulações com o universo da música ao vivo. A primeira que analisarei é sobre a sonoridade como operadora de uma globalização musical dentro da rede do Sofar Sounds. A segunda será a relação da música ao vivo e a espacialidade onde são realizados os concertos e como as dinâmicas de territorialização e reterritorialização também conformam o cosmopolitismo. Essas duas escolhas foram feitas por acreditar que precisamos pensar tanto a sonoridade quanto a espacialidade como operadores e actantes que mediam e impõem condições para a produção e o consumo musical ao vivo, mas que nem sempre são considerados dentro das pesquisas acadêmicas.

Em um primeiro ponto, acredito que sonoridade presente na rede do Sofar Sounds, que se intitula como uma rede “ecclética”, diz muito sobre os modos como os shows em si são produzidos. O “ecleticismo iluminado”, como descrito por Ollivier (2004), da rede vai revelar várias dinâmicas onde poderá ser percebido como a sonoridade determina alguns traços do

evento musical ao vivo e vice-versa. Também acredito que, mesmo sem um gênero musical específico, o caso aqui estudado se vale de uma certa afiliação musical “ecclética”, mesmo que com algumas limitações e pretensões artísticas, realçando traços de um elitismo musical.

Posteriormente, centro minha atenção nos processos relacionais em torno do local físico da música ao vivo, a espacialidade utilizada criativamente para a realização de concertos. Como o espaço também é um actante importante na conformação de eventos musicais, dando contornos, impondo limitações e potencialidades. Outra coisa que me interessa também é pensar como, sobretudo numa época marcada pelo desenvolvimento das relações em redes sociais, como a ocupação criativa do lugar nos faz ter vivências musicais diferenciadas, sobretudo pensando como a música ao vivo, em grande parte a nova música independente, tem saído dos bares, casas de espetáculo e teatros para se materializar em lugares intimistas como salas de estar, coberturas de prédios, ruas e praças, por exemplo.

Desconstruir a ideia naturalizada da música ao vivo, por meio do mapeamento e construção de redes singulares, tem entre as suas potencialidades a abertura para a descoberta de dinâmicas que atuam e exercem influência sobre os objetos que estudamos. Colaborando, não apenas para uma compreensão mais ampla da música ao vivo contemporânea, mas também reforçando seu caráter diluído. A música contemporânea, e seu segmento ao vivo, é por demais pulverizada para ser entendida apenas sobre um viés de análise, sendo assim quanto mais pontos de vistas tivermos, mais completa será a nossa análise.

4.3 Do folk à música experimental improvisada: sonoridades como elemento distintivo e cosmopolita na construção da música ao vivo

Desde que meu irmão se mudou para Budapeste, conversávamos bastante sobre os shows que aconteciam na capital húngara. Inclusive, ele me contava sobre os espaços alternativos que conhecia na cidade, como a casa de shows A38, um barco atracado no Danúbio que foi transformado em espaço cultural e recebe shows internacionais de pequeno e médio porte, festas *indies* e de música eletrônica. Mas que, basicamente, abrigava shows de bandas de fora do país em suas passagens por lá. Durante minha estadia, consegui ir a dois eventos produzidos pelo A38: o primeiro da banda de pós-rock Tortoise⁶⁵ e o outro do grupo de rock

⁶⁵ Banda formada em Chicago (1990), referência mundial dentro do gênero pós-rock. Apesar de ser um grupo que já circula mundialmente desde o início dos anos 2000, inclusive já passando pelo Brasil em quatro oportunidades, a primeira em 1999. Esse show que fui marcou a primeira passagem do quinteto por Budapeste.

Eagles Of Death Metal⁶⁶. Ambos norte-americanos. Os números de abertura eram trazidos pelas próprias bandas, já em turnê. Não tive oportunidade de ser ver música local nesses concertos.

Lucas me contou que foram poucas as oportunidades que ele teve de ver shows de bandas autorais locais em Budapeste. Geralmente, eram shows cover ou bandas tributo que se apresentavam em bares de pequeno porte. Algo que pude confirmar durante os dias que fiquei por lá. Durante esse ano, os poucos artistas que ele me indicou quando esteve por lá, ele conheceu através das sessões do Sofar Sounds realizadas por lá. Antes que eu chegasse em Budapeste, meu irmão foi em outros dois eventos antes de ir ao terceiro comigo.

Logo quando chegou a Budapeste, Lucas me falou que no primeiro mês foi a um evento do Sofar e conheceu o trabalho de um músico chamado Zanzinger, nome artístico do músico húngaro Daniel Micsoda. Achei um vídeo de Micsoda e dei de cara com um jovem alto, magro, meio desengonçado com um violão em punho. Não foi surpreendente, para mim, ver que Zanzinger cantava em inglês, herdando toda uma tradição e o idioma da música folk acústica, sobretudo de cantores e compositores oriundos de países anglo-saxões, mas também fazendo uso da guitarra elétrica, como alguns dos novos nomes do gênero tem feito. De início, o som me remeteu a artistas como o norte-americano Damien Jurado⁶⁷ e o sueco The Tallest Man on Earth⁶⁸, com quem achei que Micsoda se parece até fisicamente.

A primeira edição do Sofar Sounds que fizemos em Maceió também tinha uma sonoridade claramente acústica e, com a exceção do Marcelo Marques que é um músico mais filiado com o samba, todos os outros tinham alguma relação direta com o folk. Grande parte dos artistas citados nessa tese também tem aproximações com o gênero, com a exceção do Holger que flerta com *indie* rock. Basta ver o canal de vídeos do Sofar Sounds no Youtube para se ter uma ideia de como o folk é difundido dentro da rede.

De início, eu pensava em dar explicações de como a rede se utiliza do gênero pelo viés performático do folk que não precisa de grandes estruturas para acontecer (sequer precisava de amplificação), ao mesmo tempo que isso aliviava os custos financeiros para a manutenção do evento e dava uma certa “cara” à sonoridade circulada na rede, que é curada e mantida pelos próprios membros da organização, como discuti no primeiro capítulo deste trabalho. Mas ao chegar em Budapeste, decidi abandonar essa ideia, pois, não foi bem isso o que eu encontrei.

⁶⁶ Grupo de rock formado por Josh Homme (Queens Of The Stone Age) e Jesse Hedges. Mesmo sendo uma banda conhecida dentro do cenário alternativo, alcançou grande projeção após o atentado realizado em um de seus shows na casa de concertos Bataclan, em Paris. O show que vi marcou a retomada da turnê interrompida pelo incidente.

⁶⁷ Cantor e compositor renomado no circuito indie e folk alternativo. Iniciou sua carreira na década de 1990 e já lançou 16 álbuns.

⁶⁸ Projeto folk do músico sueco Kristian Matsson. Com uma carreira iniciada em 2003, Matsson figura entre um dos nomes mais representativos do folk alternativo no mundo. Já lançou quatro álbuns e outros dois EPs.

Quando chegamos ao apartamento onde seria realizado o Sofar Budapeste, vi uma moça de cabelo vermelho, toda de preto, empunhando uma guitarra e alguns pedais de efeitos fazendo ajustes num pequeno e singelo sistema de caixas de som. Na própria passagem de som, ouvi que ela usaria efeitos na voz e faria gravação e playback de guitarra e voz para construir diferentes camadas sonoras para suas músicas. Com tudo acertado, a organizadora apresentou o primeiro dos dois shows que teríamos naquela noite.

A moça de cabelo vermelho se chamava Szurcsik Erika e apresentava seu projeto Unknown Child⁶⁹. Através de loops de guitarra e voz, ela ambientava suas músicas num clima lo-fi, inclusive a baixa qualidade das caixas de som que, se por um lado não pareciam oferecer tanta definição e potência, por outro, reforçava a estética sonora de baixa resolução. Muita reverberação e muito efeito de delay na voz e na guitarra em músicas que pareciam mantras com harmonias simples de duas ou três notas. A sala estava cheia de gente sentada no chão e em um sofá que estava disponível. O silêncio era absoluto e como o som não era muito potente, dava para ouvir, inclusive, o movimento dos carros passando na Karoly korut. Ambulâncias que passavam, sirenes de polícia ou do carro dos bombeiros, até o movimento dos carros. Entre as músicas, aplausos apenas quando Erika agradecia. Não sei se entrei no clima da apresentação, que por vezes achei maçante, mas uma mulher sentada próxima a mim estava de olhos fechados e balançando a cabeça no ritmo da música. Cerca de 20 minutos depois, ao final do show, palmas e mais palmas. A tímida vocalista agradece, deixa a guitarra no banco e sai em meio ao público. Com isso, pausa de 15 minutos para a arrumação da próxima banda.

⁶⁹ Vídeo de “Young Wolves”, filmado na sessão do Sofar Sounds: < <https://youtu.be/Mhg1pd-vb-k>>. Acesso em 09 de setembro de 2016.

Figura 22 - Unknown Child se apresenta no Sofar Budapeste



Fonte: Foto do autor.

O público levanta, alguns saem para fumar, outros vão pegar algo para beber ou vão conversar. Eu aproveitei para levantar e esticar um pouco as pernas enquanto durava a desmontagem do equipamento da primeira apresentação. Uma bateria estava montada. Um órgão estava no chão e uma mesinha dava apoio a um pequeno sintetizador e um set de pedais de efeito. A bateria por sua vez estava apenas com um surdo, uma caixa e um prato de condução, possivelmente pela limitação de amplitude sonora que o apartamento e as leis de convivência urbana impõem. E os sintetizadores e teclados foram ligados diretamente nas mesmas caixinhas de som que a primeira atração da noite fez uso.

Uma moça de cabelo raspado nas laterais, também toda de preto, e aparência oriental assumia o controle de uma pequena mesa de som com efeitos e de um pequeno sintetizador. Um rapaz careca de gorro, sentado no chão, checava o som do teclado. E um outro mais alto e de moletom com capuz estava sentado junto à bateria. Alguns minutos depois, eles dão um sinal de positivo para a produção e volta ao palco a mestre de cerimônias do Sofar Budapeste. Ela pede para todos sentarem, o público que fumava do lado de fora, entra, os que estavam bebendo voltam aos seus lugares e a conversa diminui ao pedido de silêncio.

Pelo que eu entendi, agora seria realizada uma sessão de música improvisada com três músicos locais aparentemente conhecidos da cena e com projetos experimentais que circulavam no circuito alternativo de Budapeste. Ainda tinha um diferencial, segundo a mestre de cerimônias aquela seria a primeira apresentação que eles fariam juntos e, inclusive, era também a primeira vez que iriam tocar em parceria, ou seja, aparentemente não ocorreram ensaios ou

planejamentos para a performance. Ingrid Lee, Dániel Gál e Áron Birtalan⁷⁰ improvisaram algo que flertava com a música ambiente, música eletrônica e *noise*. Lee criava ruídos estranhos a partir de um pequeno sintetizador processado por efeitos, fazia sons com a voz (não sei dizer ao certo se estava “cantando” em húngaro ou apenas pronunciando sons ininteligíveis) num ritmo descompassado e tocava um tecladinho de sopro em alguns momentos. Birtalan fazia contornos de harmonias num órgão deitado no chão enquanto controlava pedais de distorção e reverb sob o instrumento. Enquanto isso, Gál tocava bateria com as mãos, ditando o ritmo e o andamento da performance.

Figura 23 - Ingrid Lee, Dániel Gál e Áron Birtalan se apresentam no Sofar Budapeste



Fonte: Foto do autor.

Juntos, Lee, Birtalan e Gál tocaram ininterruptamente durante quase todos os 20 minutos que tinham para se apresentar. Alternando momentos de caos sonoros (vale dizer que dentro de uma amplitude que não incomodasse a vizinhança) com uma introspecção musical silenciosa. No final do show, as palmas só vieram após os músicos anunciarem o encerramento e agradecerem a presença de todos.

A produtora volta a cena, agradece a todos os presentes e faz uma fala sobre o Sofar Budapeste. Naquele dia, a rede completava um ano de atividades em Budapeste, produzindo shows a cada dois ou três meses. A primeira edição na cidade aconteceu pouco tempo antes da estreia do projeto em Maceió, em fevereiro de 2015. O público, em geral jovens, aparentemente entre 20 e 30 anos, uma parte dele já cativo (pois pareciam entender as regras e os modos de

⁷⁰ Vídeo para “Zöld Szennyves Ostoros”, gravado durante a sessão do Sofar Sounds Budapeste: < <https://youtu.be/DjWRMvw6uys>>. Acesso em 08 de setembro de 2016.

consumo da rede do Sofar Sounds) e conhecidos entre si (pois notável o compartilhamento de bebidas e conversas entre pequenas coletividades), foi convidado a comemorar junto com a equipe em uma festa que aconteceria num bar próximo. No final, um grande aplauso encerra a noite e todos começam a se levantar e sair do apartamento. Busquei meus calçados na antessala da entrada, peguei meu casaco, descemos a escadaria e saímos em direção a rua. Refizemos o caminho da vinda no metrô, passamos pelo mesmo fiscal de ticket na escada rolante e pegamos o mesmo trem antigo voltando para casa do meu irmão.

A experiência do Sofar Sounds em Budapeste reverberou na minha cabeça por toda a viagem. Fiquei pensando no meu primeiro contato, como público, com a música curada pela rede do Sofar Sounds, o elemento do show surpresa e o conhecimento prévio de uma pequena parcela da música autoral húngara ser tão “diferente” do que eu esperava. Afinal de contas, eu tinha na cabeça que talvez fosse ser exposto a sonoridades numa tradição mais folk (tanto por ser uma constante dentro do Sofar Sounds, como também por ser a referência que eu tinha *a priori* dessa música autoral húngara que circulava na rede).

Por mais que os preceitos da TAR versem sobre não pensar os objetos *a priori* ou apontar hipóteses, do ponto de vista metodológico considero importante ter pressupostos que podem ou não ser confirmados, dando novas conformações e desafios para o trabalho do pesquisador. Nesse caso, eu pretendia discutir como a estética ou sonoridade do folk dava contornos para a música ao vivo construída e consumida no Sofar Sounds. Mas me deparando com sonoridades tão extremadas baseadas no uso de efeitos sonoros, loops de guitarra, improvisação e experimentação musical, pensando em contraponto com o acústico, o cantor-compositor e a ausência de amplificação, não parecia, pelo menos momentaneamente, que essas diferentes sonoridades tivessem qualquer relação.

Embora minha perspectiva inicial não fosse possível de ser confirmada dentro dos espaços e eventos que vivenciei, existia uma dimensão que eu estava ignorando ao pensar as intersecções da música ao vivo e das diversas sonoridades que conformam a construção da rede do Sofar Sounds. Nesse sentido, acredito que ignorei que, sim, diversos gêneros e distintas sonoridades podem ser relacionais nos modos como construímos e entendemos a música ao vivo de maneira ampla. Em outras palavras, os gêneros musicais podem ser entendidos como actantes fundamentais para as redes construídas em torno da música ao vivo. Suas materializações, tensões e convenções são partes centrais das nossas expectativas e mediam tanto nossas preferências estéticas quanto a nossa fruição musical (JANOTTI JR, 2006). Sendo assim, decidi seguir um caminho contrário. Não seria mais pensar como um gênero específico influencia a construção de redes da música ao vivo, mas, sim, como as redes da música ao vivo

conformam diversas sonoridades e gêneros musicais, incorporando diversos aspectos que vão além do texto puramente musical e como essas condições dão traços decisivos para as relações construídas dentro e fora da rede em si.

Interessante mencionar isso, pois quando comecei a me engajar, ainda na graduação, no grupo de pesquisa do meu orientador, os primeiros textos que li eram justamente sobre as noções em torno de gênero musical, um dos principais interesses de Jeder na época. Desde então, os estudos sobre gêneros se tornou uma constante dentro da minha pesquisa. Nunca pesquisei sobre essas questões em específico, mas sempre tive necessidade de revisitar os textos para me debruçar sobre questões particulares dentro dos estudos das cenas musicais contemporâneas, por exemplo. Agora, anos depois, tratando sobre redes em torno da música ao vivo, volto a sentir necessidade de revisitar e tensionar a ideia de gênero musical nesse contexto.

Os debates sobre gêneros musicais parecem ganhar novos contornos quando nos deparamos hoje com a popularização das práticas de taxonomia nas redes sociais, plataformas de *streaming* musical e no compartilhamento de discos e discografias na Internet. Essas práticas taxonômicas emulam o significado mais primário dos gêneros, centrados em sua raiz e características sonoras.

Na música popular, as classificações dos gêneros musicais são feitas observando-se determinados estilos de voz, combinações de instrumentos, levadas, acompanhamentos, temáticas de letras, relação melodia-letra-harmonia, clichês e mais uma grande diversidade de fatores que colaboram para a caracterização de um determinado gênero musical. Dentre todos esses elementos, podemos afirmar que dois aspectos são facilmente identificáveis na classificação de um gênero: a sonoridade e o ritmo. (TROTТА, 2011, p. 63)

A noção de gênero sempre foi pensada de forma mais ampla do que meramente um operador que separa e endereça, esteticamente e estilisticamente, as mais diversas sonoridades. Além de ser um importante articulador na construção midiática da música, seus modos de produção e circulação, o gênero pressupõe formalidades e protocolos de criação de significado partilhados entre produtor e público. Ou seja, como aponta Janotti Jr (2006), os gêneros dão contornos específicos às formas institucionalizadas e coletivas do consumo musical.

Torna-se necessário esclarecer então que, antes de ser um operador duro, que ignora as especificidades de cada materialização do eixo paradigmático em uma determinada manifestação midiática, a abordagem dos gêneros é dinâmica o suficiente para dar conta dos rótulos e de suas manifestações particulares. Esse percurso minimizaria em parte a ideia de que os gêneros seriam pré-determinados no processo de produção de sentido da cultura

mediática. Assim, a configuração de determinados traços estilísticos de gênero em um produto midiático define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por produtores e audiência. (JANOTTI JR, 2006, p. 05)

Sendo assim, acredito que precisamos reconhecer que poucas noções são tão polivalentes quanto a de gênero musical. Ela está presente nos estudos de diversos fenômenos musicais contemporâneos e, em maior ou menor, grau fazem parte das construções de objetos que trabalhamos. Se formos pensar operadores analíticos como os de cena e comunidade musical, vertentes de análise da recepção e consumo musicais, estratégias de produção e endereçamento dos produtos da indústria da música, dificilmente escaparemos de tratar de gênero musical em suas materializações e tensionamentos.

Os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais. Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos. (...)

Nesse sentido, os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamentos e embalagens), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais), regras estéticas (possibilidades de experiências atreladas a certas sonoridades) e regras técnico-formais (que envolvem a produção, a circulação e a recepção musical em sentido estrito). (JANOTTI JR, 2014, p. 79)

Janotti Jr, aqui, aponta para a possibilidade de se entender os gêneros não apenas como nomeadores de distinção entre sonoridades, mas também como um operador que articula, ao mesmo tempo que é articulado, em vários segmentos do universo musical, conciliando desde aspectos sonoros a econômicos. Inclusive, entendendo os gêneros além de rótulos, mas, principalmente, como modos de nomear experiências sonoras particulares.

Nesse sentido, é possível falar que os gêneros musicais também abarcam modos de consumo e experiência sensíveis distintos. Quando falamos em shows em porões apertados, dificilmente pensaremos em shows pop de cantoras como Beyoncé e Adele. Quando pensamos em shows de arena, é improvável que pensemos em bandas de *noise*. Shows em igrejas e grandes teatros não subentendem shows de música eletrônica. Os modos como entendemos as materializações da música, sejam shows, modos de consumo, suportes midiáticos, estratégias de produção, dentre outros fatores, passam pelos modos coletivos que entendemos e imaginamos os gêneros musicais.

Se formos pensar, mais a fundo, as cenas musicais, em suas materializações específicas, perceberemos como essa percepção de Janotti Jr se confirma. Os gêneros constroem parte das características das redes construídas em torno de cenas particulares e, por consequência, as separam umas das outras. Quando falamos em cena brasileira de pós-rock, cena *indie* paulista, cena metal mineira, por exemplo, além de estarmos contornos de localização territorial, também distinguimos uma cena particular dentro de uma determinada territorialidade a partir, primeiramente, de seus vieses sonoros e musicais.

Se as cenas musicais aparecem como processos de territorialização, os gêneros servem como conectores e, no caso de gêneros globalizados como o metal, pode-se pressupor um processo de agenciamento coletivo em que sonoridades desterritorializadas são reterritorializadas, ganhando corpo através de performances que materializam aspectos sensíveis e sociais da música em um jogo de apropriações diversas que envolvem conexões entre local/global, masculino/feminino, estética/mercado, tecnologias coletivas/individuais, dispositivos/subjetividades, etc. (JANOTTI JR, 2014, p. 79-80)

Nesse caso, acredito que podemos dizer que os gêneros musicais e suas materializações através das cenas, por exemplo, mobilizam corporificações (ou efeitos de presença) que agenciam a música em suas diferentes manifestações para a conformação de redes que transformam territórios e sonoridades em, como apontados por Janotti Jr (2014), “territorialidades afetivas e socioculturais”.

Assim, reconheço que precisamos entender os gêneros musicais como elementos importantes não apenas em si mesmos, mas dentro de um contexto de rede e interpretá-los na qualidade de actante, influente, transformador de estados e condições culturais. Muito mais que uma estratégia de endereçamento dos produtos midiáticos no surgimento e desenvolvimento da indústria fonográfica, os gêneros são parte integrante, e fundamental, da música em suas diversas materializações, não sendo o segmento ao vivo uma exceção.

É, portanto, através de sua materialidade como o som que a música em geral, e gêneros musicais em particular, em última análise, funcionam como actantes. Isto é, como modificadores de estados culturais de negócios, como transformadores de condições culturais. Além disso, a transformação cultural coletiva provocada por gêneros musicais é gradual; se acumula em um longo período de tempo. É só depois que os vocabulários sônicos de gêneros tenham sido totalmente digeridos e absorvidos nos corpos de muitos membros em unidades socioculturais coletivas, só depois de que estes sons musicais tenham sido legitimados e institucionalizados, a ponto de serem usados para fins práticos na esfera pública cultural, que o poder transformacional que tais gênero, de fato, tem sobre o estado cultural das coisas podem ser totalmente avaliados. (REGEV, 2013, p. 177)

Não faltam exemplos para mostrar como os gêneros musicais são mediadores ativos nas redes inscritas no segmento musical ao vivo. Desde shows pequenos aos grandes eventos e megafestivais, se formos analisar bem, perceberemos como sonoridades e gêneros musicais específicos são confrontados com estratégias econômicas, práticas produtivas, modos de endereçamento, ideais curatoriais artísticos e uma série de outras dinâmicas que vão atuar como moldadores da experiência musical ao vivo.

Indo um pouco além, acredito, também, que as redes de consumo da música ao vivo forjam uma sonoridade ou espectro de gêneros afins que confirmam ou conformam a expectativa dos fãs. Não precisamos nem ir muito longe para pensar essa afirmação, se formos imaginar os embates culturais simbólicos entre fãs durante toda divulgação de escalação do festival Rock In Rio, percebemos como existe uma disputa que inscreve as pretensões comerciais do festival, um imaginário do gênero rock e o horizonte de expectativas dos fãs de música.

A discussão vem à tona a cada edição do Rock in Rio: como pode um festival que tem a palavra "rock" no nome trazer tantas atrações pop (e de hip hop, R&B, eletrônica, MPB, reggae, axé...)? Já que o nome do evento sugere, parte do público espera (e até exige) da organização do festival que apenas roqueiros subam ao palco.

Os fãs, que quase sempre reagem de forma pacífica (hoje com a ajuda amplificadora das redes sociais) às vezes ultrapassam a linha da intransigência. Eduardo Dusek e Erasmo Carlos, em 1985, Lobão, em 1991, e Carlinhos Brown, em 2001, já sentiram na pele essa rejeição. A polêmica começou junto com o Rock in Rio. Em 1985, muita gente já expressava sua insatisfação com um "line-up" nem tão roqueiro assim. Na época, os músicos Ritchie e Rita Lee - que foi uma das atrações do evento - sugeriram que o festival deveria se chamar "Pop in Rio". (GOMES, 2011)

Nesse caso, é possível perceber como as disputas de resistência em torno do ideal do rock, como gênero, é articulado a partir de suas "rivalidades" com a música pop, com o axé, com a MPB e com a música eletrônica, por exemplo. Roberto Medina, idealizador do festival, reconhece em várias entrevistas que o evento nunca foi restrito ao gênero, mas que em toda edição lida com questionamentos de fãs. Mesmo assim, o ideal ligado ao rock como gênero faz parte da construção do significado e das estratégias que o festival articula para realização de suas edições, uma vez que parte do seu valor cultural se apoia na realização de shows de rock históricos no Brasil, como o Queen, por exemplo.

Existe mesmo essa confusão. A proposta efetivamente nunca foi ser rock. Tratamos o rock como a atitude do roqueiro, uma atitude positiva, empreendedora e construtiva. O que a gente chama de rock é o espírito rock - explica Roberta Medina, vice-presidente do Rock in Rio.

Na primeira edição em 1985 a escalação já era muito mesclada e, além do rock, tinha jazz, com George Benson; todo tipo de MPB, com Elba Ramalho, Alceu, Ney Matogrosso e Ivan Lins; além do pop descartável das Go Go's.

Acima de tudo, a proposta do Rock in Rio é fazer públicos diferentes conviverem em paz no mesmo local. Isso não é um evento de nicho, o Rock in Rio é um evento para todo mundo, e não só para os roqueiros - diz Roberta. E, com o tempo (já são 26 anos desde a primeira edição), até mesmo o processo de escalação mudou. Desde o primeiro evento em Portugal, em 2004, os organizadores do Rock in Rio adotaram a opinião pública - através de pesquisas de mercado - como forma de escolher quem deve subir ao palco. (GOMES, 2011)

Vários outros exemplos de festivais que se confundem com seus gêneros poderiam ser nomeados. Como, por exemplo, a proeminência que um festival como o Wacken Open Air tem para todos os fãs de heavy metal ao redor do mundo, o fetiche de fãs de EDM⁷¹ têm em ir para o Tomorrowland ou, ainda, a tradição do jazz no festival de Montreux. São modelos de eventos que se negociam com seus gêneros a ponto de se tornarem ícones dentro do imaginário dessas sonoridades, constantemente expandindo-as e desafiando suas convenções.

Claro que nem todos os eventos do mundo emulam com tanta distinção os valores de sonoridades particulares. Embora, ainda que a construção de eventos abertos à uma relativa diversidade musical, sem um gênero declarado, é possível perceber através de uma observação atenta como essas articulações obedecem a horizontes de expectativa, percepção e estratégias produtivas. Também, ainda, podemos mensurar como por vezes o sucesso comercial de certas tendências musicais podem influenciar a formação de escalações que tentam atrair o maior número de pagantes possível conformando um espectro de sonoridades que pode chegar até a ser quase padronizado. Exemplo que também ilustra essa relação entre sonoridades, mercado e música ao vivo é como o modelo de festivais de verão dos Estados Unidos tem montado suas programações. Um editorial dos críticos de música do jornal New York Times, após anos cobrindo os principais eventos do calendário musical norte-americano, levantou uma questão: estariam os festivais de verão ficando todos iguais? Em outras palavras, haveria a fórmula dos grandes festivais se institucionalizado a tal ponto que estariam passando por uma era da “mesmice”?

Quando o Coachella abrir seus portões no Empire Polo Club hoje, soa a corneta para a temporada de festivais, agora um verão de música ao vivo

⁷¹ Sigla para Eletronic Dance Music.

começa de costa a costa. Na época do primeiro Coachella em 1999, seu multi-dia, multi-palco formato era uma novidade para todos que não viajaram para o aniversário do Woodstock ou para festivais de jam-band nos anos 90. Hoje, virtualmente toda grande cidade nos EUA e Canadá anualmente tem seu próprio mini-Coachella em algum final de semana entre abril e outubro, dando a todo fã de música uma oportunidade próxima e conveniente de entrar no campo, embeber a substância de sua escolha, ter uma insolação e ouvir algumas bandas.

Mas como festivais de música proliferaram de George a Golf Shores, existe uma suspeita crescente que eles tenham diluído seus charmes regionais. Enquanto o fluxo cultural era claro – os jovens descolados iam para o Coachella, os hippies para o Bonnaroo, os mais velhos pais e mães alternativos para o Lollapalooza – esses e outros festivais aparentam estar convergindo em uma insatisfatória medianidade homogênea. Esse sentimento foi revelado por um artigo do New York Times mês passado, onde os críticos de rock do jornal proclamaram juntos que eles não iam mais cobrir os maiores festivais por causa de “uma implacável mesmice”. (MITCHUM e OWENS, 2016)

Claro que poderíamos inferir que uma das causas dadas para a “mesmice” generalizada dos festivais norte-americanos seriam justamente o modelo aparentemente baseado em padrões institucionalizados de valor cultural, modos de se fazer e estratégias que mobilizem e criem um senso da ideia que temos, por vezes pré-concebida, do que é um “festival de verão”. Mas uma das hipóteses colocadas pelo crítico Ben Ratliff é justamente a repetição de bandas e artistas, homogeneizando as programações musicais do verão e criando uma espécie de espectro de gêneros musicais e sonoridades similar na maioria dos eventos do calendário.

Quer ver o LCD Soundsystem? Você pode pegá-los no Coachella, Bonaroo, Panorama e Way Home. Major Lazer? Coachella, Sasquatch, Firefly e Panorama. ASAP Rocky? Coachella, Firefly e Panorama. Gary Clark Jr.? Coachella, New Orleans Jazzfest, Governor’s Ball e Way Home. (...)

Ninguém tinha essas conversas em 2002, quando nós cobrimos pela primeira vez o Coachella, e quando não era usual viajar através do país regularmente para um festival pop. Depois do comercialismo, cinismo, desorganização e violência do Woodstock ’99, Coachella parecia ser um movimento na direção certa: ele levou o público do festival a sério. Agora, o público é levado a sério em todo lugar, mas alguma coisa é levada menos seriamente. Poderia ser a música? (RATLIFF, 2016)

Com um cenário que se pauta por essas estratégias, os críticos começaram a centrar suas atenções em eventos que, segundo eles próprios, sugerissem mais “originalidade”, algo que eles dizem encontrar nos festivais e eventos segmentados. Sendo assim, o caminho para o “rompimento”, mesmo que parcial, com esses padrões “institucionalizados” de festivais de verão passam por um valor de unicidade construído nesses eventos atribuídos a artistas e bandas contratados ou, também, gêneros musicais – ou gama de gêneros – segmentados.

Os repetidores descritos acima sugerem um amontoado sobreposto nos festivais de música de verão. Nós medimos a unicidade de cada festival calculando quantos de seus atos aparecem nesse festival e em nenhum outro neste verão – uma barra alta, mesmo com mais de 900 atos listados através de 21 festivais analisados. Mesmo assim, a maioria dos festivais estão com uma marca de menos de 50%, com apenas três – o Levitation de Austin, o New Orleans Jazz & Heritage Fest e o SunFest de West Palm Beach – mais da metade única. Essa simples análise responde a questão do New York Times de onde podem ser encontrados festivais únicos – somente vão para aqueles organizados ao redor de um gênero particular, idealmente um com uma ampla tenda. O New Orleans Jazz & Heritage Fest preda a cena dos festivais modernos por algumas décadas, datando de 1970, e manteve seu foco na rica cena local, enquanto subitamente estica o escopo no topo do lineup, agendando muito atos não-jazz como Neil Young, Nick Jonas e Snoop Dogg. O Levitation, antigamente conhecido como Austin Psych Fest, não agenda ninguém com mais de três aparições nesse verão, mas ainda apresenta um alcance largo de sons da eletrônica (Caribou, Nicholas Jaar) para antigos (Brian Wilson, Lee Scratch Perry). (MITCHUM e OWENS, 2016)

Com a homogeneização das programações e uma alegada cooptação dos grandes eventos, os críticos do New York Times apontaram que o momento agora seria de voltar o olhar para iniciativas menores, prestar atenção nas redes sociais e recuperar o que, para eles, os festivais de grande porte perderam: a curiosidade. Parte disso se deve ao grau de investimento, a cada ano maior, por parte das produtoras e promotoras que os festivais precisam otimizar seus gastos com bandas, gastando com aquelas que tragam mais retornos financeiros.

Onde se poderia ir, então, para aprender mais sobre música que está sendo feita e tocada nesse país atualmente? Meu instinto pelos últimos anos tem sido de olhar pequeno. Geralmente, eu vejo notícias de festivais e encontros que são bem focados tematicamente e quase praticamente ignorados pela crítica. Para ser justo, existe tanto orçamento para se ir atrás e talvez menos curiosidade. Mas vamos mirar alto. Esse ano, eu acho, eu vou confiar no Twitter, Instagram e Snapchat para me manter atualizado das grandes tendas. É tempo de ir à caça. (CARAMANICA, 2016)

Esse exemplo poderia ser bastante profícuo para ilustrar como toda essa controvérsia reforça a dualidade entre autenticidade e cooptação comercial na música. Também poderia ser uma oportunidade para se pensar como o fluxo do “novo e excitante” da cultura, como descrito por Regev, é mutável. Se antes os festivais eram as trincheiras para o descobrimento e o consumo da nova música ou, em outra instância, um filtro relevante do que está acontecendo em diversos nichos da música contemporânea, percebemos como esse papel passa a ser desempenhado por outros eventos.

A valorização cada vez maior dos eventos de menor porte, das curadorias antenadas e, principalmente, do valor não só cultural e econômico, mas também artístico das programações transforma e reconfigura o cenário da música ao vivo em várias instâncias. Muito além do *hype* ou dos jogos distintivos visualizáveis no universo da música, me interessa como os elementos que colaboram para a conformação de um cosmopolitismo estético que constrói uma ideia de globalidade nas redes da música ao vivo e, também, como essas questões interferem no modo como pensamos, produzimos e consumimos música na contemporaneidade.

O Sofar Sounds, por exemplo, teve muito do seu crescimento devido à processos relacionados ao cosmopolitismo de seus modos de produção e consumo, até mesmo de maneira dual, pois, se por um lado, a relativa homogeneização dos grandes eventos que não se apresentavam mais como um grande celeiro de novidades musicais; por outro, a própria rede assume um viés cosmopolita a partir da sua expansão e negociação em diversos outros contextos localizados. Mas, para pensar uma relação entre a música ao vivo, cosmopolitismo estético e diversos gêneros musicais dentro da rede do Sofar, gostaria de voltar minha atenção para as vivências que tive dentro do evento. Quando realizei um evento como produtor, esbarrei em uma série de gargalos para ter uma sessão musicalmente coerente, a programação ser aprovada pela curadoria de Londres e conseguir realizar as gravações e amplificações necessárias para a audição de todos os presentes. Mas essa coerência que tentei seguir, não é, necessariamente, um traço característico do Sofar Sounds. A diversidade musical tem muito a dizer sobre o que é a rede.

As sonoridades que tivemos em Maceió em nada se assemelhavam aos gêneros mais experimentais que havia encontrado na sessão que fui em Budapeste. O folk do paulista Guaiaum em nada se parecia com o *lo-fi* da húngara Unknown Child. O *bluegrass* do trio Chessboxer difere demais das sonoridades experimentais e do *noise* do trio de músicos húngaros que haviam feito uma sessão de improviso musical. Isso apenas falando de duas sessões específicas. Nisso ainda podemos pensar o *indie* rock do Holger no Sofar DC, o pós-rock do Constantina no Sofar Belo Horizonte, o samba torto de Marcelos Marques no Sofar Maceió, o folk-pop de James Bay no Sofar Londres, apenas para citar exemplos que apareceram nos outros capítulos desse trabalho. Todos esses gêneros e sonoridades encontraram condições favoráveis nos modos de consumo atento do Sofar Sounds. E é justamente em cima dessa diversidade de gêneros – conformado nesse espectro de sonoridades – que o Sofar Sounds materializa uma de seus vieses cosmopolitas.

Nós abrimos para qualquer gênero. Pode ser qualquer coisa de um homem com uma guitarra, um duo ou uma banda completa. Nós temos muito “spoken word”. Nós tivemos comédia. Você vem e você não sabe o que esperar. Uma das coisas que nós nos orgulhamos mais é que nós tivemos muitos músicos no começo de suas carreias e que vieram a se tornar muito bem conhecidos. Vir ao Sofar é muito sobre descobertas musicais e você vai ter algo excitante. (OFFER *apud* PULIA, 2016)

Pensando essa questão mais a fundo, podemos ver como a noção de ecletismo de gêneros presente na rede do Sofar Sounds, além de apenas uma simples direção curatorial, pode trazer traços importantes sobre essa rede particular, mas também modos de se pensar a música ao vivo e o consumo cultural de forma mais ampla. Inclusive servindo como um traço distintivo que reforça a elitização de nichos exclusivos como trincheiras de resistência para o consumo musical. No caso do Sofar Sounds, acredito que o processo de consumo, o ecletismo musical e a estratégia curatorial não podem ser entendidos em separado. Aliás, nem aqui e nem na análise de outra rede de consumo da música ao vivo. Pois, se pensamos a própria maneira como os festivais de verão norte-americanos passam por um processo de homogeneização de programação, baseadas em índices mercadológicos, premiações musicais e *hype* criado pela crítica musical, por exemplo; o próprio Sofar Sounds tenta, enquanto alternativa, construir seu ecletismo ao prospectar, das diversas cenas locais nas quais atua, novos artistas.

Sendo assim, mesmo sem articular um gênero musical estrito de maneira particular, acredito que a sonoridade “ecclética” – como uma paleta ou um espectro de gêneros – curada, construída e percebida dentro das redes da música ao vivo, podemos inferir, assim como afirma Janotti Jr (2006), que essas construções servem como endereçamento para um “leitor” ou consumidor ideal.

Peterson (1992) sistematizou uma ideia de um tipo de consumidor identificado como “onívoro”. A partir da análise de padrões de consumo cultural, o autor tem identificado que, historicamente, grupos de nicho têm mostrado preferência e participação em numa grande gama de atividades culturais dos mais diversos gêneros, enquanto outras coletividades mais amplas, tem mostrado interesse mais restritos, baseando-se nos modismos e hits do momento. Diversos autores, como Ollivier (2004) e Fridman (2004), levaram as ideias de Peterson mais adiante e começaram a problematizar como o processo de “evidente abertura à diversidade” tem substituído os padrões da chamada alta cultura como meios de distinção entre diversas elites culturais.

(...) o modelo da pessoa educada não é mais o esnobe, mostrando gostos exclusivos pela alta cultura e abandonando a cultura de massa comercial.

Assim, o novo ideal é do onívoro, que mostra gostos por uma diversidade de objetos e práticas multiculturais, as quais incluem a alta cultura, mas não são restritas a ela. Oferecendo uma interpretação um pouco distinta, outros argumentam que gostos abrangentes servem não apenas como meios de distinção, mas também como um recurso coloquial que facilita acesso a redes sociais amplas. Redes amplas, que por sua vez, oferecem diversificadas fontes de informação que aumentam a habilidade das pessoas de agir estrategicamente nas suas vidas pessoais e profissionais. (OLLIVIER, 2004, p. 205)

O que Ollivier tenta mostrar é que em um mundo em que as relações são cada vez mais anônimas e segmentadas, conhecimento de uma diversidade cultural ampla, seus modos de apreciação e características são mais valorizados que um conhecimento restrito de símbolos de uma alta cultura. Segundo a autora, gostos ecléticos são possibilidades de participação em círculos exclusivistas, ao mesmo tempo que, amplos recursos culturais facilitam interação em uma diversidade de situações sociais.

Em seu trabalho, Ollivier se ocupa de pensar as relações culturais de desigualdade a partir do gosto e seu uso da música popular. Com forte influência estruturalista, ela ainda assim fornece ótimos pontos de reflexão, pensando a construção da ideia de status e poder manifestados a partir da observação de gostos diversos, ecléticos e cosmopolitas como um atributo de grupos culturalmente dominantes. Se formos pensar as controvérsias que ilustram essa sessão, quando analisamos a partir do editorial do New York Times e a “mesmice” que massifica os festivais de verão norte-americanos, bem como, a construção de valor do Sofar Sounds como uma rede aberta a diferentes sonoridades, é possível perceber como a unicidade, homogeneização e o fechamento das programações dos festivais tem uma conotação negativa. Enquanto a diversidade, abertura e o cosmopolitismo associados ao Sofar Sounds, sobretudo ligado ao segredo e a surpresa dos shows, assumem uma conotação boa e são “desejáveis”.

A partir dessa base, Ollivier propõe uma hipótese de trabalho sobre a diversidade e seu papel nos fenômenos culturais contemporâneos. A hipótese diz respeito a prevalência da diversidade como um processo sintomático para a legitimação cultural. Nesse sentido, ele argumenta que é notável, com o passar do tempo, como isso tem tanto um caráter normativo, como também prescritivo, estabelecendo o que é desejável ou indesejável na aquisição e consumo de bens culturais. Geralmente, estabelecido em cima de binarismos construídos entre termos como “diverso, aberto, eclético, global, cosmopolita, educado, iluminado, dominante e desejável em uma mão em oposição a aquilo definido como homogêneo, local, fechado em si mesmo, não-educado, regressivo, dominado e não desejado na outra” (OLLIVIER, 2004, p. 206).

Então, Ollivier vai afirmar que, muito além de ser uma questão de atitude, o ecletismo, a diversidade, a abertura e, até mesmo, o cosmopolitismo, por exemplo, são questões de recursos. Ou seja, a ideia de evidente abertura à diversidade, funciona, também, como um traço distintivo e marcador de um indivíduo dentro de um determinado contexto sociocultural.

Como argumentado por Donnat, a mostra de gostos ecléticos, a qual é a fundação das atitudes de elite, “requerem uma combinação de muitos ativos nos termos de capital cultural, disponibilidade pessoal e proximidade a eventos culturais. Para a extensão do que as pessoas geralmente gostam do que eles conhecem, abertura para a diversidade entre respondentes de alto status não é somente uma questão de atitude, mas também uma questão de recursos. Gostar de caviar tanto quanto de manteiga de amendoim, violoncelo barroco tanto quanto rap e montagens clássicas tanto quanto novelas assume que alguém teve a oportunidade de provar caviar, ler peças clássicas e ouvir o violoncelo de Bach. A extensão desses gostos reflete estratégias pessoais de definirem a si mesmas em relação aos outros, essas estratégias continuam forjadas em parte pelos recursos disponíveis a eles em virtude de suas posições e estruturas sociais. Evidente abertura à diversidade e largos recursos culturais pode funcionar, em algumas circunstâncias, como uma fonte de capital cultural, no sentido bourdieusiano de ser largamente considerado desejável, mas desigualmente distribuído. Como um set de esquemas e recursos interligados os quais “mutualmente implicam e sustentam um ao outro com o passar do tempo”, eles podem assim constituir uma nova estrutura de status. (OLLIVIER, 2004, p. 207)

Nesse caso, Ollivier explora o contexto político da diversidade e do ecletismo que podem ser visualizados como fatores de distinção, segmentação e elitização em diversas redes da música ao vivo contemporânea. Mas, ainda, existe uma outra dimensão, que vai além apenas do ecletismo em si que mostram redes, como o Sofar Sounds, fazem valer dessa articulação entre a diversidade de gêneros musicais conformadas nesses fenômenos culturais e suas marcações cosmopolitas, mas também dos aspectos artísticos e performáticos da música.

Volto, então, a pensar no processo curatorial do Sofar Sounds que fiz em Maceió. Quando Dilson, o diretor do Sofar Brasil, comentou que já tinha uma lista de bandas e artistas alagoanos mapeados ou pré-aprovados. Mesmo sem ver essa listagem, cheguei a sugerir uma lista de nomes que julguei serem apropriados para o evento. Da minha lista, Marcelo Marques seria o selecionado. Mas, se a rede de consumo musical do Sofar Sounds é eclética, aberta e diversa, qual o papel da curadoria que é feita em Londres?

A resposta pode ser estar em dois pontos de vista. Primeiramente, é importante afirmar que existe a questão dicotômica, como descrita por Gracyk (1996), da romantização da música como arte autêntica x o entretenimento como cooptação da performance ao vivo. Nesse sentido, a música deveria ser consumida através de seu caráter performático, baseada na interação e

espontaneidade, separando do caráter fugaz, ensaiado e previsível da performance de entretenimento.

Mas, a grande questão que eu acredito que colabora para a visível elitização do consumo musical no Sofar Sounds tem a ver, não só com esse senso de abertura e ecletismo, mas também com uma reivindicação do valor artístico, da música como arte performática, das bandas e artistas que se apresentam nas sessões através de uma curadoria que emula, como chama Coulangeon (2005), um “ecletismo iluminado”.

O amante musical eclético sugerido como o primeiro fator pode assim ser analisado como um consumidor iluminado que maximiza sua satisfação musical diversificando seus centros de interesse. Segundamente, a ligação entre capital cultural e tolerância estética trazida por uma estreita correlação entre realização educacional e diversidade de interesses musicais tende a validar por gostos artísticos, uma clássica hipótese da sociologia de atitudes políticas: capital cultural manifesta a si mesma não somente numa inclinação pela cultura intelectual ou aprendida como uma capacidade de interpretar e assimilar novidade e diferença – precisamente a interpretação do efeito de capital cultural em termos de tolerância estética que tem no seu centro o modelo onívoro/unívoro. (COULANGEON, 2005)

Essa possibilidade de assimilar e consumir o “novo e excitante” faz toda a diferença quando pensamos em uma rede que tem como objetivo resgatar o valor da música como arte performática através de programações e escalações secretas. “Para a música, somente o ecletismo ‘iluminado’ qualifica-se como um modo particular de refinamento estético, enquanto que ecletismo indistinto constitui a mais radical desqualificação no que diz respeito a competência e ‘bom gosto’.” (COULANGEON, 2005)

O ecletismo curado do Sofar Sounds é um fator importante para a conformação das sessões, uma vez que é ele que vai dar limites para a construção de uma “sonoridade do Sofar”, construindo horizontes de expectativas nos fãs, agindo como filtro informacional do universo da música e tensionando as convenções de gênero que são conformados na rede. Assim, podemos perceber uma série de outras dinâmicas envolvidas no processo de construção da música ao vivo, como a entendemos. Como também as sonoridades compreendidas dentro da rede formatam traços distintivos e como as redes também forjam suas sonoridades. Pensar noções como a da “evidente abertura a diversidade” e “alcance cultural amplo”, de Ollivier e “ecletismo iluminado”, de Coulangeon, dentro de um contexto como o do Sofar Sounds, nos fazem perceber como os jogos de distinção e criação de status assumem formas complexas.

Outro ponto é ver como os gêneros musicais – compreendidos em si mesmos ou “ecleticamente” dentro de redes cosmopolitas – podem ser entendidos como actantes ativos no

processo de construção e mediação da música ao vivo. Além disso, são também produtores de globalidade, cosmopolitismo e distinção cultural à medida que são acionados e consumidos durante a realização de eventos e conformando expectativas de fãs dos mais distintos fenômenos culturais contemporâneos. Assim, acredito que as sonoridades, enquanto actantes, tem muito a nos dizer sobre nossos objetos.

4.4 Maceió, 2015

“Eles chegaram”, falou o anfitrião Richard Plácido. O portão se abre, dois carros param na frente da casa, um deles puxava uma carrocinha. Dos carros, desce a banda gaúcha Apanhador Só e sua equipe. Acho que num total entre oito a dez pessoas. Os músicos entram pelo portão e já na frente da casa, cerca de umas 30 pessoas aguardavam a chegada deles. Enquanto, cumprimentavam o público, quase que de forma individualizada, os próprios músicos descarregam uma parte do equipamento que estavam nos porta-malas e na carrocinha.

De repente surge um violão, daqui a pouco tempo um ukulele, mais a frente um tecladinho de sopro, na sequência surgem placas de carro, painéis de vários tamanhos, ralador de queijo, apitos e uma infinidade de objetos de sucata em duas caixas grandes. Os músicos sentam em quatro cadeiras dispostas na frente do público e distribuem entre si os “instrumentos” e após alguns minutos, Alexandre Kumpinski (vocalista da banda) sem muita cerimônia pergunta: “Qual vai ser a primeira?”.

Amanda, esposa de Richard, uma das mais ávidas pelo show quase que de bate-pronto, fala: “Despirocar”. Kumpinski surpreso pelo primeiro pedido, pede para tocar a música mais a frente no show, já que precisaria aquecer a voz com músicas mais fáceis, primeiramente. Então, Richard pediu uma música em sequência...

Conheci Richard durante a edição do Sofar Sounds que promovi em Maceió. Ele e Amanda decidiram ir e compraram uma espécie de entrada que era vendida em conjunto com um disco de um dos artistas que estavam se apresentando na edição. Essa entrada era vendida pela coordenação do Sofar Brasil através de uma plataforma de vendas chamadas Sympla. Ao adquirir esse “ingresso”, Richard e Amanda garantiram a presença, sem precisar passar pelo processo de sorteio. No final do show, entreguei a eles uma cópia do disco “El Podador Primavera”, do uruguaio Franny Glass.

Depois daquela noite em março na cobertura de um prédio no bairro de Pajuçara, perdi o contato com Richard. Até que em junho, vi uma mobilização na minha *timeline* do Facebook

para a realização de um show da banda Apanhador Só⁷² em Maceió. Apesar dos gaúchos serem uma banda até grande para o mercado independente nacional, terem lançado três discos e terem circulado por boa parte do Brasil em festivais e eventos independentes, eles nunca tinham vindo a Maceió.

Eu tinha ouvido bastante o disco de estreia deles, o autointitulado “Apanhador Só”, de 2010. Também gostava bastante do disco que eles tinham lançado por último, “Antes Que Tu Conte Outra”, em 2013. Fiquei interessado em ir ao show. Procurando saber, descobri que dois fãs da banda procuravam, em Maceió, algo em torno de 30 pessoas que quisessem assistir a uma sessão da apresentação do “Acústico-Sucateiro”. O custo seria de R\$ 25 e a previsão de realização seria entre outubro e novembro.

A questão é que o Apanhador Só tinha feito, durante o ano de 2015, um projeto de financiamento coletivo para a realização da turnê “Na Sala de Estar”, circulando por todo o Brasil apresentando dois shows da banda, um acústico e outro elétrico, ambos em formato intimista. O projeto, ousado, orçado inicialmente em R\$ 77 mil fechou atingindo a façanha de levantar quase R\$ 105 mil. Em tempos de início de cortes de patrocínio privados e estatais pós-crise econômica internacional, isso era, de fato, uma grande vitória.

Em 2013, o Apanhador Só lançou *Antes Que Tu Conte Outra*, segundo e mais importante álbum da carreira, que rendeu elogios da crítica e turnês no Brasil e no exterior. Dois anos depois, o trio gaúcho já se preparava para repetir a estratégia de sucesso do último trabalho: um financiamento coletivo para custear a gravação de um disco, o qual a banda levaria para a estrada em seguida.

Sucessivas conversas, entretanto, geraram uma nova – e ousada – ideia: inverter o processo. “Pensamos: ‘Talvez seja melhor fazer a turnê primeiro e depois o álbum’”, conta o vocalista do Apanhador Só, Alexandre Kumpinski. “Primeiro a gente tinha esse formato – ‘Na Sala de Estar’ – que já havíamos testado em Porto Alegre. Depois, naturalmente, veio a ideia de que era uma estrutura com a qual poderíamos viajar, levando tudo para as cidades que fôssemos”. (BRÊDA, 2015)

O projeto de financiamento previa a compra de um equipamento de áudio que tornasse possível a realização do show em locais pequenos. Estavam previstos amplificadores, mesa de som, caixas de som, pedestais, microfones, toda a aparelhagem que tornasse possível a apresentação. Além disso, um carro que pudesse transportar banda e equipe, bem como, uma carrocinha que coubesse todo o equipamento comprado. Como se não bastasse tudo isso, após

⁷² Banda de rock alternativo formada em 2003 em Porto Alegre (RS).

de toda a turnê (com previsão de acabar em 2016), a banda venderia o carro e, com o dinheiro, pagaria a gravação do quarto álbum.

“Vai ser assim: a gente chega na casa onde acontecerão os shows e já monta o equipamento”, conta o vocalista e guitarrista, ressaltando que a banda fará pequenas “temporadas” em cada cidade por onde passar, a fim de reunir toda a demanda de público do local com quantos dias de apresentações forem necessários. “Entre um show e outro o palco fica armado e a gente tem tempo livre para conhecer pessoas, passear e criar”.

O ambicioso projeto do Apanhador Só também prevê a realização do terceiro disco da banda, não só porque ele será custeado com o dinheiro da venda do automóvel da turnê. “As viagens devem nos alimentar de experiências novas para a criação, o trabalho artístico do disco”, admite Kumpinski, adiantando que o próximo trabalho – previsto para o ano que vem – “não será uma releitura de Antes Que Tu Conte Outra”, álbum marcado pela inquietação e desconfiança. (BRÊDA, 2015)

Através do site do Catarse, a banda divulgou uma lista de possibilidades de contribuições, com valores diferentes, e em retribuição, os fãs-colaboradores receberiam espécies de recompensas que iam desde ingressos para a turnê e, até mesmo, apresentações privadas do show do acústico da banda. Após a divulgação antecipada do roteiro da banda, que previa uma parada em Maceió, Richard e Amanda decidiram comprar um show da banda. A ideia do casal era pegar a contribuição, paga adiantadamente, de R\$ 750 e dividir com outros 30 interessados no show, em cotas iguais de R\$ 25. O show seria realizado na área da frente da casa deles, localizada na parte alta de Maceió, no bairro do Eustáquio Gomes.

Até março de 2016 (pelo menos), o Apanhador Só tocará diretamente para os fãs, nas casas deles, almoçando e dormindo com eles. A turnê Na Sala de Estar é mais um passo – o mais grandioso, com certeza – numa trajetória intrinsecamente ligada à intimidade entre artista e público, dos financiamentos coletivos aos shows gratuitos em praças.

Essa conexão, contudo, vai além: a banda está tão perto dos fãs que expressa em suas canções a mesma realidade vivida por eles. “É nosso alicerce mais firme”, teoriza Kumpinski, para quem “o público é sempre responsável por ditar a carreira do artista”. “Imagino que se eu estivesse isolado em um apartamento, só preocupado em fazer canções – e subisse em um palco com a plateia esperando, ali, gritando meu nome –, eu estaria com a alma menos alimentada. Portanto, na hora de criar, acho que faria coisas menos relevantes. Certamente não o que fazemos”. (BRÊDA, 2015)

Assim, com o sucesso da campanha e o andamento da turnê, dia 31 de outubro, me reencontrei com Richard e Amanda para mais um evento “caseiro”. A casa deles estava decorada com pequenos quadros e objetos que remetiam ao grupo gaúcho. Cheguei ao Eustáquio Gomes no final de tarde e encontrei logo várias cadeiras numa disposição de plateia

e as cadeiras dos músicos. Sem nenhuma amplificação, o quarteto se apresentou por praticamente 1h30, apresentando releituras de suas canções em formato acústico e tocadás, quase exclusivamente, com sucata.

“Talvez seja melhor despirocar / De vez, talvez, de vez / De vez, talvez”. Os versos de Kumpinski anunciavam o final da primeira música pedida por Amanda. “Qual a próxima?”, perguntou novamente o vocalista. O público, ainda meio que tímido, ficou em silêncio por alguns momentos. Antes que alguém falasse, Amanda novamente toma a frente e pede: “Mordido”.

Figura 24 - Apanhador Só no show "Acústico-Sucateiro" em Maceió



Fonte: Foto de Richard Plácido.

A experiência do intimismo e da informalidade num show de uma das grandes bandas do cenário independente nacional, acostumada aos grandes palcos e com passagem por grandes festivais como o Lollapalooza Brasil e o South By Southwest (SXSW), foi algo bem interessante. Minha pesquisa sobre o Sofar Sounds já estava em andamento e era muito intrigante ver como estratégias similares de ocupação do ambiente doméstico se davam em outros contextos. Tanto que decidi ir ao outro show que eles fariam no dia seguinte. Dessa vez, o show seria elétrico e realizado com a venda normal de ingressos e aconteceria também na parte alta da cidade, no bairro de Antares, na casa de um fã chamado Nilson Astori, onde a banda também estava se hospedando durante a estada em Maceió.

Quando cheguei na casa do Nilson, encontrei um público já presente entre 80 e 100 pessoas. Diretamente somos encaminhados para o quintal, que tinha uma piscina e um espaço de churrasqueira. No canto de uma área coberta estava montada a estrutura do show do

Apanhador Só. Um sistema de som com duas caixas, por onde eram amplificados as vozes, teclados e sintetizadores. Para as guitarras e baixo, amplificadores transistorizados de pequeno porte, mas de bastante amplitude sonora, sequer precisavam ser microfonados. Bateria também sem microfones. Duas luminárias pequenas, apoiadas sobre as duas caixas de som iluminavam a banda.

Dessa vez, poucas concessões a pedidos. Existia um repertório previamente delimitado. Pelo total domínio que a banda tem dos dois formatos, tanto acústico quanto elétrico, tivemos como resultado dois shows com características bem distintas, mas com um alto grau de qualidade na entrega. Mesmo sendo uma aparelhagem visivelmente reduzida, em relação à que eles já fizeram uso em outros espaços, era suficiente para reproduzir com qualidade e precisão todas as nuances da sonoridade da banda gaúcha. É um daqueles momentos que começamos a ver como é possível colocar em perspectiva o uso de grandes estruturas e locais de maior porte em detrimento da ocupação criativa dos espaços. Banda no palco. E lá vem “Lá em casa tá pegando fogo”, canção que certamente ganhou outros significados durante essa tunê do Apanhador Só.

Figura 25 - Figura 25: Apanhador Só se apresenta em Maceió durante a turnê "Na Sala de Estar"



Fonte: Foto do autor.

Durante o show, comecei a pensar em uma das reclamações que mais reparei nas páginas dos eventos de divulgação no Facebook. Uma das discussões que mais se faziam era justamente a localização das casas onde seriam realizados os shows. Tanto a casa do Richard quanto a casa do Nilson ficavam em bairros mais periféricos, distantes da parte baixa de Maceió que é

próxima a orla e onde se localizam as casas de shows mais populares da cidade. Tanto num contexto de acesso, já que sempre se teve esse pressuposto que para ter acesso a vida noturna da capital alagoana era preciso se deslocar para bairros como Jatiúca e Jaraguá, por exemplo. Quanto num contexto cultural, já que: “porque o show seria numa casa?”; “porque não numa casa de show melhor localizada?”.

Acredito que boa parte das respostas para essas perguntas tinham relação, não apenas com os shows que a banda gaúcha faria em Maceió, mas também como o atual estado da minha pesquisa de Doutorado. Pensar contextos onde a ocupação de determinados espaços urbanos em detrimento de outros deve se fazer parte do modo como pensamos a música ao vivo. Uma vez que o próprio contexto que pensamos aqui, quando a música ao vivo, de determinados nichos, sai de espaços “legitimados” para o consumo de shows e começa a ocupar criativamente espaços domiciliares. Para a música ao vivo isso é, certamente, uma mudança de paradigma, uma abertura de caixas-pretas, uma ruptura com determinados padrões institucionalizados de valor cultural.

Acredito que pensar a ocupação, bem como a apropriação, simbólica e cultural de um espaço como forma de prover novos contornos e funções para o ambiente doméstico, ou qualquer outro em questão, nos chama a atenção para a importância de refletir sobre o papel do lugar como elemento, ou actante, ativo e constituinte das redes da música ao vivo. Buscando entender não apenas como o espaço contribui nas conformações de eventos específicos, mas também como também podem auxiliar no processo de construção de padrões de consumo cultural, estratégias produtivas criativas para a música independente e, inclusive, dando contornos de um cosmopolitismo formatado em rede.

Muito mais que uma ocupação aleatória de um espaço, a ocupação de salas-de-estar significa muito para as redes que são conformadas em torno do Sofar Sounds e de outras vivências da música ao vivo contemporânea. E, aqui, esse lugar que sintetiza intimismo, proximidade e um senso de exclusividade ganha novas possibilidades criativas quando pensadas em paralelo com questões de mercado, produção e tendências do universo da música.

4.5 “De sala em sala”: considerando a espacialidade em redes de música ao vivo

O espaço e a localização são fundamentais para a compreensão da música ao vivo contemporânea. Como poderíamos entender um show sem levar em consideração o espaço-território em que ele ocorre? Como poderíamos imaginar redes em torno dos concertos ao vivo se não pensamos na espacialidade que territorializa e reterritorializa as relações e associações

construídas? Como poderíamos desconsiderar os processos de criação coletiva envolvida na maneira de ocupar um determinado espaço produtivo?

Pensar essas questões espaciais ligadas às dimensões constitutivas da música ao vivo em sentido amplo, é reconhecer a importância, e a participação, por exemplo, da Cidade do Rock para a conformação do Rock In Rio; dos grandes teatros e câmaras para o consumo de música erudita; dos bunkers⁷³ para o heavy metal; dos porões apertados para o punk. O local, muito mais que um simples terreno abstrato onde os fenômenos se materializam, é um agente que também age e formata a rede, impõe questões, potencialidades e limites para as relações que emergem no seu terreno.

É possível ver como a própria cidade tem sido um lugar de constante tensionamento da música ao vivo, que ocupa e se manifesta, crescentemente, nos passeios e áreas públicas. Herschmann e Fernandes (2016) mostram como a cidade do Rio de Janeiro, e seus espaços públicos, tem sido um terreno próspero para o surgimento de novas e tradicionais manifestações musicais. Temos visto também como redes sociais globalizadas que usam a cidade como cenário para a música ao vivo, como é o caso da BalconyTV⁷⁴. E também temos testemunhado como a música ao vivo se faz presente nos movimentos de resistência para ocupação de espaços urbanos, como nos casos de Wall Street e do Cais Estelita, por exemplo,

O próprio desenvolvimento do negócio da música ao vivo, se formos pensar novamente o caso dos festivais, reconfigura o alcance e a projeção espacial que os eventos tem, criando novas territorialidades e dando novas dimensões, ao mesmo tempo que impõe novas barreiras para músicos, produtores e fãs. Como comentei no início desse capítulo, existe um processo de homogeneização notável das programações dos grandes festivais, não só nos Estados Unidos, mas que também tem acontecido de modo semelhante na Europa e, em menor escala, na América do Sul. A estratégia de negociação e a busca pela “exclusividade” tem feito os grandes eventos, majoritariamente preocupados em proteger seus investimentos, endossarem com rigor as cláusulas de raio de abrangência.

Foram longos três meses, mas o verão acabou, e a frenética máquina de festivais, única na estação, finalmente vai descansar. Mas isso não quer dizer,

⁷³ Bunker é uma estrutura fortificada, podendo ser parcial ou totalmente subterrânea, construído para resistir aos projéteis de guerra. Na Europa, alguns bunkers construídos durante o período foram reutilizados como espaços para shows e, muitos deles, fazem parte de um circuito dedicado ao heavy metal e à música pesada.

⁷⁴ Fundada em junho de 2006, em Dublin, a BalconyTV é uma plataforma voltada para a divulgação de shows de bandas, músicos e outra variedade de atos feitas em varandas com vistas urbanas. Artistas como Mumfords And Sons, Ed Sheeran, Jessie J, The Script, por exemplo, foram filmados pela rede antes de se tornarem famosos. Hoje, a rede está presente em mais de 50 cidades ao redor do mundo, incluindo São Paulo.

necessariamente, que os músicos, recém-saídos desses grandes palcos de verão, vão voltar e relaxar. Em uma indústria da música onde excursionar tem se tornado uma crescente e importante fonte de rendimento, não é tão surpreendente que bandas façam o circuito de festivais, respirem fundo e voltem tudo de novo.

Faz sentido – depois de tudo, a entrada do outono e seu ciclo de turnê é uma oportunidade para músicos para tirarem vantagem da exposição que eles ganharam nos festivais. Mas essas turnês não são fáceis. Agentes e artistas tem que ter um cuidado particular para navegar ao redor de várias cláusulas de raio que estão por aí. Cláusulas de raio são cláusulas em contratos de performance de música ao vivo que estipulam que um artista não vai fazer shows dentro de um raio de abrangência por um período de tempo, então, os shows a serem marcados não serão diminuídos por apresentações concorrentes. Elas sempre foram práticas rotineiras da indústria, mas no cenário visceralmente competitivo na América do Norte, os raios espalhados pelos festivais têm se tornado marcadamente controversos, criando debates sobre o surgimento de monopólios e de corridas por exclusividades na indústria da música. (GWEE, 2016)

Em reportagem para o site *Consequence of Sound*, Gwee analisa algumas cláusulas contratuais a partir do caso do Lollapalooza na cidade de Chicago. Segundo consta, o evento tem exigido exclusividade para artistas dentro de um raio de 300 milhas (aproximadamente 480 quilômetros) por cerca de 9 meses (seis antes do evento e três após a apresentação), válido, inclusive, para músicos e bandas locais.

Com isso, músicos e produtores tem se encontrado em uma difícil missão de manter as turnês durante a entressafra dos festivais de verão e capitalizar em cima das aparições nesses eventos, uma vez que, quase todos os grandes centros urbanos na América do Norte, onde esses festivais são realizados, se encontram protegidos por cláusulas contratuais e, geralmente fica difícil ou até mesmo inviável o retorno a essas cidades em um curto espaço de tempo. Inclusive, dificultando a marcação de shows em casas locais que, segundo a reportagem, são um dos agentes mais afetados pelas restrições.

Vamos pegar o Lollapalooza, do qual a cláusula de raio expansivo está entre as mais malignas na história recente. (...). Muitas reportagens mostraram que o uso do festival de 25 anos tem crescido até o teto: 300 milhas ao redor de Chicago, seis meses antes do festival e três meses depois. “O embargo do Lollapalooza (...) está teoricamente largo o suficiente para barrar o emergente de Chicago Chance The Rapper sem se apresentar em sua cidade natal por nove meses esse ano. É ruim para o artista e para os fãs”, Mic nota em 2014, argumentando que enquanto *superstars* podem ter seus raios aumentados, os artistas de “nível médio” sofrem as restrições da cláusula. (GWEE, 2016)

Mesmo não sendo uma prática nova ou mesmo inovadora, as restrições contratuais, que inclusive são notáveis em festivais de grande porte ou mesmo nos independentes em território

brasileiro, tem reconfigurado os limites e as fronteiras que definem as territorialidades da música ao vivo. Basta ver, por exemplo, quantas bandas que vinham para o Nordeste para festivais como o Rec-Beat ou Abril Pro Rock, conseguiam circular pela região, principalmente, sendo atrações de maior porte. Outro dado, é pensar quantas bandas que se apresentam no Lollapalooza Brasil, realizado na cidade de São Paulo, chegam a se apresentar no Rio. Ou, ainda, quantos músicos que são contratados para o Rock In Rio conseguem se apresentar em evento solo em São Paulo.

Essas questões nos fazem dar uma outra importância à construção das espacialidades que são conformadas nas redes da música ao vivo, vendo como a dimensão econômica, territorial e musical podem, sim, construir interfaces e nos levar a ter um entendimento muito mais amplo das territorialidades construídas, que parecem obedecer mais a questões de ordem simbólica do que, necessariamente, geográfica. Essa dimensão simbólica do território não diz respeito apenas aos grandes eventos e suas cláusulas contratuais de raio de atuação. As mais diversas redes construídas em torno da música ao vivo têm mostrado como a construção de territorialidades é uma maneira de se construir a própria rede.

Como possibilidades criativas, o próprio modo de produção e consumo ao vivo que venho construindo ao redor de redes como a do Sofar Sounds, baseados no intimismo também tensiona seus próprios modos de ocupação e apropriação territorial, a partir da resignificação e construção de significados simbólicos para territorialidades já existentes.

Muito além do Sofar Sounds, é possível visualizar toda uma tendência mobilizadora em torno de concertos em salas-de-estar por parte de artistas e produtores independentes. Mesmo em um contexto de relativa expansão dos negócios em torno dos shows ao vivo em detrimento da valorização e demanda cada vez maior desses eventos, é preciso repensar o modelo de produção baseado em casas de shows, teatros, pequenos bares e pubs dentro de um contexto de readequação das práticas musicais contemporâneas.

Não que toda a música ao vivo esteja migrando para modelos intimistas, mirando única e exclusivamente na formação de nichos e apostando nas casas de fãs como espaços privilegiados para monetarização da música e de seus produtos. Mas o que se tem acompanhado nos últimos anos, sobretudo após a consolidação das redes sociais na Internet e o surgimento de novas práticas criativas para driblar os gargalos da indústria musical – seja ela baseada em modelos de negócio com ênfase em produtos editoriais ou mesmo privilegiando a circulação e performances ao vivo – é que, cada vez mais, essas práticas têm resultado em novas formas de intervenção e ocupação do espaço urbano.

Diferente do que foi dito no início do desenvolvimento da internet (já então erroneamente), de que as redes telemáticas e as novas tecnologias de comunicação seriam “desterritorializantes” e criariam um “espaço-Matrix” fora do mundo real (ou seja, o lugar perderia a importância e sentido), as novas mídias digitais, com ênfase na geolocalização, na “atenção” ao contexto e na comunicação imediata entre objetos em proximidade, estão proporcionando o consumo, a produção e a distribuição de informação acoplada a uma dimensão “hiperlocal”, permitindo e ampliando velhos e novos usos do lugar, possibilitando a emergência de dinâmicas particulares e a criação de significados sobre os lugares. Não são apenas processos de desterritorialização que estamos assistindo. Eles, efetivamente, fazem parte das associações. Mas, trata-se também, e cada vez mais, de processos “territorializantes”, com delimitações concretas de modos de produção do espaço (“localização”). (LE MOS, 2013, p. 178)

Em um cenário que se mostra cada vez mais complexo, híbrido, transformado e plural, a criatividade tem assumido um papel fundamental na maneira como artistas e produtores culturais tem refletido sobre seus modos de atuação. Afinal de contas, como vimos na abertura do capítulo 01, as cartilhas da indústria fonográfica e os modos de produção de diversos grupos de sucesso não mais dão conta das diferentes realidades existentes no universo da música. Estratégias de produção midiática, de práticas produtivas, de circulação são contextualizadas. Sem dúvida, tudo não é, e nem serve, para todos.

Com certeza, acompanhar a forma como o Sofar Sounds se organiza ao redor do mundo, uma sala por vez, e testemunhar a turnê “caseira” do Apanhador Só, em salas e quintais, foi um modo que eu tive para perceber que não se tratavam de dois fenômenos totalmente desconectados. Por trás de duas vivências, aparentemente separadas, comecei a me interessar a pensar a questão do elemento comum delas: a sala-de-estar (ou o ambiente caseiro). O que estaria por trás dessa maneira de ocupar o espaço que poderia mobilizar agentes tão distintos e, aparentemente, desconectados? Quais são as condições que podemos pensar para a música ao vivo e seu espaço hoje em dia? Do que estamos falando quando falamos nessas formas de ocupação?

A TAR nos dá algumas pistas para se pensar a questão do lugar dentro de uma perspectiva de rede, pensando a dimensão espacial não apenas como algo dado ou entregue, mas na verdade percebendo as dimensões relacionais dos diferentes actantes, que ao mesmo tempo que constroem redes, também constroem lugares, sendo ele também parte integrante e importante das associações.

Há, certamente, duas noções importantes para a compreensão do espaço: 1) Espaço como conceito abstrato (matemático, reservatório de todas as coisas) e, 2) Espaço como aquilo que é constituído pela distensão dos lugares

(construídos historicamente), como relacional e dinâmico, o “espaço-rede”. (...). Na segunda acepção, o espaço é uma rede de lugares e objetos que vai se formando pelas suas dinâmicas. Certamente a ideia de espaço deve ser compreendida em suas duas dimensões (a abstrata e a relacional). No entanto, para pensar o “social” e a “comunicação”, talvez seja mais interessante nos concentrarmos nesse espaço relacional como uma rede que é produzida nas relações entre coisas e objetos.

E quando falamos de rede a partir da TAR, é sempre bom insistir que não estamos falando apenas de infraestrutura (que pode ser visto aqui, homologamente, como “espaço”), mas sim, do que é produzido na relação entre humanos e não-humanos (ou a dimensão “local”). Rede aqui é um conceito relacional que localiza as mediações. Ela não é infraestrutura fixa que “espacializa” as relações sociais. O que de fato conecta é a localização das conexões. Um é topografia, o outro, topologia, tensão local entre coisas, o tecido de dada associação. (LEMOS, 2013, p. 179-180)

Falar na construção de um espaço-rede é, dentre outras coisas, perceber, além da dimensão relacional da construção do espaço, como o espaço não pode ser concebido fora de suas utilidades e disposições com os sujeitos. Nesse sentido, buscando uma interlocução com correntes filosóficas, como a do correlacionismo, Lemos vai buscar um entendimento do espaço, não como um objeto isolado, mas, sim, como algo percebido, vivenciado, apreendido.

A visão de um “espaço-rede” relacional e não abstrato pode ser também corroborada pela filosofia correlacionista de Meillassoux. Para o filósofo francês, é correto afirmar que o sensível só existe na nossa relação com o mundo. Mas, por outro lado, algumas propriedades são intrínsecas aos objetos. O correlacionismo propõe que é importante ter acesso às coisas nelas mesmas. (...)

Nunca apreendemos o objeto isolando-o de sua relação com o mundo. (...) Só podemos ter acesso à correlação entre pensamento e ser. O mundo aparece para mim como mundo por estar aí. Mas o sujeito só é sujeito quando está perante esse mesmo mundo. É a correlação! (LEMOS, 2013, p. 182-183)

Sendo assim, Lemos vai inferir que a relação “correlacionista” com mundo se dá a partir dos modos como produzimos espaços. “O próprio homem é produzir espacialização” (LEMOS, 2013, p. 184). Essa dimensão relacional da maneira como o indivíduo age, se relaciona e constrói redes passa diretamente por uma ideia subentendida de que uma associação em rede, agências e práticas de mediação produzem, sim, espacialidades. Se formos pensar sobre isso no universo que estamos trabalhando, podemos perceber que todas as nossas relações cotidianas com a música conformam diferentes construções de espacialidades e, de certa maneira “correlacionista”, essas espacialidades, por sua vez, constroem nossas relações cotidianas com a música. Uma instância constrói os contornos da outra.

Isso diz muito sobre os fenômenos culturais contemporâneos, uma vez que em um momento histórico marcado pela mobilidade e grande fluxo de práticas culturais não devemos perder de vista essas construções territoriais em detrimento de redes ampliadas. Os modos como nos relacionamos, criamos territorialidades e moldamos nossas práticas culturais devem ser entendidos em conjunto. A construção de territórios é uma forma que temos de vivenciar o mundo.

O mundo contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. É como se houvesse uma circulação instituída, um nomadismo generalizado e reinante em nossa subjetividade. Vivemos envoltos em universos incorpóreos que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise. Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático. Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. (...)

Esse atual paradigma pode ser pensado a partir das mídias sonoras e dos aparatos tecnológicos que são espécies de fábricas ambulantes, de territórios móveis. Cada vez mais, a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança em momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor, espera, monotonia. (OBICI, 2008, p. 87-88)

Ocupar, nos termos colocados por Obici, musicalmente espaços, sejam eles salas-de-estar ou quaisquer outros ambientes domésticos e intimistas para a produção de shows de bandas independentes têm sido práticas que organizam vivências musicais diferenciadas. Um modo de lidar com o “caos” dos grandes concertos, uma estabilidade desejada, um ambiente controlado, bem como, um tipo de território portátil, criado e recriado a cada ocasião. Construir territórios, através da arte (sendo a música um possível exemplo), é criar mundos possíveis.

A arte, nesses aspectos, seria o ato de criar outros territórios, criar mundos possíveis, pela capacidade de colocar os códigos em velocidade que tende a gerar matérias e qualidades expressivas. Território não só como delimitação de domínios, mas como produção de mundos. (OBICI, 2008, p. 78)

Outra questão é que, como aponta Obici, a manutenção dessas territorialidades, como territórios sonoros (TS), está relacionada às suas condições de nos fazerem criar contatos mais efetivos com o sonoro. Nesse sentido, o lugar exerce tanta importância quanto os modos de produzir e consumir a música ao vivo, podendo ser entendido, não apenas como um elemento relacionado a esses processos, mas, também, parte integrante e fundamental deles.

O poder de um TS está na capacidade de estabelecer encontros mais ou menos potentes com o sonoro. Certas sonoridades – de certos lugares, máquinas, instrumentos – tendem a provocar estados de afetação com maior facilidade, sejam eles positivos, sejam negativos. Esse fenômeno pode modular nossa subjetividade, gerar mais-valia afetivo-emocional e transformações incorpóreas. O TS, por ter essas capacidades de afetação, tende a exercer uma condição de poder sobre nossa matéria sensível. (OBICI, 2008, p. 101)

É possível até dizer que essas territorialidades, ou mundos criados em rede, tenham ressignificado algumas estratégias de artistas, produtores e fãs no que diz respeito a circulação e consumo da música ao vivo contemporânea. Mas, além disso, tem, também, transformado os próprios ambientes onde esses shows são realizados, dando novas possibilidades para o espaço doméstico.

Na verdade, hoje mais do que nunca na história do capitalismo, a “sociedade do espetáculo” (na famosa expressão cunhada por Guy Débord) instituiu o amálgama, também no interior da “funcionalidade” capitalista, dos processos culturais de identificação e (re)criação de identidades. Compramos um produto muitas vezes mais pela sua imagem (valor simbólico) do que pela sua função (material). O marketing em torno dessas imagens criadas sobre os objetos ampliou-se de tal forma que o próprio espaço geográfico, enquanto paisagem, é também transformado em mercadoria e vendido, como ocorre no “mercado de cidades” global (e também de regiões, podemos acrescentar). O “território simbólico” invade e refaz as funções, num caráter complexo e indissociável em relação à funcionalidade dos territórios, ou seja, a dominação lefebvreaana torna-se, mais do que nunca, também simbólica – um simbólico, porém, que não advém do espaço vivido da maioria, mas da reconstrução identitária em função dos interesses dos grupos hegemônicos. (HAESBAERT, 2014, p. 67)

Essa construção simbólica é uma das dimensões de um fenômeno interpretado por Haesbaert como multiterritorialidade. Pensando essa noção, a partir de um conceito caro dos estudos geográficos que é a territorialidade, o autor a constrói em suas perspectivas materiais (manifestada como o controle físico de um espaço), imateriais (como o controle abstrato ou “imaginado” de um espaço) e simbólicas (a partir da conformação de vivências que conjugam tanto aspectos materiais quanto imateriais das territorialidades), entendendo-a, como o autor mesmo coloca, como um “espaço vivido”.

A multiterritorialidade, então, seria a sobreposição desses espaços ou territórios construídos a partir das múltiplas vivências agenciadas e construídas em rede. Para Haesbaert essa noção pode ser entendida, ainda com mais profundidade, como a experiência do que ele chama também de território-rede, que segundo o autor, seria articulado em três dimensões, são elas:

- a) Uma dimensão de viés tecnológico-informacional, cada vez mais complexa, em torno de práticas digitais e comunicacionais que reterritorializam (não desterritorializam, como já apontado) e que “resulta na extrema valorização da maior densidade informacional extremamente seletiva de alguns pontos altamente estratégicos do espaço” (HAESBAERT, 2014, p. 81);
- b) Como sintoma do desenvolvimento tecnológico-informacional, Haesbaert destaca uma compressão espaço-tempo através de contatos globais instáveis e imprevisíveis (com a possibilidade do alcance planetário em “tempo real”);
- c) Por fim, uma dimensão cultural-simbólica que marca os processos de territorialização, assumindo também a mobilidade como parte desse processo, ou seja, quando o movimento também faz parte dos processos de criação da multiterritorialidade.

Essa construção da multiterritorialidade proposta por Haesbaert tem ressonância nos modos como Lemos vai sistematizar o entendimento do lugar dentro das discussões da TAR e como Obici vai sistematizar a sua construção de território sonoro. Mesmo que as terminologias utilizadas pelos autores sejam distintas, enquanto Haesbaert, na sua tradição de estudo da geografia vai falar em territorialidade e na sua multiterritorialidade; Lemos, com uma veia mais comunicacional, vai falar em lugar; Obici, mais fenomenologista, vai tratar de território sonoro. Cada conceito vai demonstrar preocupações específicas, mas os três partem do princípio construtivista e coletivo do território, da necessidade da vivência para entendimento da dimensão espacial envolvida nas redes contemporâneas.

A casa é a figura conceitual para entendermos o território. Ela não existia, foi construída para mantermos as forças do caos do lado de fora e proteger as forças de criação. Em verdade, o “em casa” não preexiste, se constituiu como o traçado de um círculo em torno do frágil e incerto centro para organizar um espaço limitado. As forças do caos são mantidas, tanto quanto possível, no exterior, “e o espaço interior protege as formas germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”. (OBICI, 2008, p. 80)

As vivências relatadas aqui nesse trabalho poderiam servir de ilustração de como as salas-de-estar e o ambiente doméstico tem se constituído como um território para o consumo coletivo de música ao vivo. Essas vivências distintas, inclusive, têm ganhado proporções notáveis nos últimos anos. Muito além do Sofar Sounds e da própria iniciativa da banda

Apanhador Só, existem outras redes independentes que tem se mobilizado em torno da produção e consumo de shows intimistas em salas-de-estar de fãs.

Se os vídeos do Holger ao vivo na sala de alguém em Washington, foram minha porta de entrada para o universo do Sofar Sounds, turnês de artistas como Damien Jurado, David Bazan, Owen, Joan Of Arc e S. Carey, para citar apenas alguns exemplos, me apresentaram ao conceito das Living Room Tour (“turnê de sala-de-estar”, em português) anos atrás. Esses artistas que citei são nomes de pequeno porte no circuito musical alternativo norte-americano, geralmente músicos que excursionam sozinhos em shows voz e violão.

Do ponto de vista mercadológico, turnês convencionais de artistas como esses são difíceis de serem realizadas em casas “tradicionais”, uma vez que muitas vezes eles não atraem um público numeroso o suficiente para pagar os custos da casa e levantar o dinheiro necessário para o artista sair com algum rendimento. Imaginando o caso do Apanhador Só, por exemplo, no lugar de pagar os custos de aluguel de uma casa de shows, sonorização, iluminação, hospedagem, dentre todos os outros custos de uma turnê, a banda corta alguns intermediários da produção musical ao vivo (como produtores locais, técnicos, casas de show, dentre outros), ao se aproximar dos fãs. Mesmo que a banda não consiga superar a receita de um show “normal” com cachê pago, certamente, consegue otimizar o faturamento e, com a quantidade de shows, aumentar os lucros. Através desse sistema simbólico e solidário de circulação, a banda chega a embolsar entre 80% e 90% do apurado da bilheteria⁷⁵.

O conceito de shows caseiros – sempre popular entre alguns segmentos e artistas – tem realmente se tornado popular nos últimos anos. Pat Dinizio, vocalista e compositor dos The Smithereens, foi um dos primeiros “rock stars” a reler suas canções em formato mais acústicos e criar o buzz para os shows caseiros. Alguns anos atrás, ele montou uma “Turnê de sala-de-estar” de cinco meses onde ele se apresentou sozinho nas casas e quintais de mais de 70 Smithereens “amigos e apoiadores” ao redor do país. Dinizio marcou mais de 65 mil milhas em um carro alugado pela Budget e agora ele chama de “uma das mais marcantes e maravilhosas experiências da minha vida”. Ele não está sozinho. De fato, muitos artistas folk tem feito concertos caseiros há anos. O que é diferente agora é que a ideia começou a pegar não apenas como um adendo, mas como um modelo integral para toda turnê de muitos artistas. Como resultado, a cena de concertos caseiros tem evoluído em um circuito que, em alguns casos, rivaliza com o prestígio de tocar em algumas das melhores casas da região. Aqueles que organizam concertos caseiros alegam que artistas, empresários e agentes algumas vezes contatam eles e não procuram outros modelos. (GREEB, 2006)

⁷⁵ Dados coletados em entrevista não-estruturada previamente com o vocalista Alexandre Kumpinski após o show Acústico-Sucateiro em Maceió.

Embora em território brasileiro, iniciativas como a do Apanhador Só e o próprio Sofar Sounds sejam consideradas “estranhas” ou “inusitadas” dado o caráter de novidade, os concertos caseiros têm ganhado cada vez mais importância dentro de mercados musicais independentes, sobretudo os norte-americanos e britânicos. Tanto é que várias iniciativas têm surgido tentando dar conta de articular fãs e artistas para a construção de turnês e shows caseiros.

Exemplo disso é a produtora Undertow Music Collective, criada em 1996, especializada no agendamento e organização de turnês de salas-de-estar nos Estados Unidos. A maioria dos artistas que me apresentaram ao conceito e viabilidade dessas turnês trabalham diretamente ou são agenciados esporadicamente pela empresa sediada em Champaign, cidade próxima a Chicago. A aproximação e construção de relações diretamente com os fãs é o fator principal da atuação e gestão de negócios da produtora.

Para quem nunca foi a um concerto de sala-de-estar promovido pela Undertow, é uma experiência musical singular diferente de qualquer outra configuração. É assim que funciona: a Undertow anuncia uma turnê em salas-de-estar para o artista (Bazan, Bottle Rockets e Califone estão todos em meio de turnês como essas e The Applesseed Cast está reservando anfitriões neste momento) e apresenta uma lista de cidades onde anfitriões são necessários. O anúncio oficial é algo assim: “Você tem uma casa ou espaço em seu loft que pode confortavelmente e seguramente receber 40-50 pessoas. Um lugar com uma grande sala-de-estar, um porão bem-acabado ou outro grande espaço residencial seria ideal. Precisa ter o suficiente de estacionamento próximo e seus vizinhos precisam ser legais. Seria uma grande vergonha se alguém chamasse a polícia por causa dos carros extras e da música alta. Você possivelmente não deveria fazer isso se vive num apartamento pequeno com um monte de vizinhos em cima ou um chato senhorio. Seja realista em quantas pessoas sua casa pode receber. Nós precisamos saber quantos ingressos podemos vender antecipadamente”. (STAFF, 2013)

Parte da possibilidade de criação dessas turnês se deve ao potencial agenciador da Internet e, sobretudo, das redes sociais. Quando a Undertow, criada inicialmente como um selo fonográfico independente “tradicional”, começou a explorar o potencial das turnês de sala-de-estar, não existiam redes sociais populares nos Estados Unidos, então, inicialmente as turnês eram marcadas através de listas de e-mails entre a produtora e os fãs. Até que em 2009, aconteceu a primeira turnê maior, feita por David Bazan. Eram 50 shows em salas-de-estar em 50 cidades. Números que fizeram a Undertow perceber que poderia se dedicar a isso como um modelo de atuação prioritário.

Sendo assim, para esse tipo de turnê ser economicamente viável, sustentável e rentável, Bazan, por exemplo, circula em carro alugado, sozinho, levando o violão que usa para as

apresentações. Com um público médio de 50 pessoas por sessão e ingresso variando entre US\$ 20 e US\$ 30, o músico chega a fazer de duas a três turnês desse tipo no ano, contabilizando por volta de 150 apresentações anuais. Fazendo as projeções financeiras, é possível ter uma dimensão dos possíveis retornos, somando a isso, ainda, as vendas de produtos como discos, camisetas e outros acessórios.

Bazan estava dizendo isso enquanto ele está somente a três horas de tocar seu sétimo show em sete noites em sete cidades diferentes, com uma data em Chicago para a noite seguinte. Nessa sequência, Bazan tocou em Connecticut, New York, Ohio, Indiana e Illinois. Ele também está no final de uma turnê de verão com 29 datas, depois de tocar uma turnê de 26 datas que ele fez no decorrer de 41 dias. Ele fez tudo sozinho – sem banda, sem roadies, sem motorista, sem números de abertura, sem companhias de viagem. (STAFF, 2013)

Além de todo esse viés econômico que diz respeito a sustentabilidade financeira dos artistas, uma outra questão mais simbólica emerge, ligada tanto ao espaço das salas-de-estar quanto ao público reduzido das sessões, uma dimensão do intimismo construído nesses ambientes e valorizados dentro das redes de consumo de música ao vivo, como também acontece dentro dos casos do Sofar Sounds e da turnê “Na Sala de Estar” do Apanhador Só. Essa dimensão simbólica valorativa precisa ser também visualizada como elemento que constrói essa territorialidade.

Desde o início, nós tivemos muitos murmúrios sobre fazer maus movimentos de carreira. A coisa é que as pessoas subestimam como esses shows se conectam com os fãs. Não existe hype, promoção ou artifício. Se eu quiser excursionar de 100 a 150 dias por ano e lançar um álbum a cada dois anos, eu posso fazer isso. As pessoas tendem a esquecer que o sobe tem que descer. Você tem que entrar em um ritmo, você precisa trabalhar diariamente e você precisa achar um jeito de tornar isso sustentável. Isso é o que eu quero dizer sobre achar minha frequência: esses shows de sala com 50 pessoas têm muito mais significado, até mais significado que shows em um clube para 300 pessoas. Com produtores nos shows de clube, você está no degrau mais baixo quando você está no meu nível. Você simplesmente está nessa órbita. Se você tem uma tendência de comparar a si mesmo aos outros, então a afronta de excursionar em salas de 300 pessoas seja para você. Você sabe, talvez você toque uma noite e esgote os ingressos, mas esses produtores estão produtores estão geralmente trabalhando com várias casas e estão procurando os atos de mais sucesso. Você pode se sentir bem no seu set e ver que eles terão um show do My Morning Jacket tocando na próxima noite nessa casa maior. Você entende que você está na órbita e está no fundo. E uma vez que você tocou lá, você já saturou o mercado por algum tempo. Se você voltar nos próximos nove meses, nenhum dos semanais vão querer cobrir. Eles vão dizer, “nós já escrevemos sobre você alguns meses atrás”. Do mesmo jeito, fãs vão dizer também, “eu acabei de ver Bazan seis meses atrás. Vou esperar até ele voltar

da próxima vez”. É por isso que eu continuo tocando esses shows caseiros: por que eu amo isso genuinamente. Eu amo entrar e tocar músicas no meu violão e me conectar com pessoas.

(BAZAN *apud* STAFF, 2013)

Com base no que foi exposto aqui e também nas discussões dos outros capítulos sobre o Sofar Sounds, acredito que existem duas questões que parecem se lançar em jogo por trás das conformações das salas-de-estar como ambientes integrantes das redes de consumo de música ao vivo contemporânea. O primeiro é como esses ambientes domésticos, mesmo que de maneira simbólica ou abstrata, constroem a partir de um viés multiterritorial um certo senso de mobilidade. E, posteriormente, como esse senso de movimento é o responsável pela criação de uma sensação de globalidade, que assim como acontece com os gêneros musicais, retratam modos de elitização dessas formas de consumo musical.

Ao contrário de eventos de maior porte, como festivais localizados geograficamente e realizados anualmente nos mesmos lugares, e das casas de show “tradicionais” que subentendem a construção de um imaginário específico sobre as apresentações importantes já realizadas, histórico do público no local e importância do espaço para determinada cidade, no caso das salas-de-estar, onde são realizadas essas turnês, a territorialidade, como chama Haesbaert, ou o lugar, como chama Lemos, são entendidas a partir de seu movimento, de sua mobilidade e, assim, de todas as associações e reagrupamentos feitos constantemente para a construção dessas espacialidades.

(...) o lugar deve ser pensado como uma combinação de localização, de localidade e de seu sentido social, incluindo as formas de sociabilidade que o constituem. A dimensão local, diferente da abstrata de espaço, é vista, ao mesmo tempo, como um ponto no espaço abstrato (longitude, latitude, altura), como uma localidade (a praça X da cidade Y) e como relação, como associação que produz sentido (social). Local é o topos. Se formos confrontar essa definição com o que dissemos até agora, vemos que ela reforça a dimensão constitutiva dos lugares como morada das associações e como formadores da rede em movimento que é o espaço. A noção de experiência passa a compor o núcleo da abordagem humanista e construtivista do lugar. Para as novas experiências comunicacionais da cibercultura (particularmente com as mídias locativas), outro elemento tem que entrar em jogo: a mobilidade. Ela sempre foi vista como inimiga da dimensão local, como desagregadora e destruidora das relações ancoradas no lugar, já que movimentar é sempre “des-localar”. (...)

No entanto, a nossa experiência diária é oposta a essa ideia. Nos movimentamos levando conosco uma rede de elementos heterogêneos. Ela compõe os lugares. Esses, nas suas relações constituem o espaço (rede). (...) Lugares estão em permanente tensão na mobilidade. Assim sendo, ver mobilidade como oposta ao lugar só é possível quando se adota uma visão do

espaço como ambiente abstrato e reservatório, e quando se entende a experiência vivida no lugar como fixa. (LEMOS, 2013, p. 199)

Entender a mobilidade como parte da construção dos concertos em salas-de-estar é reconhecer os trânsitos e fluxos de ação, agência e mediação nas construções de eventos musicais ao vivo em diferentes territórios. Sobre essa questão, Obici propõe pensar, a partir de sua análise das políticas da escuta, a construção de seus territórios sonoros como lugares de passagem, efêmeros e em constante fluxo. Nesse sentido, percebemos, também, como os lugares são construídos e reconstruídos em rede, por exemplo, através das sessões do Sofar Sounds, das apresentações do Apanhador Só durante essa turnê ou, ainda, da circulação de artistas que se propõe a fazer as chamadas Living Room Tours.

Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz meios. São esses meios produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquínica que estão atravessando e constituindo territórios sonoros. (...) Os meios passam constantemente um pelo outro. Ao invés de evolução, dizemos que estão de passagem, criando pontes e túneis, deslizando uns nos outros. É nesse fluxo que se constitui o território, o próprio lugar de passagem. (OBICI, 2008, p. 75)

Mas aí está uma das importâncias da compreensão do lugar dentro das redes da música ao vivo contemporânea e de se pensar como essas discussões podem influir nos modos como os fenômenos se fazem percebidos. A partir do caráter fugaz e passageiro do lugar, como forma de território construído coletivamente, que as salas-de-estar ocupam dentro da rede dos Sofar Sounds, e também dos demais casos aqui comentados, é possível localizar justamente como essa dinâmica de constante territorialização e reterritorialização constrói uma noção de globalidade, cosmopolitismo e, conseqüentemente, elitismo dentro dessas redes espalhadas ao redor do mundo.

É importante acrescentar a essa mobilidade física extremamente facilitada de que usufrui a classe hegemônica contemporânea, que podemos denominar, num sentido de mobilidade física, uma “multiterritorialidade sucessiva”, a sua “mobilidade virtual” ou uma “multiterritorialidade simultânea”. Como diz Bauman, a maioria das pessoas “está em movimento mesmo se fisicamente parada”. (HAESBAERT, 2014, p. 80-81)

Digo isso, com base na afirmação de Haesbaert, pois o elemento de surpresa e segredo, tanto das programações musicais, quanto dos locais de realização dos shows espalhados e, geralmente, não repetidos, discutidos anteriormente, agem sobre os processos de criação de

lugares de maneira decisiva. Tanto é que a própria criação e recriação dessas territorialidades vão dando alargamentos para a rede que, em seu processo de expansão, constrói uma sensação de cosmopolitismo que, como vimos durante a trajetória do Sofar Sounds, foi e é fundamental para a criação de seu valor cultural.

Quanto mais distantes as coisas e as pessoas estiverem, maior é a sensação de globalização, de atravessamento de fluxos e maior também é a deformação do espaço e do tempo, bem como o cruzamento entre micro e macro-dimensões. Mas esse não é um fenômeno da globalização, embora tenha sido ampliado por esta. Tempo e espaço aparecem então nos agenciamentos, nas associações, nas mediações, nas redes. (LE MOS, 2013, p. 195)

Portanto, é possível dizer que as multiterritorialidades construídas em torno das diversas práticas de ocupação e apropriação dos territórios inscritas nas redes da música ao vivo, como o caso do Sofar Sounds, podem ter os rastros que evidenciam essa sensação de cosmopolitismo e globalidade. Sendo assim, não devemos suprimir, como coloca Lemos, a localidade em detrimento da globalidade, mas, sim, como aponta Regev reconhecer que esses actantes podem atuar nesses dois segmentos, notando como o sentimento de globalização emerge dessas relações, não sendo esse sentimento em si mesmo um fim, mas uma materialização de questões existentes na rede.

No lado da oferta de cultura, então, o cosmopolitismo estético detém da emergência de artistas, trabalhadores criativos e produtores de significado (críticos, jornalistas e acadêmicos) que desenvolvem um interesse exploratório nas novas e contemporâneas formas de arte, tendências estilísticas e idiomas estéticos como um jeito de participar em fronteiras expressivas inovadoras. Esse interesse impulsiona-os a se engajar na produção de variantes locais dessas formas e travar embates classificatórios por reconhecimento e legitimação desses trabalhos e produtos artísticos. Esses atores são de fato auto-mobilizados em ocupar posições simultâneas nesses dois campos de produção cultural: o campo global da forma de arte em questão (por exemplo, o campo do cinema ou da música pop-rock) e o campo da cultura nacional nas quais eles estão situados. O cosmopolitismo estético emerge como uma consequência socialmente produzida da interposição entre esses dois campos. (REGEV, 2013, p. 13)

Sendo assim, acredito que as construções das territorialidades, muito além de serem apenas espaços dados, se constituem também como elementos ativos e importantes para o consumo musical ao vivo. Observar como essas formações nos auxiliam a analisar uma grande variedade de questões dentro das redes, como a elitização do consumo musical do Sofar Sounds e os constantes jogos de territorialização e reterritorialização que dá contornos da construção

de uma noção de globalidade e dá perspectivas de um cosmopolitismo estético construído em rede.

Questões como essas são visualizáveis quando entendemos esses fenômenos contemporâneos como redes articuladas e abandonamos ideias pré-concebidas sobre nossos objetos de estudos, buscando, sobretudo, construir criativamente seus mapas de associações e relações entre actantes e outros processos do universo musical. A música ao vivo é um segmento que, ainda, precisa ser muito problematizado, sobretudo, nas suas materializações e discutidas em suas particularidades. Mas o que pretendi aqui, muito além do que analisar apenas a rede do Sofar Sounds, foi entrar em contato com uma rede em constante mobilidade, tensão e reconfiguração.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o ponto final da presente tese e a entrega do último capítulo para meu orientador, fiz uma viagem para Nova York que havia planejado com minha namorada alguns meses antes. Já estava no final de outubro, começo de novembro de 2016. Mais de um ano e meio havia se passado desde a primeira e única sessão do Sofar Sounds realizada em Maceió ter proporcionado experiências e vivências práticas da rede, serviu também como motivação para essa pesquisa. A sessão do Sofar e o festival que organizei logo em sequência foram as últimas produções em que eu me aventurei. Por coincidência aquela também foi a última sessão que a produtora do trio Chessboxer e do Albatross, Carter Ashforth, participaria trabalhando.

Depois do evento realizado em Maceió, mantive contato com Carter que planejava o lançamento de um filme sobre a turnê e a experiência do intercâmbio musical no Brasil. Posteriormente, ela iria virar uma boa amiga e uma consultora de novidades musicais. Em uma das conversas, ela me contava que tinha se desligado da rede do Sofar e desistido de tentar carreira na indústria da música em Nashville e que agora tinha planos para voltar a Nova York e trabalhar em outras áreas. Como ela estaria na cidade, durante a nossa passagem por lá, decidi marcar algo.

Sempre costumo traçar um roteiro de shows para o período que passo em outras cidades, em Nova York eu já tinha destacado alguns, uns em locais maiores como o Terminal 5, espaço de shows para bandas *indies* de médio ou grande porte em Manhattan com capacidade para cerca de três mil pessoas, onde veria os shows das bandas Local Natives e Daughter; outros em locais bem mais intimistas, a exemplo da Roulette, espaço de ocupação artística no Brooklyn dedicado à música contemporânea, artes visuais e dança com que comportava no máximo 400 pessoas, onde veria a apresentação do australiano Ry X.

Mesmo com os ingressos comprados para outros shows, por sugestão da Carter, decidimos ir em alguma sessão do Sofar Sounds em Nova York. Parecia uma ótima maneira de reencontrar uma amiga que fiz por intermédio da rede, finalmente apresentar à minha namorada, mesmo depois do final da tese, o que eu pesquisava durante os anos de Doutorado e, quem sabe, ver alguma música diferente do que já tínhamos reservado. Se em Maceió, sediamos uma única sessão, sendo a exigência da produção do Sofar uma produção a cada três meses para se manter uma periodicidade; em São Paulo, são realizadas duas ou três por mês; em Budapeste, uma a cada dois meses; em Nova York, estavam acontecendo três sessões por dia em diferentes bairros da metrópole.

Por conveniência, pleiteamos para uma sessão a ser realizada na área de Gowanus, bairro localizado no Brooklyn, próximo do Bushwick, região onde estávamos hospedados. Os shows seriam no dia 27 de outubro, uma quinta-feira, a partir das 19h. Uma semana antes da realização do evento, recebi um e-mail com o aceite e as instruções para pagamento de uma contribuição que é dada antecipadamente em cima de valores recomendados de US\$ 15 por pessoa, caso não quisesse pagar o sugerido, precisaria pagar um mínimo de US\$ 5 por pessoa. Pagamos e dois dias depois recebemos o endereço.

Os shows seriam realizados num lugar chamado Small City, uma estação de co-working para profissionais de design e marketing que funcionava perto de uma espécie de complexo com vários galpões de depósito de carga na redondeza. O ambiente mesclava elementos de uma espécie de home-office com feições de ambiente corporativo. Tinha cozinha, área de reuniões, bancadas com computadores ao lado de redes para descanso e almofadas pelo chão. Logo à direita de quando se entrava tinha um espaço construído com madeira que abrigava uma mini-biblioteca, aqui serviria como palco.

Chegamos em cima da hora e o evento estava já por começar. O apresentador da sessão em Nova York – para nós o ponto alto da noite – era um tipo que fazia as vezes de comediantes e “mestre de cerimônias” ao mesmo tempo. “Quem aqui está vindo pela primeira vez?”, começou perguntando. Estimei um público entre 40 e 50 pessoas naquela noite e, acredito, que cerca de 20 ou 25 pessoas levantaram a mão. “Quem veio de mais longe?”, prosseguiu. Alguns presentes começaram a responder. “Williamsburg”, falou um rapaz próximo a nós. “Então, você veio de perto”, disse o apresentador. “East Village”, disse outra moça. “Já é mais longe”, respondeu novamente. “Houston, Texas”, outra moça falou. “Isso sim é vir de longe”, comentou. Logo em seguida Carter nos apresentou. “Brasil!”. Surpreso, o apresentador parou e falou: “Ok. Parou tudo. Nós temos um vencedor!”. Naquele momento todos olham para trás com uma expressão de surpresa. Acontece que, além de mim e Maísa, havia outro casal de brasileiros também presente no evento.

Logo após, o apresentador chamou a primeira apresentação da noite, Nick D & The Believers. Uma banda de músicos jovens que pareciam uma versão ainda mais country, ainda mais pop e universitária do Mumfords & Sons. Apesar de serem muito afinados e ótimos instrumentistas, as músicas me pareciam cair numa fórmula batida do gênero, ancorando todas as canções em refrões que se repetiam três ou quatro vezes dentro da mesma música. Até pra Carter, que é uma consumidora de folk e country voraz, o show pareceu chato depois da segunda ou terceira música.

Depois veio a segunda atração, a cantora Danielle Helena. A compositora se apresentava junto a um jovem guitarrista erudito. Aparentemente, o show remetia a uma sonoridade que se reconhecia dentro das margens do gênero *soul*, mas que por diversos momentos parecia remeter às releituras e recriações da Bossa Nova nos Estados Unidos, sobretudo como música de *lounge* ou, ainda, uma tentativa de diálogo com o jazz. Pareceu melhor que a primeira banda, mas mesmo em 20 minutos Helena não pareceu prender tanto a atenção dos presentes.

Por fim, veio ao palco Bel-Ami, um músico de Houston que havia se mudado há pouco para Nova York. Assim, como Helena, também era oriundo da *soul music*, mas também parecia fazer referência a gêneros como o rock e o jazz. Acompanhado por uma dupla de baixista e percussionista, Bel-Ami fazia ao vivo versões mais longas de suas músicas, sempre incitando a plateia a cantar alguns coros e refrões. O que de começo parecia ser interessante, ia cansando à medida que o cantor insistia nos mesmos artifícios em todas as músicas.

Após o fim dos shows, Carter chegou até nós e perguntou se havíamos gostado de algo. Acenei com a cabeça respondendo negativamente. Apesar da experiência ter sido interessante, o local ser muito bacana, não encontrei nada que iria continuar ouvindo nos meus fones de ouvido ao sair dali. Então, ela começou a falar sobre o aumento do número de sessões do Sofar Sounds nas grandes cidades dos Estados Unidos, sobretudo em Nova York. “Esse aumento tem tornado difícil para as produções locais manterem o nível de qualidade das atrações, mesmo em uma grande cidade como Nova York”, comentou. Carter mencionou, ainda, que as programações que ela presenciou no Brasil – além de Maceió, ela passou por Salvador, Brasília, São Paulo e Porto Alegre – eram, em geral, melhores do que “80% das sessões” que ela presenciava nos Estados Unidos atualmente. Além do potencial musical que as bandas daqui tem, a periodicidade das edições e as condições de produção mantinham o nível da curadoria alto. Enquanto novidade, o modelo de produção poderia ter outras diretrizes curatoriais para a realização de eventos esporádicos. Por outro lado, a necessidade de ocupar mais datas do calendário e realizar mais sessões e, conseqüentemente, mais shows com mais bandas, leva a uma “redução” do padrão de qualidade criado dentro da rede ou, em outras palavras, uma recolocação do valor estético da curadoria em detrimento da necessidade de organizar cada vez mais programações.

Após o final da sessão, Carter nos apresentou ao líder do Sofar NYC daquela noite. Falamos rapidamente sobre a minha pesquisa e ele se mostrou intrigado pelas dinâmicas que baseavam a operação do Sofar no Brasil e em Budapeste, casos que discuti anteriormente, mas que as peculiaridades do cenário em Nova York os obrigavam a oferecer mais e mais sessões como uma maneira de suprir uma demanda crescente de pessoas que precisavam ser alocadas.

Talvez como uma maneira de “facilitar” o acesso de pessoas novas ao circuito de shows que eles constroem.

Para mim, enquanto fã, não posso deixar de notar como essas questões exercem interferência na música que consumi naquela noite. Por outro lado, enquanto pesquisador, preciso estar atento às dinâmicas que transformam as práticas culturais que decidi analisar. Naquele momento, o pensamento que vinha é que talvez eu devesse recuperar meus capítulos com o meu orientador e reescrever parte deles incorporando essas questões visualizadas em Nova York, como uma forma de incorporar outras visões sobre o amadurecimento das práticas produtivas e como a rede, notavelmente construída em cima de noções de um exclusivismo do consumo musical, se esforçava agora para agregar novos consumidores potenciais e renovar seu público, ao passo em que se esforçava ainda mais para a rentabilidade do negócio.

Ali, eu comecei a pensar que o meu trabalho, possivelmente, já precisaria ser reconfigurado mais uma vez. Se meu lado fã achava que já tinha visto o suficiente, o pesquisador, não se dava por satisfeito. Parecia que enquanto mais eu entrava dentro das redes, mais eu tinha por ver e analisar. Mas acontece que eu não atentava, ainda, que essa mutabilidade é uma condição própria da construção das redes que conformam os fenômenos musicais contemporâneos. A mutabilidade, a transformação, a reagregação e as ressignificações das redes musicais – a partir das controvérsias, das polêmicas e das tensões – são parte da sua própria dinâmica de existência.

Essas transformações frente às consequências e imposições de mercado não são nenhuma exclusividade da rede do Sofar Sounds, uma vez que todos os fenômenos inscritos na Música Popular Massiva (MPM), como descrito por Janotti Jr (2003), negociam com o modo de produção capitalista que impõe novas possibilidades e transformações para as práticas musicais contemporâneas. Cada vez mais, temos testemunhado como os processos de institucionalização de iniciativas do mundo tem acontecido com mais celeridade visando explorar tendências e potências das novas práticas musicais. Aqui, por trás das sessões e dos shows secretos, existe uma marca com potencialidades a serem exploradas por seus criadores e pelos produtores, mas também, por investidores.

Essas transformações aparecem cada vez mais nitidamente e, a partir delas, podemos perceber como, entendendo-as dentro de um contexto de rede, não podemos isolar de maneira prática e definitiva até onde os aspectos mercadológicos, estéticos e musicais, por exemplo, interferem uns nos outros e, principalmente, como essas interferências, mediadas pelos actantes inscritos, moldam esse caráter dinâmico de constante reformulação. Aqui, me interessou pensar que tudo isso acontece simultaneamente e que são segmentos inseparáveis e codependentes

analisáveis na conformação dessas redes. Pensar os fenômenos musicais contemporâneos, a exemplo da música ao vivo, supõe levar em consideração todas essas negociações e transformações como parte integrante dos próprios objetos. Sendo assim, um dos objetivos deste trabalho foi justamente tentar construir não só a ideia música ao vivo conformada a partir das articulações em rede ao redor do Sofar Sounds, mas também, pensar como essas controvérsias e tensões podem formatar e reformatar constantemente os próprios fenômenos que me propus a estudar.

Posso dizer ainda que, hoje, tenho algumas questões que me motivaram a começar a pesquisa bem resolvidas na minha cabeça, mas, para ser sincero, tenho muito mais perguntas agora do que quando comecei a escrever o meu pré-projeto. Tenho menos hipóteses e mais questionamentos. Pois, apesar de trabalhar com um único objeto empírico, uma rede particular, acredito que a tese se apresenta de maneira muito mais complexa que “apenas” um estudo de caso. Mesmo sem a ilusão e a ambição de que este trabalho analisa à exaustão todas as dinâmicas previstas e inscritas nas redes do Sofar Sounds, acredito que consegui iluminar uma série de discussões fundamentais para se pensar as articulações que podem ser relevantes para futuras análises. Por trás dos métodos e locais de observação dos fenômenos musicais que descobri à medida que avancei na elaboração do trabalho, percebi que os focos da análise das mediações que escolhi podem servir de base para o estudo de outras redes que constroem outros tipos de música ao vivo para trazer a luz outras formações e dinâmicas de distintas “músicas ao vivo”.

Quando comecei essa pesquisa em 2013, o meu pré-projeto previa pensar a ideia de música ao vivo a partir da análise comparativa entre diferentes eventos realizados no Brasil para buscar, além de um entendimento do contexto da música ao vivo de maneira mais ampla, uma possibilidade de discutir mais incisivamente o que seria esse segmento. Hoje em dia, tenho cada vez mais claro que não temos como falar na música ao vivo em sentido estrito, precisamos cada vez mais construí-la a partir de articulações em rede percebendo como cada materialidade se forma de maneira distinta. Cada fenômeno constrói sua própria ideia de “música ao vivo”, enquanto conforma diferentes modos de experiências coletivas de sonoridades e performances particulares inscritas em determinadas espacialidades. Sob influência da TAR e de Latour, poderia dizer que nenhum show é igual ao outro, nenhuma performance é idêntica e que dois festivais não acontecem do mesmo jeito, por exemplo. As associações e as mediações nos confirmam isso.

Falo isso por mim, que chego ao final deste projeto de pesquisa e me sinto tentado e instigado a levar a base da presente tese a frente, principalmente a base conceitual e

metodológica discutida aqui, como um novo projeto de pesquisa para ser compartilhado e amadurecido em novas redes de pesquisa. A partir dele, acredito ser possível, não apenas o enfrentamento e análise das dinâmicas posteriormente identificadas do objeto trabalhado nesta tese, mas, também, a construção de um novo projeto de pesquisa que possa propor a construção de um quadro metodológico ou, melhor, um roteiro com possíveis caminhos para a análise do segmento ao vivo da MPM.

Nesse sentido, a tese me mostra que pensar a construção da ideia de música ao vivo a partir das relações e mediações entre fãs, dispositivos midiáticos, performances, espacialidades/territorialidades, sonoridades e práticas produtivas dentro de uma rede particular pode ser um caminho profícuo. Pensar como as práticas musicais contemporâneas agenciam diferentes maneiras de se produzir, vivenciar e compartilhar a música ao vivo é atentar para a formação de redes complexas. E para se observar essas redes complexas não existem pontos de observação privilegiados, mas a diversidade de possibilidades é que vai conferir riqueza e detalhamento às análises.

Certamente, existem potencialidades e agenciamentos diferenciados que fazem parte da construção de redes, se analisarmos diversos eventos e suas relações com outras sonoridades. A própria ideia de “ao vivo” pode ser construída de maneira distinta a depender dos fenômenos analisados. Acredito que no lugar de naturalizarmos a ideia de música ao vivo, poderíamos estar falando nas diferenças e transformações de diversas materializações do segmento. Por exemplo, se formos pensar a construção do rock e seu imaginário, veremos, como aponta Gracyk (1996) e Auslander (2006), como as apresentações ao vivo sempre foram balizadores importantes para a conformidade de uma estética sonora roqueira. Boa parte dos discos de rock mesmo sendo gravados utilizando práticas e técnicas que se baseiam na gravação multipista e não-simultânea, o objetivo seria atingir o “*feeling*” da banda se apresentando ao vivo. De modo semelhante, nos baseamos no fonograma da gravação de estúdio, se utilizando dessas técnicas, para julgar performances de bandas de rock que são tão boas ao vivo justamente pelo fato de serem “iguais ao disco”. Por outro lado, podemos perceber como em outras concepções da música ao vivo, sobretudo dentro do espectro da música pop, a construção do que se entende por ao vivo obedece a outras lógicas, sendo elementos como playback entendidos como parte integrante das performances em si e de seu valor estético.

Os próprios modos de consumo também se transformam. Se pensarmos como a performance do público do Sofar, seus modos de comportamento, práticas atentas de escuta moldam os modos como os eventos são organizados e planejados, podemos ver como outras performances subentendem outros modos de consumo também. A tradição das “rodas de pogo”,

do *moshpit* e do *stage diving*, populares em shows de gêneros como o punk, mostram como o ato de consumir a música ao vivo pode também acontecer para além da atitude contemplativa. Outro exemplo, seria pensar como as performances e modos de consumir a música ao vivo, construídas ao redor de outros gêneros musicais como o forró ou o samba, também subentendem a importância da dança na conformidade desses fenômenos. Ir a um show e consumir a música ao vivo também pode significar, por exemplo, dançar sozinho ou agarrado com outra pessoa, pular junto com a multidão, “entrar na roda”, usar estimulantes e alucinógenos, fazer *crowdsurfing*, pular e gritar junto com a multidão, dentre outras possibilidades que não apenas as descritas nesse trabalho.

Outro ponto que considero importante é perceber como, a partir da análise das redes e das práticas de mediação que constituem as formações da música ao vivo, podemos também ter uma visão complexa das forças que agem sobre a formação de uma microeconomia inscrita nos próprios objetos de estudo. Percebendo como, tanto no caso trabalhado na presente tese como também em possíveis outros estudos de caso, a gestão de economia própria e simbólica gerenciada pelos actantes complexificam, como descrito por Grossberg (2010), a construção do valor dessas práticas culturais. Nesse sentido, perceberemos como aspectos estéticos, sociais, culturais, políticos e econômicos não podem ser apreendidos em separado, todas essas questões aparecem imbricadas e sobrepostas dentro das redes. A análise de outras materialidades pode nos ajudar a visualizar uma série de especificidades que conformam o universo musical ao vivo em segmentos e de sonoridades específicas.

Do mesmo modo que não se acaba uma tese com o ponto final, aprendi que música ao vivo é um processo em constante transformação, um complexo jogo que envolve afetos, poéticas, mercados, políticas e transformações tecnológicas. Como toda rede, música ao vivo é uma articulação entre coletivos humanos e não-humanos que se mostra diferente a cada controvérsia e construção da rede. Assim, antes de querer definir como um conceito fechado a ideia de música ao vivo, quero apontar aqui a necessidade de atentar sempre para a abertura deste rótulo que congrega aspectos comuns, mas também práticas bastante diferenciadas. Como conceito, música ao vivo, só é possível de ser imaginada em suas constelações, como algo “vivo”, sujeita à coerções, bem como às suas próprias possibilidades de transformação.

Enfrentar a música ao vivo como formação de rede é sempre reconhecer como cada evento, cada show, cada festival, cada concerto caseiro, por exemplo, é construído além do palco, além da música, além da performance, além dos indivíduos. A música é uma construção coletiva e precisa ser entendida na sua multiplicidade. E, talvez, por isso analisar suas redes seja um processo tão complexo e inesgotável. Mas, quanto a isso, tudo bem, tanto o pesquisador

quanto o fã ficam felizes em saber disso. Que venham os próximos concertos. Ainda temos muito trabalho para fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra. 2002.

AFP. Madonna teria recebido oferta de R\$ 240 milhões para trocar de gravadora. **G1**, 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,MUL148325-7085,00-MADONNA+TERIA+RECEBIDO+OFERTA+DE+R+MILHOES+PARA+TROCAR+DE+GRAVADORA.html>>. Acesso em: 01 maio 2016.

ALLEYNE, B. An Idea Of Community and Its Discontentes: Towards a More Reflexive Sense Of Belonging In Multicultural Britain. **Ethnic and Racial Studies**, 25, n. 04, 2002. 607-627.

ANDERSON, B. **Imagined Communities**: Reflections on the Origin and Spread Of Nationalism. London: Verso, 1991.

ANDERSON, C. **A Cauda Longa**: Do Mercado de Massa Para o Mercado de Nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANDERSON, C. **Makers**: A Nova Revolução Industrial. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

ANTUNES, A. CIRCUITO DE FESTIVAIS INDEPENDENTES NO BRASIL – POR ALEX ANTUNES. **DoSol**, 2010. Disponível em: <<http://dosol.com.br/circuito-de-festivais-independentes-no-brasil-por-alex-antunes/>>. Acesso em: 01 maio 2016.

AUSLANDER, P. Music as Performance: Living in the Immaterial World. **Theatre Survey**, 47, n. 04, 2006.

AUSLANDER, P. **Liveness**: Performance in a Mediatized Society. New York: Routledge, 2008.

BECKER, H. **Art Worlds**. Berkeley: University Of California Press, 1982.

BELLINI, J. Apparently This Matters: At concerts, put that cell phone down. **CNN**, 2013. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2013/04/26/tech/social-media/apparently-this-matters-concert-phones/>>. Acesso em: 01 maio 2016.

BENNETT, A. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. **Sociology**, 33, n. 03, 1999. 599-617.

BENNETT, A.; PETERSON, R. **Music Scenes**: Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BITTENCOURT, J. **Sóbrios, firmes e convictos**: uma etnografica dos straightedges em São Paulo. São Paulo: Annablume, 2015.

BITTENCOURT, L.; DOMINGUES, D. **Do It Together**: Gestión Colectiva en la Formación de Redes Culturales. Anais do Encontro Sudamericano de Gestión Cultural. Valparaíso: Encontro Sudamericano de Gestión Cultural. 2014.

BORN, G. On musical mediation: ontology, technology and creativity. **Twentieth-Century Music**, 02, n. 01, 2005. 07-36.

BORN, G. On musical mediation: ontology, technology and creativity. **Twentieth-century music**, v. 02, n. 01, p. 07-36, 09 Dezembro 2005.

BRAGA, J. L. Midiatização como processo interacional de referência. In: MEDOLA, A. S.; ARAÚJO, D. C.; BRUNO, F. **Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 141-167.

BRAGA, J. L. Experiência estética & mediatização. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BRAZ, A. Conheça a alma criativa por trás dos projetos secretos do Sofar Brasil: é a Flow, empreitada de dois irmãos - See more at: <http://projetodraft.com/conheca-a-alma-criativa-por-tras-dos-projetos-secretos-do-sofar-brasil-e-a-flow-empreitada-de-dois-irmaos/#sthash.EWLstsk.dpuf>. **Projeto Draft**, 05 abr. 2016. Disponível em: <<http://projetodraft.com/conheca-a-alma-criativa-por-tras-dos-projetos-secretos-do-sofar-brasil-e-a-flow-empreitada-de-dois-irmaos/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

BRITO, M. Projeto Sofar Sounds permite veiculação do trabalho de novos talentos. **Correio Braziliense**, 2013. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/10/10/interna_diversao_arte,392624/projeto-sofar-sounds-permite-veiculacao-do-trabalho-de-novos-talentos.shtml>. Acesso em: 01 maio 2016.

BUZATTI, L. Música, curiosidade e respeito ao fazer artístico. **Jornal O Tempo**, 30 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/m%C3%BAsica-curiosidade-e-respeito-ao-fazer-art%C3%ADstico-1.1330885>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CARAH, N. **Pop Brands: Branding, popular music and young people**. Nova Iorque: Peter Lang, 2010.

CURRY, T. Rafe Offer, co-founder of Sofar Sounds: “When you hear music and it captivates you, there is nothing like it”. **The Line Of Best Fit**, 2014. Disponível em: <<http://www.thelineofbestfit.com/features/interviews/interview-sofar-sounds-148367>>. Acesso em: 01 maio 2016.

DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FRYATT, L. Meet the man behind Sofar Sounds – the “secret gig” movement changing the face of live music, one living room at a time. **Venture Village**, 2013. Disponível em: <<http://theheureka.com/sofar-sounds-rafe-offer>>. Acesso em: 01 maio 2016.

GELL, A. **Art and Agency**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GIBSON, C.; CONNELL, J. **Music Festivals and Regional Development in Australia**. Farnham: Ashgate, 2012.

GODLOVITCH. The Integrity of Musical Performance. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 51, n. 04, 1993. 573-588.

GROSSBERG, L. **Cultural Studies In The Future Tense**. Duke: Duke University Press, 2010.

HANN, M. Yeah Yeah Yeahs launch pre-emptive strike at phone-wielding gig-goers. **The Guardian**, 2013. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/music/shortcuts/2013/apr/10/yeah-yeah-yeahs-phones-gigs>>. Acesso em: 01 maio 2016.

HEDBIGE, D. **Subculture: the meaning of Style**. Londres: Methuen, 1979.

HENNION, A. Music and Mediation: Towards a new Sociology of music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction**. Londres: Routledge, 2003. p. 80-91.

HENNION, A. Pragmática do Gosto. **Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, 08, jan/jul 2011. 253-277.

HERSCHAMNN, M.; QUEIROZ, T. Balanço da experiência sonora e lúdica da edição 2011 do Rock in Rio. In: FERNANDES, C.; MAIA, J.; HERSCHMANN, M. **Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em cena**. São Paulo: Anadarco, v. 1, 2012.

HERSCHMANN, M. **Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. 236 p.

HERSCHMANN, M. Crescimento dos festivais de música independentes no Brasil. In: SÁ, S. **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Rio de Janeiro: Sulina, 2010. p. 249-266.

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

HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-musicais. In: SÁ, S.; JANOTTI JR, J. **Cenas Musicais**. Guarararema: Anadarco Editora, 2013.

HESMONDHALGH, D. Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. **Journal of Youth Studies**, v. 08, n. 01, p. 21-40, mar. 2005.

JANOTTI JR, J. **Heavy Metal Com Dendê: Rock Pesado e Mídia em Tempos de Globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

JANOTTI JR, J. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. **Interin**, Curitiba, 04, 2007. 1-12.

JANOTTI JR, J. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: JANOTTI JR, J.; GOMES, I. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011. p. 133-147.

JANOTTI JR, J. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**, 15, n. 02, 2012.

JANOTTI JR, J. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo Editora, 2014. 149 p.

JANOTTI, J. **War For Territory:** Cenas, Gêneros Musicais, Experiência e Uma Canção Heavy Metal. XXI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Juiz de Fora: [s.n.]. 2012.

KILINC, N. Sofar Sounds: The Makers of Global Music Community. **Virtuosos**, 02 maio 2016. Disponível em: <<http://thenewheroesandpioneers.com/magazine/2016/05/sofar-sounds-makers-global-music-community/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

KRUSE, H. **Site and Sound:** Understanding Independent Music Scenes. New York: Peter Lang, 2003.

LATOUR, B. **Reagregando o social:** uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos.** São Paulo: Editora 34, 2013.

LEMO, A. **A comunicação das coisas.** São Paulo: Anablume, 2013.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MCKAY, G. **DIY Culture:** Party & Protest In Nineties Britain. London: Verso, 1998.

MCLUHAN, M. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem.** 12a Edição. ed. São Paulo: Cultrix, v. 01, 2002.

MOBILE Life. **The story Sofar:** How mobile is helping Sofar Sounds bring the magic back to music, live from your living room, 15 julho 2015. Disponível em: <<http://blog.vodafone.co.uk/2015/07/15/the-story-sofar-how-mobile-is-helping-sofar-sounds-bring-the-magic-back-to-music-live-from-your-living-room/>>. Acesso em: 01 maio 2016.

MOL, A. Actor-network theory: sensitive terms and enduring tensions. In: ALBERT, G.; SIGMUND, S. **Soziologische Theorie Kontrovers.** Wiesbaden: VS Verlag, 2010. p. 253-269.

NOGUEIRA, B. A nova era dos festivais - Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. **Ícone**, Recife, 11, 2009. 1-12.

O'HARA, C. **A filosofia do punk.** São Paulo: Radical Livros, 2005.

PATT is out to dinner. **EXPERIENCE: SOFAR SOUNDS LONDON**, 06 nov. 2015. Disponível em: <<https://pattisgonetodinner.wordpress.com/2015/11/06/experience-sofar-sounds-london/>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

PEREIRA, V. A. **Tendências das tecnologias de comunicação:** da escrita às mídias digitais. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador: [s.n.]. 2002.

PIEKUT, B. Actor-Network in music history: clarifications and critiques. **Twentieth-Century Music**, 11, n. 02, September 2014. 191-215.

PINE II, B. J.; GILLMORE, J. H. **The Experience Economy**. Boston: Harvard Business Review Press, 2011.

PIRES, V. **Além do pós-rock**: as cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira. Maceió: Edufal, 2015. 196 p.

PIRES, V.; JANOTTI JR, J. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: PIRES, V.; JANOTTI JR, J. **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, v. 1, 2011. p. 08-22.

PIRES, V.; JANOTTI JR, J. So Far, So Close: distinção e política na Sofar Sounds, uma rede colaborativa de consumo de música ao vivo. **Revista Contemporânea**, 02, 2015. 10-20.

POLYAK, K. Sofar Sounds. **New York**, 2013. Disponível em: <<http://nymag.com/news/business/boom-brands/sofar-sounds-2013-10/>>. Acesso em: 01 maio 2016.

REPS, R. O incrível modelo da Sofar Sounds Brasil: as pessoas pagam por shows surpresa, em locais secretos, de artistas que elas não sabem quem são. **Projeto Draft**, 2014. Disponível em: <<http://projetodraft.com/sofar/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

RYZIK, M. Tiny Concerts at Coffee Tables Near You. **The New York Times**, 2014. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/10/21/arts/music/tiny-concerts-at-coffee-tables-near-you-.html?_r=1>. Acesso em: 01 maio 2016.

SÁ, S. AS cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização de cena musical virtual. In: SÁ, S.; JANOTTI JR, J. **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco Editora, 2013.

SÁ, S. Contribuições da Teoria do Ator-Rede para a ecologia midiática da música. **Contemporanea**, 12, n. 03, set-dez 2014. 537-555.

SHANKS, B. **Transgressing the Boundaries of a Rock 'n' Roll Community**. First Joint Conference of IASPM [International Association for the Study of Popular Music]-Canada and IASPM-U.S.A. Yale University: [s.n.]. 1988.

SHELEMAY, K. K. Musical Communities: Rethinking The Collective in Music. **Journal of the American Musicological Society**, 64, n. 02, 2011. 349-390.

SILVESTRI, L. Rock On Philly. **KNOW YOUR SCENE**: Carolyn Lederach of Sofar Sounds Philly, 2016. Disponível em: <<http://rockonphilly.com/2016/02/know-your-scene-carolyn-lederach-of-sofar-sounds/>>.

SPENCER, A. **DIY**: The Rise Of Lo-Fi Culture. Londres: Marion Boyars, 2008.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, 5, 1991. 368-388.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **Public**, 2001. 245-257.

SUDDATH, C. Why Live Nation Wants to Put Madonna and U2 Under New Management. **Bloomberg**, 2013. Disponível em: <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2013-11->

13/why-live-nation-wants-to-put-madonna-and-u2-under-new-management>. Acesso em: 01 maio 2016.

TARDE, G. **Monadologia e sociologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THRIFT, N. Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect. **Geografika Annaler, Series B, Human Geography**, 86, 2004. 57-78.

TROTTA, F. Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. In: SÁ, S. P. **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

TROTTA, F. Cenas Musicais e Anglofonia: Sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: SÁ, S.; JANOTTI JR, J. **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco Editora, 2013.

VENTURINI, T. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. **Public Understanding of Science**, 19, n. 03, 2009. 258-273.

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

VICENTE, E.; MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, 2014. 07-36.

YÚDICE, G. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, M. **Nas bordas e fora do mainstream musical**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011.

ZITKEVICIUTÉ, G. Inspiring, brilliant and innovative - Sofar Sounds. **ArtPit**, 2012. Disponível em: <<http://www.artpit.org/2012/02/inspiring-brilliant-and-innovative-sofar-sounds/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.