

Ana Carolina Ribeiro Nogueira

**REDES DE PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVAS:  
NOTAS ETNOGRÁFICAS EM FLORIANÓPOLIS E NA CASA  
FORA DO EIXO – SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. María Eugenia Domínguez

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Nogueira, Ana Carolina Ribeiro

Redes de Produção Musical Colaborativas : Notas Etnográficas em Florianópolis e na Casa Fora do Eixo-São Paulo / Ana Carolina Ribeiro Nogueira ; orientadora, María Eugenia Domínguez - Florianópolis, SC, 2014.

295 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

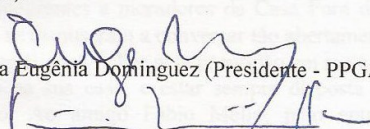
1. Antropologia Social. 2. Produção Musical. 3. Políticas Culturais . 4. Colaborativismo. 5. Ciberespaço. I. Domínguez, María Eugenia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

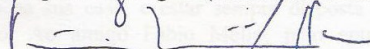
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

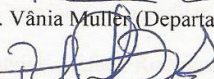
**“Redes de produção musical colaborativas –  
Notas etnográficas em Florianópolis e na Casa Fora do Eixo - São Paulo”**

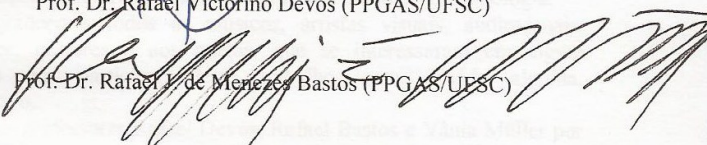
ANA CAROLINA RIBEIRO NOGUEIRA  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Eugênia Dominguez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores (as):

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Eugênia Dominguez (Presidente - PPGAS/UFSC)

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vânia Muller (Departamento de Música/UDESC)

  
Prof. Dr. Rafael Victorino Devos (PPGAS/UFSC)

  
Prof. Dr. Rafael J. de Menezes Bastos (PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 17 de fevereiro de 2014.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha amiga/irmã Danielle Antunes pela parceria e pelas trocas filosóficas que me inspiram tanto. Ao meu grande amigo e parceiro de trabalho Tadeu Vasconcellos, por abraçar a causa desse projeto de coração aberto e participar dele como se fosse seu.

Agradeço à minha parceira de trabalho María Eugenia Domínguez, por ter acreditado nesta pesquisa e ter se colocado de forma aberta para me conhecer, assim como pela sua atenção e paciência.

À Casa de Noca e a todas as pessoas que participam daquele projeto, por terem compreendido a importância da pesquisa e por nos acolherem sempre com amizade e apazimento.

A todos os integrantes e moradores da Casa Fora do Eixo - SP que me receberam e se dispuseram a conversar tão abertamente comigo.

À minha amiga Bianca Scliar pela prontidão em me convidar para os ensaios incríveis na sua casa, e estar sempre disposta a conversar sobre meu trabalho. Ao amigo Fábio Mello, pelo entusiasmo em filosofar sobre a pesquisa, e acreditar na sua importância, de modo singular.

Ao meu amigo Rafael Rodrigues pelo apoio nos trabalhos e projeto, e pelo incentivo à minha escolha pelo curso de Antropologia.

Agradeço a todos os músicos, artistas visuais, audiovisuais, produtores, gestores e aos poetas, que se interessaram em algum momento em participar deste trabalho, sem dúvida alguma, colaborativo.

Aos professores Rafael Devos, Rafael Bastos e Vânia Müller por participarem da banca de examinadores, e por terem contribuído em algum momento com esta pesquisa.

Aos integrantes do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) pelas contribuições na elaboração do projeto, especialmente à Tatyana Jacques.

Especialmente à minha mãe pelo incentivo a algumas das minhas escolhas, ao meu pai, e aos meus irmãos, Victor, Tiago e Luiz Eduardo.

E principalmente, agradeço aos contratemplos, aos atrasos, aos inconvenientes e às paixões que aconteceram nestes três anos de pesquisa, que me fizeram compreender o valor do acaso e do presente.



‘Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca’.

Marcel Mauss





## RESUMO

Apresento nesta dissertação uma série de análises feitas a partir de uma pesquisa etnográfica que realizei durante o ano de 2013 com coletivos de produção musical de Florianópolis, SC, e com participantes da rede Fora do Eixo moradores da Casa FdE em São Paulo, SP. Fizeram parte da investigação músicos, produtores e gestores culturais, artistas plásticos, artistas visuais, audiovisuais e de outras áreas, que desenvolvem projetos de diferentes gêneros musicais. O objeto analisado é a produção colaborativa e alguns dos aspectos que fundamentam e garantem a sobrevivência destas redes, tais como, a influência do local para a formação dos coletivos, os tipos de sociabilidades praticados pelos integrantes, as suas relações com as novas tecnologias de produção digital e com a internet, e com as políticas culturais.

**Palavras-chave:** Produção Musical. Políticas Culturais. Colaborativismo. Ciberespaço.



## ABSTRACT

I present in this thesis a series of analyzes from an ethnographic research I conducted during the year 2013 with collective musical production of Florianópolis, and network members out of the House Fora do Eixo residents in São Paulo, SP. Were part of the musicians, producers and cultural research managers, artists, visual, audiovisual and other areas that develop projects of different genres artists. The object being analyzed is the collaborative production and some of the aspects that underlie and ensure the survival of these networks, such as the influence of the site for the formation of collectives, the types of sociability practiced by members, their relations with the new production technologies digital and the internet, and cultural policies.

**Keywords:** Music Production. Cultural Policies. Collaborationism. Cyberspace.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS REDES DE PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVAS .....</b>	<b>27</b>
1.1 UM HISTÓRICO SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES DA INDÚSTRIA MUSICAL E AS MUDANÇAS DE PARADIGMAS NOS PROCESSOS PRODUTIVOS A PARTIR DA WEB 2.0 .....	42
1.2 CONTEXTOS DA ECLOSÃO DAS REDES NO BRASIL .....	56
1.2 O CENÁRIO DA PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVA EM FLORIANÓPOLIS .....	82
1.4 REDE DE TRABALHOS FORA DO EIXO, BASE SÃO PAULO, SP.....	118
<b>2 AS ASSOCIAÇÕES E OS TIPOS DE SOCIABILIDADES PRATICADOS NAS REDES.....</b>	<b>137</b>
2.1 A IMPORTÂNCIA DO LOCAL PARA A FORMAÇÃO DOS COLETIVOS E REDES .....	145
2.2 A ECONOMIA DA VIDA E A IMPORTÂNCIA DO ‘ESTAR JUNTO’ .....	160
2.3 AS RELAÇÕES HORIZONTAIS: ACABARAM-SE AS HIERARQUIAS?.....	170
<b>3 POLÍTICAS CULTURAIS E PRODUÇÃO COLABORATIVA</b>	<b>193</b>
3.1 POLÍTICAS CULTURAIS PÚBLICAS - QUESTÕES SOBRE AS LUTAS REGIONAIS DOS ARTISTAS E PRODUTORES MUSICAIS .....	212
3.2 ‘SÓ FALA QUEM TRABALHA’ - O LUGAR DA NARRATIVA NAS POLÍTICAS DAS REDES .....	234
3.3 A IMPORTÂNCIA DO <i>FACEBOOK</i> PARA A CIRCULAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVA .....	246
3.4 AS POLÍTICAS COLABORATIVAS DE <i>CROWDFUNDING</i> E O EMPODERAMENTO DE ARTISTAS, PRODUTORES E PÚBLICO .....	266
<b>4 NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO .....</b>	<b>275</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>283</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>289</b>
<b>ANEXO 1 - DVD DO DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO .....</b>	<b>295</b>



## INTRODUÇÃO

Apresento nesta dissertação uma série de análises feitas a partir de uma pesquisa etnográfica que realizei durante o ano de 2013 com coletivos de produção musical de Florianópolis, SC, e com participantes da rede Fora do Eixo moradores da Casa FdE<sup>1</sup> em São Paulo, SP.

Fizeram parte da investigação músicos, produtores e gestores culturais, artistas plásticos, artistas visuais, audiovisuais e de outras áreas, que desenvolvem principalmente projetos dos gêneros jazz, rock, blues, choro, música popular brasileira e alguns dos seus subgêneros. Todos os que participaram são profissionais que produzem ações e produtos culturais, e têm a atividade artística como principal fonte de renda.

O objeto analisado é a produção colaborativa e alguns dos aspectos que fundamentam e garantem a sobrevivência destas redes, tais como, a influência do local para a formação dos coletivos, os tipos de sociabilidades praticados pelos integrantes, as suas relações com as novas tecnologias de produção digital e com a internet, e as políticas culturais desenvolvidas por eles. Trata-se de grupos heterogêneos, formados por indivíduos que desenvolvem projetos diversos, e que em determinadas situações conectam-se para defender interesses em comum, formando então associações de proporções maiores e mais complexas.

Para investigar os modos de organização destas associações, trabalhei com a ideia de *neotribalismo* de Michel Maffesoli (2010) que entende a formação de redes como a 'constituição de microgrupos ou 'tribos' que pontuam a espacialidade das grandes cidades, a partir de um sentimento de pertença, em função de uma ética específica e no quadro de uma *rede* de comunicação' (Maffesoli, 2010, p:224).

O interesse por este tema surgiu de experiências profissionais com produção e gestão de projetos culturais em Florianópolis, atuando em instituições públicas e privadas, e com coletivos de produção musical nos últimos sete anos. Por meio destas vivências conheci uma série de processos necessários para a realização de diferentes tipos de projetos na área da música, em distintos níveis e esferas.

Neste tempo desenvolvi atividades de redação e formatação de projetos para editais, e outras mais operacionais, tais como a organização de eventos musicais, captação de recursos e agenciamento de shows. Atuando nas instituições aprendi sobre os processos

---

<sup>1</sup> FdE é a sigla da rede Fora do Eixo.

burocráticos, políticos e relacionais que fazem parte das produções corporativas, e com os coletivos artísticos tive a oportunidade de conhecer os procedimentos pelos quais artistas, produtores e gestores desenvolvem seus officios.

Os primeiros indícios de um problema de pesquisa surgiram em 2009 quando passei a trabalhar diretamente com artistas e produtores de coletivos, e ao me deparar com os modos de organização social e as práticas de produção e difusão dos projetos musicais. Alguns aspectos em especial me chamavam a atenção, como por exemplo, as trocas não remuneradas de serviços; os processos aparentemente desordenados que geravam as formações e as desintegrações dos grupos; os tipos de relações que se desenvolviam no interior e entre os coletivos; bem como as relações dos agentes com as políticas culturais. Além disso, me despertava curiosidade as falas dos integrantes sobre a atividade artística, que era sempre relacionada a um estilo de vida, onde o maior valor estava em trabalhar com algo que amavam, e que oferecesse mais do que remuneração mensal de um trabalho ‘tradicional’.

Assim, um dos eixos centrais de discussão deste trabalho está nas formações associativas, buscando compreender de que forma os interesses heterogêneos dos indivíduos e coletivos convergem na formação de redes maiores que contemplam interesses comuns.

No primeiro capítulo apresento um contexto geral sobre as redes de produção musical colaborativas, por meio de uma retrospectiva sobre o surgimento desta prática associativa que eclodiu a partir do final dos anos 1990 com a popularização da internet, que foi fundamental para que artistas e produtores do mundo todo tivessem acesso direto aos processos de produção e distribuição, causando assim uma série de transformações na indústria do disco. Em seguida apresento alguns dados sobre o cenário brasileiro nesta época e os tipos de formações que ocorreram no país, situando indivíduos e grupos com quem trabalhei nestes momentos fundadores.

Ainda neste primeiro capítulo discuto a questão da importância do local para a formação dos coletivos e redes, apresentando relatos das experiências em Florianópolis e São Paulo, e me inspirando em ideias de Pierre Bourdieu (2012) sobre o espaço social e a ideia de região, e de Maffesoli (2010) sobre o conceito de *proxemia* e do ‘pensamento do espaço público’.

Já no segundo capítulo trato dos tipos de sociabilidades praticados nos coletivos e redes, com destaque para o estudo de dois conceitos muito presentes nos discursos dos participantes da pesquisa, a horizontalidade das relações e os processos ‘orgânicos’ de trabalho e de



formação dos grupos. Análises sobre processos hierárquicos são elaboradas pelos três principais teóricos escolhidos para fazer parte desta pesquisa, Marcel Mauss (2003) no ‘Ensaio sobre a Dádiva’, Michel Maffesoli (2010) em ‘Tempo das Tribos’, e Pierre Bourdieu (1996; 2012) em o ‘Poder Simbólico’ e a ‘Economia das trocas linguísticas’.

A respeito dos conceitos de organicidade, e sobre a importância do afeto e do ‘estar junto’ para a formação, consolidação e expansão das redes de produção musical, trabalhei principalmente com as ideias de Maffesoli (2010).

No terceiro e último capítulo o assunto central é sobre as políticas culturais e a produção colaborativa, portanto, discuto a relação dos artistas e produtores com este modo de produção, que está intimamente relacionado às transformações tecnológicas que vêm ocorrendo de forma acelerada nas últimas duas décadas. Sobre este assunto trabalhei principalmente com as ideias de Pierre Lévy (1998) sobre a necessidade de uma análise antropológica do ciberespaço. Ainda neste capítulo faço uma análise sobre as relações das políticas culturais com a emergência de uma ‘economia da cultura’ tendo como lente as ideias de George Yúdice (2004).

Busco apresentar as formas pelas quais esses grupos desenvolvem políticas culturais locais em detrimento da dependência exclusiva de políticas públicas de Estado e da iniciativa privada, evidenciando uma maior autonomia nos processos de produção e difusão musical, que ocorre cada vez mais devido a uma série de fatores políticos, econômicos, sociais e tecnológicos.

No intuito de ambientar o leitor segue um breve relato sobre minha chegada ao campo nas duas cidades, e algumas reflexões sobre o exercício etnográfico.

## **Um breve relato de campo introdutório**

Minha pesquisa de campo coincidiu com uma época bastante movimentada nas *cenais*<sup>2</sup> de produção musical em Florianópolis, ou seja, no período do verão. Por se tratar de uma ilha rodeada por quarenta e duas praias, a cidade é um destino muito procurado por turistas durante a temporada, fazendo com que nesta estação a vida noturna seja mais efervescente, e consequentemente a atividade musical passe a ser também mais intensa, acontecendo shows e eventos diariamente em

---

<sup>2</sup> O conceito de *cenais* musicais será discutido nos capítulos 1 e 2.

vários bares e casas noturnas, além de ensaios e encontros informais entre músicos, outros artistas e produtores.

No ano anterior (2012) enquanto estudava as disciplinas do curso de antropologia, eu já havia feito muitos contatos com músicos e produtores, convidando alguns dos que me eram mais próximos para participar da pesquisa. Assim, a partir do momento em que iniciei o trabalho de campo, a maioria deles se dispôs a contribuir de alguma forma.

Um dos recursos que explorei para auxiliar a investigação foi a produção de um documentário etnográfico, que foi fundamental para estabelecer as relações com os integrantes dos coletivos. Para me ajudar na realização do filme, recorri à produção colaborativa, convidando o parceiro de trabalho Tadeu Vasconcellos, artista plástico e produtor audiovisual. Ele me acompanhou durante a maior parte do tempo da pesquisa, filmando as entrevistas, shows, ensaios e encontros informais, além de ser o editor do documentário.

Trabalhamos com duas câmeras para realizar as filmagens, hora as duas ligadas simultaneamente, e quando a situação não era propícia pra que eu filmasse, era ele quem conduzia os processos, enquanto eu fazia as entrevistas.

Nos dias que antecederam as primeiras saídas a campo realizei pesquisas via *Facebook* para organizar uma agenda de shows, pois é nesta rede social *online* que a maioria dos eventos é divulgada. A partir daí planejava ingressar nas redes e ter a oportunidade de participar dos ensaios, que até então me pareceu a melhor forma para aprofundar o estudo. Neste início dei preferência para os shows de artistas já conhecidos, e com os quais já havia realizado trabalhos em conjunto. Então participei de apresentações de músicos como João Amado (cancioneiro e violonista), François Muleka (cantor e violonista), Carolina Zingler (cantora e violonista) e Fábio Mello (saxofonista).

Além dos artistas fiz contatos com produtores e gestores culturais, como por exemplo, a Bianca Seliar, que passou a me convidar para vários ensaios e eventos, onde pude acessar outros profissionais que ainda não havia conhecido na cidade, como a cantora Jana Goularte, o baterista Neno Moura, o violonista Luiz Sebastião Juttel, o guitarrista Fábio Carlesso, o baixista Rafael Calegari, entre outros, que posteriormente me levaram a ingressar em outros coletivos dos quais participavam, ampliando assim o escopo da pesquisa.

Nas primeiras entrevistas esses artistas e produtores que já vinham acompanhando a evolução da pesquisa desde o ano anterior, não

por acaso, falavam com muito despreendimento sobre os seguintes temas, especialmente.

- sobre as suas dificuldades com a produção do próprio trabalho;
- sobre os obstáculos que tinham com as aprovações de projetos e com os formulários e burocracias das leis de incentivo;
- das transformações geradas pelas tecnologias de produção digital e pela internet;
- e sobre suas curiosidades a respeito dos critérios de aprovação dos editais culturais.

Já num segundo momento em que passei a ampliar os contatos com profissionais que ainda não conhecia, me surpreendi com o fato de que mesmo sem saber com profundidade sobre os temas da investigação, eles expressavam angústias em relação aos mesmos assuntos que os primeiros.

Foi então que passei a perceber que a solução encontrada pela maioria deles é, de fato, a formação dos coletivos, - processo que facilita a produção e a circulação dos projetos, bem como serve de estratégia para a organização de ações políticas, principalmente através da promoção de debates públicos com gestores e instituições do setor cultural. Esses encontros da classe ajudam na regulamentação das atividades de produção musical, e estimulam a fiscalização coletiva sobre as políticas culturais, sendo esta uma prática bastante comum atualmente. A partir destas observações foi que passei a direcionar minha atenção para a importância do local para esses artistas e produtores na articulação dos coletivos e redes.

Em seguida, além dos shows e ensaios comecei a participar das reuniões da Secretaria Municipal de Cultura, a Franklin Cascaes, e da Associação de Produtores Culturais de Florianópolis, no intuito de investigar quais eram as preocupações dos sujeitos que frequentavam esses encontros, e então, mais uma vez confirmei o que suspeitava, ou seja, uma inquietude em relação aos mesmos temas que os artistas já haviam manifestado.

Ao frequentar os shows em Florianópolis, principalmente durante o verão de 2013, pude perceber que uma boa parte do público que comparece aos eventos também é formado por músicos e produtores de coletivos parceiros dos grupos que se apresentam, sendo que a maioria deles geralmente desenvolve projetos em mais de um coletivo. Essa presença nos shows uns dos outros é uma forma de divulgar e apoiar a produção local.

O convívio intenso com os grupos, a participação em diferentes tipos de eventos e encontros foi fundamental para que eu pudesse entender os valores que estavam em jogo nas formações dos coletivos.

Em seguida a esta imersão de dois meses na rede de Florianópolis, no mês de março alterei um pouco o rumo da pesquisa de campo para me dedicar com o Tadeu ao processo de edição das gravações que haviam sido feitas até então. A partir das experiências e observações sobre os modos de organização e produção dos coletivos, agora aprofundadas pela pesquisa de campo, passei a refletir sobre a minha forma de proceder nos trabalhos colaborativos, usando como parâmetro minhas relações com o Tadeu neste trabalho de edição, que durou cerca de dois meses.

Dois pontos são muito importantes de serem analisados neste trabalho com o Tadeu. Primeiramente, ele não cobrou nenhum valor financeiro para me ajudar com o projeto, mesmo que as atividades comprometessem grande parte do seu horário ‘comercial’. Esta é uma das principais características do colaborativismo, ou seja, nem sempre existe o pagamento em moeda pela troca de uma produção artística ou de elaboração de projetos, pois se considera que o retorno pode vir de outras formas, como a possibilidade de engajamento em outros grupos, e a divulgação do trabalho para redes que o profissional jamais acessaria se não fosse por meio deste tipo de sistema de trocas.

O segundo ponto é que por se tratar de uma pesquisa de meu interesse profissional, se poderia pensar que o Tadeu não estava ganhando nada com isso. No entanto, as coisas aconteceram de forma diferente, pois logo nos primeiros dias de pesquisa e das filmagens o projeto do filme permitiu a abertura de novos grupos para ele desenvolver seu trabalho de produção audiovisual. Os participantes da pesquisa logo queriam saber se ele fazia videocliques, documentários, projetos fotográficos para casas noturnas, para bandas e músicos, entre outros serviços.

Por outro lado eu também recebia mais do que esperava pelos seus trabalhos de filmagem e edição. Como ele me acompanhava em todos os encontros com os grupos, conversávamos muito sobre as experiências que vivenciávamos, ampliando assim as perspectivas da pesquisa, que agora não estava mais restrita somente às minhas impressões. Deste modo, ficou claro desde o início que toda a nossa produção estava baseada em uma constante relação de trocas de interesses, e então pudemos conversar abertamente sobre o assunto, e nos colocar também como sujeitos da pesquisa.

Logo em seguida ao trabalho de edição do documentário parti para uma viagem para a cidade de São Paulo ao encontro de um universo intrigante, que apesar de possuir pontos em comum com o ambiente já investigado em Florianópolis, apresentava uma movimentação política muito mais efervescente, que foi essencial para uma compreensão mais ampla dos processos que fundamentam a formação destas associações. Fui conhecer a Casa Fora do Eixo-SP.

O Fora do Eixo é atualmente uma das maiores redes colaborativas de produção artística do mundo, segundo os próprios participantes e fundadores do movimento. Atuando em cerca de trezentas cidades brasileiras com centenas de coletivos parceiros, com quarenta ‘casas de vivência artística’ e de produção cultural instaladas nos vinte e seis estados do Brasil e no Distrito Federal, e associados a coletivos em cerca de trinta países, produzindo festivais de música, o grupo é chamado de ‘rede integrada de trabalhos’ pelos seus colaboradores.

Apesar de todo o esforço dos integrantes para simplificar e sistematizar as informações da rede é bastante evidente a complexidade de todos os processos necessários para se organizar uma associação com tamanha abrangência. Assim, um dos primeiros sinais de alerta que recebi ao chegar a casa, foi o seguinte:

‘Você vai ter que viver aqui pra entender como funciona’. (Talles Lopes, Casa FdE, abril de 2013)’.

Dois pontos são fundamentais na organização do Fora do Eixo, os quais serão discutidos neste trabalho: as relações ‘orgânicas’ e ‘horizontais’ sempre destacadas nas falas dos agentes, e que segundo as ideias de Michel Maffesoli (2010) trata-se de um tipo de ‘regulamentação espontânea’ (Maffesoli, 2010, p:192), principal característica dessas formações sociais *neotribais*.

Ao contrário dos períodos em que se acentua a atividade racional, essa regulamentação ocorreria nos momentos em que se tem mais confiança na soberania intrínseca de cada grupo. Esses grupos, após algumas experiências do tipo ‘ensaio e erro’, e de outras caóticas, conseguem encontrar um ajustamento entre seus objetivos e suas diferenciadas maneiras de ser. Assim, paradoxalmente, o ‘terceiro’ pode encontrar mais facilmente o seu lugar em um tipo de sociedade

que não denega, a priori, a dimensão hierárquica da existência social. (Maffesoli, p:192).

O meu primeiro contato com o Fora do Eixo foi através de um dos seus principais fundadores, o Pablo Capilé, em uma mesa de debates sobre políticas culturais na Universidade Federal de Santa Catarina no ano de 2011, quando ele falava a respeito da importância da atuação dos coletivos na criação, no desenvolvimento e na fiscalização das políticas para a área, nas esferas públicas e privadas. Interessei-me muito pelas informações que ele apresentava e a partir dali passei a acompanhar notícias do FdE me vinculando às redes sociais do grupo.

Passado o tempo, já durante a pesquisa de campo em Florianópolis, em virtude do aparecimento de uma série de falas entusiasmadas de alguns artistas e produtores locais sobre o Fora o Eixo, deixei-me levar pela curiosidade e pelos acasos das experiências etnográficas, e decidi conferir mais de perto quais eram os motivos que atraíam tantas pessoas a se associarem ao FdE.

No mês de abril alguns dias antes da viagem, entrei em contato pela rede social *Facebook* com o Pablo, contando-lhe sobre a pesquisa e sobre meu interesse em trabalhar com o FdE, e para minha surpresa em poucos minutos ele respondeu a mensagem, convidando para me hospedar na Casa Fora do Eixo.

Logo, aceitei o convite marcando com ele de participar de um evento chamado ‘Domingo na Casa’, onde teríamos o nosso primeiro encontro. Esse comportamento dinâmico nas redes sociais já me havia sido relatado por uma artista que se hospedou durante uma turnê na Casa Fora do Eixo - SP, a Natália Gavazzo.

A Casa Fora do Eixo é um centro de vivências socioculturais do FdE, onde vinte e cinco pessoas residem juntas, sendo que cinco delas passam por um sistema rotativo, proporcionado por um ‘edital de vivências artísticas’, que hospeda pelo período de três a seis meses, artistas e produtores que desejam adquirir experiências com a rede de trabalhos. A casa fica na Liberdade, em uma região mais afastada do bairro de tradição japonesa, numa baixada onde se entrecruzam ruas repletas de estabelecimentos comerciais. Durante o dia transitam muitas pessoas pelas ruas, porém, à noite e nos finais de semana torna-se um lugar mais deserto, e a circulação fica mais restrita aos moradores.

Apesar de ter agendado antecipadamente com o Pablo, o nosso encontro aconteceu de uma maneira completamente inusitada.

Ao chegar à cidade em uma sexta-feira que antecedia a festa de domingo na Casa FdE, entrei em contato com outra participante da

pesquisa, a cantora e violonista Carolina Zingler que vive em Florianópolis, mas passa alguns meses intercalados do ano em São Paulo, realizando shows pelo interior daquele estado e na capital. Assim, combinamos de nos encontrar no dia seguinte para conversar, ou seja, no sábado.

Apesar de tê-la convidado antes mesmo de sair de Florianópolis para fazer essa visita a Casa FdE, que ela também não conhecia, neste dia havíamos combinado apenas um passeio. Assim, no sábado nos encontramos, e a certa altura ela decidiu telefonar para outro amigo, o artista visual e produtor cultural Luciano Corta Ruas, que também residiu em Florianópolis durante muito tempo, realizando seus estudos na UDESC, e hoje vive na capital paulista onde criou o Estúdio Lâmina<sup>3</sup>.

Neste dia, coincidentemente, o Luciano estava na Casa FdE, ajudando na organização de um evento chamado ‘Anhangabaú da Feliz Cidade’, do qual falaremos em um momento seguinte. Decidimos então ir ao seu encontro.

Ao chegar a Casa Fora do Eixo, seguimos para uma sala externa que ficava no quintal, onde cerca de sete ou oito pessoas trabalhavam com *notebooks* e telefones celulares na produção e divulgação deste evento. Fomos apresentadas ao grupo, e logo em seguida, após comentar com o Luciano sobre meu contato com o Pablo Capilé, fomos levadas ao escritório dele.

Logo ao entrar na sala me chamou a atenção uma bandeira do MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra) pendurada na parede. Em um sofá estava o Pablo e o Talles, ambos trabalhando com *notebooks* no colo e com celulares a postos, os quais recebiam mensagens constantemente. Fomos apresentadas pelo Luciano, mas o Pablo não me reconheceu, e então me ‘reapresentei’.

Ele ficou surpreso com a mudança de planos, e então começamos todos a conversar. Puxamos alguns bancos formando um semicírculo ao redor do Pablo. Ali naquele ‘palanque’ ele nos convenciu com uma narrativa vigorosa sobre a importância do Fora do Eixo para produção musical no Brasil, e sobre todas as vantagens de se associar àquela rede. Falou também sobre a necessidade dos artistas construírem a cena para trabalhar e não continuar na ilusão de que grandes

---

<sup>3</sup> Para saber mais sobre o Estúdio Lâmina, ver:

<https://www.youtube.com/watch?v=gKoHju-hz-k>. Acesso em 25 de dezembro de 2013.

produtores ou ‘olheiros’ os encontrem e façam deles as novas estrelas da música.

Com uma grande satisfação estampada no rosto, falou também sobre o encontro que havia tido há poucos dias com Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas e produtores de renome nacional e internacional para a elaboração de um novo modelo na gestão dos direitos autorais no país.

A partir dali passei a frequentar a casa durante dez dias, participando de algumas atividades e realizando entrevistas com os moradores fixos e com os residentes provisórios selecionados pelo ‘edital de vivência da Casa Fora do Eixo’.

Tanto em Florianópolis quanto em São Paulo foi possível perceber uma grande abertura dos coletivos para receber o novo, ou o ‘estrangeiro’ (Maffesoli, 2010). Poderia dizer até que as redes emanam um tipo de atração para quem se identifica com seus diversos propósitos, estilos de vida, suas práticas e ideologias, e com as possibilidades de novas experiências que elas proporcionam.

Mas paradoxalmente, em seguida ao acolhimento inicial oferecido aos que vêm de fora, parece existir um movimento de recusa por parte do grupo em relação ao novato, um tipo de estranhamento, do qual eu mesma fui ‘vítima’, e mais tarde pude entender refletindo sobre a experiência e associando a ideia de *presença* e *afastamento* de Maffesoli (2010), que se manifesta, segundo ele, em um comportamento de ‘segurança de si - uma forma de autonomia, que ao mesmo tempo em que exclui o outro, também favorece o seu acolhimento’ (Maffesoli, 2010, p:175).

Bourdieu (1996) também discute o estranhamento, ou o ‘des-trato’ como uma forma em que os mais velhos conseguem reforçar a sua diferença e a sua posição relativamente mais alta na hierarquia das relações.

Segundo Maffesoli, para cada movimento de integração dos elementos heterogêneos presentes nos grupos existe a necessidade de um ajustamento, que ele chama de *harmonia conflitual*. Em termos práticos, em seguida a um curto período de ‘mimo’ e afeto oferecido pelo grupo ao novo participante, este precisará dar conta de integrar-se ao coletivo, realizando este mesmo movimento, só que agora invertendo os papéis.

Diferente da experiência em Florianópolis onde eu estava em meu ‘*habitat natural*’, mesmo que convivendo com grupos e pessoas as quais eu nunca tinha ouvido falar, em São Paulo, com o Fora do Eixo,



experienciei com muito mais intensidade os sentimentos de estranhamento, tanto meus em relação ao grupo, quanto o contrário.

Estes exercícios antropológicos serão relatados e discutidos nos capítulos que se seguem.



## 1 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS REDES DE PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVAS

Foram inúmeras e inusitadas as inovações no *campo* da produção musical a partir da virada do século 21, ocasionadas em grande parte pelas relações dos artistas e produtores com os equipamentos tecnológicos e com as ferramentas comunicacionais da internet. Entre elas estão as redes sociais e de compartilhamento P2P<sup>4</sup>, as rádios *online* e os canais de vídeo, que são hoje as principais formas de distribuição e consumo de música em grande parte do planeta.

Somado a isso, no Brasil assim como em outros países, vimos surgir no campo das políticas públicas e privadas para o setor cultural, uma série de diretrizes governamentais e da iniciativa privada, orientadas para a promoção de diversidade cultural em rede. Tais transformações ocasionaram a ampliação do acesso aos bens, direitos, e serviços culturais, tanto para quem produz como para quem consome música, além de desencadear um processo incessante de entrecruzamentos de culturas musicais locais e globais, e aumentar as possibilidades de compartilhamento e diálogos interculturais entre músicos, artistas de outras áreas, produtores, gestores e público.

Tais processos tecnológicos, políticos e mercadológicos fizeram com que configurações criativas e versáteis fizessem parte das rotinas do universo de produção e difusão da música, viabilizando para os artistas e produtores o acesso quase autônomo às etapas da cadeia produtiva, e a possibilidade da divulgação e do escoamento de seus produtos artísticos por diversos meios, a níveis globais. Os resultados são os visíveis redimensionamentos e reorganizações das práticas e modelos tradicionais do trabalho musical, que atualmente se pautam no desenvolvimento contínuo de estratégias coletivas, nas associações de

---

<sup>4</sup> Redes P2P são tecnologias de rede utilizadas por programas que possibilitam as trocas de arquivos via internet através da interligação de vários computadores que recebem e oferecem arquivos simultaneamente.

\*Conforme <http://tecnologia.uol.com.br/ultnot/redacao/p2p.jhtm>>. Acesso em 08/01/2013.

<sup>4</sup> *Peer-to-peer* (tradução literal do inglês de "par-a-par" ou "entre pares"; tradução livre: ponto a ponto; sigla: P2P) é uma arquitetura de sistemas distribuídos, caracterizada pela descentralização das funções na rede, onde cada nodo realiza tanto funções de servidor quanto de cliente.

\* Conforme verbete "*Peer to peer*" de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 29 de dezembro de 2012.

grupos praticantes de gêneros distintos, e na participação de vários agentes que desempenham funções variadas nos processos produtivos.

Entre as décadas de 1980 e 1990 a indústria da música viveu uma série de transformações dos seus processos produtivos, quando pequenos estúdios de gravação se proliferaram pelo mundo todo, passando a produzir e difundir as músicas locais de diversos lugares. Isto foi possível graças aos custos cada vez mais reduzidos dos equipamentos digitais de gravação e edição que possibilitavam que um número expressivo de artistas e bandas tivesse seus discos gravados (Dias, 2008).

Logo em seguida, no decorrer dos anos 1990, a gravação do CD passou a ser ainda mais acessível para estúdios caseiros, fato que originou um fenômeno já bastante analisado por vários autores (Dias, 2008); (Ochoa, 2003), o da *autoprodução*, onde os artistas mesmos produziam e escoavam seus próprios trabalhos. A partir do final desta década o CD foi gradativamente deixando de ser o principal modo de difusão da música gravada, se tornando apenas mais um dos elementos de um conjunto de processos que hoje são fundamentais para a realização de um projeto musical, como a gravação dos videoclipes e a elaboração de projetos para editais culturais, por exemplo, que são atividades realizadas não só por músicos e produtores, mas por profissionais de diferentes áreas.

Essa descentralização dos processos produtivos têm se tornado cada vez mais necessária para o desenvolvimento de qualquer projeto de música, seja nos contextos pensados como ‘independentes’, ou no *mainstream* musical.

A partir deste entendimento sugiro pensarmos em uma transição do conceito de *autoprodução* para a ideia da produção *compartilhada*.

A produção de trabalhos musicais por fora dos circuitos de empresas já estabelecidas com este propósito, possibilitada principalmente pelo fácil acesso as tecnologias, estimulou a articulação de coletivos que se organizam a partir de lógicas diferentes do modelo empresarial, e que se constituem com base em outros tipos de valores, mais horizontalizados.

Ana Maria Ochoa (2003) em sua análise sobre músicas locais em tempos de globalização nos ajuda a lembrar um pouco dos processos comentados.

A lo largo de la década del noventa, se afianzó, cada vez más, un fenómeno de autoproducción musical, en el cual los mismos grupos musicales

graban, producen y distribuyen sus propias músicas por fuera de los circuitos oficiales de la industria musical globalizada sean indies o majors. Su manifestación más clara es que los mismos artistas o, en algunos casos, mediadores no industriales tales como amigos dueños de estudios de grabación o investigadores musicales, se encargan de producir y distribuir sus discos legalmente, pero por fuera de los circuitos de la industria. Este tipo de producción frecuentemente no es visible en los mercados formales sino que se da a través de redes informales de intercambio creativo. (Ochoa, 2003, p:20).

Isto posto, entendo por redes de produção musical colaborativas os *fluxos* e as *conexões* que se dão entre diversos coletivos artísticos que criam, produzem e atuam em projetos musicais distintos, que podem concentrar-se tanto no mesmo local, como em regiões diferentes, e que se reúnem em determinado momento para defender alguns interesses em comum, tais como a gestão e regulamentação de políticas culturais diversas e as estratégias para difusão dos trabalhos musicais.

As redes seriam então associações de proporções maiores e mais complexas dos que os coletivos, no entanto os dois tipos de agrupamento têm em comum seus princípios aglutinadores, isto é, num primeiro momento a motivação para a união entre seus integrantes são do mesmo tipo, e estariam relacionadas a aspectos afetivos e ao gosto estético em relação aos gêneros musicais praticados entre eles.

Os artistas e produtores se associam para trabalhar juntos em projetos com os quais se identificam afetivamente e esteticamente, fatores que, segundo a maioria dos seus depoimentos, são fundamentais para o exercício do trabalho artístico. Esta identificação gera um intenso sentimento de vínculo com o grupo, que de acordo com Michel Maffesoli (2010) serviria de base para o fortalecimento e a expansão das redes urbanas, as quais ele sugere o nome de *neotribos*. Ele justifica o uso desta metáfora como uma tentativa de ‘traduzir o aspecto emocional, o sentimento de pertencimento e a ambiência conflitual presentes nas associações’.

Segundo esse autor existe nas grandes cidades uma ‘multidão de aldeias’ que formam tribos urbanas que se conectam por meio de movimentos de aproximação e afastamento, ou melhor, de sentimentos de afeto ou de recusa. Estes movimentos dão origem a uma ‘sucessão de

‘nós’ que constituem a própria substância de toda socialidade dos grupos’ (Maffesoli, 2010, p.224).

No *campo* da produção musical penso que estes nós podem ser, por exemplo, pessoas-chave que detêm algum tipo de conhecimento específico, ou que desempenham determinado papel em uma *cena* musical de uma cidade, e que por estes motivos agregam outros sujeitos em seus projetos com maior facilidade, passando então a estabelecer diferentes domínios no contexto local.

Estes grupos, para sua segurança, dão forma ao seu meio ambiente natural e social, e ao mesmo tempo forçam, de *facto*, outros grupos a se constituírem como tais. Nesse sentido a delimitação territorial (quero lembrar que é território físico e território simbólico) é estruturalmente fundadora de múltiplas socialidades. Ao lado da reprodução indireta que não depende da vontade dos protagonistas sociais, mas desse efeito de estrutura que é o par ‘atração-repulsão’: a existência de um grupo fundamentado em um forte sentimento de pertença necessita, para a sobrevivência de cada um, que outros grupos se criem a partir de uma exigência da mesma natureza. (Maffesoli, 2010, p: 228).

Portanto, a questão da espacialidade é fundamental para se compreender a demarcação dos territórios físicos e simbólicos por estas associações. Os coletivos delimitam seus espaços pontualmente através das cristalizações das *cenais* musicais nas cidades e nas regiões próximas, bem como nas comunidades virtuais na internet, em torno das quais vários grupos e indivíduos praticantes de diversos gêneros musicais se concentram e desenvolvem seus projetos. É deste modo que se formam, por exemplo, os coletivos de jazz, de choro, de rock, de blues e assim por diante.

A partir do estabelecimento dos lugares e posições, são desenvolvidos sistemas de trocas para os processos de produção e difusão, os quais estou chamando de *colaborativismo*, e que passam a ser a base de sustentação para o desenvolvimento dos projetos musicais.

Trabalho com o conceito de *cena* de Andy Bennet (2004) sob a perspectiva de uma ‘triconomia que compreende leituras locais, trans-locais e virtuais de *cena*’ (Bennet, 2004, p:232). Trata-se de manifestações de determinados gêneros musicais que podem ser

produzidos e difundidos tanto em âmbitos locais, como translocais, bem como pelo espaço virtual através da internet. As *cenias* compreendem não só a produção e a circulação de projetos musicais, mas também a dinâmica das relações entre os vários atores envolvidos na criação, na difusão e no consumo de distintos gêneros.

As redes funcionam como agregadoras de diversos coletivos locais, regionais, nacionais e até mesmo internacionais. Deste modo, a sua força integradora, assim como a sua atuação, se dá menos na demarcação de espaços físicos, do que no âmbito do compartilhamento de ideologias para criação de um espaço simbólico de lutas políticas, e de estratégias colaborativas para o desenvolvimento de um mercado.

Dois exemplos de redes que integram coletivos de produção musical de diversos gêneros nas duas cidades onde foi realizada esta pesquisa são a ‘Casa de Noca’ em Florianópolis, e o Circuito Fora do Eixo, em São Paulo. O primeiro trata-se de uma casa noturna gerida por um grupo de produtores e artistas de diferentes áreas que atuam em distintas *cenias* musicais da cidade, e que tem, entre outros objetivos, fomentar a criação de cooperativas e redes artísticas, e o intercâmbio entre instituições governamentais, empresas e demais organizações. Para isso, além de produzir shows e eventos culturais dos mais variados tipos em suas instalações, a equipe da Casa de Noca foi o grupo mais engajado na criação da Associação de Produtores Culturais de Florianópolis em 2013, participando ativamente do processo de divulgação, cedendo o espaço para as reuniões dos associados, realizando serviços burocráticos para a formalização dos estatutos, entre outras atividades.

Já o Fora do Eixo por se tratar de uma rede integrada de trabalhos agrega também outras áreas artísticas, mas tem a produção musical como principal aglutinador de coletivos que estão espalhados por todo o Brasil, e em outros países. Além de atuar na gestão de projetos culturais de diversos tipos, umas das principais atividades desta rede são a fiscalização, a regulamentação, o desenvolvimento e a proposição de políticas, tanto para a área cultural como um todo, como para a produção musical em nível nacional.

Estas associações geralmente são compostas por pessoas de diferentes áreas da produção cultural, e que por atuarem em uma multiplicidade de projetos artísticos tendem a reconhecer as diversidades dos coletivos que as integram, servindo para formar alianças políticas entre as diferentes *cenias* musicais. E é por meio deste reconhecimento da heterogeneidade de conceitos e práticas de seus integrantes que elas conseguem formar uma unidade na busca por dois

interesses fundamentais para todos os coletivos associados: o desenvolvimento contínuo de mercados musicais e de políticas culturais que favoreçam as diversas expressões artísticas praticadas entre eles. É desta forma que as redes passam a elencar valores que se tornam referências para os grupos agregados.

Os coletivos têm a capacidade de delimitar territórios físicos e simbólicos principalmente devido as suas diferenças, portanto ‘fundam’ novas *cenais* locais, ou ainda, fortificam e expandem as que já existem.

Mas ainda assim, se considerarmos a metáfora das tribos e a sua lógica de funcionamento, poderíamos interpretar que o sentimento de pertencimento gerado pela ocupação de um determinado espaço físico e simbólico, poderia indicar um ajustamento afetual que antecede o objetivo de se estabelecer uma relação de mercado, isto é, a identificação estética e afetiva presente nos coletivos precede a formação das redes.

Um dos propósitos desta pesquisa é o de compreender as relações destas associações com o mercado e com as políticas culturais, observando os seus processos de divisão social de trabalho e as suas relações de produção. Assim, a ideia é identificar as situações de transição em que os coletivos, além de criarem e produzirem arte motivados pelo sentimento e pelo gosto passam a conectar-se a grupos maiores visando interesses políticos e mercadológicos.

Uma das características que sempre me chamou a atenção nestes grupos é que diante de uma análise inicial, sem um maior aprofundamento, eles não parecem dispor de sistemas organizados de distribuição de papéis e lugares entre seus integrantes, e tampouco aparentam possuir objetivos e projetos de longo prazo, aspectos que poderiam ser considerados essenciais para o estabelecimento de um mercado e de políticas específicas para o *campo* em que atuam. Isto se deve também aos próprios discursos e práticas dos artistas e produtores que são sempre permeados de conceitos que tendem a ‘mascarar’ seus processos relacionais e organizacionais.

Trabalho com o conceito de *campo* de Pierre Bourdieu (2012) para compreender as estruturas de relações objetivas que são de certa forma ‘camufladas’ pelos discursos de horizontalidade e pelas relações de afeto entre os integrantes dos coletivos e redes. Portanto, entendo que a escolha do território físico bem como dos melhores ‘espaços virtuais’, assim como dos parceiros de trabalho, é o que permite que os grupos estabeleçam seus territórios simbólicos, isto é, que existam como o coletivo de tal ou qual gênero musical. A partir desta ideia de *campo* é possível compreender de que maneira um aparente



descomprometimento com objetivos específicos em um tipo de organização que prioriza o ‘*feeling*<sup>5</sup>’ e o acaso podem ter intrínsecos sistemas estruturados de forma objetiva.

As redes e coletivos de produção musical se cruzam, se atravessam, se ajudam e se transformam, mas ao mesmo tempo se mantêm em suas áreas específicas de atuação. Mas então o que poderia explicar estas formas de organização ‘flexíveis’ funcionando dentro de sistemas ordenados a partir de hierarquias e processos de produção e mercado?

Para compreender o que os artistas e produtores queriam dizer em seus discursos, passei a observar alguns termos que eram muito empregados por eles, e passei a relacioná-los aos seus processos de divisão social de trabalho e as suas relações de produção. São eles: *horizontalidade, organicidade e colaborativismo*.

A *horizontalidade* nas relações é apontada como ponto fundamental para a participação nos grupos, e está sempre ligada a *organicidade* dos processos de criação e produção, ou seja, o equilíbrio entre as posições dos agentes parece ser um meio pelo qual se procura criar um espaço para a produção e difusão dos projetos.

O *colaborativismo*, como já foi comentado, é o fator que sustenta a produção das redes e coletivos. A principal moeda que circula é a troca, sejam elas de serviços, favores, privilégios, convites, contatos, indicações, e outros. A ajuda mútua é obrigatória, mesmo que isto não seja algo explicitado, a troca funciona como um código de honra, ou melhor, de ética dos grupos.

Talvez seja importante esclarecer que esta análise da complementaridade de processos e sistemas ‘opostos’, ou seja, horizontalidade, organicidade e hierarquização, não está sendo discutida aqui com a intenção de comprovar ou ‘desmascarar’ os enunciados dos artistas e produtores, e sim no intuito de compreender e identificar de que forma eles acontecem, e os momentos em que eles passam a operar ou a serem modificados.

Assim como Bourdieu (2012), Maffesoli<sup>6</sup> (2010) entende que por trás dos discursos de igualitarismo presentes nos diferentes *campos*

---

<sup>5</sup> Compreendo por *feeling* o sentimento de afeto experimentado por um novo integrante ou pelos membros do grupo estabelecido, em relação às pessoas e as práticas realizadas nestas associações. De acordo com Michel Maffesoli (2010), é este sentimento que vai ‘permitir a integração ou a rejeição de alguém que pretende se associar a uma rede de relações’. (Maffesoli, 2010, p. 226).

sociais existe sempre uma arquitetura complexa, onde os elementos são sempre opostos e necessários uns aos outros, o que ele chama de ‘efeito de estrutura’. Neste mesmo sentido Bourdieu entende que existem ‘regras gerais’ que pertencem aos diferentes *campos* sociais, assim como regras irreduzíveis que pertencem a *campos* específicos. Estas idéias poderiam então nos ajudar a questionar quais seriam os tipos de estruturas específicas destes grupos de produção artística, e em que momentos seus integrantes colocam em prática algumas ‘regras gerais’ que pertencem a outros *campos*, como o da política e do mercado cultural. Ou ainda, em que situações eles se adaptam, ou modificam estes sistemas de organização.

As posições que marcam qualquer *campo* se definem em relação a critérios. Verdadeiros eixos que estruturam o espaço, permitindo que um ocupante realmente possa existir em relação a alguma coisa. Desta forma, falar de um *campo* é mais do que descrever as posições ocupadas e as lutas e estratégias de conservação ou de subversão do atual estado da relação de forças. É analisar em que medida estes eixos de estruturação foram definidos e redefinidos como tais ao longo da história específica do *campo*. (Barros, 2003: 113).

Foi no intuito de compreender estas definições e redefinições de que fala Barros (2013) em análise sobre o conceito de *campo* de Bourdieu, que considere importante saber quais eram os critérios e os valores elencados pelos agentes dos coletivos e redes, imaginando que eles pudessem explicar os processos de transição e as relações entre os diferentes tipos de estruturas dos *campos* envolvidos.

Como já comentado anteriormente, em um primeiro momento a reunião dos artistas e produtores em coletivos se dá pela motivação de tipo estético-afetivo, tendo como ‘resultado’ a objetivação de criar e desenvolver uma determinada *cena*. Para isso os integrantes trabalham juntos na produção de videocliques, ensaios fotográficos, na elaboração de projetos culturais, tocando em bares e casas de shows, entre outras atividades. Os editais quando são aprovados oportunizam a realização de viagens para turnês, apresentações em festivais e gravações de CDs

---

<sup>6</sup> Estou ciente das ‘incompatibilidades’ teóricas entre as ideias desses dois autores, no entanto, as vi como complementares para abordar este problema de pesquisa. Explicarei no decorrer do texto esta opção.

que são financiados por instituições governamentais e por empresas privadas que investem neste setor. Assim, o desenvolvimento de uma *cena*, sugere também a estruturação de um mercado, que necessita das políticas culturais para ser viabilizado.

Em um segundo momento, quando os grupos passam a se consolidar estabelecendo novas *cenais*, ou se integrando as que já existiam nos locais em que atuam, é necessário criar um ambiente favorável para o desenvolvimento dos projetos. Aqui o aspecto afetual já parece estar estabilizado, e os coletivos que perduram se tornam mais flexíveis, passando a negociar e estabelecer mercados, isto é, delimitando os espaços para tocar e escolhendo os parceiros de outras *cenais* para participarem dos projetos.

No caso de Florianópolis, por se tratar de uma cidade relativamente pequena em comparação a São Paulo, o fluxo de artistas e produtores entre diferentes coletivos é muito intenso, por vários motivos. Um exemplo é o fato de que determinados tipos de instrumentos, como os de sopro, são tocados apenas por alguns artistas locais, e dependendo da modalidade contam com apenas um ou dois praticantes, como é o caso do trombone, do bombardino, do saxofone, entre outros. Além destes instrumentistas mais raros de serem encontrados, existem os casos dos estilos, como, por exemplo, guitarristas e baixistas que tem um estilo mais ‘bluzeiro’, ou mais ‘jazzístico’, e que são sempre solicitados para participarem de projetos musicais que misturam diferentes gêneros e estilos. Existe também o caso de músicos que praticam diversos gêneros, e desenvolvem estilos para cada um deles, portanto estes podem transitar entre vários grupos musicais e coletivos.

Os produtores e gestores culturais podem atuar também em distintas *cenais* musicais, elaborando projetos, produzindo shows, eventos, e outras atividades. Isto se aplica também aos artistas de outras áreas, que podem produzir videoclipes, sites e ensaios fotográficos para grupos e coletivos praticantes de gêneros musicais diferentes. Porém, todas estas transições dependem de um fator fundamental: a identificação com cada projeto. Nas *cenais* investigadas nesta pesquisa, é muito raro encontrar alguma pessoa que trabalhe em um projeto com o qual não tenha algum tipo de vínculo, seja ele de tipo estético ou afetivo.

É através destas ‘estabilizações’ dos coletivos que os músicos, outros artistas, gestores e produtores passam a garantir seus espaços no cenário musical local, e então, quando os grupos aumentam e a partir daí as *cenais* passam a se consolidar em diferentes casas noturnas, eventos, festivais, bem como no espaço virtual, torna-se necessário criar,

desenvolver, regular e fiscalizar as políticas culturais para as cidades, estados, países e para a internet. É então neste momento que os coletivos passam a agregarem-se em redes que já existem, ou então, a criarem eles mesmos suas próprias redes.

Entendo por políticas culturais a gestão das atividades artísticas, sociais e culturais, em nível local, translocal e virtual, praticadas por pessoas físicas, instituições governamentais, pelas agências transnacionais, pela iniciativa privada e pelo terceiro setor.

Uma das políticas dos coletivos de Florianópolis é uma prática chamada ‘*Convida*’, que é quando um grupo ou músico individual convida outro artista, que pode pertencer à mesma *cena*, ou ser de outra completamente distinta, e até mesmo de outro segmento artístico, como dançarinos, poetas ou atores, para participações especiais e performances em seus shows. Neste caso divide-se o cachê pago pelo trabalho com o convidado. Esta prática aumenta a visibilidade dos projetos de ambos, pois entre outras vantagens, os diferentes públicos que frequentam os shows se encontram e passam a multiplicar-se.

Existem também os casos dos artistas individuais e bandas que constantemente agregam outros sujeitos em seus projetos, ampliando assim as proporções dos grupos e a circulação entre seus integrantes, e fazendo com que muitos músicos, mesmo que algumas vezes por um curto período de tempo, estejam sempre contribuindo em algum aspecto com os trabalhos uns dos outros. Os intercâmbios estéticos são tão constantes quanto as trocas de serviços, o que sinaliza a influência do *colaborativismo* também no compartilhamento da criação artística.

Os encontros entre os integrantes acontecem em várias situações, como por exemplo, os ensaios que têm sistemáticas diferentes em cada banda ou coletivo. Alguns grupos se encontram semanalmente, outros somente em datas próximas a realização de shows, e muitas vezes, já que se trata de grupos que tem fortes elos de amizade, as reuniões acontecem de modo informal, para confraternizações, por exemplo. Uma situação bastante corrente são os encontros de músicos e produtores em shows de colegas e parceiros de trabalho.

As *cenas* que investiguei são fundamentalmente compostas por artistas e produtores que tem os projetos musicais como única fonte de renda, então a presença de parceiros nas apresentações uns dos outros funciona como uma troca de gentilezas que fortalece as respectivas *cenas*, pois além de irem aos shows, essas pessoas levam acompanhantes que passam a apreciar o trabalho e a divulgá-lo, criando assim um ambiente de colaboração entre os profissionais e o público.

Por se tratar de artistas e grupos com carreira relativamente consolidada todos eles possuem dois, três ou mais CDs gravados, seja com investimentos próprios ou com verba captada através de editais culturais. Os próprios artistas e produtores possuem estúdios semi-profissionais e profissionais, em suas casas ou em espaços físicos próprios para este tipo de atividade, que muitas vezes são mais uma de suas fontes de renda.

No caso dos coletivos de Florianópolis, a divulgação do trabalho e a distribuição dos CDs são feitas pelos próprios grupos que os vendem em shows, e em sistemas de consignação em bares, lojas e cafés da cidade. Já o Circuito Fora do Eixo tem sistemas como a *Banquinha do Fora do Eixo* que é uma rede de distribuição de produtos culturais consolidada sobre os princípios de formação de uma Rede Nacional Solidária de Produtos Culturais<sup>7</sup>. Ela é a ferramenta criada para fazer o escoamento local de CDs, DVDs, livros, camisetas e diversos outros produtos, além de buscar fornecedores qualificados, preços ou serviços que atendam os modelos de negócios oferecidos pelo Fora do Eixo. As *Banquinhas* estão sempre instaladas nos eventos produzidos pela rede, assim como nos eventos de produtores culturais parceiros.

Todos os grupos e artistas associados às redes e coletivos produzem seus vídeos e materiais fotográficos em parceria com profissionais das artes visuais e audiovisuais, criam seus sites, materiais de divulgação *online*, divulgam agendas de shows, turnês, músicas e clipes via internet, principalmente nas redes sociais, como o *Facebook*, o *MySpace* e o *SoundCloud*.

No caso de Florianópolis a difusão dos trabalhos musicais acontece de forma mais intensa no âmbito das redes integradas pelos próprios artistas, porém há que se considerar que elas têm uma abrangência não só local e regional, mas também nacional, e em alguns casos, trabalhos que se destacam em outros países. O público que vai se formando e agregando-se a estes projetos colaborativos também deve ser pensado em termos de relações estético-afetivas, e não deve ser avaliado em termos de quantidade de pessoas, mas sim pela ‘qualidade do vínculo’ com o conceito artístico, ou melhor, com a estética (ou poética) dos respectivos trabalhos. As identificações éticas e estéticas é que vão garantir um comportamento de ‘fidelidade’ a este ou aquele

---

<sup>7</sup> Para mais informações sobre as Banquinhas FdE, ver: <http://gritorock.com.br/monte-sua-banquinha/>. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

artista, grupo musical, ou a um coletivo de produção que promove festas ou eventos musicais.

Já o Circuito Fora do Eixo que agrega centenas de coletivos no Brasil e no exterior, oferece uma ampla divulgação dos trabalhos dos grupos vinculados à rede através da utilização de múltiplas tecnologias de compartilhamento de informação, via sites, blogs e redes sociais na internet, além de oportunizar a participação em eventos, shows e festivais com a marca FdE em diversos locais, através de intercâmbios artísticos entre os coletivos associados. Essas experiências servem como um trampolim para muitas bandas e artistas em início de carreira. Um dos exemplos mais pontuais é o Grito Rock Mundo, um festival realizado em rede, executado concomitantemente em diversas cidades do mundo durante o período do Carnaval brasileiro, apresentando-se como uma opção complementar às festas tradicionais de carnaval.

Talvez seja importante destacar que tanto a prática da *autoprodução* quanto a *produção compartilhada* priorizam algo em comum: a liberdade de criação em oposição aos interesses comerciais das grandes produtoras e gravadoras, aos interesses do Estado, assim como de artistas e bandas do *mainstream*. Porém, a lógica colaborativa opera de forma diferenciada quando opta pela colaboração ao invés da competição, pelo compartilhamento da renda, pelo uso de moedas paralelas, pela busca por relações de trabalho mais horizontais, e pela descentralização dos processos.

Shannon Garland (2013), etnomusicóloga da Universidade da Colúmbia que desenvolve uma pesquisa com a rede Fora do Eixo, analisando a sua estrutura e os seus modos de produção e circulação de música independente no Brasil, tece comentários interessantes sobre estas transformações dos processos no *campo* da produção musical ocorridos nas duas últimas décadas, e entende esta rede como uma transgressora do *slogan punk* ‘faça você mesmo’ que geralmente é atribuído a ideia da *autoprodução*.

O Fora do Eixo nasceu e cresceu fora dos principais “eixos” de produção cultural do país, especialmente das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Apareceu primeiro em 2005, como um “circuito” de movimentação de bandas entre as cidades de Cuiabá, Rio Branco, Uberlândia e Londrina, todas localizadas no interior do país, longe das principais localidades de poder cultural e político. A rede se originou em uma tentativa de fortalecer a produção cultural nesses locais

periféricos, descentralizando assim o poder dos eixos, e democratizando a capacidade para produções culturais, e críticas políticas no país como um todo. Modificando o antigo *slogan punk* “faça você mesmo” (*do it yourself--DIY*), o Fora do Eixo procurou “faça juntos” (*do it together*), se servindo de desenvolvimentos tecnológicos recentes como software livre e a mídia social, assim como através da captação e redistribuição coletiva de recursos. A redistribuição é facilitada pelo *Card*, a moeda criada pelo Fora do Eixo para sistematizar e tornar trocável o trabalho dos participantes. (Garland, 2013, p: 2).

Nenhum dos grupos com quem trabalhei está ligado a empresas ou selos que controlem a sua produção artística. O fato de os artistas e produtores possuírem equipamentos tecnológicos de gravação e edição permite que eles mesmos produzam suas obras e não tenham interesse nem necessidade de procurar grandes empresas para realizar estes serviços. Além disso, a possibilidade de captação de verbas via editais culturais que financiam os processos mais caros da produção acaba os desvinculando dessas grandes gravadoras, e até mesmo de selos independentes que possam ter qualquer tipo de direitos sobre suas obras.

A produção artística destes coletivos se dá através de práticas econômicas híbridas que estabelecem conexões tanto com o Estado, como com a iniciativa privada, e o terceiro setor. Este é um aspecto bastante debatido tanto no meio cultural como nas diversas mídias, e muitas vezes interpretado como uma incoerência, já que alguns grupos se declaram como independentes.

O movimento de aproximação a determinadas instâncias, como do Estado e das suas políticas culturais, por exemplo, ocorrem quando convém aos grupos se inscrevem em algum edital, ou participar de algum evento público, mas isso não garante que esta relação seja de longo prazo, pois em qualquer momento que um artista se sentir enclausurado com as imposições burocráticas, nada o impedirá de recorrer a outros setores, e até mesmo de criar suas próprias alternativas para desenvolver a ideia que lhe interessa, sendo esta uma situação bastante rotineira.

A característica aberta dos grupos não exclui o comprometimento em alguma medida com cada uma das instâncias com as quais eles se relacionam, sejam elas o governo, as empresas, ou entidades sem fins lucrativos. A possibilidade de transição das pessoas entre diversos

coletivos e redes é permitida, porém, elas deverão envolver-se de alguma maneira, obedecendo a diferentes tipos de regras. Portanto, pensar nestas associações é pensar na necessidade de envolver-se, correndo-se o risco de não ser aceito quando percebido como desinteressado pelo grupo. Mais uma vez podemos ‘invocar’ aqui a ‘solidariedade orgânica<sup>8</sup>’ de que fala Maffesoli (2010).

Para a realização de todas as etapas de gravação de um CD são mobilizadas forças de vários coletivos, e como alguns integrantes são donos de estúdios profissionais, é comum acontecerem trocas de favores para a utilização do espaço e dos serviços, assim como acontecem empréstimos de equipamentos, serviços de gravação de vídeo e fotografias, e as participações especiais de outros músicos nas gravações dos discos.

Os espaços culturais para tocar em Florianópolis se multiplicaram durante os últimos dez anos<sup>9</sup> devido principalmente ao aumento da população local. A cidade apresenta-se nacionalmente e internacionalmente na mídia já há algum tempo como um lugar voltado ao turismo e lazer, atraindo novos moradores de outros estados e de outros países. Como consequência a atividade cultural da cidade se diversificou e foram abertas casas noturnas, bares e restaurantes que tem como parte da programação a apresentação de shows musicais. Além disso, a existência dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC vem formando há alguns anos dezenas de profissionais desta área, que passaram também a atuar no cenário local, além de viajar em turnês para outros estados e países, ou ainda para continuar seus estudos e trabalhar, o que intensificou um forte intercâmbio cultural translocal.

Aumentando o número de lugares pra tocar, aumenta também a diversificação de *cenas* musicais, ocasionando que, num mesmo dia, vários destes coletivos realizem shows em espaços distintos, sendo que alguns músicos que participam de projetos paralelos podem se apresentar em dois shows em um mesmo dia, dependendo do tempo e do horário de cada apresentação.

---

<sup>8</sup> O conceito de solidariedade orgânica será discutido em seguida, com maior aprofundamento.

<sup>9</sup> WOSNY, Guilherme Clasen. A localização das casas noturnas em Florianópolis – SC utilizando o Sistema de Informação Geográfica – SIG. GeoLab – Laboratório de Geoprocessamento da FAED/UDESC. 2005.

\*Este trabalho contém mapas da ilha, onde é possível localizar a concentração de casas noturnas por regiões da cidade.



As *cenas* são bastante variadas nas casas noturnas e bares de Florianópolis, sendo que existem espaços especializados em jazz, em choro, em rock, blues, samba, bossa nova, entre outros, mas muitas delas também optam por diversificar suas atrações dedicando um dia da semana para cada gênero musical, como a Casa de Noca, por exemplo.

Sem sombras de dúvidas um dos meios mais importantes para os músicos poderem divulgar seus trabalhos são os shows, que podem acontecer tanto nos bares e casas noturnas, como em teatros, e eventos produzidos por instituições culturais, públicas e privadas.

María Eugenia Domínguez (2009) fala sobre a questão dos espaços para a produção musical em sua pesquisa com redes Rio-Platenses, em Buenos Aires, Argentina, onde existem muitos entraves, tanto em relação às políticas públicas para a área da música, quanto à disponibilidade de espaços para a realização dos shows.

Como será discutido mais adiante, a formação destes tipos de agrupamentos em rede se deram de formas parecidas em diversos lugares do mundo e quase no mesmo período, sendo assim, existem características semelhantes em suas estruturas de organização, e a importância da demarcação do local através das *cenas* é uma delas.

As atuações ao vivo e o contato face a face com o público também contribuem na formação de comunidades que articulam a musicalidade rio-platense. Instrumentistas desse universo são invariavelmente parte importante do público nos shows de seus pares. Tais performances não são exibidas na televisão e nem acontecem em grandes estádios ou teatros, mas em espaços nos quais se produzem os encontros face a face que levam os sujeitos a se reconhecer como parte da comunidade que ali se expressa. (Domínguez, 2009, p:132).

O local visto de uma perspectiva de demarcação de espaços (não se trata só de espaço físico, como já vimos) favorece o estabelecimento de normas e condutas de atuação, e concede privilégios aos que pertencem aos grupos inscritos nas *cenas* musicais, deste modo, as reivindicações pela regulamentação das políticas culturais podem ser vistas também como a solicitação de prioridades para os que pertencem ao local ou *cena*, e aos que estão sob seu círculo de influências.

O localismo favorece o que se pode chamar de ‘espírito de máfia’: Na busca por moradia, para a obtenção de um trabalho, e no que se refere aos mínimos privilégios quotidianos, a prioridade será dada aos que pertencem a tribo ou aos que gravitam em seus círculos de influência. Em geral analisamos este processo no quadro da família, mas é possível estendê-lo à família ampliada, quer dizer, a um conjunto que se apóia no parentesco, mas que também se apóia em múltiplas relações de amizade, de clientelismo, ou de serviços recíprocos. (Maffesoli, 2010, p: 227).

A seguir discutirei alguns dos aspectos que impulsionaram a formação das redes e coletivos de produção musical, não só no Brasil, mas no mundo todo. Entre eles estão a popularização da internet no final dos anos noventa e a transformação radical na indústria do disco, ocorrida na mesma época.

## 1.1 UM HISTÓRICO SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES DA INDÚSTRIA MUSICAL E AS MUDANÇAS DE PARADIGMAS NOS PROCESSOS PRODUTIVOS A PARTIR DA WEB 2.0

Podemos iniciar este subcapítulo nos fazendo a seguinte pergunta: Quais as formas que ouço música no dia a dia?

Se direcionarmos a atenção para as transformações que ocorreram no *campo* da produção musical nos últimos vinte anos, poderemos ter mais clareza sobre o contexto atual, e quem sabe imaginar algumas possibilidades para o futuro da música.

É importante nos localizarmos no tempo, ou seja, o ano é 2013, e vivemos imersos em uma cultura digital onde mais do que nunca as tecnologias tornaram possível o armazenamento, o acesso e o compartilhamento de música por diversos meios, cada vez mais dinâmicos. Além disso, as barreiras de entrada antes impostas aos vários estágios de produção e circulação desmoronam dia após dia.

Atualmente a atividade musical envolve uma série de processos e ramificações que necessitam da participação de pessoas das mais diversas áreas para a execução de um projeto. Isto porque muitas vezes antes mesmo de estar gravada em um CD, a produção de um artista ou

de uma banda estará nos vídeos do *Youtube*<sup>10</sup>, do *Vimeo*<sup>11</sup>, nos canais de rádio online como *SoundCloud*<sup>12</sup>, *OiRdio*<sup>13</sup>, ou em alguma rede social direcionada para a difusão e consumo de música como o *MySpace*<sup>14</sup>. Além disso, é bastante provável que os projetos, assim como seus integrantes estarão vinculados ao *Facebook*,<sup>15</sup> que tanto serve como canal de troca do produto musical em si, através dos compartilhamentos

---

<sup>10</sup>*YouTube* é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em fevereiro de 2005 por três pioneiros do *PayPal* um famoso site da internet ligado ao gerenciamento de transferência de fundos.

\*Conforme verbete “*YouTube*” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 28 de agosto de 2013.

<sup>11</sup>*Vimeo* é um site de compartilhamento de vídeo, no qual os usuários podem fazer *upload*, partilhar e ver vídeos. Foi fundado por Zach Klein e Jakob Lodwick em novembro de 2004.

\*Conforme verbete “*Vimeo*” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 28 de agosto de 2013.

<sup>12</sup>*SoundCloud* é uma plataforma online de publicação de áudio utilizada por profissionais de música sediado em Berlim, Alemanha, fundado por Alexander Ljung e Eric Wahlforss em agosto de 2007. Nele os músicos podem colaborar, compartilhar, promover e distribuir suas composições.

\*Conforme verbete “*SoundCloud*” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 28 de agosto de 2013.

<sup>13</sup>*OiRdio* é uma rádio brasileira pertencente a Oi que estreou em 2004 via FM e por web rádio em 1º de janeiro de 2012. A emissora estreou na frequência modulada FM em 2004 até após a descontinuidade de contrato até o final de 2011, quando a rádio passou a transmitir apenas pela internet.

\*Conforme verbete “*OiRdio*” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 28 de agosto de 2013.

<sup>14</sup>*MySpace* é um serviço de rede social que utiliza a Internet para comunicação online através de uma rede interativa de fotos, blogs e perfis de usuário. Foi criada em 2003. Inclui um sistema interno de e-mail, fóruns e grupos. A rede social já foi a mais popular do mundo, mas perdeu nos últimos anos para outras redes sociais como *Facebook*.

\*Conforme verbete “*MySpace*” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 28 de agosto de 2013.

<sup>15</sup>*Facebook* é um site e serviço de rede social que foi lançada em 4 de fevereiro de 2004, operado e de propriedade privada da *Facebook Inc.* Em 4 de outubro de 2012 o *Facebook* atingiu a marca de 1 bilhão de usuários ativos. Em média 316.455 pessoas se cadastram, por dia, no *Facebook*, desde sua criação em 4 de fevereiro de 2004.

\*Conforme verbete “*Facebook*” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 28 de agosto de 2013.

de videoclipes, links de canais, entrevistas e reportagens entre os usuários, como é o veículo e o local por onde artistas e produtores desenvolvem diversas táticas de difusão em mídia de rede.

Estas mudanças de paradigmas que fizeram do *campo* da produção musical um espaço de compartilhamento de serviços e conhecimentos tem como principais causas a revolução digital promovida pelas tecnologias de gravação e edição que vem se desenvolvendo constantemente, e a popularização do acesso a internet que acontece em ritmo acelerado nos últimos quinze anos.

A indústria fonográfica durante muito tempo exerceu um forte domínio sobre a produção musical mundial se pautando na verticalidade de processos, e isto ocorria basicamente devido aos custos dos equipamentos de gravação e edição, que só podiam ser adquiridos por empresas que detivessem um alto capital de investimento, tornando esta atividade algo quase que exclusivo para artistas escolhidos pelas próprias organizações culturais massivas.

Os autores João Leão e Davi Nakano falam sobre este processo:

O domínio das *majors* (grandes gravadoras) foi e tem sido exercido pela integração vertical de atividades ou, quando essas atividades são desempenhadas por terceiros, pelo forte controle devido ao seu elevado poder econômico. A indústria fonográfica sempre apresentou uma estrutura oligopolista desde sua consolidação, em meados da década de 1950, após a definição de aspectos técnicos como a introdução do vinil – matéria prima mais barata e abundante para a produção de suportes físicos – e a padronização da velocidade de reprodução de 33 1/3rpm pela Columbia Records, em 1948 (Strolb e Tucker, 2000). As *majors* da época (RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol) atuavam com forte integração vertical, desempenhando todas as quatro atividades da cadeia, desde a procura de artistas, gravação do fonograma, distribuição para uma cadeia própria de revendedores, até a divulgação e comercialização de seu produto em rádios e no cinema (Peterson e Berger, 1975). (Perpétuo e Silveira, 2009:13).

No entanto, esses autores nos lembram que agrupamentos de músicos e produtores que atuam paralelamente às grandes corporações

sempre existiram, e que além da preocupação com a autonomia estética das obras, tomam este caminho como forma de resistência e manifestação política contra a indústria cultural.

No decorrer da década de 1940, em algumas partes do mundo, artistas e produtores que conseguiam manter-se no mercado, mesmo que de forma restringida passaram a atuar na formação de um ‘*ethos* independente’ (Garland, 2013) que perdura no *campo* da produção da música até os dias de hoje. Nesta época surgiram principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra centenas de pequenos e médios estúdios de gravação que oportunizaram os primeiros projetos musicais chamados de ‘independentes’ ou *indies*.

Entre as décadas de 1950 e 1970 diversas novas corporações da indústria cultural surgiram e fundiram-se, propiciando uma maior diversificação dos produtos culturais que eram disponibilizados na época, como os conteúdos para rádio, cinema e televisão. Estes eram os meios pelos quais se veiculava a produção musical, que como consequência passou a homogeneizar-se, já que as empresas tinham como principal estratégia a integração dos seus produtos, o que lhes garantia um maior controle do mercado de produção cultural em nível mundial (Perpétuo e Silveira, 2009). Esta ainda é uma prática constante das grandes redes de televisão, por exemplo, que difundem a produção musical realizada por seus estúdios afiliados, ou por seus artistas contratados em suas novelas, filmes, e programas de auditório.

No entanto, a partir da década de 1960 ocorrem alguns processos que demonstram os primeiros sinais de declínio dessa verticalidade praticada pelas grandes gravadoras, e isto devido tanto a evolução contínua das tecnologias de gravação, como a crescente democratização do acesso aos aparelhos de rádio.

Assim como a internet nos dias de hoje, as rádios se caracterizam por serem canais de comunicação que apresentam uma grande diversidade de demandas, o que a indústria cultural através de seu sistema fechado e homogeneizado não estava sendo capaz de oferecer aos consumidores, que cada vez mais tinham acesso as modernas tecnologias de reprodução da época. Esta situação forçou a indústria a rever seus conceitos e processos, e neste momento centenas de gravadoras independentes se fundiram com as *majors* em busca de novos artistas e grupos musicais, no intuito de agregar novos estilos e gêneros ao *mainstream*. E foi exatamente isto que ocorreu, quando uma grande variedade de projetos musicais passou a ser pulverizada pelas gravadoras de médio e pequeno porte no fim dos anos 1960, com

destaque para o rock, a música eletrônica (New Wave), o Rap e a Pop Music, (Perpétuo e Silveira, 2009).

O surgimento da fita K7 ou fita magnética no início dos anos 1960 foi um passo decisivo no barateamento dos custos de produção, facilitando o surgimento dos pequenos estúdios *indies*, além de fortalecer a criação e divulgação de novos estilos musicais. No entanto, o maior impacto aconteceu com o desenvolvimento das tecnologias digitais de gravação e edição, que passaram a desencadear uma série de inovações que hoje podem ser comparadas ao uso dos computadores, que são utilizados em praticamente todos os processos de produção de um projeto musical. Além da gravação e edição da música, as máquinas cada vez mais potentes são utilizadas na edição de vídeos e fotografias, na elaboração de design gráfico para capas de CD, para produzir os materiais de divulgação dos artistas e bandas, no desenvolvimento dos *web sites*, e também para as estratégias de difusão dos trabalhos via redes sociais, canais de vídeos, rádios *online*, entre outros.

Já durante a década de 1980, a incorporação gradativa do CD e o consumo dos aparelhos que reproduziam e gravavam fitas K7 e discos de vinil aconteceram de forma muito intensa em várias partes do mundo, somada a ampla difusão de uma diversidade de gêneros e estilos musicais pelas gravadoras independentes, fazendo com que as grandes corporações concentrassem em suas mãos não mais tanto os processos de produção, mas sim os de distribuição e comercialização.

O desenvolvimento de tecnologias digitais de gravação reduziu consideravelmente o investimento necessário para a produção musical em comparação com a tecnologia de fita magnética, possibilitando um crescimento ainda mais acentuado de estúdios de gravação independentes, utilizados tanto pelas *majors* como por gravadoras independentes e (ainda que poucos) artistas autônomos. Posteriormente, o desenvolvimento e a consolidação de computadores pessoais com maior capacidade de armazenagem e processamento e de softwares de gravação contribuíram ainda mais para o barateamento dos custos de produção, principalmente para artistas autônomos e seus *bedroom studios*. Esse desenvolvimento tecnológico, impulsionado também pela introdução do CD e dos aparelhos reprodutores

integrados (CD, K7 e rádio), dos reprodutores automotivos e dos aparelhos portáteis de uso individual, contribuiu para uma nova fase de amplo crescimento do mercado fonográfico, ainda marcado pelo domínio das *majors* sobre os canais de distribuição e comercialização. (Perpétuo e Silveira, 2009:17).

São estas inúmeras transformações no *campo* da produção musical durante os anos que desencadeiam a chamada ‘descentralização’ dos processos, termo tão citado nos discursos dos integrantes das redes colaborativas. Algo que parece ser um fenômeno atual, mas que tem seu início há cerca de quarenta ou cinquenta anos atrás.

Um momento decisivo para esta virada conceitual acontece a partir da década de 1990. Até então o fenômeno impressionante que ocorria era a compactação das fitas K7 e dos discos de vinil para o CD, o que garantia não só uma melhor qualidade do produto musical, como o armazenamento das coleções de discos. No entanto, a internet entra nas casas dos consumidores, produtores e artistas, e permite algo completamente novo: a independência dos suportes físicos através da nova tecnologia do MP3, algo que hoje parece ser uma coisa completamente banal, pode ser considerada uma mola propulsora que causou um rebuliço em tudo o que já havia ocorrido no universo da música.

A característica principal do MP3<sup>16</sup> (MPEG 1 *Layer-3*) é a possibilidade de comprimir o áudio com perdas quase imperceptíveis aos nossos ouvidos. A técnica é comprimir e eliminar os dados de áudio que o ouvido humano não pode perceber, deste modo é possível reduzir o tamanho das músicas em até doze vezes, sem perder a qualidade em relação ao CD.

Os arquivos em MP3 eram compartilhados pela internet através das redes P2P (*peer-to-peer*), das quais a mais conhecida foi a rede *Napster* que surgiu em 1999, e agregou números exorbitantes de usuários em seus servidores durante três anos. A desmaterialização no consumo musical proporciona uma grande facilidade de compartilhamento a níveis nunca antes vistos, e causa fortes impactos em toda a cadeia de produção e consumo dos bens artísticos musicais.

---

<sup>16</sup> Conforme verbete “MP3” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 29 de agosto de 2013.

As grandes produtoras e gravadoras são as primeiras a sentir os efeitos das redes de compartilhamento via internet, pois a partir da independência dos suportes físicos, não existe mais a necessidade de pontos de venda para a distribuição de CDs, Vinis e Fitas K7. A partir da ameaça ao império da indústria cultural, em uma tentativa agonizante os grandes conglomerados chegam a processar o *Napster* em 2001, causando a interrupção de seus serviços de compartilhamento neste mesmo ano. Porém a batalha foi em vão, pois logo em seguida diversos programas de trocas de arquivos foram criados e permanecem até hoje em operação, seja de forma legal ou ilegal, como o *E-mule*, o *BitTorrent*, o *AudioGalaxy*, entre muitos outros.

É claro que a indústria fonográfica ainda resiste bravamente a todas as mudanças no cenário musical, e muitas vezes se utilizando das próprias estratégias que a princípio podem ser vistas como as suas potenciais ameaças, como por exemplo, a venda *online* de álbuns e músicas avulsas por sites especializados.

O surgimento da *Web 2.0* altera ainda mais a lógica de produção, por possibilitar que artistas, produtores e consumidores tenham relações quase diretas via redes sociais e de compartilhamento de arquivos. Estes canais de comunicação e de troca permitem que produções locais de várias partes do mundo sejam difundidas amplamente, o que em uma situação anterior seria algo impossível de ser feito. Esta realidade faz com que diversos coletivos artísticos se reúnam em várias partes do mundo e passem a se organizar através de processos mais horizontais, alterando a lógica da verticalidade das grandes corporações e causando uma grande mudança nas relações de produção e de organização social do trabalho musical.

Os serviços oferecidos pelas tecnologias da *Web 2.0*<sup>17</sup> são as evoluções dos serviços da internet que já existiam desde o seu surgimento, no entanto, devido a uma maior riqueza de conceitos, e a sofisticação tecnológica dos sites e aplicativos, somadas a uma enorme ampliação da banda larga no mundo todo, estas tecnologias propiciaram um aumento gigantesco do número de usuários das redes sociais, e como consequência uma maior flexibilidade na difusão e consumo de conteúdos, o que confere a *Web 2.0* uma característica de ambiente de compartilhamentos horizontais, ou *peer to peer*.

Como já vimos então, as quedas das barreiras para a difusão das músicas locais de diversas partes do mundo já vem acontecendo há

---

<sup>17</sup> Site *WebInsider*. <http://webinsider.com.br/2006/10/30/o-que-e-web-20/>. Acesso em 28 de agosto de 2013.



alguns anos, com especial destaque para a década de 1980, a partir da fusão das *majors* com a *indies*, e da evolução e barateamento das tecnologias de gravação, edição e reprodução. Como resultado, a partir dos anos 1990 a circulação de músicas locais deixa de estar vinculada às grandes industriais culturais, como nos aponta Ana María Ochoa (2003).

La circulación grabada de música locales no está exclusivamente asociada a las estructuras de la industria. El desarrollo tecnológico há hecho posible la circulación grabada de músicas a nivel cada vez más significativo, por fuera del ámbito industrial. La relación entre músicas locales, creatividad y producción discográfica no nos remite por tanto exclusivamente a los ámbitos formales. (Ochoa, 2003: 20).

Os coletivos são hoje responsáveis pelos processos e serviços que antes eram realizados pelas gravadoras, o que pode ter sido um dos principais fatores desencadeadores desta lógica colaborativa, onde diante da extrema necessidade de organização coletiva, cada integrante do grupo é responsável por uma série de atividades que são distribuídas de acordo com as habilidades individuais. Estas mudanças também ajudaram na reinvenção do papel do público que deixou de ser um simples consumidor para ser um ator fundamental nos processos de difusão das obras.

O objetivo destas associações não é mais dominar um mercado, e sim criar e fortalecer *cenais* em locais variados a partir do entendimento que o intercâmbio musical é capaz de gerar um sistema auto-sustentável de produção. Um dos exemplos clássicos é a estratégia de compartilhamento dos videoclipes no *YouTube* através da rede social *Facebook*, que possibilita a visualização por públicos dos mais variados lugares, funcionando como um canal de abertura para a realização de shows dentro e fora das cidades onde os artistas atuam, sendo que esta é a principal fonte geradora de lucro para quem vive da atividade musical atualmente.

Em uma entrevista que realizei com os produtores da Casa de Noca em Florianópolis, Renato Zetehaku Araújo, Marinho Freire, Rafael Chong e Rafael ‘Brigadeiro’, questionei-os sobre o que pensavam sobre esta virada conceitual e prática nos modos de produção musical para formatos mais colaborativos, e a relação disso com as novas tecnologias.

‘Eu acho que a Casa de Noca... um dos motivos de ela ter dado certo foi essa facilidade de comunicação na internet e no *Facebook*. Porque se tornou mais fácil pras pessoas se conhecerem. Rola uma divulgação por fora, mas o *Facebook* com certeza facilita’. (Renato Zetehaku Araújo, entrevista realizada em agosto de 2013).

‘O *Facebook* é uma ferramenta fantástica, desde o processo de compartilhar, até as ferramentas pagas, e até mesmo, por exemplo, um simples álbum de um evento né... Por exemplo, teve o álbum da atração da Austrália, o Jarrah Thompson Band, a última vez que eu olhei estava com quatro mil e ‘tantas’ visualizações sabe? Ou seja, alguém marcou você na foto, e a sua rede de mil e poucos contatos, uns cem já vão ver, e aí a coisa vira uma reação em cadeia’ (Marinho Freire, entrevista realizada em agosto de 2013).

‘E tem o lance da rede né...por exemplo, vamos supor, eu tenho lá oitocentos e poucos amigos...Pô, eu não tenho tudo isso de amigo né? Então essa coisa da internet tem muito a ver com essas conexões né?’(Renato Zetehaku Araújo, entrevista realizada em agosto de 2013).

As diversas possibilidades de reprodução musical em aparelhos cada vez menores levaram a uma perda gradativa do valor econômico do disco, que deixou de ser uma fonte geradora de lucro para os artistas e produtores. No entanto, por incrível que pareça, os CDs não deixaram de ser gravados.

Mas o que faz com que as bandas e artistas ainda se preocupem com a gravação de seus discos, mesmo com a possibilidade de acesso a centenas de programas, redes e aplicativos que facilitam o compartilhamento de suas músicas, vídeos e fotografias sem a necessidade de um suporte físico?

Nesta mesma entrevista com os produtores da Casa de Noca discutimos este assunto, que segue transcrito:

**Ana Carolina:** ‘Marinho, você que trabalha com editais, você ainda escreve projeto pra gravação de CD?’

**Marinho Freire:** ‘ Sim, esses dias eu escrevi um projeto pro Leandro Fortes pra gravação do CD do Quarteto Rio Vermelho’.

**Ana Carolina:** ‘Mas por que vocês acham que os músicos ainda gravam o CD?’

**Marinho Freire:** ‘Pois é, eu estava questionando o Leandro esses dias, e perguntei por que ele não usava os R\$30mil do edital pra fazer uma circulação, ao invés de gravar o CD. Por que pra mim, eu acho muito mais interessante pegar os R\$30mil e circular do que gravar um CD, sabe?’

**Ana Carolina:** ‘E o que ele diz disso?’

**Marinho Freire:** ‘Ele respondeu que queria gravar o disco devido a uma situação que acontece com a maioria dos músicos né...A maioria consegue gravar CD, mas raramente consegue fazer como gostaria de fazer. Então ele disse assim: Eu vou conseguir pela primeira vez na minha vida gravar um CD totalmente da maneira que eu imagino que podia ser um disco, meu e do quarteto sabe? Com participações especiais, várias horas de estúdio. Porque assim...Os músicos sempre passam por essa questão do compartilhamento e da colaboração, porque se ele vai gravar num estúdio ‘massa’, com certeza não é porque ele tem grana pra pagar, e sim porque ele é amigo do cara, e o cara acredita no trabalho dele, ou por uma questão afetiva mesmo. Então é um ciclo de um monte de gente se ajudando. Então é difícil chegar com R\$20mil e dizer: Olha, vou gravar um CD. Se não é a Anita pra gravar lá no estúdio da ‘Som Livre’ sabe? Um artista desse não vai ter essa grana pra chegar lá e gravar um CD ‘massa’, ‘top’, pra registrar o trabalho.’

**Rafael Chong:** ‘Pegar o trabalho na mão né...que é o que a galera alega. Eu estava conversando com a cantora Verônica Kimura esses dias, e assim...hoje a galera escuta o som, mas associa muito mais à imagem, então, tipo... a tecnologia de gravação está evoluindo muito, só que você já

parou pra reparar que onde se toca os sons, tá piorando? Tipo, antes você colocava um disco de vinil ou um CD em um *minisystem* na sua casa, onde você podia equalizar tudo, e hoje você escuta no computador, no celular, então o som pelo som já não é mais o que conta’.

**Renato Zetehaku Araújo:** ‘É um lance muito louco né...eu por exemplo, onde mais ouço música é no som do carro...eu faço questão de comprar o CD da galera que toca aqui porque eu sei que vou ouvir no carro’.

**Rafael Chong:** ‘Esses dias eu conversei sobre isso com o Gustavo Barreto do *Sociedade Soul*, e ele contou que rolou uma discussão muito forte com a banda na hora de gravar o CD, e no final eles chegaram a conclusão que valia a pena gravar justamente por essa história do CD do carro, porque diz que a maioria das pessoas escuta no carro’.

A música entre todas as outras expressões artísticas sempre teve uma relação especial com o desenvolvimento tecnológico, já que os seus praticantes, entusiastas e consumidores estiveram constantemente antenados às evoluções, incorporando-as aos processos de produção, difusão e fruição das obras musicais.

Sérgio Amadeu da Silveira (2009) nos fala um pouco sobre essa relação, e nos ajuda a pensar sobre de que formas a utilização das novas ferramentas tecnológicas pode influenciar na produção e fruição estética da música.

A música, como todas as manifestações culturais da humanidade é historicamente definida. Os seus elementos constitutivos estão em constante mudança. Todas as artes, em particular a música, adquiriram uma relação intrínseca com a evolução técnico-social dos meios de comunicação. As alterações tecnológicas são assimiladas ou descartadas pelos grupos sociais exatamente por não serem neutras. Dificilmente elas determinam a história, sendo mais determinadas pelas cisões dos grupos hegemônicos e contra-hegemônicos e

pelos resultados de suas disputas. (Perpétuo e Silveira, 2009:28).

Todos os grupos e coletivos de Florianópolis que participaram desta pesquisa se aproveitam de várias ferramentas tecnológicas e da internet para realizarem todos os processos necessários para o desenvolvimento de seus projetos, porém, a gravação dos CDs ainda é um ponto fundamental, sendo inclusive um momento de euforia quando algum artista ou banda está realizando esta etapa do trabalho. Quando isto acontece são mobilizadas forças de vários coletivos da cidade que se unem para efetuar diversas trocas, como aluguel ou empréstimo de salas de estúdios, serviços de masterização, prensagem, design da capa e do material de divulgação, participações especiais de músicos, gravação das imagens e fotos de estúdio, entre outras atividades.

Os custos de gravação e edição geralmente são financiados por verbas de editais públicos ou privados de incentivo a cultura que são obtidos através de projetos elaborados por gestores e produtores culturais, ou até mesmo pelos próprios músicos. Outra alternativa que já foi adotada por alguns artistas da cidade é a captação via *crowdfunding*, da qual falaremos mais adiante, e que se utiliza das redes sociais da internet para financiar projetos de forma colaborativa.

O ato da gravação de um CD é visto pelos artistas como o momento do encontro e da possibilidade da materialização do trabalho coletivo, sendo tão valorizado quanto o momento dos shows ao vivo, onde é possível apresentar a obra e obter algum tipo de retorno do público. É interessante observarmos a dimensão afetiva que permeia toda esta coletividade que se reúne para dar forma a uma narrativa artística, além de pensar nos motivos que fazem com que estes músicos e produtores, mesmo vivendo em meio a um universo de possibilidades de difusão de conteúdos, ainda tenham como principal objetivo a gravação dos seus CDs.

Em uma análise de um texto de Martín Graziano (2011), María Eugenia Domínguez (2012) faz uma observação sobre as entrevistas feitas pelo autor com músicos do Rio da Prata, nas quais foi muito ressaltada pelos artistas a importância das apresentações ao vivo, assim como das gravações, como sendo um espaço de encontro e compartilhamento. Graziano investigou um circuito de ‘cancionistas’ de inspiração trovadoresca, onde se misturam diversas influências, sem um gênero ou princípio a ser respeitado. São redes formadas por jovens que cresceram nos anos 1990 e que misturam em seus trabalhos, milongas, folclores latino-americanos, jazz, bossa nova, MPB e música eletrônica.

Este autor entende estes trabalhos como sendo uma nova música popular para o século 21 nesta região.

Encontramos, gracias a una discografía prolija y detallada, un mapa precioso de esta musicalidad. Si bien los cancionistas realzan en casi todas las entrevistas la importancia central de tocar en vivo en sus experiencias creativas, las grabaciones aparecen también como un espacio vital – aunque distinto - para componer, versionar, arreglar, dirigir, y crear afectos. En ese espacio se gestan exploraciones que, si bien conceptuales, no dejan de estar asociadas a las posibilidades generadas por los cambios en las tecnologías de grabación. Vemos esto, por ejemplo, en la valorización de una especie de sonido documental, que busca describir la realidad sin miedo de asumir la presencia inevitable de ruidos y bocinas, o de las imperfecciones que pueda tener una toma realizada al aire libre (p. 261). También, en las exploraciones de compositores que hacen de hombre-orquesta para grabar, buscando imprimir su sensibilidad en cada detalle sonoro (p. 172). Esta generación se autogestiona, creando inclusive los sellos que editarán las canciones que quieren poner a circular, antes de subir todo a la red. Un dato curioso es que, si bien el movimiento, que se gesta en la primera década de los años dos mil, es contemporáneo de “la muerte del CD” (Perpetuo y Silveira 2009), estos músicos siguen componiendo canciones organizadas en una secuencia que imprime un sentido al discurso total del álbum. Esto por más que dichas canciones sean apropiadas por las audiencias como un conjunto de ocho o doce canciones disponible en Internet, y no en un soporte físico. (Domínguez, 201, p: 4)

Muitos dos grupos investigados em Florianópolis possuem esta mesma característica de agregar diversos gêneros para dar forma a um trabalho autoral, com uma linguagem singular. Muitas vezes começa-se com uma ‘brincadeira’ que pode se consolidar em um projeto, e isto acontece a partir de encontros entre artistas de *cenas* diferentes que se propõem a arriscar novas ideias. Um exemplo claro é o encontro da banda *Karibu*, de Florianópolis, formada por três músicos de origens e

estilos musicais diferentes, composto por François Muleka no violão e voz, Max Tommasi na bateria, e Trovão Rocha, no baixo. As influências deste grupo são o rock, o jazz, ritmos do Congo e de países da América Latina.

Enfim, podemos pensar que as práticas de compartilhamento nos processos de produção e difusão musical realizadas pelos artistas e produtores nos ambientes físicos, são como extensões das suas práticas no ambiente virtual da rede de internet, e vice-versa. Em outras palavras, estou sugerindo que o ‘*ethos* colaborativo’ das redes e coletivos teria como base as relações entre os integrantes dos grupos e as tecnologias de internet, mais especificamente a *Web 2.0*. Isto porque os grupos além de se apropriarem das tecnologias, se inserem na sua lógica de funcionamento, o que influencia não só os modos de produção e circulação, mas também os conceitos estéticos destas produções.

Esta possibilidade é levantada por um dos idealizadores da rede Fora do Eixo, Pablo Capilé, que em uma entrevista para um canal de TV<sup>18</sup> disse o seguinte sobre a estrutura da rede:

‘A rede FdE opera como as redes P2P, ou seja, compartilha-se e recebe-se informação ao mesmo tempo. As redes são movimentos em fluxos. Pra entender o sistema de produção colaborativa tem que entender a lógica da rede. É um sistema distribuído. As negociações são feitas diretamente, sem intermediários’. (Pablo Capilé, agosto de 2013).

A autora Shannon Garland (2013) escreve o seguinte sobre a lógica de funcionamento da rede Fora do Eixo:

O Fora do Eixo também procura mobilizar as características de produção e circulação baseadas na internet, ou seja, reprodutibilidade. Em termos práticos, estendendo o compartilhamento e a multiplicação aos âmbitos de remuneração e de circulação física de bandas. Os membros dizem que trabalhar em formação de rede gera um

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida por Pablo Capilé. [agosto. 2013]. Entrevistadores: Renato Rovai e Antônio Martins. São Paulo, 2013. <http://revistaforum.com.br/blog/2013/08/revista-forum-e-outras-palavras-entrevistam-pablo-capile-do-fora-do-eixo/>. Acesso em 28 de agosto de 2013.

“efeito multiplicador” onde “um mais um dá três”, porque a redistribuição de recursos forma uma estrutura através da qual, mais recursos podem ser encontrados e desfrutados por mais pessoas. (Garland, 2013, p: 6).

A ideia é que neste processo de ‘imitação’ da lógica das redes tecnológicas da internet, as redes de produção musical horizontalizam as comunicações e processos, criando uma simetria entre produção e recepção, consolidando um modo auto-sustentável de sobrevivência, do qual falaremos melhor no próximo subcapítulo.

A comunicação mediada por computador e a metalinguagem digital estão entregando um enorme poder aos músicos. Estão retirando da indústria cultural a sua gigantesca força de intermediação e de definição de quem poderá atingir o sucesso. As redes digitais também estão ampliando o espaço da diversidade de estilos para a música de forma como nunca ocorreu em todo o período de expansão das formas de reprodutibilidade analógicas. (Perpétuo e Silveira, 2009, p:27).

Não deixa de ser interessante observar que, independente da intensidade dos intercâmbios, misturas e transformações inerentes aos ambientes colaborativos, os integrantes das redes e coletivos das duas cidades estivessem sempre lembrando que um dos principais motivos para a formação das associações era ‘fazer acontecer a música autoral’.

Este tema será discutido no segundo capítulo.

## 1.2 CONTEXTOS DA ECLOSÃO DAS REDES NO BRASIL

Para entendermos o conjunto de situações que desencadearam os processos de formação das redes e coletivos de produção musical colaborativas no Brasil é necessário olhar para o passado, mais precisamente para as décadas de 1960 e 1970, quando se começava a ouvir falar em produção fonográfica independente no país. Para isso é necessário também saber onde e como surgiu tal expressão.

A expressão ‘independente’ teve sua origem nos Estados Unidos, e num primeiro momento estava ligada à produção de gêneros musicais



desprezados pela indústria cultural massiva, principalmente o jazz, o blues e o rock n'roll.

Com efeito, a nomenclatura Independente é largamente utilizada nos EUA para significar pequenas empresas fonográficas que possuem meios próprios de produção, distribuição e consumo. Naquele contexto, a definição de independência está ligada a uma questão particular. Coerentes com a visão de “terra das oportunidades para todos”, os produtores independentes norte-americanos reclamam do crescente controle do mercado por grandes corporações que estariam praticando uma competição desleal com as pequenas companhias. (De Marchi, 2005, p. 2).

Deste modo o conceito de independência neste país parece ter surgido de uma tentativa de artistas e produtores em estabelecer um mercado que permitisse a sua atuação sem a influência das grandes corporações culturais.

Na Inglaterra, na década de 1970, o movimento *Punk* ‘transforma em atitude política a produção fonográfica’ (De Marchi, 2005, p:3), a partir da ideia anárquica representada pela expressão ‘*Do It Yourself*’ (DIY), ou, ‘faça você mesmo’, que pressupunha que o artista deveria exercer suas inspirações e criações sem ter que obedecer a uma lógica mercadológica. Seguindo este ideal, diversos grupos e produtores musicais se associaram constituindo pequenas e médias gravadoras para produzirem seus próprios discos. Essa filosofia influenciou movimentos do mesmo tipo em vários outros países, onde foram adaptadas as múltiplas realidades locais, adquirindo características singulares em cada uma delas.

Segundo Vicente (2005) o cenário musical independente no Brasil foi organizado a partir das influências das experiências destes dois países, tanto em relação à defesa da construção de um mercado alternativo à produção cultural massiva, como a um comportamento de crítica a essa indústria cultural. Além de surgir como uma opção para que qualquer artista pudesse produzir seu trabalho sem depender de grandes empresas para isso. Porém, no caso do Brasil, não ocorreram maiores questionamentos políticos como houveram nos Estados Unidos e na Inglaterra. ‘Nos encontrávamos muito mais diante de uma

reorganização do que propriamente de uma crise do mercado ou do modelo de produção da grande indústria' (Vicente, 2005, p:2).

De qualquer modo, foi entre as décadas de 1960 e 1970 que a indústria fonográfica brasileira passou por uma série de transformações que desencadearam os primeiros passos para a organização de um mercado independente no país.

Um momento especial parece ter sido a criação de um selo musical chamado *Artezanal*, pelo músico Antônio Adolfo, que tinha a intenção de produzir o seu disco chamado 'Feito em casa', em 1977<sup>19</sup>.

Sua atitude incentivou outros artistas ligados à música popular do Brasil a produzirem discos sem o apoio das gravadoras e sob o título de independentes. O sucesso comercial foi atingido pelo grupo Boca Livre, vendendo cerca de 80 mil exemplares de seu primeiro disco, de 1979 (Dias, 2000; Vaz, 1988). Surgia, assim, um movimento independente brasileiro, pois havia um discurso sobre soberania cultural da música brasileira e a necessidade de ter uma produção fonográfica também soberana. (De Marchi, 2005, p: 5).

É importante também saber que desde o início a produção independente no Brasil abarcava o desenvolvimento de projetos musicais de gêneros variados, como nos aponta Vicente (2005).

A alternativa independente foi, na verdade, largamente utilizada também por artistas que atuavam em mercados regionais, na música sertaneja, na música instrumental e em segmentos do rock ignorados pelas grandes gravadoras. Isso, no meu entender, reforça a idéia de que nos encontrávamos diante de um processo de maior segmentação do mercado e autonomização de diferentes *cenas* musicais. (Vicente, 2005. p:3).

---

<sup>19</sup> No entanto, iniciativas de produção independente no Brasil parecem já ter ocorrido a partir da década de 1920, com casos acontecidos nas décadas seguintes, como o disco de Carmen Costa e Emilinha Borba na década de 1940 e o Selo 'Elenco', fundado em 1963, pelo diretor Aluysio de Oliveira. Para uma discussão sobre o mercado fonográfico brasileiro nas primeiras décadas, ver Dias (2000) e Vianna (1999).

É interessante observar as similaridades entre estes momentos históricos e o que vivemos atualmente, isto é, atentar para as formas pelas quais os atores envolvidos neste *campo* de produção vêm se organizando ao longo do tempo, a partir de determinados acontecimentos sociais, políticos, tecnológicos e mercadológicos, geralmente seguindo uma orientação ideológica.

Mesmo ainda um pouco ‘morno’ o movimento independente já fazia suas primeiras aparições por meio de iniciativas localizadas. Márcia Tosta Dias (2000) analisou uma pesquisa realizada em São Paulo, SP, em 1970, que apresentava dados sobre a existência de algumas pequenas e médias empresas identificadas como ‘pequenas associações de pessoas que desempenhavam funções artísticas e de comércio destas produções’. Os serviços oferecidos por estes grupos eram mais concentrados na ‘seleção de artistas e de repertórios, na divulgação e na comercialização dos produtos, sendo que os processos de gravação, fabricação e serviços gráficos eram terceirizados’. (Dias, 2000, p: 133).

Até o final dos anos 70, a constante expansão do mercado levava as indústrias mais numerosas, menos segmentadas e permanentemente beneficiadas pelos incentivos fiscais à produção de música nacional a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano, havendo assim poucos motivos para a constituição de uma cena independente organizada. Porém, a grande crise econômica enfrentada pelo país na década de 80, o cenário muda completamente: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz os seus elencos e passa a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas. (Vicente, 2005. p:2).

### **Sobre a década de 1980**

Na virada dos anos 1980 pode-se dizer que a produção independente passa a ganhar espaço na cidade de São Paulo, por três

motivos pontuais: Em primeiro lugar a ebulição musical que ocorria no país a partir da década de 1970, em segundo, a ‘movimentação de artistas universitários que se articulavam em torno da música popular brasileira e da música instrumental’ (Dias, 2000, p: 133), e finalmente, a falta de espaço para divulgação nos meios massivos de comunicação, como a televisão e o cinema, que priorizavam seus espaços para as produções do *mainstream*.

Assim, é interessante observar que os principais meios de divulgação das produções nesta época eram os shows ao vivo em espaços públicos como praças e universidades, o que nos remete a uma situação bastante similar a que vivemos atualmente. Isto é, a música produzida pelos coletivos continua não circulando pelos meios massivos, como televisão, rádio ou cinema, e sim pela internet - via rádios *online*, redes sociais e de compartilhamento de vídeos, e também através da realização de shows em espaços públicos (no entanto, hoje em dia estes são produzidos geralmente via projetos aprovados em editais culturais, ou por iniciativas de organizações de festivais independentes), além das apresentações em casas noturnas e bares, festas particulares, eventos, entre outros, nos quais os artistas e produtores recebem um cachê como forma de pagamento.

Para refletirmos sobre as eventuais semelhanças entre o atual contexto da produção musical e o período de ebulição da produção independente nos anos 1980, seguimos analisando algumas falas concedidas por artistas e produtores nas entrevistas que realizei em Florianópolis e São Paulo. Nelas os integrantes dos coletivos relatam os motivos pelos quais decidiram se associar aos grupos, e a riqueza de detalhes que aparecem nos seus discursos pode nos ajudar a compreender melhor a história deste *campo*.

‘É muito engraçado, porque assim ó: Muito antes de a gente ter a ideia da Casa de Noca, a gente ainda estava na faculdade, e a gente promoveu uns encontros. Inclusive estava o Rafael Brigadeiro (outro sócio da Noca), uma galera da filmagem, o Titi (produtor cultural), ‘tava’ o François Muleka (músico) também. Era uma galera... e a gente estava se juntando porque queríamos fazer um coletivo de alguma coisa, mas não sabíamos bem o quê. E não era a mesma faculdade, nem no mesmo local, mas era no mesmo período. E a gente se juntava querendo fazer alguma coisa, mas não tinha uma ideia pronta. Aí, o que foi

acontecendo...A Noca abriu o primeiro ano e tal, e um tempo atrás eu comecei a refletir sobre isso, ou seja, que as mesmas pessoas que estavam lá atrás, três ou quatro anos atrás, se juntando nessa ideia de coletivo, estão hoje atuando diretamente em algum processo da Noca. Tipo...é um que tira foto, tem o Rafael Brigadeiro cozinhando, tem o Francis Pedemonte, que faz o som aqui pra gente, tem o François, que hoje é parceiro aqui da Casa, e tá todo mundo envolvido...Isso é muito louco. (Rafael Chong, produtor cultural e sócio da Casa de Noca. Florianópolis, entrevista realizada em agosto de 2013).

‘E a gente tá envolvido, mas não foi um negócio pensado, tipo: Vamos abrir e as funções já estavam organizadas, não...O processo foi acontecendo naturalmente’. (Renato Zetehaku, produtor cultural e sócio da Casa de Noca. Florianópolis, entrevista realizada em agosto de 2013).

‘Quando eu saí da faculdade, eu já vim com uma certa angústia, porque eu já estava ciente de que não queria atuar em um mercado clássico de trabalho. Isso me incomodava de certa maneira, por saber das experiências de alguns amigos, e por também saber que eu não teria liberdade editorial, e isso me incomodava mesmo. Então eu comecei a pesquisar algumas coisas, e descobri a ABRAFIN, que era a Sociedade Brasileira de Festivais Independentes. Eu conheci o projeto e comecei a disparar e-mails para organizações de vários festivais no Brasil, sendo que dois deles me responderam, e um era em Londrina, perto de onde minha mãe morava. Aí eu me animei, e mesmo não tendo experiência, eu encarei como uma grande oportunidade de me conectar a um cenário com o qual eu me identificava. Então eu comecei a estudar ‘assessoria de imprensa’. Eu comprei uns sete livros, e estudei, e comecei a trabalhar com eles pela internet. Foi aí que eu me conectei com a Rede Fora do Eixo, em princípio me conectando a um coletivo local lá da região. Aí, em seguida eu criei um blog pra falar sobre

música independente, sobre bandas e festivais, e lá por abril ou maio daquele ano foi que eu fiquei instigado de conhecer o mundo dos festivais. Aí eu comecei a viajar e conhecer os festivais em vários lugares, então eu ia fazendo pontes, e em todos os festivais eu seguia ‘cobrindo’ e produzindo conteúdos, e foi aí que eu conheci o pessoal do Fora do Eixo. E um dia, num debate que me ‘caiu a ficha’ do que estava acontecendo. Eu já estava participando do movimento que já vinha acontecendo em várias partes do país’. (Gabriel Ruiz, jornalista e produtor da rede Fora do Eixo, e residente da Casa FdE, SP. São Paulo, entrevista realizada em maio de 2013).

‘Inicialmente eu me aproximei do Espaço Cubo, que é o coletivo lá de Cuiabá, em 2006. Eu era público dos festivais que eles faziam, eu tinha 16 anos na época. Daí eu participei da Semana do Audiovisual, a ‘Seda’, que foi a primeira edição de um festival que a gente faz até hoje em várias cidades do país. Aí eu comecei a me envolver com várias atividades, entendendo que o que estava acontecendo ali no Espaço Cubo era muito mais do que a atuação de uma produtora, e que a galera estava muito mais a fim de construir coisas pra cidade, fortalecer uma cena de cultura independente, fora dos padrões comerciais do que você via na televisão, que você estava acostumado a engolir sem questionar muito. Ou seja, a ideia era produzir algo autoral, que tivesse mais a cara da cidade, e onde todo mundo se sentisse confortável e representado, além de estar fazendo algo que estivesse a fim de fazer. Então quando eu termino o ensino médio lá em Cuiabá, e visualizo que vai ter um festival de cinema que tem lá na cidade, e que eu poderia participar de oficinas, e aprender as coisas, me envolvendo com pessoas que já estavam trabalhando com cultura, eu pensei: Ah meu, eu tô a fim! E foi assim que eu me envolvi. Então assim que eu terminei o ensino médio, eu prestei o vestibular, e em seguida participei dessa Semana de Audiovisual, mas aí eu já nem queria mais fazer a faculdade...eu passei em Psicologia. Aí eu fiz um semestre, mudei para

o Curso de Rádio e TV, e aí eu comecei a perceber que a faculdade estava era me atrapalhando, porque eu comecei a aprender várias coisas na prática, que a teoria não contemplava. Aí eu deixei de fazer’. (Thiago Dezan, produtor audiovisual da rede Fora do Eixo, e residente da Casa FdE, SP. São Paulo, entrevista realizada em maio de 2013).

É possível observar que estes relatos apresentam alguns pontos em comum, como, por exemplo, a insatisfação dos produtores com o mercado clássico de trabalho, o interesse pela possibilidade de se juntar a um grupo para produzir arte autoral e construir *cenas* locais em suas regiões, e a oposição aos meios massivos de comunicação e produção cultural. Ocorre-me que estes parecem ser motivos bastante semelhantes aos dos artistas e produtores que se organizavam no início dos anos 1980 nos movimentos de produção independente.

Em um depoimento disponibilizado na pesquisa de Márcia Tosta Dias (2000), fornecido por um dos proprietários do ‘Lira Paulistana’, espaço criado em 1979 na cidade de São Paulo, e que oferecia uma programação cultural alternativa a do show *business* da época, podemos identificar estas semelhanças com muita clareza, como segue:

‘A única coisa que tínhamos clara no dia 25 de outubro de 1979, quando o Porão da Teodoro tava quase pronto e inauguraríamos o teatro, era de que seria um espaço para coisas novas. Um centro de multimídia, onde novos trabalhos e novas propostas teriam espaço. Não fazíamos a menor ideia do que poderia acontecer a partir daquela hora. Mas sabíamos muito bem o que pretendíamos ser: um veículo para toda aquela produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumidas pelos amigos mais próximos’. (Dias, 2000, p. 137, *Apud* Costa, 1984).

Algumas análises sobre este período apontam que um dos principais motivos que impulsionaram o movimento de produção independente nas décadas de 1970 e 1980, teria sido uma possível ‘demanda insatisfeita’ por parte do público. Insatisfação esta que

hipoteticamente seria suprida pelas produções alternativas, que traziam novidades para o mercado fonográfico (Dias, 2000).

Essas produções foram favorecidas a partir dos anos 1980 principalmente pelos meios digitais de gravação, ‘que diminuíram o número de equipamentos envolvidos na produção e gravação, sintetizando-os em versões compactas, e permitindo a diminuição dos custos de instalação e operação dos estúdios’ (Dias, 2000, p: 127). Deste modo todos os serviços oferecidos pelos estúdios também passaram a ter preços muito mais acessíveis, tornando o ambiente bastante favorável para artistas e produtores produzirem seus projetos de forma autônoma. Isto fez com que as pessoas envolvidas nos movimentos de produção independente nesta época pudessem experimentar as primeiras experiências de liberdade, por exemplo, em relação aos processos de registro pelas entidades regulamentadoras, que passaram a ser mais flexíveis, já que não era possível fiscalizar na íntegra um número exorbitante de produções que só viria a aumentar continuamente, em proporções nunca antes imaginadas.

É mais ou menos neste período que podemos identificar uma grande diversificação das atividades de produção e difusão, que somadas ao barateamento cada vez maior dos custos de gravação e edição, tornava viável a participação de múltiplos agentes nas diversas fases de execução dos projetos musicais, ou seja, é mais ou menos neste tempo de transição dos anos 1980 para a década de 1990 que se torna um pouco mais visível os processos de formação de *networks*, ou melhor, das redes de trabalho.

As associações surgiam a partir das relações entre pequenos e médios produtores que operavam de forma cooperativa, e quando um grande número de gravadoras independentes passou a ter maior poder de atuação em diversas *cenar* locais, chamando a atenção das *majors*, que necessitavam garantir a segmentação do mercado cultural, o que gerou algumas formas de contrato mais flexíveis entre estes dois tipos de empreendimento.

Apesar de toda a liberdade nunca antes vivenciada no *campo* da produção musical no Brasil, o movimento independente termina a década de 1980 carregando seu maior peso, isto é, a dificuldade da circulação e difusão dos trabalhos musicais, o que fazia com que as pequenas e médias gravadoras ainda possuíssem vínculos muito fortes com as *majors*, motivo pelo qual ocorreu um enfraquecimento do movimento durante um determinado período no país.



## Sobre a década de 1990

Podemos dizer que a década seguinte ainda foi marcada quase que até o final pelas políticas de associação das pequenas e médias gravadoras com as *majors*. Porém, em determinado período dos anos 1990, em que os meios de gravação se tornaram ainda menos custosos, e a prática das vendas do CDs pelos próprios músicos se tornou rotineira, as próprias bandas passaram a questionar essas relações.

A questão é que empresas possuíam departamentos de vendas que concentravam as estratégias de escoamento nos trabalhos que mais lhes interessavam economicamente, controlando os produtos dos catálogos a fim de incentivar as vendas dos títulos que mais vendiam. Uma prática comum era a associação da venda de produtos do catálogo das *majors* com os das independentes. Por exemplo - compra-se o CD da banda Titãs, e adquire-se um desconto na compra de um CD de uma banda de Rock 'Alternativo'. Ou seja, um tipo de controle que interessava muito mais as grandes companhias, do que aos produtores, que passaram a perceber a vantagem de se possuir os CDs em mãos para a venda nas apresentações ao vivo, sendo mais lucrativo do que comprometer-se com contratos que tiravam de suas mãos o controle sobre a venda de suas produções artísticas.

O fato é que neste período o número de estúdios caseiros que utilizavam as tecnologias cada vez mais acessíveis crescia em larga escala, o que fez com que as produções pudessem ser executadas em espaços cada vez menores, com a participação de agentes das mais diversas áreas, e que passaram a se profissionalizar, diminuindo a relação de dependência das grandes empresas (Dias, 2000).

Voltando aos anos 1990, ao final daquela década, e início dos 2000 parece ter havido um esgotamento dos modelos e estratégias de difusão e circulação da música, o que passou a exigir maior criatividade dos agentes envolvidos neste *campo* de produção.

A partir do ano de 1998 é possível identificar um pico no processo de desverticalização das relações quando surge um grande número de gravadoras de pequeno porte que já iniciam suas atividades completamente desvinculadas de contratos com as *majors*. Este foi o caso da Trama uma empresa que 'tinha como objetivo gravar artistas de música brasileira que não pertenciam (ou não queriam pertencer) às grandes gravadoras' (De Marchi, 2005, p: 2).

Após algum tempo, a gravadora se destacou no cenário nacional pelo grande investimento em elenco, eficiência na gerência da empresa e pelo

êxito de divulgação de seus produtos na mídia de massa, além das apostas nas novas tecnologias da comunicação. A Trama possui quatro sites diretamente ligados à empresa: o da própria gravadora, o da distribuidora independente, a Trama Virtual (para bandas e artistas autônomos mostrarem seus trabalhos, sem se ligar contratualmente à gravadora), o Trama Universitário (uma subdivisão que organiza os currículos de jovens querendo se empregar nas empresas e assuntos ligados à pesquisa). Além disso, a Trama também se notabilizou por ser a primeira gravadora no Brasil a trabalhar com arquivos de MP3 pela Internet. As ações da Trama ultrapassam, entretanto, o mero estabelecimento de uma empresa. Afirmando insatisfação com as “interferências” das grandes empresas transnacionais na música brasileira, a gravadora apresentou-se como uma gravadora independente, de capital nacional e engajada na reformulação do sistema de produção de discos no Brasil. Em outras palavras, ressaltava a necessidade da criação de um mercado independente a partir da união das iniciativas autônomas, que constituiriam junto à Trama uma Nova Produção Independente. (De Marchi, 2005, p:2 apud Bôscoli, 2003).

A ideia de uma ‘Nova Produção Independente’ é interessante de ser analisada, pois tem como principal fundamento um comportamento que vai marcar as duas próximas décadas, isto é, o retorno dos nacionalismos, regionalismos e localismos, fenômeno que ocorreu no mundo todo nos anos 2000, com um forte destaque para a América Latina, como verifica Ochoa (2003), que nos aponta um processo de redefinição do trabalho cultural em nível internacional na atualidade.

Essa autora entende que as inovações tecnológicas que vem acontecendo nas últimas décadas proporcionaram ‘intercâmbios globais na organização do trabalho cultural’ (Ochoa, 2003, p: 47), o que ela chamou de ‘Nova Divisão Internacional do Trabalho Cultural’ (Ochoa, 2003, p: 47 apud Toby Miller).

Para ela, essa reestruturação no *campo* de produção musical estaria ligada não só a um crescimento dos repertórios locais, mas também a uma ‘reorganização da indústria do entretenimento em corporações multinacionais, num momento de perda de controle do

poder econômico dos Estados-Nação, que coincidiu com o ressurgimento de nacionalismos, regionalismos, e localismos vários'. (Ochoa, 2003, p: 49).

No processo de tentativa de desenvolvimento de uma 'Nova Produção Independente', empresas como a Trama, e a ABMI - Associação Brasileira de Música Independente, criada em 2002, passam a declarar o interesse em estruturar um cenário independente, amparadas num discurso de soberania nacional.

De Marchi (2005) em análise sobre esta 'Nova Produção Independente' esclarece melhor.

Criada em 2002, a ABMI tem como objetivo criar e desenvolver um circuito comercial independente. Para tanto, oferece encontros anuais, o contato entre as empresas filiadas, procura defender os interesses legais do setor, entre outras ações. Para a instituição, a definição de "independente" ecoa do discurso da soberania cultural da produção fonográfica. Seu regulamento define, por exemplo, que seus sócios sejam - 'Pessoas jurídicas individuais ou coletivas, sediadas no território nacional e controladas por brasileiros natos ou naturalizados ou estrangeiros domiciliados no Brasil [grifo adicional]; que sejam: produtoras, cessionárias ou concessionárias de fonogramas (...) e que, por difundirem, distribuírem e/ou comercializarem, por si ou por terceiros, tais fonogramas possam assim ser consideradas "selos", "distribuidoras" ou "gravadoras" independentes. (Regulamento Interno da ABMI, em <<http://www.abmi.com.br/regulamento.php>>'. Ao retomarem o conceito de independência enquanto negação do capital estrangeiro, Trama e ABMI procuram estabelecer uma coesão de discurso que possibilite às suas políticas desenvolverem o setor, que está ainda em construção. Pois mesmo afirmando repetidamente que "o futuro é o mercado independente", sabe-se que o setor no Brasil ainda carece de estruturas que assegurem sua existência e uma função definida no mercado fonográfico nacional. (De Marchi, 2005, p: 10).

Para contribuir com todo este cenário, podemos pensar que os artistas e produtores nesta época passaram a ter acesso a ferramentas tecnológicas dos tipos mais avançados, e diante da necessidade de operar tais tecnologias necessitaram habilitar-se e conhecer o funcionamento de um aparato de sistemas. O que de certa forma ‘forçou’ a uma conscientização da necessidade de flexibilização dos processos de trabalho e produção, assim como a obtenção de uma visão empresarial, isto é, de uma maior profissionalização dos agentes que integravam o *campo* da produção musical. Deste modo, nesta época a produção independente pautou-se na ‘busca pela qualidade técnica de seus trabalhos - a forma encontrada para se livrar da sua associação com a marca do ‘artesanal’’. (Toledo, 2006, p:7).

É então no final dos anos 1990 que se pode evidenciar com maior clareza a consolidação do sistema aberto de produção que vinha sendo construído há tanto tempo por profissionais e pelo público independentes.

### **Sobre os anos 2000**

As marcas registradas dos primeiros anos da década de 2000 para a produção musical foram, sem dúvidas, as facilidades geradas pelas tecnologias digitais de produção musical em todas as suas etapas, a possibilidade da desmaterialização da música gravada e a popularização da internet, fatores que possibilitavam a circulação dos trabalhos musicais por uma infinidade de lugares.

Segundo Ochoa (2003), essa lógica de intercâmbios e facilidades alterou completamente o conceito de indústria cultural.

Las musicas locales se están mediando cada vez más desde una orden intercultural de relaciones sociales, políticas, económicas y estéticas. Por otro lado, há cambiado la conceptualización de la música como producto de intercambio. Si la tecnología de fines del siglo XIX y comienzos del XX, hizo posible el nacimiento de un mercado asociado a la sociedad industrial que, a su vez, da nacimiento a las músicas masivas durante el siglo XX, la tecnología digital del XXI, está convirtiendo la industria musical de productos en servicios, donde los derechos pasan a reemplazar (o por lo menos compiten con) el producto como ámbito determinante. Es decir, la apropiación mediática y comunicativa de lo musical através de

la tecnología digital que permite intercambiar música por internet, duplicar copias exactas de los originales y facilita la autoproducción, está jugando un papel crucial en trasladar lo musical al ámbito comunicativo e informático de la sociedad postindustrial. Lo que comienza a perfilarse es tal vez una de las transformaciones más grandes de la estructura misma de la industria desde sus orígenes: de productos em derechos. (Ochoa, 2003, p: 46).

Essa mudança do conceito de indústria cultural teria como principal característica a seguinte alteração estrutural: O surgimento de complexos sistemas de organização dos mercados domésticos de produção musical, isto é, a partir dos primeiros anos do século 21, a música passa a ser criada, produzida, gravada e distribuída em seus locais de 'origem' devido aos baixos custos de produção, incentivos públicos e privados para a circulação de conteúdos, e com a possibilidade de ser exportada por todo o globo das formas mais variadas possíveis, utilizando como veículo a internet, sem a necessidade do suporte físico para ser transportada. 'A medida que el repertorio local se desarrolla y comienza a prosperar, los diferentes territorios pueden explorar la posibilidad de exportar su música através de las fronteras internacionales'. (Ochoa, 2003, p: 48), fenômeno que ela chama de 'transterritorialização' da música.

Acontece que para esta autora um dos principais fatores que permitem estes processos de mundialização da música seria a união entre várias associações internacionais da indústria cultural que teriam o objetivo de regular o mercado da música através de um acúmulo de informações sobre as produções locais, entre outras estratégias que visam à redução de fronteiras.

O objetivo es, cada vez más, regular el comercio para un marco transnacional y liberarlo de los proteccionismos nacionales o patrimoniales. Su objetivo central es el crecimiento de la industria transnacional. Estas asociaciones tienen como propósito no solo acumular información a nivel mundial sobre ventas, sino aprovechar dicha información en el diseño y promoción de sus políticas culturales. Algunas de estas asociaciones serían: IFPI – International Federation of the Phonographic Industry; FLAPF – Federación

Latinoamericana de Productores de Fonogramas y Videogramas; RIAA – Recording Industry Association of America; CAPIF – Cámara Argentina de Productores de Fonogramas e Videogramas, ABPD – Associação Brasileira de Produção de Discos; APFC – Asociación de Productores Fonográficos de Chile, ASINCOL – Asociación de la Industria Fonográfica de Colombia; AMPROFON – Asociación Mexicana de Productores Fonográficos; CNPF – Cámara Venezolana de Productores Fonográficos’. (Ochoa, 2003, p: 55).

É mesmo de se imaginar que estratégias das mais variadas sejam adotadas pelas grandes empresas, assim como pelos governos por meio das políticas culturais, e é claro, pelos próprios grupos de artistas e produtores em nível local, pois se pensarmos em termos de organizações estruturadas hierarquicamente é possível que o controle da iniciativa privada e do Estado vá perdendo seu poder de alcance e ação nas camadas mais ‘sutis’ das estruturas ao concentrar suas atenções nas manifestações e produtos culturais com maior ‘poder de venda’, isto é, que podem gerar maior rentabilidade para os seus negócios.

De qualquer modo, os grupos locais recebem os ‘ventos’ das políticas públicas e privadas, no entanto, por estarem situados em posições menos relevantes para o comércio cultural hegemônico, podem usufruir de certa invisibilidade perante tais tentativas de controle. Atuando nas margens, ou melhor, ‘comendo pelas beiradas’, sofrem impactos mais suaves, propiciados, além de tudo pelas estratégias de produção auto-sustentável e cooperativa, que os ajuda a consumir muito menos ‘energia vital’.

Márcia Tosta Dias (2008) resume o processo dos primeiros anos da década de 2000 da seguinte maneira:

A tecnologia digital interferiu no núcleo da manutenção do poder da grande indústria fonográfica: o desenvolvimento e a produção do *hardware*, ou seja, dos equipamentos tocadores de música, bem como os do *softwares*, os programas que contém a informação musical a ser reproduzida, os discos ou similares. Até então, todas as iniciativas de gravação musical tinham de se submeter, de alguma forma, ao oligopólio das transnacionais, pagando-lhes direitos e usando

suas formas estéticas como modelo. Com o desenvolvimento da rede mundial de computadores, as gravações musicais digitais se transformaram em dados e arquivos e, com formatos adequadamente desenvolvidos, passaram a circular amplamente na internet, espaço em que a informação é de todo mundo e, ao mesmo tempo, não é de ninguém. A expansão desse processo coincide com a queda das vendas e do faturamento da indústria fonográfica de maneira nunca antes vista. (Dias, 2008, p: 1).

Essa autora explica que nos últimos quinze anos as tecnologias digitais transformaram radicalmente não só as estruturas do campo cultural, mas de outras diversas áreas de produção, já que os modernos aparatos técnicos desencadearam processos de fracionamento nas linhas de produção. Entre as principais mudanças destaca-se a autonomização de funções que antes eram ocupadas por pessoas e que passaram a ser substituídas por máquinas, e em outros casos, variando os tipos de atividade, abrindo espaço para a entrada de múltiplos atores nas diversas fases de produção (Dias, 2000), e execução dos projetos, como é o caso da produção musical. Além disso, uma forte tendência a partir dos 2000 foi o aumento da produção de serviços em detrimento da produção de produtos por parte das indústrias do entretenimento. ‘Tal processo se assemelha às mudanças observadas em toda a produção capitalista nos últimos quinze anos’. (Dias, 2008, p: 1).

Como já venho argumentando, entendo que o desenvolvimento tecnológico no *campo* da produção musical vem sendo acompanhado por transformações políticas para a área cultural, por mudanças de estratégias por parte das indústrias culturais e dos governos, bem como pelos próprios músicos, produtores e gestores culturais. Isso pode ser verificado no aumento visível desde o início dos anos 2000, do número de grupos articulados para defender os interesses dos artistas e produtores, como foi o caso, por exemplo, em 2005, da iniciativa da criação do Fórum Nacional de Música, fundado em Brasília por representantes de dezessete estado brasileiros, com a finalidade, entre outras, de ‘representar as diversas áreas da música brasileira frente ao poder público federal, na discussão e proposição de políticas públicas’<sup>20</sup>. Ainda neste mesmo ano surgiu a ABRAFIN - Associação Brasileira de

---

<sup>20</sup> Disponível em <<http://fmnda.blogspot.com.br/>>. Acesso em 06 de setembro de 2012.

Festivais Independentes<sup>21</sup>, criada com a finalidade de potencializar, agregar e promover a troca de informações sobre os festivais de música independente que acontecem em todas as regiões do Brasil.

Um pouco antes destas duas foi criada no ano de 2002, a ABMI - Associação Brasileira de Música Independente, que se autoneomeia como ‘organizadora do mercado fonográfico independente e única detentora de convênios fonográficos para o exercício da exploração do direito autoral’. A ABMI atua não apenas no mercado brasileiro, mas também no mercado internacional ‘aliando-se a outras organizações setoriais da música tendo como objetivo maior a integração do mercado brasileiro ao mercado mundial de música gravada’<sup>22</sup>.

Quase que paralelamente à criação da ABRAFIN, surgiu o Fora do Eixo. Segundo um dos seus idealizadores, Felipe Altenfelder, o grupo se formou em um momento que havia no Brasil um ambiente promissor, no qual ele e os outros fundadores visualizaram uma oportunidade histórica.

‘...onde valeria a pena aproveitar a situação para começar junto com a ABRAFIN uma outra movimentação, ou melhor, uma movimentação em rede, horizontal, aberta, baseada na adesão livre e consciente de indivíduos e grupos que quisessem fazer parte’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Também segundo o Felipe:

‘O Fora do Eixo surgiu quase que paralelamente a ABRAFIN e já se posicionou como um órgão fiscalizador dessa associação, para que ela não se tornasse outro modelo de grande gravadora. E já que a ideia do coletivo era ‘refundar’ um modelo de mercado musical com novos valores, então era necessário vistoriá-la para que fossem respeitados os princípios de democratização do acesso e o compromisso com as *cenas* locais’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

---

<sup>21</sup> Conforme verbete “ABRAFIN” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 06 de setembro de 2013.

<sup>22</sup> Disponível em [http://www.abmi.com.br/website/abmi.asp?id\\_secao=3](http://www.abmi.com.br/website/abmi.asp?id_secao=3). Acesso em 06 de setembro de 2012.



Essas falas do Felipe indicam que a busca por horizontalidade nas relações acontece desde a base dos processos associativos, primeiramente entre os próprios integrantes dos grupos, que se esforçam em negociar os lugares ocupados por cada indivíduo, dividindo as atividades operacionais de acordo com suas habilidades e aptidões, e num segundo momento, se expande para as relações com as instituições corporativas.

Se considerarmos as ideias de Pierre Bourdieu (1996) sobre o processo de naturalização que incide sobre determinados discursos repetidos no interior dos grupos sociais ao longo do tempo, podemos pensar que o ideal de independência reverberado por décadas tenha se interiorizado de tal forma, que paradoxalmente, hoje configura um ‘*ethos* colaborativo’ no *campo* da produção musical. Paradoxal, porque a ideia de ‘colaboração’ poderia ser considerada oposta a de ‘independência’. Mas este ideal de insubordinação tão contestado no decorrer dos anos, hoje se manifesta na elaboração de uma multiplicidade de táticas e esquemas coletivos para usufruir do maior número de possibilidades para desenvolver os projetos artísticos, mas ao mesmo tempo, sem depender de uma fórmula única e exclusiva, o que, a meu ver, acaba lhes conferindo sim um *status* de emancipação.

É interessante perceber também que a ‘intenção’ dos discursos será interpretada de formas bastante variadas pelos receptores no decorrer do tempo, e é de se imaginar que as mensagens destes discursos passam por processos de modificação de sentido, de acordo com as mudanças nos contextos sociais das diferentes localidades.

Pierre Bourdieu nos explica melhor:

O produto lingüístico só se realiza completamente como mensagem se for tratado como tal, isto é, decifrado; além do fato de que os esquemas de interpretação que os receptores põem em ação em sua apropriação criativa do produto proposto podem ser mais ou menos distanciados daqueles que orientaram a produção. Por meio desses efeitos, inevitáveis, o mercado (lingüístico) contribui para formar, não só o valor simbólico, mas também, o sentido do discurso. (Pierre Bourdieu, 1996, p:24).

Um dos propósitos da apresentação deste histórico sobre a produção independente, além de ajudar a nos situar no tempo, é compreender os processos que ajudaram a validar o conceito de

independência no *campo* da produção musical ‘autônoma’ no Brasil. Para Bourdieu, a língua (que também compreendo como discursos ou conceitos) ‘se beneficia das condições institucionais necessárias à sua codificação e à sua imposição generalizadas’.

Deste modo ela contribui para reforçar a autoridade que fundamenta sua dominação, por assegurar, de fato, entre todos os membros de uma determinada comunidade lingüística, como um grupo de pessoas que utilizam o mesmo sistema de signos lingüísticos, o mínimo de comunicação, que é a condição da produção econômica, e mesmo da dominação simbólica. (Pierre Bourdieu, 1996, p:31).

Sobre as associações que surgiram a partir de 2000, em defesa e pela promoção da produção independente, creio que um das que mais fortaleceram o movimento foram as organizações de festivais independentes, que passaram a ser pulverizados por várias regiões do país, descentralizando este tipo de evento, que alguns anos antes ocorriam, na sua grande maioria, nas grandes cidades, principalmente no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, bem como em outras capitais de maior porte.

A partir destas iniciativas viu-se percorrer pelos lugares mais inusitados festivais de música que traziam bandas de diversos gêneros, proporcionando intercâmbios entre cidades de todas as regiões do Brasil, e num segundo momento, de outros países. Entre as iniciativas, acho interessante citar, o Overmundo<sup>23</sup>, a ABRAFIN, e o Circuito Fora do Eixo.

---

<sup>23</sup> *Overmundo* é um website colaborativo sobre a cultura brasileira lançado em março de 2006 com o objetivo de dar visibilidade na internet à produção cultural brasileira que não é vista na grande mídia. Ele conta com artigos, um guia cultural das cidades brasileiras, uma agenda cultural e um banco de produtos culturais digitais. Qualquer visitante pode criar uma conta e publicar, votar ou sugerir edições ao conteúdo do site. O site foi fundado por Hermano Vianna, Ronaldo Lemos, José Marcelo Zacchi e Alexandre Youssef. O website recebeu em 2007 o prêmio Golden Nica, a principal premiação do festival Ars Electronica, na categoria Digital Communities, e conta com mais de 1 milhão de visitantes únicos por mês.

\*Conforme verbete “Overmundo” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 07 de setembro de 2013.

A efervescência destes encontros culturais proporcionados pela música é interessante de ser analisada paralelamente aos encontros que se dão através do consumo musical pela internet. Para Yúdice, vivemos um momento em que a ‘experiência musical está ainda mais integrada à vida social’ (2001, p:42), ao contrário do que se possa imaginar se direcionarmos o olhar apenas para as ebulições das trocas musicais pela rede mundial de computadores. O contato face a face apresenta-se nestes eventos como um fator tão importante quanto as novas tecnologias para o *campo* da produção musical, e devem ser vistas como atividades complementares.

Freqüentemente, diz-se que na era da internet produtores e consumidores podem dispensar os intermediários. Isso é um mito, pois como assinalamos, plataformas como *YouTube*, *MySpace* e *Last.FM* (e outras), as quais presumivelmente dispensam intermediários, na realidade se constituem em outra geração de intermediários. Essa é a razão pela qual as iniciativas alternativas que examinei se posicionaram também no campo da intermediação, em nome de interesses específicos. São novos intermediários de ‘finalidade aberta’, tais como Overmundo, SCI<sup>24</sup>, Circuito Fora do Eixo, que procuram abrir espaço público para quem quer ocupá-lo. O consumo de música hoje, portanto, não pode ser discutido sem que se examine cada aspecto da cadeia de produção e as relações de poder, as quais são fundamentais no contexto em que operam. (Yúdice, 2011, p:45).

Tanto os encontros ao vivo, como os compartilhamentos via internet evidenciam um fator de suma importância neste imenso processo de colaboração que caracteriza o *campo* de produção musical atualmente: o empoderamento do público nos processos de produção e circulação da música.

Como já foi comentado anteriormente, a *Web 2.0* facilitou muito este processo, permitindo que os consumidores pudessem ser muito mais ativos, executando um papel fundamental na difusão dos conteúdos produzidos por artistas e produtores.

---

<sup>24</sup> Setor de Cultura e Integração da América Central

As tecnologias *Web 2.0* abarcam características como interatividade, participação, intercâmbio, colaboração, redes sociais, bases de dados, usuário e plataforma. Passa-se de uma comunicação unidirecional à possibilidade de criar um espaço próprio e a realizar uma interação, uma atuação mais participativa. (De Marchi, 2011, p: 152).

Para entender estas práticas de interações físicas e virtuais, é interessante pensar na faixa etária dos integrantes dos grupos. Pablo Capilé do FdE em entrevista cedida para um canal de TV<sup>25</sup> apresenta os dados:

‘A rede é um grande laboratório de formação de uma galera que vai dos dezessete aos trinta e quatro anos, e elas vão aprendendo a trabalhar para construir uma nova lógica de produção’. (Pablo Capilé, 05 de agosto de 2013).

É claro que este dado não é uma regra, encontram-se pessoas das mais variadas idades atuando nas redes e coletivos, porém, uma grande parte dos integrantes está mesmo dentro dessa faixa apontada pelo Pablo, principalmente na rede Fora do Eixo. Em Florianópolis existe também essa adesão maior por parte dos mais jovens, porém, existem músicos e produtores de várias idades participando ativamente dos coletivos juntamente com a nova geração, como é o caso dos músicos Alegre Corrêa, Luiz Sebastião Juttel, e da produtora musical Mônica Millon, que atua em parceria com os sócios da Casa de Noca, e possui uma empresa de produção cultural na cidade.

Como os ‘cancioneiros’ argentinos da pesquisa de Martín Graziano (2011) sobre a qual Domínguez (2012) faz uma análise, grande parte dos participantes destes grupos de produção musical têm algo em comum - a faixa etária. São jovens que cresceram durante a década de 1990 e início dos 2000, e conseqüentemente sofreram influências tecnológicas, políticas e sociais bastante parecidas, mais ou

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida por Pablo Capilé. [agosto. 2013] ao Programa ‘Roda Viva’ da TV Cultura. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vYgXth8QI8M>. Acesso em 07 de setembro de 2013.

menos na mesma época, e que como já era de se esperar, interferem diretamente nas suas escolhas estéticas.

Cancionistas trata de una generación de músicos jóvenes que comparten, entre otras cosas, la fidelidad al formato canción. Si bien se trata de un segmento sin rótulo ni espacio definido en el mercado y en los medios, estos músicos crearon un circuito o “escena” donde la materia que aglutina son tanto afinidades estéticas como ideas sobre para qué y cómo hacer música. Si bien prevalecen entre ellos los ambientes acústicos, no hay cánones que precisen ser respetados. Con bastante de milonga y de folklores latinoamericanos, con dejos jazzísticos, un poco de bossa nova, MPB y arreglos “electrónicos”, estas canciones dibujan una red espesa que nos permite imaginar una unidad. (Dominguez, 2012:1).

Como resuena en todos los relatos que el libro incluye, el rock es punto de partida ineludible para músicos que nacieron en la Argentina entre los años setenta y ochenta, crecieron en los noventa, y que en los dos mil se permitieron, con variantes, renegar de ese paisaje sonoro, por lo menos de su lado más frenético. (Dominguez, 2012:2).

Felipe Altenfelder do FdE fala em uma das entrevistas, sobre o contexto de formação das redes, situando a questão da faixa etária dos participantes, e os aspectos sociais, políticos e tecnológicos aos quais os jovens estavam expostos na época.

‘É claro que a internet foi o fator que mais influenciou na formação das redes, aliás, mais do que a internet...o Cláudio Prado fala da questão da ‘cultura digital’, pois a ideia nem é tanto a questão da infra-estrutura e da técnica, mas da mentalidade mesmo. É claro que sem a internet não teria como, aliás o Brasil sempre fez um uso muito interessante da internet, é o país mais ativo nas redes sociais, mais ativo da globosfera, então, também tinha esse ambiente favorável. Nós éramos a primeira geração de brasileiros livres, ou

seja, nunca antes na história desse país alguém que tivesse vivido 25 anos no Brasil tinha passado a sua vida inteira numa democracia. Isso nunca tinha acontecido, e a geração de jovens que tem hoje, 25, 26 ou 27 anos é a primeira geração de brasileiros livres, e na ponta disso, você tem a chegada da internet. Além disso, você tem o primeiro governo popular da história desses quinhentos anos, que começa sintonizado com esses princípios de emergência, valorização e resgate da auto-estima do Brasil de ‘verdade’, do Brasil ‘profundo’, você tem os ares do Fórum Social Mundial soprando, a própria cultura de rede, a comunicação independente, a economia solidária. Então isso tudo inspirou muita gente’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em 01 de maio de 2013, São Paulo, SP).

Outro aspecto muito curioso nestes processos de intercâmbios ‘frenéticos’ é a diversidade de gêneros musicais produzidos pelos integrantes dos coletivos e redes, e a forma como artistas, produtores e consumidores se relacionam em meio a uma certa prolixia de manifestações estéticas. As trocas, misturas e transformações são incessantes, e a delimitação das fronteiras entre gêneros parece cada vez mais sensível.

Não parece estranho que esta situação venha ocorrer, devido às possibilidades de trocas globais de linguagens musicais que vem se abrindo com tanta facilidade nos últimos anos, devido tanto aos compartilhamentos via internet, como aos intercâmbios gerados por encontros presenciais entre artistas e produtores, que tem também a possibilidade de viajar em turnês, realizar cursos universitários, participar de festivais internacionais, ministrar e cursar oficinas e *workshops*, e tudo isso proporcionado pelas políticas de intercâmbio cultural que cada vez mais têm sido implantadas em vários países. E isto porque as políticas culturais governamentais e da iniciativa privada estão cada vez mais orientadas para estes processos de mundialização das manifestações culturais.

Leornado De Marchi (2011) em análise sobre o papel da produção independente brasileira do mercado fonográfico em rede fala sobre esses processos.

Estes novos produtores possuem trajetórias distintas, estruturas de produção variadas,

objetivos comerciais e estéticos diferentes e mesmo divergentes entre si, entretanto, sinalizam que a indústria fonográfica local não se resume ao que produzem as gravadoras, mas se espalha por uma rede de distintos produtores instalados em todas as regiões do país. Eles podem acessar diferentes mercados através de acordos entre si – como as atividades dos coletivos de artistas comprovam – e das tecnologias digitais de comunicação, lançando mão de diferentes estratégias comerciais para desenvolverem novos mercados, sem se preocupar necessariamente com a venda de discos físicos. (De Marchi, 2011, p: 155).

Outra característica fundamental deste período foi um processo de profissionalização dos agentes da produção musical, como um todo. Isto porque os desenvolvimentos tecnológicos e a descentralização das atividades obrigaram-nos a tomar as rédeas dos seus próprios negócios.

Como já vimos anteriormente, a atividade de produção musical requer atualmente do artista e do produtor a elaboração de uma série de estratégias para que possam viabilizar seus projetos dentro de um mercado, que também precisarão ajudar a estruturar. E para isso, não poderão mais se apoiar somente na produção de discos, mas em toda uma gama de recursos para atingir o público, como a produção de vídeos, ensaios fotográficos, inserção em canais de rádio *online*, participação em redes sociais diversas, elaboração de projetos para editais, apresentações ao vivo, viagens para turnês, entre outras atividades, que exigem que os profissionais se habilitem tecnicamente para poder atuar com segurança. Em suma, no ambiente das redes e coletivos, parece que não é mais possível ser apenas um artista ‘criador’, deve-se conhecer os processos e participar deles.

Nas entrevistas que realizei nas duas cidades, muitos artistas e produtores falaram sobre a necessidade de se profissionalizar, sobre o desempenho de diversas funções, e a respeito das distribuições das atividades dentro dos coletivos e redes de produção, e de que forma lidam com todas essas mudanças de paradigmas que vem ocorrendo neste *campo*.

Segue algumas transcrições.

‘Eu sou músico, e o técnico de som da Casa de Noca é muito meu amigo, e eu como músico

queria muito adquirir conhecimento sobre a parte técnica do som, então, somando isso com a possibilidade de ajudar meus amigos, que são os sócios da Casa, eu cubro o meu amigo, porque ele é técnico de som oficial de uma banda, então quando a banda vai tocar, ele vai junto. E então, por interesse próprio, vontade ajudar e querer aprender, eu aprendi a trabalhar com isso, pra quando ele precisar se ausentar, eu poder cobrir ele na mesa de som'. (Felipe, entrevista realizada em fevereiro de 2013, Florianópolis).

'A gente sempre teve uma forma de trabalhar assim....cada um é bom em uma área, então a gente tem que fazer assim – você faz o que você é bom, e o que você não é bom, deixa pro outro, e assim vai acontecendo. Porque é assim que funciona na verdade, não tem como você fazer tudo. Então desde o começo a gente já foi, por exemplo: O Renato, ele era muito bom nessa coisa de logística dos produtos da casa, ele sabia o que tinha que comprar, o que não tinha. O Marinho sempre foi bom nessa parte de divulgação, o Rafael é bom nessa parte da cozinha, então a gente, 'os Nocas' já vão se complementando nas habilidades, sabe? Então, desde o começo a gente já pensava nisso, formar uma coisa assim...A gente já era amigo, uns mais que os outros né...' (Rafael Chong, entrevista realizada em agosto de 2013, Florianópolis).

É então neste ambiente de múltiplos intercâmbios que se proliferam os coletivos e redes de produção musical - ambientes compostos por uma enorme variedade de arranjos possíveis entre os diversos agentes envolvidos, entre eles, músicos, produtores, gestores, artistas de diferentes áreas, jornalistas, designers, técnicos de som e outros equipamentos, pequenos e médios estúdios e produtoras, público, entre outros.

Finalizamos esta etapa com mais alguns depoimentos sobre a formação das redes e coletivos investigados em Florianópolis e São Paulo.

'A gente defende o trabalho como um bloco assim né...e é uma coisa que as pessoas foram



comprando. Porque não é um padrão de trabalho com música. Assim, tipo...eu defendo as músicas dele (João Amado) como se fossem as minhas, entendeu? E a gente vai defendendo quem toca junto como se fosse cada música, entendeu? E assim a gente vai dando passos, e os avanços alcançados por um, são alargados pelo grupo. Tudo com suas medidas, mas é tudo pensado assim: quanto mais gente estiver bem e 'profi' entre nós, melhor pra nossa *cena*. Mais fácil pra gente chegar em algum lugar. E assim a gente existe no mapa, não como artistas individuais, mas como pessoas que se relacionam, e usam como meio de comunicação, a música'. (François Muleka, entrevista realizada em fevereiro de 2013, Florianópolis).

'Tem uma contextualização que acho que a vale a pena a gente passar rápido, que é o momento em que as redes passam a proliferar no Brasil. Final dos anos 1990 e início dos anos 2000, e temos a chegada da internet, um advento muito interessante, porque a utilização dela em um país de dimensões continentais possibilitou a diminuição das distâncias geográficas. Num país, onde até num momento anterior, em que as ligações interurbanas, ou as passagens aéreas interestaduais eram caríssimas, a internet chega e começa possibilitar que pessoas do Recife tivessem contato diário com pessoas de Cuiabá, que estavam conversando com pessoas de Londrina, que estavam conectadas com Uberlândia, que estavam conectadas com pessoas de Rio Branco, no Acre, trocando informações todos os dias. Neste ambiente todo, se formos direcionar o nosso olhar pra um recorte sobre a música no Brasil, entendendo ela como um mercado, como uma cadeia produtiva e como uma manifestação cultural, também tem algumas constatações que neste momento, no final dos anos 1990 são importantes, e a principal delas, foi o colapso da indústria fonográfica'.

'Isso abriu uma janela histórica para a proposição de novas formas de organização e de reestruturação desse mercado, e isso somado ao

advento da internet, num momento onde essas primeiras ferramentas que estavam disponíveis, elas não beneficiavam, ou não eram tão diretamente usadas pelos artistas, pois você não tinha ainda o *MySpace* e as redes sociais de veiculação dos conteúdos dessas bandas. O que a gente tinha na época eram as salas de bate-papo, como o Mirc, o ICQ, então nesse mundo da música, num primeiro momento foram os produtores que fizeram uma utilização mais efetiva dessas ferramentas, dando início a fluxos que a gente entenderia logo depois como processos de compartilhamento de tecnologia social. Ou seja, o cara naquele debate *online* ali, poderia estar aprendendo com o outro o tempo inteiro, em termos de produção. Então a gente começa a perceber um fortalecimento muito interessante dos festivais independentes'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013, São Paulo, SP).

## 1.2 O CENÁRIO DA PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVA EM FLORIANÓPOLIS

Florianópolis é a capital do estado de Santa Catarina, e fica na região sul do país, localizada na parte leste do estado, banhada pelo Oceano Atlântico, e com a maior parte do seu território (97,23) na Ilha de Santa Catarina. No último censo realizado em 2013 a estimativa do IBGE<sup>26</sup> indicou que a cidade possuía cerca de 450mil habitantes, contando com a segunda maior população do estado, ficando atrás apenas de Joinville. Em 2010 a grande Florianópolis possuía uma população de 1.012.830 habitantes.

Vem se destacando nos últimos anos como a capital brasileira com o melhor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), da ordem de 0.847 (2013), além de ser o terceiro município com o mais alto valor do

---

<sup>26</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/>. Acesso em 11 de setembro de 2013.

índice no país, segundo os mais recentes dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento em 2013<sup>27</sup>.

Tais dados apresentados por instituições governamentais, e posteriormente divulgados pelos veículos de comunicação têm contribuído para que a capital sofra com gravíssimos problemas causados pela ocupação desordenada. Nos últimos trinta anos a ilha recebeu milhares de novos moradores advindos de outras partes do estado, do país e estrangeiros que se encantam com as belezas naturais do lugar. O aumento desenfreado de construções em áreas de preservação limitadas e permanentes impulsiona a degradação do meio-ambiente natural, já que a cidade não possui infra-estrutura adequada para um aumento tão grande de moradores em um espaço de tempo tão curto<sup>28</sup>.

A imagem que identifica a ilha de Santa Catarina não só no Brasil, mas no mundo todo é a Ponte Hercílio Luz, que foi inaugurada em 1926. A partir do século 20 Florianópolis tem como um dos seus principais eixos econômicos a construção civil, que acontece em ritmo acelerado desde então.

Em 1960 é implantada a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na ex-fazenda modelo "Assis Brasil", localizada no Bairro da Trindade, reunindo as Faculdades de Direito, Medicina, Farmácia, Odontologia, Filosofia, Ciências Econômicas, Serviço Social e Escola de Engenharia Industrial, sendo oficialmente instalada em 12 de março de 1962<sup>29</sup>.

Os cursos oferecidos pela universidade estavam concatenados ao contexto econômico da época, talvez um dos motivos para que a instituição não se abrisse, pelos menos nos primeiros anos de funcionamento, para cursos voltados às artes, diferente da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da qual falaremos em seguida.

---

<sup>27</sup> Conforme verbete “Florianópolis” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 11 de setembro de 2013.

<sup>28</sup> Para mais informações sobre as transformações na cidade de Florianópolis ver: <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/03/com-287-anos-florianopolis-precisa-superar-desafios-dizem-especialistas.html>> <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/03/turismo-de-florianopolis-busca-se-diversificar-para-fugir-da-sazonalidade.html>>. Acesso em 10 de setembro de 2013.

<sup>29</sup> Conforme informações do site da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <http://antiga.ufsc.br/paginas/historico.php>. Acesso em 11 de setembro de 2013.

O governo Kubitschek é conhecido por ter, entre outras coisas, aumentado o ritmo do crescimento econômico brasileiro, com base no estímulo à indústria automobilística e na construção da nova capital do país, Brasília, inaugurada em abril de 1960. O Estado de Santa Catarina acompanhava o país e passava por boa fase de crescimento econômico, consolidando setores industriais como o da cerâmica no sul do estado, o de papel, papelão e pasta mecânica, principalmente no Vale do Itajaí e no planalto lageano, e o de metal-mecânica no norte do estado. O ambiente econômico era, portanto, bastante propício a demandas de expansão do ensino superior. (Site da UFSC, ver nota de rodapé).<sup>30</sup>

No ano de 1975 é finalizada a obra da segunda ponte que liga a ilha ao continente, a Colombo Salles, e em 1991 é construída a terceira, a ponte Pedro Ivo Campos, obras que sinalizavam o intenso processo de crescimento urbano da ilha.

Em 1965 é criada a universidade estadual do estado, a UDESC, com sede em Florianópolis. Num primeiro momento a instituição surgiu através da incorporação dos cursos das faculdades existentes em Florianópolis (Escola Superior de Administração e Gerência – ESAG) e em Joinville (Faculdade de Engenharia). Num segundo momento, a partir de 1971, o ensino de Arte nas escolas passa a ser obrigatório e a universidade é convidada a cumprir este papel de formação. Deste modo, dentro do curso de Educação Artística era possível escolher entre as opções de habilitação em Música, Artes Plásticas e Desenho.

Assim, em 1972, a UDESC passou a oferecer cursos complementares para professores e em 1974, lançou vagas no primeiro vestibular para o curso de Educação Artística da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O Curso de Bacharelado em Música (opção Piano e opção Violino) passa a ser oferecido no início de 1994, e em 1995 é construído o primeiro bloco de

---

<sup>30</sup> Conforme informações do site da Universidade, no portal do Plano de Desenvolvimento Institucional. Disponível em <http://pdi.paginas.ufsc.br/2009/10/28/breve-historico-da-ufsc/>. Acesso em 11 de setembro de 2013.

alvenaria, o da Música. Em seguida ocorre a criação do Bacharelado em Artes Plásticas. Hoje, os cursos de graduação (Artes Cênicas, Artes Visuais, Design, Moda e Música) são independentes e o CEART tem cursos de pós-graduação em Artes Cênicas (mestrado e doutorado), Música (mestrado) e Artes Visuais (mestrado). (Site do CEART/UEDESC, ver nota de rodapé).<sup>31</sup>

Durante estes anos, tanto as áreas mais centrais, quanto as mais afastadas da cidade vêm passando por fortes processos de urbanização e ocupação. Como por exemplo, o surgimento e o crescimento de bairros que circundam as universidades, tais como a Trindade, o Pantanal, a Carvoeira, o Itacorubi, o Santa Mônica, a Serrinha e a Agrônômica, assim como o ‘desbravamento’ e a ocupação de áreas mais afastadas do centro, e próximas as praias, como o Norte e o Sul da Ilha. A partir da década de 1980 as regiões das praias passaram a ser bastante ocupadas, e se viu surgir bairros como Jurerê Internacional, de alto nível socioeconômico, e o loteamento intenso nas praias dos Ingleses, Campeche, Lagoa da Conceição, Rio Vermelho, Praia Brava, Barra da Lagoa, Canasvieiras, entre outras.

As características climáticas da cidade são de estações bem definidas, sendo que o outono e a primavera têm características semelhantes. É considerada uma das capitais mais frias do país, e sofre influência dos ventos, principalmente o famoso ‘vento sul’, o que faz com que a sensação térmica no inverno geralmente seja inferior as temperaturas mínimas registradas<sup>32</sup>.

No verão a ilha praticamente tem triplicado o número de sua população, sendo a época de maior movimentação econômica na cidade, o que influencia diretamente na cadeia da produção musical local. Os eventos em bares, restaurantes e casas noturnas é intenso dos meses de dezembro a março, podendo ocorrer variações, e se estender até abril. No ano de 2012 foi estimado pela Santa Catarina Turismo S/A

---

<sup>31</sup> Conforme informações do site do CEART – UEDESC. Disponível em [http://antigo.ceart.udesc.br/O\\_CEART/Historico.php](http://antigo.ceart.udesc.br/O_CEART/Historico.php). Acesso em 11 de setembro de 2013.

<sup>32</sup> Conforme verbete “Florianópolis” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 20 de setembro de 2013.

(Santur)<sup>33</sup>, que cerca de 1, 5 milhão de pessoas visitaram a ilha entre janeiro e março, na alta temporada de verão.

Os setores de maior destaque na economia da cidade estão concentrados no comércio, no desenvolvimento de tecnologias, na prestação de serviços, no turismo, e na construção civil.

Diante destas informações, proponho pensarmos em alguns pontos fundamentais que caracterizam Florianópolis.

Primeiramente que se trata de uma cidade litorânea, uma ilha rodeada por quarenta e duas praias, posicionada em uma área geográfica estratégica do país, entre os estados do Paraná e Rio Grande do Sul, próxima da região Sudeste, a qual é considerada juntamente com a região Sul, as mais desenvolvidas do país em diversos setores.

Em segundo lugar, a cidade vem passando por profundos processos de urbanização e conseqüente aumento de sua população, que provém de várias partes do Brasil e do exterior. Este tipo de situação é impulsionada por diferentes atrativos, entre eles, as universidades estadual e federal, que atraem estudantes de várias partes do país e também estrangeiros; pelo aumento desenfreado da construção civil; devido aos índices de desenvolvimento anunciados pela mídia; pelas belezas naturais locais, e mais uma enorme e complexa lista de motivos que envolvem os processos de desenvolvimento urbano de qualquer outra cidade.

A ideia é que comecemos pensar a partir daqui nas influências que todas estas construções e transformações no ambiente terão na formação de um *ethos* colaborativo no *campo* da produção musical em Florianópolis atualmente. Afinal, os intercâmbios culturais gerados no convívio entre pessoas das mais diferentes partes do mundo, aliado a um contexto social, político e tecnológico cada vez mais favorável à troca, tende a imprimir suas formas estéticas no *campo* das artes, a ver aparecer as reivindicações políticas dos grupos que ali vivem e desenvolvem seus trabalhos, assim como a demarcação de territórios simbólicos pelos indivíduos, no intuito de garantir seu espaço de produção, isto é, de seu mercado.

Seguimos então com um breve histórico sobre a produção musical em Florianópolis.

Os primeiros indícios de grupos articulados para produzir e difundir música e outras artes em Florianópolis nos moldes de uma produção independente, e de forma colaborativa, data da década de

---

<sup>33</sup> Disponível em <http://www.santur.sc.gov.br/>. Acesso em 11 de setembro de 2013.

1960, e estava bastante vinculado ao rock. As ações de grupos que hoje chamamos de coletivos, nos quais se reuniam pessoas de diferentes áreas artísticas acontecia em lugares como o Estúdio A2 de Beto Stodieck e Pedro Paulo Peixoto, localizado no centro da cidade, e que agregava artistas e público, servindo como um dos principais pontos de cultura jovem da época, assim como o Kioski no Largo Benjamin Constant, também no centro<sup>34</sup>.

Além dos grupos de rock que surgiram na época sob forte influência do movimento da contracultura, existiam também as bandas de baile que tocavam gêneros diversos para animar as festas. Tatyana Jacques (2007) em análise sobre a cena do rock independente em Florianópolis nos dá uma ideia do contexto vivido na ilha neste período.

As primeiras informações sobre bandas de rock em Florianópolis que obtive datam do início dos 1960. Segundo Ronaldo de Sousa Maciel (informação verbal), músico que atuou na cidade durante os 1960 e 1970, nessa época, surgiu a banda instrumental The Eagles, que definia seu trabalho a partir da banda americana de *surf music* The Ventures. Também surgiram as “bandas de baile”, formadas especialmente para animar festas. Elas possuíam um vasto repertório, incluindo o rock, e realizavam suas apresentações nos clubes da cidade, principalmente Clube Doze de Agosto, Lira Tênis Clube e Clube Seis de Janeiro. Dentre as primeiras destas estão: The Snakes, de 1963 (Sanson, 2004), que tocava apenas Beatles, Os Mugnatas e Milionários. No final dos 1960 e início dos 1970, destacaram-se: The Saints, Os Binos, Folk, Aventureiros e The Jatsons. (Jacques, 2007, p: 40).

Mas além dos grupos que se definiam como praticantes de um gênero específico, já se via surgir bandas que se apropriavam de gêneros diversos e construíam novos estilos, com especial destaque para incorporação do rock às linguagens musicais locais e folclóricas. Assim, podemos identificar processos de criação e produção bastante parecidos com os atuais, no que se refere à cultura de troca e de colaboração, que é

---

<sup>34</sup> Para mais informações sobre o Kioski, ver: <http://www1.an.com.br/ancapital/2000/nov/19/1ult.htm>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

claro são intrínsecas a própria música, mas que a partir destes períodos podem ser percebidos de forma mais evidente, em consequência da ampliação dos intercâmbios culturais, gerados pelo maior acesso aos canais de comunicação, como rádio e TV.

Também havia então, a banda Som Nosso de Cada Dia, que começou definindo seu trabalho pelo samba e que passou a mesclar a este gênero “Folclore, rock, ritmos nordestinos”. Além de suas próprias composições, esta banda tocava o repertório de Jorge Ben Jor. Estas bandas tinham como espaços de apresentação o Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) e o Ginásio do Colégio Catarinense, todos localizados no centro da cidade. Ainda aí, eram importantes locais de encontro para os fãs de rock os bares Quiosque, na Praça Benjamin Constant, e a Casa do Suco, ao lado da Catedral Metropolitana. (Jacques, 2007, p: 41).

O *campo* da produção musical no Brasil já se constituiu desde os seus primórdios com a característica de flexibilidade na incorporação de linguagens estéticas diversas<sup>35</sup> e nesta época especialmente, ocorria no *mainstream* musical brasileiro um processo intenso de intercâmbios culturais e artísticos derivados do movimento da contracultura que acontecia de forma latente no restante da América Latina, Europa e Estados Unidos. O movimento Tropicalista que envolvia artistas da música, literatura, das artes plásticas, do teatro e do cinema foi uma das grandes influências no cenário cultural de Florianópolis, e assim como em outras cidades do país, se desenvolveu de acordo com as configurações políticas, sociais e ambientais locais, e foi sofrendo influências múltiplas a partir das ações realizadas pelos seus atores sociais.

É neste sentido que se torna imprescindível estarmos atentos para um detalhe muito bem lembrado por Rafael de Menezes Bastos (2005), de que ‘o quadro internacional da música popular é fundamental para se

---

<sup>35</sup> Para mais informações sobre a história e os intercâmbios no *campo* da produção musical no Brasil ver MENEZES BASTOS, Rafael José de. (1996; 2005).



compreender as manifestações locais, regionais e nacionais’ (Menezes Bastos, 2005, p: 55).

Ao longo da sua história, a música popular brasileira tem demonstrado uma extraordinária capacidade de trabalhar simpaticamente com as tendências do exterior. O que originalmente era um fato empírico, mais tarde se transformou em uma estratégia consciente, que foi o que aconteceu, por exemplo, com o Tropicalismo, Clube da Esquina, Jovem Guarda, BRock e Manguebeat. Isto demonstra também uma faculdade generalizada de transformar o que é de fora em ‘brasileiro’. (Menezes Bastos, 2005, p:55).

Dentre os primeiros festivais que se tem notícia em Florianópolis, os quais privilegiaram a produção musical local estão o Palhostock, realizado num estádio de futebol na cidade de Palhoça<sup>36</sup> em 1974, o Festival Universitário Catarinense da Canção (FUCACA) e o 1º Festival da Ilha de Santa Catarina (FISC), ambos em 1971<sup>37</sup>.

‘Os grupos tocavam muito em auditórios do DCE/UFSC e em colégios. Mais tarde que começaram a tocar em barzinhos, mais precisamente após o ano de 1984. Existiam festivais no Colégio Catarinense, Instituto Estadual de Educação e Festivais Universitários, mas nenhum teve continuidade. A comunidade fazia shows e bailes. As principais bandas desta época eram os Aventureiros, Os Binos, The Saints, Os Snakes, depois do Engenho vieram o Expresso (rock rural), Decalcomania, Urubu Mecânico, Asa de Morcego, entre outros, e quase todos de rock’. (Marcelo Muniz, entrevista realizada em setembro de 2013).

---

<sup>36</sup> A cidade de Palhoça faz parte da Grande Florianópolis e fica a 15 km de distância do centro da ilha.

<sup>37</sup> Para mais informações sobre os festivais e a cena do rock independente em Florianópolis ver: JACQUES, Tatyana de Alencar. 2007. Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis. Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais.

Um dos destaques musicais da ilha na década de 1980 foi o grupo Engenho que gravou três discos calcados em pesquisas musicais locais do estado de Santa Catarina, misturadas ao rock. De 1979 a 1984 essa banda fez trezentos shows e passou por setenta cidades, se desintegrando ao final de cinco anos de trabalho. No ano de 2011 acontece um retorno inesperado, e o grupo volta a atuar fazendo shows pelo estado. Os integrantes destacam que a criação da banda aconteceu na Universidade Federal de Santa Catarina, e que se consideram um ‘grupo universitário’<sup>38</sup>.

O depoimento de Marcelo Muniz, um dos fundadores, e contrabaixista da banda nos apresenta um panorama de Florianópolis nesta época.

‘O “Grupo Engenho” foi criado em 1977 por Marcelo Muniz, Luiz Ekke Moukarzel e Chico Thives. No início tocávamos rock, rock rural, jazz, baião e rock progressivo. Resolvemos montar um grupo após um festival de música do Instituto Estadual de Educação com mais um músico, o Arthur Moellmann Coelho, que já no início saiu do grupo. E continuamos com o trio: Luiz Ekke Moukarzel na guitarra e voz, Chico Thives na bateria e voz, e Marcelo Muniz no baixo e voz. Depois veio a segunda formação que fez mais sucesso: Alisson Mota na voz e violão, Marcelo Muniz no baixo e voz, Chico Thives na bateria e voz, Claudio Gadotti Rodrigues na percussão e voz, e Cristaldo de Souza no acordeon. Ensaivávamos sempre, várias horas por semana e nos dividíamos nas tarefas de produção. Inclusive gravamos o primeiro LP de forma independente. Tocamos com várias bandas, mas com a rotina de shows e ensaios passamos a nos fechar mais e participar menos de atividades que não fossem do grupo. A mais próxima foi o Expresso. No início éramos os produtores, mas com o aumento do número de shows contratamos uma equipe de produção. Nas décadas de 60, 70 e

---

<sup>38</sup> Entrevista com o grupo realizada no show de retorno em 2011. Disponível em <http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/28869-grupo-engenho-retorna-aos-palcos-com-show-antologico-nesta-quinta-feira-24.html>. Acesso em 14 de setembro de 2013.

80 se produzia mais músicas para bailes e festinhas. Com a volta a ilha do músico Luiz Henrique Rosa se propagou mais a bossa nova e a improvisação. Alguns grupos de rock faziam seus shows com produções quase sempre calçadas no que era feito nos grandes centros. As rádios da ilha sempre programaram músicas vindas de fora. A não ser na época áurea da rádio Diário da Manhã. Muito mais tarde abriram mais espaço pra música feita aqui através das rádios educativas'. (Marcelo Muniz, entrevista realizada em setembro de 2013).

Em 1983 é criada a rádio Itapema FM Florianópolis, que recebia a programação da Rede Itapema do Rio Grande do Sul. Até o ano de 1987 a rádio difundia apenas música brasileira (MPB), passando a absorver conteúdos internacionais e outros gêneros brasileiros a partir de então, porém, eram veiculadas produções à parte dos mercados tradicionais dos Estados Unidos e da Inglaterra. Durante um curto período de tempo a rádio contribuiu com a produção musical local por meio da realização de alguns eventos que fazia circular gêneros que tinham, pouquíssima, ou quase nenhuma visibilidade na cidade.

Neste período a rádio começou a trazer eventos para Florianópolis. O principal evento desta época foi o *JAM Session Itapema (Jazz After Midnight)*, inspirado nas JAMs, que são eventos informais realizados por artistas após os shows oficiais. O evento uniu bandas locais de vários gêneros musicais (como folk, jazz, blues, MPB, soul e outros) em bares para tocarem juntas, promovendo a troca de experiências entre os artistas<sup>39</sup>.

Também segundo Marcelo Muniz, o primeiro estúdio musical da região foi o Stereosom, do técnico em áudio Osni, e ficava em São José, cidade vizinha que faz parte da Grande Florianópolis. E em seguida foi criado o Estúdio MIX do músico do Grupo Engenho, Chico Thives, que gravava muitos jingles e produções independentes.

---

<sup>39</sup> Conforme verbete “Itapema FM” de Wikipedia ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Acesso em 14 de setembro de 2013.

Nas décadas de 1980 e 1990 o cenário musical passa dar sinais de modificação, e ‘novos ares’ chegam à ilha devido ao intenso processo de desenvolvimento urbano, e aos avanços tecnológicos que ocorriam na época, e que possibilitaram tanto a produção, quanto a circulação da música local em escalas um pouco maiores. Assim, é possível perceber tal mudança no surgimento de grupos de música instrumental brasileira, de rock, de choro, de MPB, alguns poucos de jazz, assim como a abertura de casas noturnas, e a realização mais constante de eventos que passaram a movimentar um cenário musical mais intenso e diversificado, mas sem dúvida, ainda muito discreto em comparação aos grandes centros urbanos no país.

Os relatos selecionados para integrar esta pesquisa foram colhidos, na sua maioria, em entrevistas que realizei pessoalmente com os músicos, artistas e produtores, e em alguns outros casos, de depoimentos feitos em *blogs*, redes sociais, ou ainda em grupos de discussão *online* onde se debatem temas variados.

Durante a pesquisa constatei que os estudos sobre o *campo* de produção musical em Florianópolis, num sentido mais amplo, sem delimitações de gênero, são bastante raros, e por este motivo considere que tanto os relatos orais, quanto estes depoimentos encontrados em *blogs* e redes sociais seriam fundamentais para a compreensão da história do *campo* na cidade.

Deste modo, selecionei algumas postagens em um *blog* criado pelo produtor cultural ilhéu Felipe Obrer, direcionado à investigação jornalística da música autoral contemporânea na Ilha de Santa Catarina. O *blog* se chama IMI - Ilha da música ilhada<sup>40</sup>.

‘As lembranças que tenho da cena instrumental de Floripa fazem parte de uma época outra, de lugares que não existem mais ... como aquele lugar “La Purpurata” que ficava no Saco Grande I ... lembro bem do Guinha e Gringo; gás total. Músicas de 15, 20 minutos numa interação orgânica ...O café Matisse, nos tempos bons (acho que foi o primeiro dono), o Toucinho no Chaplin, Beira Mar ... hehehhe. Alegre e Hermeto no CIC; Os sons do Armazém Vieira. Também tinha um bar na Joaquina, que tocava o excelente baterista Marquinho e a banda Metal Brasil.

---

<sup>40</sup> Disponível em <http://ilhadamusicaiilhada.wordpress.com/relatos/>. Acesso em 14 de setembro de 2013.

Também tinha aquele projeto, no começo dos anos 90, lá no Sambaqui. Eu e Arley tomando um negocinho e o Fidel arrepiando com a sonzera !!!’ (Guilherme Ledoux, baterista da banda Skrotos, Blog IMI, 22 de fevereiro de 2012).

‘Entrando aqui, me deu vontade de relembrar o memorável bar ‘Jogral’ na cabeceira da ponte Hercílio Luz. Sempre sons de qualidade, e figuras das mais interessantes da ilha. Tive o prazer de pegar os últimos anos do bar... hoje não sei por onde anda o França, mas o lugar era lindo e tinha aquela vista maravilhosa para a ponte e para o mar, além da sopa. É um lugar onde tenho presas boas memórias de minha chegada na ilha e dos inícios de trabalho com música por aqui junto com o João Amado’. (François Muleka, Blog IMI, 1 de março de 2012).

‘O ‘Jogral’ antes chamava-se ‘Lugar Comum’ e sempre foi um reduto de encontro dos músicos da ilha nas madrugadas, pois ficava aberto até o dia raiar. Servia canja pra quem quisesse curar da noite ou tomar a saideira olhando aquela vista de cartão postal. Além do mais, há de se fazer uma observação pertinente, e que podia servir de sugestão para os demais bares e casas noturnas da ilha: equipamento de som na casa. No Jogral, mesa de som, caixas amplificadas, microfones, pedestais e percussão, estavam sempre montados e esperando os músicos que iam tocar na casa (além das canjas e *Jams* inusitadas que a imprevisibilidade e boas sincronias podem favorecer)’. (João Amado, Blog IMI, 3 de março de 2012).

‘Bom. A primeira temporada que fiz na ilha foi em agosto-setembro de 1992. Lembro que vi o especial de 50º aniversário de Caetano, o “leão de fogo” que sem a terra “se consumiria”. Naqueles tempos a noite da ilha era extremamente informal e.... BOA!! Lembro que nenhum dono de bar se surpreendia se eu pedia cachê... Isso era normal. Também tinha uma coisa boa que era que havia lugares em que aceitavam o trabalho no formato

que o artista quisesse dar. Hoje, o ambiente da ilha é (supostamente) mais “profissional”, mas asquerosamente inclinado aos trabalhos de “macaqueada”, o dito “cover” que eu, pessoalmente detesto. Uma anulação do eu do artista... Lembro que eu fazia shows que misturavam canções próprias sobre textos meus ou de poetas (Rodrigo de Haro, Neruda, Nicolás Guillén), tangos argentinos, MPB, rock e... FRANZ SCHUBERT à capella!!! Nenhum dono de bar fazia a menor objeção a meu repertório. Aceitavam o “louco” que tocava sem amplificação. A noite da ilha era pitoresca. Mas tinha espaço para fazer coisas muito interessantes. Havia uma abertura que hoje, em função de um suposto “profissionalismo” não é possível. Naqueles momentos não mandava o dinheiro, mandava a vontade de se divertir’. (Marcelo Ricardo Villena, Blog IMI, 3 de março de 2012).

‘Vim para Florianópolis nos anos 80, movida como muita gente que aqui está, pelo encanto dessa ilha, naquela época, ainda mais paradisíaca. Saindo de São Paulo, confesso que a adaptação à vida cultural da cidade não foi fácil. Desde lá venho inventando maneiras de realizar a minha profissão musical por aqui: criei a Banda de Baile “Quebra com Jeito” que teve momentos áureos com a participação ilustre de Neide Mariarrosa, grande diva e querida amiga que partiu no começo dos anos 90. Alguns músicos que participaram dessa banda são ainda meus parceiros musicais como Fidel Piñero, Aurélio do Trombone e Denise de Castro. Sempre tocando nos bares, um lugar inesquecível onde rolava som era o “Lugar Comum”. Por ali, além dos músicos da terra, pintava todo mundo que chegava na ilha: Raiz de Pedra, Renato Consorte, são alguns que me lembro. No começo dos anos 90 passei 2 anos nos Estados Unidos e quando voltei senti a necessidade de criar a “Compasso Aberto - Escola Livre de Música”, um espaço para formação de músicos através de cursos regulares, *workshops* e shows. Por ali já tem passado muita gente: Toninho Horta, Guinga, Nenê, Borghetti, Ian

Guest, Marco Pereira, entre outros. Em 2005 convidamos Tavinho Moura para uma participação no show dos dez anos da Escola, no teatro do CIC. Através do projeto “Quintas Instrumentais” idealizado pelo guitarrista Wsley Risso, vários grupos locais se apresentaram na Escola: Grupo Ponteio, François Muleka, A Corda em Si, Arreio sem Freio e muitos músicos como Rafael Calegari, Mauro Borghezan, Victor Bub, Silvio Mansani, Wsley Risso entre muitos outros.’ (Silvia Beraldo, Blog IMI, 10 de março de 2012).

Um movimento muito importante para o desenvolvimento de uma *cena* musical local ocorreu na década de 1990 com o movimento *Mané-beat* que Tatyana Jacques (2007) também retoma.

Nos 1990, é importante o movimento *mané-beat*, composto pelas bandas Primavera nos Dentes, Stonkas y Congas, Dazaranha, Iriê, Tijuqueira, Phuncky Buddha e Rococó (Maheirie, 2001). O movimento visava “a construção de uma identidade regional, local, por meio da música” (: 156) a partir do resgate de elementos percebidos pelos músicos como próprios da cultura de Florianópolis. Entre esses elementos, figura a idéia de açorianidade, presente no próprio nome do movimento, que significa “batida do mané” (: 155). Assim, a partir da acentuação do “local” frente ao “global”, essas bandas, de características musicais diversas, buscam “projetar Florianópolis musicalmente em todo o território nacional” (: 161). (Jacques, 2007, p: 44, apud Maheirie, 2001).

Muitos artistas e produtores que atuaram na ilha entre as décadas de 1980 e 1990 estão na ativa até hoje, participando de coletivos, sendo que muitos se tornaram nós de uma rede bastante complexa de relações do *campo* de produção musical, que se expande por vários locais, dentro e fora do país. Alguns deles participaram da pesquisa, como Alegre Corrêa, Cássio Moura, Luiz Sebastião Juttel, Ney Platt, e Guilherme Ledoux.

Alegre Corrêa talvez possa ser considerado o músico instrumentista de maior expressão dentro e fora da ilha, mesmo não sendo nativo. Tem uma carreira bastante diversificada, que merece uma

descrição mais detalhada, portanto apresento uma pequena parte de sua biografia organizada por Raul Boeira, músico passo-fundense, amigo de Alegre.

‘Alegre Corrêa é violonista, guitarrista, compositor e arranjador e nasceu em Passo Fundo, RS. Iniciou sua carreira no início dos anos 70, tocando em conjuntos de baile, festivais estudantis e casas noturnas da região. No início dos anos oitenta transferiu-se para Florianópolis, onde integrou a Banda de Neutrons, realizando um trabalho com temas próprios e inteiramente voltados para a moderna música instrumental com sotaque brasileiro. Mas foi na capital gaúcha que Alegre se tornou conhecido e respeitado como guitarrista, compositor e arranjador. O seu grupo Circuito Emocional foi uma das marcas dos anos 80 em Porto Alegre, com sua mistura de jazz, MPB, pop e folclore gaúcho. Em 1988 se mudou para a Áustria onde desenvolveu uma carreira sólida, obtendo espaço na mídia austríaca, o que facilitou a circulação de seus trabalhos por meio das rádios, jornais, TV e palcos austríacos. Em 1996, formou o Alegre Corrêa Sextett e gravou o seu segundo CD Negro Coração (HonkMusic). O disco teve a participação de Hermeto Pascoal. O sexteto mesclava ritmos como o samba, choro, baião, maxixe, passando pela valsa, guarânia e até sons orientais. A banda veio em turnê para o Brasil em 1996, e se apresentou em São Paulo, Porto Alegre, e o Festival de Jazz de Florianópolis. Em 1999 foi convidado pelo maestro Mathias Ruegg para assumir a guitarra na Vienna Art Orchestra (VAO), durante a superturnê mundial que a big band realizou em comemoração ao centenário de Duke Ellington. Alegre foi o primeiro músico brasileiro a integrar a VAO, que é uma das mais respeitadas orquestras da Europa, fundada nos anos setenta e com uma imensa quantidade de discos lançados. Neste período foram nove CDs solo, e muitos outros em parceria, várias turnês pela Europa, África, América do Norte, Brasil e outros lugares. Apesar do seu imenso prestígio no continente europeu, Alegre Corrêa continua desconhecido do grande



público brasileiro e ignorado pela imprensa nacional. Seus discos permanecem inéditos no Brasil.’ (Raul Boeira, setembro de 2009)<sup>41</sup>.

Outro músico que fez parte da construção da *cena* da música instrumental na ilha, e que veio do Rio Grande do Sul em 1982, é o multi-instrumentista, compositor, arranjador e diretor musical Guinha Ramires, que continua produzindo e atuando na cidade. Mesmo residindo na ilha, o músico continuou atuando em outros locais, compondo uma história musical bastante diversa. Ele integrou a banda de Renato Borghetti durante dez anos, sendo que neste período participou de turnês pelo Brasil, Europa e Estados Unidos, e participou da gravação de vários discos. Em 1999 a convite de Alegre Corrêa, embarcou pra Viena, onde morou por oito meses. Guinha e Alegre gravaram o CD *Handmade*, lançado na Europa neste mesmo ano. Guinha já teve uma de suas músicas gravadas por Yamandu Costa, e em 2008 realizou duas turnês pela Europa para lançar o CD ‘Laçador’ produzido com Alegre Corrêa e Alessandro Krammer. Os shows foram realizados na Áustria, Alemanha e Itália<sup>42</sup>.

Esses dois músicos são lembrados pelos artistas e produtores da nova geração com muita admiração e uma certa nostalgia. Além deles, estão sempre sendo comentados o acordeonista Alessandro Krammer, o Trio Ponteio, o baterista Toicinho, os guitarristas Cássio Moura, Luiz Meira e Gustavo Messina, o contrabaixista Arnou de Melo, o saxofonista Ney Platt, o trombonista Aurélio do Trombone, o trompetista Fidel Piñero, entre outros.

A respeito da *cena* do choro, devo esclarecer que apesar de um tratamento aparentemente superficial, o meu interesse deriva de um gosto pessoal pela música, assim como de uma curiosidade que surgiu da observação de um trânsito intenso de músicos que participam tanto de projetos de rock, blues e jazz, como de projetos de choro, o que me instigou a investigar esta tendência.

Se compreendermos o choro como uma musicalidade, e um modo de tocar, sendo mais do que um gênero, como propõe Ferreira (2009) é possível imaginar os motivos pelos quais existam artistas que estão

---

<sup>41</sup> Para mais informações sobre a carreira de Alegre Corrêa ver: [http://www.projetopassofundo.com.br/principal.php?modulo=texto&tipo=texto&con\\_codigo=11445](http://www.projetopassofundo.com.br/principal.php?modulo=texto&tipo=texto&con_codigo=11445). Acesso em 15 de setembro de 2013.

<sup>42</sup> Para mais informações sobre a carreira de Guinha Ramires ver: <https://myspace.com/guinharamires>. Acesso em 20 de setembro de 2013.

sempre a transitar entre as diversas *cenas*, mas sempre ‘com um pé’ no choro.

No Brasil, a partir da década de 1970 o choro ressurgiria com pretensões camerísticas por meio de uma nova geração de músicos, chegando aos dias de hoje, como mais do que um gênero – mas como uma musicalidade, presente na música brasileira como um todo. Essa presença chorística se dá em nível composicional e nos arranjos, mas também na *performance*, como pode ser visto nas levadas no acompanhamento dos violonistas e pianistas, nas linhas de baixo e no modo de frasear e improvisar dos solistas. De certo modo, o choro nunca deixou de ser uma musicalidade, mais do que um gênero. E assim permanece sendo. (Ferreira, 2009, p: 41).

O saxofonista Fábio Mello é um exemplo claro de artista que participa de *cenas* distintas realizando projetos de rock n’jazz com a banda Carolina Zingler e Quarteto Nuvens, um projeto de rock com músicos da banda Dazaranha e Skrotos, participando do quarteto ‘Choro a Quatro’ com Luis Sebastião Juttel, Fábio Carlesso e Neno Moura, além de desenvolver seus projetos solo, e também como compositor e arranjador.

O choro em Florianópolis tem uma história que data da década de 1920, porém, o que nos interessa no momento são algumas características que esse universo adota a partir da década de 1970.

Até o ano de 1970 a *cena* do choro na capital catarinense se manifestava de forma muito discreta, porém, assim como as *cenas* do rock, da MPB e da música instrumental, passa a partir deste período a adquirir um pouco mais de espaço, devido às mudanças políticas que ocorriam em todo o país nesta época de governo militar. Segundo Ferreira (2009), houve um período em que surgiu uma produtora na cidade, chamada *Maricota Produções Culturais* que abria espaço para as produções locais, realizando festivais onde se apresentavam grupos de música popular, choro, assim como bandas de pop/rock regional. Essa é informação é bastante interessante na medida em que relata essa mistura de *cenas* que acontece em Florianópolis até os dias de hoje.

Como já foi visto, apesar de existirem bares e casas noturnas especializadas em shows de gêneros específicos, vemos também inúmeras casas que variam os eventos, elencando um dia da semana

para cada gênero musical. Como é o caso da Casa de Noca, Coisas de Maria João e o De Raiz, que variam entre o rock, o jazz, o blues, o samba, o choro, a MPB, entre outros. Existe um convívio pacífico entre os grupos, que acabam negociando e criando as estratégias de circulação dos seus projetos de forma colaborativa, sem maiores sinais de competitividade.

Creio que essa organização solidária ocorra devido a uma consciência coletiva sobre o cenário cultural da cidade, que apesar de bastante fértil no que diz respeito às manifestações criativas, é também marcado pela desvalorização do artista e do produtor, assim como pela falta de organização política e de um mercado cultural estruturado, que ofereça condições mais satisfatórias para a atuação artística<sup>43</sup>.

Não diferentemente do que ocorria em outros locais do país, Florianópolis recebia as apresentações do Projeto *Pixinguinha*, promovido pela FUNARTE com o principal objetivo de ‘resgatar’ uma identidade nacional, onde o choro tinha posição privilegiada.

Os shows rodavam as cidades mais importantes, e não raro, em intervalos menores que um mês, podia-se ter a oportunidade de assistir a diferentes apresentações, uma vez que cada edição do projeto era feita com vários artistas, distribuídos em distintas etapas em diversas datas ao longo de um período determinado. Em 1981 passaram pela capital catarinense João Nogueira, Gisa Nogueira e Raul de Barros, poucos dias depois, no final de abril, De Monarco, Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba. Somente em agosto de 1985 aconteceram três etapas do projeto, o primeiro com Elza Soares, João de Aquino, Geraldo Espíndola e Frank (cantor local), o segundo com Elizeth Cardoso, o conjunto ‘Camerata Carioca’, e como representantes locais, a cantora Elena, acompanhada do grupo ‘Stagium 10’, e finalmente o terceiro, com Jamelão, Nora Ney, Alcivandro Luz e o conjunto local de choro ‘Regional do Zequinha’. Esta atmosfera de valorização da música brasileira gerou também

---

<sup>43</sup> Para mais informações sobre as dificuldades enfrentadas por músicos populares em Florianópolis, ver FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. 2009. O Choro, um gênero, uma musicalidade, e sua presença em Florianópolis, SC. (capítulo 4).

iniciativas regionais de certa forma semelhantes ao Projeto Pixinguinha, como o Balança Povo e o Projeto Desterro. Porém, se diferenciavam por serem iniciativas individuais de entusiastas da música popular brasileira e do choro, embora com apoio de instituições públicas. Em agosto de 1977 o projeto Balança Povo contou com a participação de chorões locais, e até mesmo de um conjunto com formação nos moldes do rock/pop ‘convertido’ em regional. Não diferentemente de outros centros do país, Florianópolis também vivia um clima de ‘resgate’ do gênero. (Ferreira, 2009, p: 99).

Assim como em todas as *cenais* musicais, com o choro não é diferente. Os artistas da ilha passam grandes dificuldades para realizar seus trabalhos no âmbito local, devido à falta de um mercado organizado, e de políticas culturais que invistam no setor de forma a desenvolver o *campo* de produção musical. Este assunto será tratado com maior aprofundamento em um capítulo específico, porém vale a pena um registro de uma pesquisa realizada por Izomar Lacerda (2007) sobre o *campo chorístico* em Florianópolis, onde ele encontra nos depoimentos de artistas reclamações sobre a profissão de músico na cidade.

Expandindo os domínios deste processo, percebi outros planos de articulação da negociação da realidade, bem como do trânsito. São muitas as situações em que os indivíduos no *campo chorístico*, têm que se deslocar entre várias ocupações, como por exemplo: músico e profissional liberal (muito freqüente); músico e professor; músico de mais de um gênero (até mesmo gêneros tidos por alguns como incompatíveis como o Rock e o Choro) e assim por diante. Isto tem suas matrizes na impossibilidade de se “viver de música”, conforme me falaram os nativos, pois a atividade artística, especialmente do choro na ilha é pouco remunerada, além do que, a própria adesão a este tipo de arte, por si só é dispendiosa, pelas necessidades de instrumentos musicais caros, acesso à informação restrita, e outros empecilhos na trajetória de um candidato a chorão, o que me

leva a pensar na afirmação de um nativo de que “o choro não é pra qualquer um”. (Lacerda, 2007, p: 42).

Faremos agora um esforço para direcionar nossas atenções para o período entre a década de 1990 e início dos 2000, quando algumas casas noturnas e bares passam a abrir mais espaços para a música instrumental na ilha.

François Muleka, fala um pouco sobre esta época, quando estava chegando para morar na cidade.

‘Houve uma época em que os espaços pra música instrumental estavam mais favoráveis. Tinha o Sufoco’s que funcionava muito bem, tinha o Café dos Araçás, tinha o Jogral, que foi lá a primeira vez que a gente tocou junto (com João Amado). Lá a noite começava as três da manhã, era o lugar onde outros músicos que tocavam em outros lugares iam pra tomar uma canja e tomar uma cerveja depois de trabalhar, pra ir relaxar’. (François Muleka, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

O guitarrista Cássio Moura chegou à ilha, vindo de São Paulo, na década de 1980, e também participou da formação de um ambiente favorável para a produção musical local entre os anos 1990 e 2000. Em entrevista realizada com ele, podemos ter uma ideia dos processos que eram necessários para fazer a divulgação dos shows na cidade naquela época.

Ele faz uma comparação com o guitarrista Leandro Fortes, músico da nova geração que agrega muitos outros artistas, produtores e gestores em torno de seus projetos, podendo ser considerado um dos principais nós da rede de produção musical de Florianópolis atualmente. Seus trabalhos contemplam o jazz e a música instrumental brasileira, mas também traz características da música dos países vizinhos da América Latina, do noroeste africano, e traços da música clássica. Em 2012, gravou seu primeiro disco solo, autoral, intitulado ‘Escolhas’, que

conta com participações de 26 músicos, incluindo o lendário Hermeto Pascoal<sup>44</sup>.

‘Eu enxergo um pouquinho do trabalho do Leandro Fortes como uma influência do trabalho que a gente fazia antigamente. Quando ele chegou aqui em Florianópolis, ele ainda era muito primário nesse negócio da música instrumental, ele vinha com muita bagagem do rock, e tal. Ele até comenta isso, que ele ia assistir a gente em um lugar ali na Beira Mar, o Ópera Games. A gente tocava ali aos domingos, um quarteto que tinha piano, contrabaixo, bateria e guitarra. Era o Toicinho na bateria. O Leandro tinha acabado de vir pra ilha, ele tinha entrado no curso de música da UDESC. E ele conta que ficava ali tentando entender o que era aquilo que a gente tocava. E logo ele foi, e hoje ele tá aí, um grande músico. Eu me enxergo um pouco no que ele faz hoje naquela época entende? Porque eu fazia muito isso sabe? Só que assim, ainda não tinha a internet, então muitas vezes, quando eu era mais garotão, eu saía daqui, pegava um ônibus - o Diário Catarinense (jornal impresso local) era lá no bairro de Coqueiros (fica no continente), então, eu conhecia um pessoal da imprensa, e aí a gente fazia umas fotos, colocava dentro do envelope, escrevia o *release* a mão, colocava tudo junto, e aí pegava o ônibus, ia lá no Diário Catarinense e entregava. Aí eles produziam a matéria, aí saía lá a foto da gente no jornal. Nós fazíamos cartazes e saíamos pra colar na rua. Então hoje eu tenho um certo reconhecimento de um determinado público, e uma certa estabilidade, mas por trás disso teve muito trabalho, mais ‘artesanal’, então quando eu vejo o Leandro eu percebo isso, que ele está naquele gás né’. (Cássio Moura, entrevista realizada em março de 2013).

---

<sup>44</sup> Para mais informações sobre a carreira de Leandro Fortes ver: <http://www.leandrofortes.com/html/about.php>. Acesso em 15 de setembro de 2013.

Tenho em mente que estou até agora tratando de uma maneira bastante positiva a construção do *campo* da produção musical em Florianópolis, além de optar por um recorte um tanto genérico no que diz respeito às *cenias* musicais, no entanto, devo esclarecer que a ideia é compreender de que forma alguns encontros entre artistas e produtores em determinadas épocas históricas, puderam em algum momento colaborar para a formação de projetos e para o desenvolvimento de algumas *cenias* musicais na cidade, assim como tentar perceber de que maneira as influências geradas pela urbanização e pelo desenvolvimento tecnológico contribuíram na formação deste *campo*.

Quase no final dos anos 1990, e início da década de 2000, chega à cidade uma grande leva de futuros músicos, artistas de diversas áreas, produtores, gestores e outros profissionais que conectaram-se aos atores locais que aqui já residiam, e que hoje fazem parte dos coletivos de produção musical da ilha, e que organizam uma rede local, que se conecta a redes translocais e virtuais.

Vale à pena destacar que grande parte dessas pessoas que chegam à ilha nesta época, vem para realizar seus estudos, uns na Universidade Federal de Santa Catarina, e outros, na sua grande maioria, para os cursos de artes da Universidade Estadual, a UDESC.

A professora do departamento de música desta universidade, Vânia Müller, entende que é impossível ignorar esta instituição, (principalmente já que estamos analisando por uma perspectiva de rede) já que ela é um dos principais locais por onde passam e se encontram grande parte dos atores do *campo* de produção musical local.

‘Eu acho que a maioria das pessoas que vai pra este curso, nesta instituição...(que talvez seja um dos poucos lugares da cidade pra se estudar os códigos da linguagem musical) - eles vão no intuito de se desenvolverem musicalmente, no sentido de dominar a leitura e a escrita musical. Esta linguagem específica da música, a leitura e a grafia tradicional da música erudita ocidental. Assim como para ter acesso a mais ferramentas, e poderem ser mais capacitados e mais competitivos. A UDESC é mais uma instituição dentro de uma cadeia produtivista. Então eu penso que nós estamos falando de classe, de extrativismo social, etc...’. (Vânia Müller, entrevista realizada em setembro de 2013).

O processo de profissionalização musical vem acontecendo com maior intensidade no Brasil a partir dos anos 1970, e está bastante conectado à *cena* do choro. Nesta época, são implantadas no país algumas escolas superiores e conservatórios de música, e o que antes era uma prática ‘descompromissada’ realizada por grupos de classes média e baixa, passou a ser visto como uma possibilidade profissional por estudantes de classes sociais mais abastadas (Ferreira, 2009). Este ‘ressurgimento’ do choro também está ligado ao contexto sócio-político da época da ditadura, como nos explica Ferreira (2009).

Este ‘ressurgimento’ do choro foi, em certa medida, impulsionado pela política cultural do período de ditadura militar iniciada em 1964 no Brasil, no qual, no sentido de criar um sentimento de unidade e identidade nacional, houve esforços em diferentes frentes no sentido de valorizar e fomentar a cultura brasileira, através de apoio estatal. Com esta finalidade, foram criadas ou remodeladas, uma série de instituições voltadas para o mecenato cultural. (Ferreira, 2009, p: 98).

Retornando a Florianópolis, e antes de iniciarmos a apresentação do cenário e dos grupos que integraram a pesquisa, vale a pena lembrar de um movimento precursor ao que a cidade vive atualmente, e que paralelamente às *cenar*s do jazz, da música instrumental brasileira, da MPB e do choro, viveu períodos intensos de produção e circulação musical, assim como formou vários dos profissionais que estão hoje atuando nos coletivos e redes.

O coletivo de bandas ‘Clube da Luta’ foi criado a partir da realização de um evento em setembro de 2006, com o objetivo de abrir espaço para que bandas e músicos que produziam música autoral com ênfase no rock mostrassem seus trabalhos. Durante um ano as festas aconteceram no Espaço Fios & Formas, embaixo da ponte Hercílio Luz e a partir de janeiro de 2008 passaram a ser realizadas na sede própria do Clube, a Célula Cultural Mané Paulo, que fica no bairro João Paulo. Em cada edição do projeto, apresentavam-se três bandas<sup>45</sup>, sempre com espaço para os trabalhos locais e regionais, mas também com atrações de fora. Algumas das bandas que se apresentavam no projeto foram

---

<sup>45</sup> Para mais informações sobre o Clube da Luta ver: [http://www.youtube.com/watch?v=7bMHZTLc\\_LA](http://www.youtube.com/watch?v=7bMHZTLc_LA). Acesso em 18 de setembro de 2013.



John Bala Jones, Da Caverna, Os Berbigão, Tijuquera, Rufus, Samambaia Sound Club, Phunky Buddha, entre muitas outras.

O projeto do 'Clube da Luta' encerrou no ano de 2010, mas a Célula ainda funciona no mesmo local, como uma espécie de ponto de cultura, tendo recebido um financiamento de um edital prêmio da FUNARTE para a promoção de eventos em suas instalações. Hoje o espaço se divide em cinco partes, ou melhor, células. - 1) *Célula SHOWCASE* (espaço para shows de música); 2) *Célula DANÇA* (sala de aulas, cursos e ensaios de dança); 3) *Semi-Arena Célula* (espaço para apresentação de dança e teatro, música intimista, palestras, cursos, reuniões, etc); 4) *Estúdio Célula* (ensaio de música); 5) *Célula Música* (escola de música).

Talvez seja importante uma apresentação de alguns espaços, como casas noturnas e bares, onde os coletivos participantes da pesquisa se apresentam em Florianópolis.

**Coisas de Maria João** - espaço localizado no bairro de Santo Antônio de Lisboa. É uma casa que conta com uma programação cultural semanal, com shows ao vivo, contação de estórias, saraus de poesia ou pequenas esquetes teatrais. O enfoque é dado às produções locais, assim como de toda a região sul do país, músicos que vem até a cidade e estabelecem parcerias com os artistas da ilha.

**Casa de Noca** - Casa noturna inaugurada em 2010 na Lagoa da Conceição. Surgiu com a proposta de implantar um novo conceito de casa na cidade, e tem como principal atrativo as programações musicais, que são distribuídas pela semana, de quarta-feira a domingo, contemplando grupos de gêneros distintos, e outros tipos de manifestações culturais, como apresentações de dança, mostras audiovisuais, performances, entre outras.

**Café Del Sur** - Espaço localizado no bairro Córrego Grande bem próximo a Universidade Federal de Santa Catarina. Nas quartas, sextas - feiras e sábados a casa tem apresentações de grupos de jazz, blues e MPB.

**Empório Mineiro** - Café anexo ao Shopping Via Lagoa, na Lagoa da Conceição, promove há alguns anos apresentações de choro, e aos sábados, apresentações de grupos musicais dos gêneros jazz e MPB.

**Outras casas nas quais os grupos se apresentam são:** Uai de Minas (Avenida Bocaiúva, Centro), Café da Corte (Avenida Bocaiúva, Centro), Empório Bocaiúva (Avenida Bocaiúva, Centro), Blues Velvet (Rua Pedro Ivo, Centro), Célula ShowCase (Bairro João Paulo),

Caravanas FusionFood (Lagoa da Conceição), De Raiz (Estrada Geral da praia da Joaquina).

Os shows e cachês são negociados pelos próprios músicos, ou por produtores e agenciadores parceiros, que fecham os contratos (a maior parte deles são contratos verbais), com os proprietários das casas noturnas e bares, ou dependendo do porte da empresa, com profissionais contratados para a organização dos eventos culturais das casas. Geralmente não se trabalha com nenhuma tabela regulatória de valores de pagamento para os músicos. O documento existe, sendo a tabela da Ordem dos Músicos do Brasil, mas ela só é respeitada regularmente pelo SESC<sup>46</sup> - que promove uma série de projetos na área da música. Deste modo os cachês na ilha variam de casa para casa, assim como podem variar de acordo com a temporada de verão, por exemplo, quando a demanda por shows é muito maior, permitindo que os músicos lucrem mais com seus trabalhos nesta época. Este assunto é bastante delicado, e gera polêmica e indignação dos artistas e produtores, e envolve também a condição do lugar para a realização dos shows, que nem sempre é adequada. Este assunto será discutido em seguida, com maior aprofundamento.

Além dos bares e casas noturnas, acontecem shows em teatros e espaços culturais, como, o SESC Prainha (Centro), Teatro Álvaro de Carvalho (Centro), Teatro Pedro Ivo (Saco Grande), Centro Integrado de Cultura – CIC (Agrônômica). Nestes casos os shows são produzidos a partir de aprovações de projetos em editais culturais públicos ou privados.

A divulgação de todas as frentes de trabalho executadas pelos grupos musicais e coletivos artísticos está cada vez mais sendo feita pela internet, por meio dos compartilhamentos nas redes sociais. Paralelamente são também feitas chamadas em rádios, distribuição de panfletos, e em casos de eventos maiores, colagem de cartazes, anúncios nas mídias, televisiva e impressa, entre outros. Em outro momento do texto serão descritos com maior precisão os modos como são feitas as práticas colaborativas de difusão musical em rede.

Os festivais mais citados entre os integrantes da pesquisa foram: o UFSCTOCK, festival estudantil de música independente organizado pela Universidade Federal de Santa Catarina, que acontece desde 2009, e que para algumas bandas como os *Skrotes* serviu como um trampolim

---

<sup>46</sup> SESC – Serviço Social do Comércio. Para mais informações sobre os projetos desenvolvidos em Florianópolis e Santa Catarina, ver: <http://portal.sesc-sc.com.br/unidade>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

para a consolidação do nome do grupo na cidade. O show do Dia Municipal do Choro que vem acontecendo em anos intercalados devido à falta de recursos públicos para a sua realização, mas deriva da criação de uma lei municipal que institui o dia 23 de abril, data do aniversário de nascimento do compositor Pixinguinha, como o dia do choro.

Existe também o Floripa Instrumental que já teve quatro edições desde 2011 e acontece no Ribeirão da Ilha, com apresentações de músicos locais, e atrações de fora. O Jurerê Jazz que é um projeto aprovado pela Lei Rouanet<sup>47</sup>, no formato festival permanente, e vem apresentando shows há cerca de dois anos, trazendo artistas renomados para a cidade, e abrindo espaço nos palcos para as produções locais.

Em 2011 aconteceu o Santa Catarina Jam Festival, que trouxe para Florianópolis apresentações de bossa nova, jazz e blues, no teatro Pedro Ivo, e assim como os festivais citados anteriormente, trouxe atrações de fora, e contou com apresentações de artistas da cidade, e da região sul. Neste ano de 2013 aconteceu um evento chamado *Chicago Connection*, dedicado ao blues, e que trouxe uma atração internacional, Linsey "Hoochie Man" Alexander, que foi acompanhado por músicos locais na sua apresentação.

Muitos músicos de Florianópolis estão sendo convidados constantemente para dar suporte para atrações nacionais e internacionais em shows locais e regionais. O guitarrista *blueseiro* Cristiano Ferreira é um deles.

O SESC – Santa Catarina é um dos incentivadores da produção musical local desde o ano 2000 quando criou os Festivais de Música - SESC, que resultaram na gravação de quatro CDs da produção musical catarinense do período. Em 2004 reformulou este projeto implantando a Mostra SESC de Música, ‘retirando o caráter competitivo e ampliando a qualidade das informações musicais através das discussões temáticas, oficinas, mostra de material didático e de instrumentos musicais fabricados por luthiers catarinenses, além é claro das apresentações musicais’<sup>48</sup>. A partir de 2007 começam a serem realizados os Panoramas SESC de Música, que através de curadorias regionais, grupos de todas as regiões de Santa Catarina foram selecionados para se apresentar em mostras realizadas em Florianópolis e Jaraguá do Sul. A programação

---

<sup>47</sup> Para mais informações sobre a Lei Rouanet ver:

<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>. Acesso em 20 de setembro de 2013.

<sup>48</sup> Informações recebidas por e-mail do setor cultural do SESC.

acontecia durante o período de 15 a 30 dias, com apresentações diárias, oficinas, mesas-redondas entre outras atividades.

Segundo Maria Teresa Picolli, coordenadora do Programa de Cultura do Departamento Regional da entidade, o SESC tem uma atuação fundamental na difusão, circulação e produção musical da cidade e do estado.

‘Nesses treze anos a instituição propiciou através das mostras e dos panoramas SESC de Música um programa de qualificação dos compositores e instrumentistas de Santa Catarina, que tiveram um grande impulso e o reconhecimento a partir da participação. Em 2012 a proposta do Projeto Panorama SESC de Música foi realizá-lo nas regiões Oeste, Norte e Sul do estado, com etapas em Chapecó, Jaraguá do Sul e Tubarão, culminando numa mostra estadual, com todos os grupos selecionados, em Florianópolis’. (Maria Teresa Picolli, entrevista realizada em setembro de 2013).

Além destes projetos existe o Circuito SESC de Música que faz circular a produção musical de todo estado, levando as bandas para apresentações em várias cidades, e proporcionando o intercâmbio cultural entre os artistas e produtores. De acordo com Maria Teresa, o objetivo principal deste projeto é acompanhar o desenvolvimento dos processos culturais na linguagem de música com o intuito de identificar sonoridades, incentivar artistas e difundir a produção musical catarinense, além de promover o acesso da população a shows e concertos que dificilmente chegariam às localidades atendidas.

O SESC é uma instituição sempre comentada com muito entusiasmo pelos integrantes dos coletivos, não só de Florianópolis, como os de São Paulo, pois paga bons cachês e oferece condições satisfatórias para a produção dos espetáculos. Em conversa com a produtora Izabela Vieira, que produziu os shows da banda ‘Carolina Zingler e Quarteto Nuvens’ durante um período no estado de São Paulo, ela comentou que os músicos chamam o SESC de ‘Minc do estado de São Paulo’, pois as condições que a instituição oferece são consideradas além da expectativa - (Minc é a sigla do Ministério Nacional da Cultura).

Um evento também muito comentado pelos artistas e produtores da cidade, e que gera muitas controvérsias, é a Maratona Cultural<sup>49</sup>. O projeto vem acontecendo desde o ano de 2011, com espaço de tempo bastante curto entre suas edições, e recebendo verbas da ordem média de R\$1,5milhão por cada edição, sendo que em 2013, isto é, menos de um ano e meio após a primeira realização, já estava na terceira. Por um lado existem reclamações questionando a aplicação de um volume tão alto de dinheiro em um espetáculo que dura apenas dois dias e meio, sendo que no restante do ano a cidade passa por grandes períodos de escassez de verba pública para a área cultural. Por outro lado, alguns artistas vêem a iniciativa como algo positivo, pois abre pelo menos esta janela para a produção cultural local.

Uma das acusações que a Maratona Cultural recebe é de estar vinculada a esquemas políticos partidários, já que o nome do evento foi usado para promover a campanha do último prefeito eleito da cidade, César Souza Júnior<sup>50</sup>, que anunciava no programa eleitoral transmitido pelos canais de rádio e TV públicas, que havia ‘criado a Maratona Cultural de Florianópolis’, sendo que é de amplo conhecimento da classe artística que este projeto é de autoria de uma produtora de eventos local, e que vinha tentando pleitear recursos há alguns anos, sem sucesso.

As duas principais instituições responsáveis pela criação, desenvolvimento e aplicação das políticas culturais para Florianópolis são a Fundação Franklin Cascaes e a Fundação Catarinense de Cultura, entidade vinculada à Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte do Estado de Santa Catarina.

A Franklin Cascaes está sendo coordenada atualmente por Luiz Ekke Moukarzel<sup>51</sup>, e tem como principal ferramenta de apoio a área cultural o Fundo Municipal de Cultura, que patrocina projetos de dez áreas artísticas através de um edital anual de seleção. A verba é captada pela prefeitura por meio do repasse de impostos devidos por empresas sediadas na capital, e que são redirecionados para o financiamento de

---

<sup>49</sup> Para mais informações sobre a Maratona Cultural de Florianópolis, ver <http://www.maratonacultural.com/>. Acesso em 16 de setembro de 2013.

<sup>50</sup> Para mais informações ver:

<http://www.pmf.sc.gov.br/governo/index.php?pagina=govgabinete&menu=4> e <http://www.youtube.com/watch?v=WuCJ319fMRI>. Acesso em 16 de setembro de 2013.

<sup>51</sup> Moukarzel foi um dos fundadores do Grupo Engenho, citado anteriormente na página 52.

ações culturais. Este fundo foi muito questionado por produtores e artistas durante a pesquisa, já que a verba é bastante restrita para dividir em dez áreas.

Segundo informações do próprio site da instituição<sup>52</sup>, a verba é destinada para as seguintes áreas, como o seguinte montante.

Em 2012 foi disponibilizado para o Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis (FMCF) o montante de R\$ 1,15 milhão em recursos próprios. O apoio financeiro viabilizará a realização de 73 projetos culturais em 10 (dez) setores artísticos e culturais: Artes Visuais; Música; Dança; Teatro; Leitura, Literatura e Livro; Circo; Cultura Popular; Cultura Afro-brasileira e Negra; Cultura Guarani e Patrimônio Cultural.

É bastante fácil entender a indignação dos artistas e produtores se pensarmos no valor destinado as dez áreas, já que para quem tem o mínimo entendimento sobre os custos de produção de eventos artísticos, fica evidente a impossibilidade de se contemplar sequer metade da produção cultural da capital catarinense. Deste modo, o Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis recebe críticas como esta a seguir, do produtor e gestor cultural Marinho Freire, um dos sócios do coletivo, Casa de Noca.

‘É por isso que existe essa necessidade do Fundo, que era o que a gente estava reclamando na Franklin Cascaes aquele dia. Da necessidade do funcionamento de ferramentas públicas que realmente sejam válidas né. Não ficar com a ideia que eu dou especificamente naquele dia. Pô, todo mundo falando muito do fundo, mas um fundo que tem um milhão, um milhão e meio, é pouco, é ‘pife’ perante à tantos ensejos, tantas demandas. Até porque tem desde a tiazinha da associação do bairro que quer fazer um coral, que não é menos importante, a uma galera que quer fazer um megafestival na Beira Mar, sacou? Então existe a exigência de uma lei de incentivo à cultura, (que

---

<sup>52</sup> Conforme informações do site da Fundação Franklin Cascaes. Disponível em <http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/franklincascaes/?cms=fundo+municipal+de+cultura+++florianopolis>. Acesso em 16 de setembro de 2013.

na verdade ela existe) mas que seja uma lei funcional né. Porque não adianta estar lá, só no papel, e falar: Ó, eu sou gente boa e Florianópolis tem a lei. Mas se ela não funciona, e não tem a UNIMED<sup>53</sup> pra salvar uns gatos pingados, ninguém faz porra nenhuma né?' (Marinho Freire, entrevista realizada em janeiro de 2013).

Já a Fundação Catarinense de Cultura tem como principal meio de incentivo à produção cultural, o FUNCULTURAL<sup>54</sup> - Fundo de Incentivo a Cultura, que funciona no mesmo esquema do Fundo Municipal. As empresas do estado podem destinar até 5% ao mês do ICMS para projetos aprovados pelo Funcultural, que administra essa verba pública, lança o edital, seleciona os projetos e investe nos aprovados.

Além destes existe o Prêmio Elisabete Anderle, outro sistema de incentivo bastante questionado pelos artistas, produtores e gestores culturais da cidade. O edital lançou sua primeira edição em 2009, com 1.428 inscrições nas áreas de Música, Artes Visuais, Teatro, Letras, Patrimônio Cultural, Dança e Artes Populares, com a seleção de 189 projetos. Ao todo, foram distribuídos R\$ 6,8 milhões para os diversos projetos. A promessa era de que o edital seria anual, porém no ano seguinte já não ocorreu, e foi lançada em seu lugar uma consulta pública, que mesmo depois de aprovada não validou a abertura do edital, já que o recurso não foi repassado pela Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte do Estado de Santa Catarina (SOL). Assim se seguiram mais dois anos, sendo que em 2011 foi sancionada a Lei Nº 15.503 que instituiu o Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, porém nem neste ano, e nem no seguinte, houve disponibilidade de recursos, segundo a SOL.

---

<sup>53</sup> A UNIMED possui um setor de investimento em iniciativas culturais que abre editais públicos para distribuição de verbas para as diversas áreas artísticas. Em Florianópolis a instituição tem uma atuação que é sempre lembrada por artistas e produtores culturais. Para mais informações sobre os projetos apoiados pela UNIMED na ilha ver:

[http://www.unimed.coop.br/pct/index.jsp?cd\\_canal=53821&cd\\_secao=60062](http://www.unimed.coop.br/pct/index.jsp?cd_canal=53821&cd_secao=60062).

Acesso em 16 de setembro de 2013.

<sup>54</sup> Para mais informações sobre sistemas de financiamento cultural em Santa Catarina ver <http://frentedaculturasc.blogspot.com.br/2007/02/imposto-pode-se-transformar-em-cultura.html>. Acesso em 16 de setembro de 2013.

Em 09 de maio de 2013 sai a segunda edição do Prêmio Elisabete Anderle, e como ele uma série de questionamentos também surgem, sobre os processos de seleção extremamente burocráticos, os quais parecem dificultar a entrada de projetos que ainda não possuem determinadas especificidades que atendam as exigências regulatórias do edital, no entanto, trataremos deste assunto mais adiante.

O lançamento marcado para a manhã desta quarta-feira, em Florianópolis, é o mais próximo que o Prêmio Elisabete Anderle chegou de uma segunda edição até agora. O apagão de três anos desde o primeiro concurso envolveu as sucessivas trocas de gestão na Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte (SOL) e deixou a cultura catarinense sem seu principal mecanismo de financiamento. (Jornal Online Diário Catarinense, Coluna ‘Variedades’, de 08 de maio de 2013. Ver nota de rodapé<sup>55</sup>).

Desde o início da pesquisa etnográfica havia me concentrado em grupos e coletivos que produzem seus trabalhos em estúdios e espaços próprios, no entanto, em determinado momento me dei conta que muitos deles, em algum momento passavam pelo processo de gravação em estúdios profissionais, principalmente quando recebiam verbas de editais ou premiações que possibilitavam este tipo de investimento. Acabei descobrindo que os estúdios são ainda muito importantes para os músicos e produtores, além de outras curiosidades interessantes, como o fato de que um dos motivos que faz com que eles montem os estúdios caseiros está na possibilidade de gravar ‘à vontade’, em casa, sem a pressão dos custos de hora de gravação. Além disso, descobri que os estúdios são um espaço de encontros e intercâmbios extremamente importantes para as conexões entre artistas e produtores.

Entre os estúdios mais citados pelos músicos e produtores estão o Estúdio *Jardim Elétriko*, de Luis Maia, no bairro Trindade; o *The Magic Place* do Renato Pimentel no bairro da Carvoeira, talvez um dos mais antigos, atuando desde 1996; O Estúdio *Beretta* no Centro; o *HandMade* no Rio Tavares; o Estúdio *Ouié Tohosound* no bairro da Armação; o

---

<sup>55</sup> Para mais informações sobre a trajetória do Prêmio Elisabete Anderle ver: <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2013/05/premio-elisabete-anderle-de-estimulo-a-cultura-tem-2-edicao-lancada-hoje-4130810.html>. Acesso em 16 de setembro de 2013.



*Pimenta do Reino* no bairro Santa Mônica, o Estúdio *AML* de Alexei Leitão, no bairro dos Ingleses, o Estúdio do Alegre Corrêa no bairro do Campeche, o Estúdio *OPA*, também no centro, e o estúdio do Cássio Moura, que fica no Canto da Lagoa.

Gustavo Barreto, guitarrista da banda Sociedade Soul fala um pouco sobre os motivos que levaram a banda a montar o estúdio em um espaço próprio.

‘A gente optou por desenvolver essa autonomia de ter o próprio lugar pra gravar, pra ensaiar né. Então a gente tá fazendo tudo lá. Então, ao mesmo tempo que nós estamos equipando, estamos também nos atualizando, pegando *know how* pra poder fazer. A gente quer abrir espaço também...a gente acredita em alguns trabalhos, em algumas relações que a gente tem, com pessoas mais próximas, e aí a gente pode abrir o estúdio pra produzir algum material específico, mas não comercialmente, ‘diretamente’ falando sabe? Não pra qualquer um que chegue sabe? A gente tem uma ideia de manter uma ideologia ‘básica’ do que a gente pretende com o espaço. Senão eu acho que perde muito, se abrir pra qualquer coisa’.

‘Olha, hoje em dia a gente consegue tecnicamente alcançar um bom resultado com o que tem disponível, mas de uma maneira geral, se tu vai pra um espaço preparado acusticamente pra toda a reverberação ser adequada ao som, ter uma boa característica de timbre, uma sala ideal, vai ficar melhor, é claro que vai. Um microfone melhor, um cabo melhor, um pré-amplificador melhor, a música vai ficar melhor. Só que a gente sempre encontrava essa questão técnica bem resolvida, e às vezes nem tanto, mas tinha a questão de você não ficar totalmente à vontade. Então trazer isso pro ambiente que a gente ensaia no dia a dia é o ideal, entende? Essa foi a ideia básica de montar o estúdio, gravar em casa, pra ficar mais a vontade, não ter um horário específico. Porque a pior coisa que tem é chegar pra um músico e dizer: Olha, hoje tem sessão de gravação de percussão, e depois tem as vozes, as 16:30h, (risos). Porque a arte é isso aí também...tu não tá todo dia que nem

uma máquina pronto pra fazer a melhor execução, ou a melhor interpretação. Tem variações né, e eu acho que captar o melhor disso, deixar lá o equipamento a disposição, e não o contrário - a gente a disposição do equipamento. Eu acho que isso é o legal. A qualidade que se perde na música, ela é compensada pela espontaneidade da arte.’ (Gustavo Barreto, guitarrista da banda Sociedade Soul, entrevista realizada em setembro de 2013).

Apesar da expansão do acesso aos *homestudios*, as gravações em estúdios profissionais continuaram acontecendo, e houve inclusive um aumento pela procura dos serviços de gravação nos últimos anos, já que o auge da ‘empolgação’ tecnológica abrandou, e os artistas e produtores passaram a perceber a diferença entre o profissional e o ‘feito em casa’. De qualquer forma, os estúdios caseiros, ou semi-profissionais são a melhor forma de os artistas gravarem e colocarem a sua produção pra circular<sup>56</sup>. Deste modo, o que pude perceber é que existe uma mescla de práticas para produzir os materiais de difusão, que não são somente os CDs.

Diante da variedade de modos disponíveis pra fazer as músicas circularem atualmente, os estúdios desenvolvem as soluções de acordo com as demandas que surgem, e uma delas reflete claramente a atuação dos coletivos em parceria com os estúdios. Em uma entrevista com Felipe Melo, proprietário do estúdio Opa, ele explicou que diante da constatação de que muitas bandas estavam gravando videocliques paralelamente às gravações dos CDs, EPs e até mesmo de músicas avulsas, ele se viu na necessidade de estabelecer uma parceria para responder a esta demanda dos clientes. Assim ele fez um acordo com o músico e produtor audiovisual Juliano Marlinverni, que já havia gravado no estúdio Opa, e que trabalha com a produção de videocliques. A ideia é que um produziria o áudio, e o outro o ‘vídeo de estúdio’, fazendo um tipo de promoção para os músicos, que agora podiam realizar os dois serviços no mesmo lugar, barateando os custos.

Em seguida, além desta parceria o Felipe entrou para o Coletivo Indisciplina, que foi fundado pelo Juliano, e agora desenvolve várias frentes de trabalho com os integrantes deste grupo.

---

<sup>56</sup> Para mais informações sobre os estúdios de Florianópolis ver: <http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/79649-os-bastidores-da-musica-nos-arredores-de-florianopolis.html>. Acesso em 17 de setembro de 2013.

As trocas acontecem em diversos níveis, sendo que cada integrante entrará com a sua arte, um serviço ou um equipamento, um espaço (como é o caso do estúdio), e a partir daí praticamente tudo passa a ser compartilhado, além de ocorrer um trânsito intenso de pessoas que entram e saem dos coletivos de acordo com os tipos de interesses que vão se alterando, muitas vezes em curtos espaços de tempo.

‘O Juliano Malinverni é um parceiro aqui do estúdio. A gente tem um coletivo, o Indisciplina. Foi o Juliano que criou esse projeto uns dois anos atrás, que antes era uma coisa dele, e agora é o coletivo. São 24 músicos, a gente junta um monte de gente que tá fazendo coisas, e traz pra dentro do estúdio e a galera grava junto e tal. A gente fez um show esses dias na Casa de Noca inclusive. A ideia surgiu a partir do Juliano, com o trabalho de vídeo que ele vinha fazendo, os clipes...Aí como o Indisciplina acontece também aqui no estúdio, a gente faz parcerias. A gente faz um ‘pacotão’ pras bandas sabe? Eles vêm e gravam o CD no estúdio, e o vídeo o Juliano faz...’(Felipe Melo, entrevista realizada em setembro de 2013).

As formas pelas quais são estabelecidas as relações, os intercâmbios e os contatos entre artistas, produtores, gestores e outros profissionais do *campo* da produção musical em Florianópolis são múltiplos, mutantes, e impossíveis de serem apreendidas num trabalho escrito, já que se transformam muito rapidamente. Mas é possível identificar alguns pontos, que estou chamando de nós, que podem ser considerados pessoas, lugares, e até a própria *cena* de um determinado gênero musical.

Para exemplificar, podemos ver como um nó, o CEART - Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) que agrega estudantes das áreas da música, das artes visuais, do design, e do teatro. Podem também ser vistos como nós, os estúdios de gravação, os próprios coletivos, como a Casa de Noca, por exemplo, assim como as instituições que desenvolvem os projetos e editais, e que viabilizam encontros e intercâmbios culturais entre os integrantes da cadeia produtiva musical local.

Os nós são conectores, são os pontos onde acontece a agregação, e a partir de onde se expandem outras relações que passarão a formar outros nós, e assim por diante.

As turnês são responsáveis por vários processos de trocas e encontros, os quais os artistas valorizam muito. As viagens para outras cidades, estados e países além de favorecer as trocas de diferentes linguagens musicais, induz ao estabelecimento de novas parcerias de trabalho, pois a cada viagem realizada é necessário contratar músicos locais, técnicos de som, produtores, e outros profissionais que fazem parte da produção e divulgação de shows e eventos musicais.

A característica itinerante de muitos projetos, como os da cantora e produtora musical Carolina Zingler, que passa metade do ano em Florianópolis e a outra metade em São Paulo, chama atenção para esta característica colaborativa nos modos de produção da música atualmente. Não que seja uma prática diferente de épocas passadas, porém, nota-se um maior acesso das bandas a estas possibilidades de viagens estaduais, nacionais e internacionais, que são impulsionadas tanto pelas políticas de circulação via editais públicos, quanto pelos contatos gerados pelas redes sociais entre músicos, produtores e públicos.

Durante a pesquisa encontrei muitos casos de viagens para turnês que foram organizadas de forma colaborativa a partir de contatos via internet, onde os músicos e produtores hospedaram-se mutuamente em suas respectivas casas, evitando os custos com estadia, o que permite que possam passar algumas temporadas nas cidades, dando tempo até mesmo para criarem espaço nas *cenais* locais, como foi o caso do músico François Muleka, em suas viagens para a Argentina.

Os intercâmbios vêm sendo viabilizados também pelas universidades que proporcionam essas viagens para a realização de cursos e apresentações acadêmicas. A partir do momento em que estão nas cidades, os artistas passam a estabelecer contatos com os músicos e produtores locais, e ao retornarem pra casa, além de abrirem portas nos lugares para onde viajaram, passam a criar oportunidades para que os artistas de outras regiões do país, ou estrangeiros também possam vir se apresentar no Brasil. Entre 2012 e 2013 muitos músicos da ilha viajaram para países como Argentina, países da Europa, e Estados Unidos, a maioria para realizar cursos e para apresentações em universidades, e outras vezes com investimentos próprios para realizar pequenas turnês em parceria.

Esse tipo de situação aconteceu, por exemplo, com os músicos Alejo Quiroga, que vive em La Plata, Argentina e François Muleka de Florianópolis. Alejo conheceu a música de François a partir de uma postagem de um vídeo do *YouTube*, no *Facebook* da cantora catarinense Ana Paula da Silva, que vive em La Plata, onde Alejo a conheceu. A

partir de então se tornou aficcionado pelo trabalho do François, com quem entrou em contato pela rede social, e a partir daí começaram a conversar pelo bate papo *online*. Em uma oportunidade que o François viajou em turnê para a Argentina, Alejo agenciou shows em La Plata para o músico, além de hospedá-lo em sua casa.

François contou em uma entrevista que logo no primeiro show que apresentou, se espantou ao ver a platéia cantando suas músicas. Isso aconteceu porque o Alejo já havia apresentado o trabalho via *Facebook* para vários amigos, que também gostaram e já ouviam as suas músicas.

‘Aí nessas vindas do Martín pra cá (outro músico argentino), a gente começou a fazer essas trocas. Aí o João Amado começou a ir pra lá, aí o Martín veio pra cá de novo, ficou na casa do Amado, ficou na minha casa. Ele veio várias vezes. Aí o João foi pra França, voltou pra Buenos Aires, e aí ele me levou. Eu ainda tinha dificuldades com o espanhol e tal. O bom é ter amigos assim...aí você pode ir tocar em qualquer lugar e não precisa pagar nada. Esse é o prêmio que todos querem, e é o que a gente tem (risos). A gente tinha essa afinidade por causa do Martín. E aí que começou essa nossa relação com a Argentina, de carinho e tal. Então a gente sempre coloca nos planos ir pra lá, fazer coisa lá. Já é um espaço que a gente gosta de estar. Foi assim que surgiu a ideia de ir pra lá esse ano. Aí eu falei com a Ana Paula que eu conheci aqui, e foi através dela que eu conheci o Alejo. A gente se conheceu no *Facebook*, ele já conhecia minhas músicas e tal. Eu pedi ajuda pra ele, e ele armou os esquemas lá em La Plata, aí eu fiquei na casa dele’. (François Muleka, entrevista realizada em janeiro de 2013).

‘Eu acho que meu encontro com o François não foi por acaso. Eu conheci pelo *Facebook* a música ‘Entrando no país das maravilhas’, e eu entrei no país das maravilhas né (risos). Eu já conhecia muita música brasileira. Eu conhecia as batidas, o violão, o pandeiro, a lírica, os temas né... Muita bossa nova, choro. Mas a música dele é uma música brasileira com outra linguagem. O jeito de cantar, de tocar...O lance do ritmo e da melodia, pra mim o que ele fazia era quase impossível

sabe?’(Alejo Quiroga, entrevista realizada em janeiro de 2013).

Após a apresentação de algumas características do *campo* de produção musical da ilha, segue um depoimento da cantora e produtora Tatiana Cobbett, que traduz muito bem os caminhos que vem sendo percorridos pelos artistas e produtores diante das possibilidades geradas pela cultura de rede.

‘Em 2000 a gente começou no Festival de Música do SESC, a gente se inscreveu de brincadeira e acabamos tirando em segundo lugar no Estado. Um dia uma produtora cultural queria fazer uma contratação pra um evento de artes que ia acontecer no continente, e procurou o SESC pra saber quem era a primeiro colocado do festival, e esse primeiro grupo que era de Chapecó não podia ir, e então chamaram a gente pra abrir o evento. Na verdade o trabalho ainda não existia formalmente, mas mesmo assim a gente aceitou, contratamos os músicos que já conhecíamos, e aí funcionou. Aí a gente montou um espetáculo meu e do Marco Oliva, que se chamava ‘Parceiros’, aí a gente alinhavava as nossas canções com pequenas histórias de músicas de parceria. Naquela história meio bossa nova que rolava entre os anos 60 e 80, antes da cultura de banda, tipo a Elis Regina e Tom Jobim, Vinicius e Tom. Depois a gente começou a viajar, pro Rio Grande do Sul, depois pra Argentina. Nós bancávamos os custos pra chegar lá, e depois lá já tinha tudo organizado, shows marcados e tudo mais. O nosso objetivo sempre foi a música em parceria, e canções próprias, então a gente sempre pensou em como viabilizar essa música em parceria.’ (Tatiana Cobbett, entrevista realizada em setembro de 2013).

#### 1.4 REDE DE TRABALHOS FORA DO EIXO, BASE SÃO PAULO, SP

As primeiras ideias de realizar uma pesquisa incluindo o Fora do Eixo surgiram em 2011 quando participei de uma mesa de debates sobre políticas culturais na Universidade Federal de Santa Catarina, onde um

dos debatedores era o Pablo Capilé, um dos principais fundadores do movimento. Já durante a etnografia em Florianópolis essa ideia quase se dispersava, quando surgiram alguns relatos curiosos de artistas e produtores sobre a atuação da rede.

Ao mesmo tempo em que apareciam em tom entusiasmado, as palavras também eram articuladas com certo cuidado, como se quem falasse precisasse de algum tipo de autorização para isso. Enfim, foi essa impressão que me moveu até São Paulo para entender melhor aquela rede.

O discurso do Pablo naquela época me foi bastante sedutor, principalmente porque naquele momento eu atuava profissionalmente na gestão de projetos culturais na área da música, e a morosidade dos processos burocráticos dos editais culturais, assim como das instituições que os promoviam, me causava profunda indignação, assim como me despertava um grande interesse por entender de que forma eram elaboradas as ‘leis culturais’.

O objetivo da inclusão do FdE na pesquisa era conhecer pelos menos alguns dos seus processos organizacionais, para então poder comparar aos processos da rede organizada em Florianópolis, e compreender de que formas o FdE poderia em algum momento ter influenciado algumas formações associativas na ilha. Isto quer dizer, investigar em que pontos as redes se cruzam, em que momento, quem são os agentes ‘conectores’, e de que modo acontecem tais conexões.

A pesquisa etnográfica com o FdE foi feita na Casa Fora do Eixo, SP, com duração de dez dias, e a maior parte das entrevistas foi realizada com os seus principais fundadores, assim como com alguns novos integrantes selecionados pelo ‘Edital de Vivência da Casa Fora do Eixo’<sup>57</sup>. Esses residentes vinham de diferentes partes do país, e são músicos, produtores e artistas audiovisuais.

O FdE surgiu em 2005 nas cidades de Cuiabá (MT), Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR) a partir da iniciativa de artistas e produtores, que a princípio tinham o objetivo de criar *cenais* musicais fora do eixo Rio-São Paulo a partir do intercâmbio solidário de atrações musicais e das trocas de conhecimento sobre produção musical e sobre festivais.

‘Além do advento da internet que acontecia ali no final dos anos 1990 e início dos 2000, os festivais

---

<sup>57</sup> Parar mais informações sobre a Casa Fora do Eixo ver: <http://casa.foradoeixo.org.br/>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

começam a despontar em várias cidades do país como plataformas capazes de receber a renovação estética da música brasileira que acontecia na época. Em 2005 o Festival *Goiânia Noise* estava chegando a sua 10ª edição, e fez uma parceria com o SEBRAE do estado de Goiás, e conseguiu pagar as passagens para fazer uma reunião com 17 produtores de festivais de várias regiões do Brasil. O objetivo era fundar uma associação de festivais independentes, a ABRAFIN. E num primeiro momento da fundação, a gente fez uma observação, e percebemos que estavam colocados basicamente dois perfis de produtores ali naquele encontro. A maioria vinha de um processo de formação mais conectado com a lógica do 2º setor, então eram empresários que tinham produtoras, e os festivais tinham objetivo de lucro, então esse lucro era o capital de giro de uma produtora que passava um ano produzindo pro próximo festival. Já o segundo perfil era de produtores que se entendiam como uma nova geração que estava se formando no setor cultural, mas a partir dos princípios e valores de um 3º setor. O que era uma novidade naquele momento. Em 2004, 2005, as ideias de rede, coletivo, esse ambiente favorável de novas conexões era muito incipiente, porque as pessoas ainda estavam vivendo na prática o aprendizado desses conceitos. E esses produtores percebiam que a característica de afinidade entre eles era um compromisso cotidiano com o desenvolvimento da sua *cena* local.

Então aquele festival não era um instrumento de lucro de uma produtora que passaria um ano produzindo aquele evento, mas sim uma ação tática, no sentido de ser uma vitrine da *cena* que o recebia. Então era ali que o produtor conseguia dialogar ao mesmo tempo com a iniciativa privada, com o poder público, com os meios de comunicação, com os artistas e com os produtores de uma cidade toda. Aquilo acabava catalisando um cenário, que a partir dali através de ideias criativas e colaborativas conseguia continuar trabalhando ao longo do ano, fomentando a produção cultural nesses locais, de formas mais



perenes, cotidianas'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Este depoimento do Felipe é um caminho para pensarmos sobre a atenção que passa a ser dada para o local naquele momento. Vale à pena lembrar o que nos aponta Ana María Ochoa (2003) a respeito deste assunto.

El surgimiento de un ámbito como el del patrimonio intangible en el marco de la UNESCO, o de políticas culturales de algunos estados, o la movilización de lo musical por parte de movimientos sociales o agrupaciones artísticas que afirman de nuevas maneras su localismo y su apego al pasado, constituyen ámbitos igualmente importantes de articulación sonora. Desde cualquiera de estos ámbitos, el tema de la transformación de las músicas locales es polémico ya que conjuga muchos de los cambios de nuestro tiempo: el sentido estético de lo local para un mundo globalizado; la resignificación de los sonidos en la era digital; las nuevas relaciones entre lugar, sujeto y producción simbólica; la relación entre cultura, música y política, para mencionar sólo algunos. (Ochoa, 2003, p:10).

A partir da conexão entre os produtores que se viam como uma nova geração de agentes culturais surge o Circuito Fora do Eixo, integrado por cinco coletivos das quatro cidades citadas. Ao sair da sua primeira reunião o grupo começa a atuar com base em três diretivas no intuito de construir uma estrutura de rede distribuída para produção cultural, assim como atuar na intervenção política em nível nacional, partindo é claro, do local. As três vias de trabalho encaminhadas eram a 1) circulação 2) produção de conteúdo e 3) distribuição.

O Felipe diz que ao se aliarem, todos os produtores que ali estavam já percebiam que as manifestações musicais locais existiam aos montes nas várias regiões do país, e que proliferavam num ritmo cada vez mais acelerado devido à democratização do acesso as tecnologias de produção digital e a internet, então, segundo ele, naquele momento o grupo percebeu a necessidade do desenvolvimento de uma política afirmativa, que propiciasse o intercâmbio cultural, ou seja, a criação de oportunidades de apresentações em outras cidades e outros estados. A

estratégia pensada para isso então foi criar uma rede de festivais que chegassem aos mais distantes lugares do Brasil.

Um dado curioso é que a promoção dos festivais não estava ligada somente a questão da produção e da circulação musical, mas dizem os fundadores do grupo, que logo de início já era claro para todos eles que além da música, eram produzidos e intercambiados muitos conhecimentos e experiências durante as viagens, já que todas as pessoas envolvidas aprendiam umas com as outras, na prática, todos os processos necessários para a produção e difusão da música. Estas aprendizagens envolvem conhecimentos sobre equipamentos, tecnologias de informação e comunicação, logística, criação artística, direito autoral, enfim, uma gama complexa de fatores que eles chamam de ‘compartilhamento de tecnologias sociais’.

Essas trocas, segundo eles, favoreciam, e ainda favorecem muito o desenvolvimento de *cenas* locais simplesmente porque as pessoas que adquirem essas experiências geralmente retornam para suas cidades com uma enorme bagagem de conhecimentos e novidades, passando a se juntar em grupos no intuito de desenvolverem ações no local onde vivem. Estes seriam os coletivos artísticos que hoje formam a rede FdE.

Entendo o movimento FdE como uma síntese do que acontece no *campo* da produção musical mundial atualmente, isto porque ações coletivas similares as deles acontecem diariamente em várias cidades do mundo, porém, o que chama a atenção no grupo é a forma e a velocidade que sistematizam os processos que já ocorrem na vida de muitos artistas e produtores musicais.

Uma das sistematizações mais interessantes é a moeda complementar criada pelo grupo na tentativa de suprir as necessidades financeiras, com as quais os coletivos lidam diariamente para produzir e difundir seus conteúdos. O ‘*Eixo Card*<sup>58</sup>’, foi criado seguindo os princípios de economia solidária, e a ideia básica consiste em pagar parceiros e clientes em *cards*, que podem ser trocados por produtos e serviços oferecidos pelo FdE, sendo que também é possível aos coletivos que integram a rede criar suas próprias moedas complementares.

Em termos práticos o sistema funciona da seguinte maneira: Uma banda de Florianópolis é contratada para fazer um show na Casa FdE - SP, e para isso receberá hospedagem e alimentação gratuitas, e um

---

<sup>58</sup> Para mais informações sobre o ‘*Eixo Card*’ ver: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/08/130822\\_moeda\\_social\\_cubo\\_card\\_fora\\_do\\_eixo\\_lgb.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/08/130822_moeda_social_cubo_card_fora_do_eixo_lgb.shtml). Acesso em 23 de setembro de 2013.

cachê que será pago em cards. Estes cards poderão ser trocados, por exemplo, pela gravação de um videoclipe, que pode ser produzido pelo FdE ou por coletivos parceiros que atuam em Florianópolis, ou qualquer outro local. Neste caso, a dívida se transfere de mão a mão, e o novo credor (o prestador do serviço de produção do vídeo), daria continuidade ao sistema de trocas. Assim os *cards* poderiam ser trocados por produtos ou serviços do próprio coletivo local ou de outros associados.

Estas moedas são uma demonstração clara da revolução das trocas solidárias que privilegiam os empreendedorismos locais no *campo* da produção da música atualmente. Até maio de 2013 quando estive na Casa FdE, o Pablo Capilé contabilizava que circulavam na rede cerca de 91 moedas complementares entre os coletivos espalhados pelo Brasil.

Os coletivos locais associados ao FdE promovem eventos culturais que são realizados em toda a rede, como o ‘Domingo na Casa’ que é uma festa realizada aos domingos nas Casas FdE de todo o Brasil, com suas particularidades, é claro. Os integrantes dos grupos participam de estratégias de divulgação dos eventos nas redes sociais, blogs, sites e outros canais de comunicação em rede, operam através de listas de e-mails distribuídas por áreas geográficas, além de trabalharem coletivamente em projetos, utilizando plataformas colaborativas, como o *Google Docs*.

Em alguns locais mais, e em outros menos, o fato é que os coletivos têm que criar diariamente novas estratégias e ferramentas para driblar as dificuldades e conseguir estruturar um mercado musical. Mas em todos os casos, um desenvolvimento favorável das *cenas* vai depender não só das tecnologias, mas também da articulação política de cada grupo. Neste sentido é interessante observar a associação feita entre as tecnologias de informação e comunicação e as articulações políticas realizadas pelos coletivos e redes. Talvez este seja um dos principais pontos para o qual devemos direcionar nossas atenções, se quisermos compreender melhor de que formas estão sendo estruturadas as políticas e o mercado da música atualmente.

‘A experiência da moeda complementar surgiu não de uma literatura sobre economia solidária, mas pra resolver problemas que surgiam ali ‘no fazer’, dentro do processo. A gente se apoiava em valores muito diferentes. A gente tinha uma perspectiva de estar olhando pro processo o tempo todo, e não pro produto, pro festival, pro disco, ou

pro show...Era uma nova forma de olhar pra economia...Daí que surge o banco coletivo que a gente criou, que era um banco de serviços que a gente trocava e que hoje é um grande caixa coletivo. É uma nova forma de se relacionar e viver hoje em dia, é uma outra alternativa para o que está dado aí do ponto de vista social, econômico, político...'(Talles Lopes, entrevista realizada em abril de 2013).

Segundo o Felipe Altenfelder, desde o início também era claro para o grupo que a internet seria o maior aliado na estruturação política da rede, em vários sentidos, desde as organizações coletivas para intervenções juntos aos órgãos públicos e privados da cultura, como para o estabelecimento de alianças políticas, assim como para a difusão de conteúdo artístico e ideológico em todos os espaços que a cultura de rede permite acessar.

Para entendermos um pouco mais sobre o FdE também é importante pensar sobre o cenário político que se desenvolvia na época do seu surgimento, e que está diretamente relacionado à uma renovação no Ministério da Cultura que aconteceu no início do governo Lula, e com a gestão do então novo ministro, e um dos precursores do movimento tropicalista, Gilberto Gil.

Segundo o Felipe a gestão do Gil entendia que a cultura não tinha mais que ser encarada pelo Estado do ponto de vista da realização, e sim do reconhecimento das iniciativas que já existiam, o que possibilitava a autonomia e o protagonismo dos grupos culturais brasileiros, ou seja, os princípios básicos do programa 'Cultura Viva', que tinha como principal conceito o *Do-in* antropológico<sup>59</sup>.

'Se você olhar hoje, tanto pra rede micro que está sendo construída em Florianópolis, assim como pra qualquer outra experiência no campo cultural brasileiro que tenha essa perspectiva de criação de rede, de busca de colaboração, de princípios de trocas solidárias, de criação de campos pra trocas de experiências, de processos de formação

---

<sup>59</sup> Por analogia à tradição milenar chinesa, que reconhece e massageia pontos energéticos em benefício do bem estar do corpo e da mente, o ministro cunhou uma tradução que representa a complexidade da função política da cultura.

\*Conforme <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/do-in-antropologico/>>. Acesso em 21 de setembro de 2013.

livres...é um pouco ‘filhote’ dessa tecnologia ‘Fora do Eixo’, mas também é claro que a gente tinha um contexto político no Brasil que impulsionava isso. O ministério do Gil e do Juca, a perspectiva de participação, tudo isso encorajava. Mais do que alimentar sob o ponto de vista econômico ou teórico, era um encorajador, porque você sentia que tinha possibilidade de avançar. Principalmente na questão da descentralização. Tinha grandes cabeças ali né... A ideia de descentralizar...

O próprio nome ‘Fora do Eixo’ que veio da ideia de tirar essa concentração do eixo Rio e São Paulo, e assim passar a identificar, fortalecer e conectar o que tem nesse país inteiro, tinha a ver com o ministério do Gil, tinha uma relação muito forte porque ele falava em descentralização da Lei Rouanet, falava em participação na Conferência Nacional. Então eu acho que tudo isso gerou um ‘*software*’, que passou a conectar pessoas que passaram a formar coletivos, ao invés de formar empresas, produtoras privadas. O ‘passo a mais’ agora era formar o coletivo, e não mais abrir empresa, porque essas organizações vêm mais com essa característica de compartilhar um projeto de vida, compartilhar uma vida...’ (Talles Lopes, entrevista realizada em abril de 2013).

As organizações que compõem o FdE atualmente são: 18<sup>60</sup> Casas, 91 Coletivos e 650 coletivos ‘Parceiros’, atuando em 300 cidades, além disso a rede fortalece outras redes autônomas, que são o Grito Rock com 300 gritos; a Rede Brasil Festival que realiza 130 festivais por ano, a Semana do Audiovisual (SEDA) - 80 Sedas e o Hospeda Cultura que conta com 200 pontos de hospedagem solidária em todo o Brasil. Essas organizações são associações privadas sem fins lucrativos, na sua maioria, sendo que uma delas é Oscip e alguns MEI's não cadastrados<sup>61</sup> (dados de 2013).

---

<sup>60</sup> Em dezembro de 2013 foi anunciado pelo FdE a fundação da Casa Fora do Eixo Uruguai.

<sup>61</sup> Para mais informações sobre a atual estrutura do FdE, ver: <http://foradoeixo.org.br/2013/08/16/70-perguntas-de-andre-forastieri/>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

Os coletivos conectados a rede FdE atuam com diversos gêneros musicais, com maior destaque para o rock/pop independente. No entanto existem coletivos de jazz, blues, rap, samba, choro, música instrumental brasileira, entre outros, e dependendo da localidade dos agrupamentos, os gêneros podem variar ainda mais.

O FdE veio se desenvolvendo durante os anos estabelecendo parcerias com várias instituições e entidades sociais públicas e privadas, além de criar seus próprios ‘braços’ políticos de atuação, como a Universidade Fora do Eixo<sup>62</sup>, O Observatório Fora do Eixo<sup>63</sup>, o Banco Fora do Eixo<sup>64</sup>, e a Mídia Ninja<sup>65</sup> - Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação.

O grupo passou a se fazer presente em debates sobre políticas culturais no Brasil todo por meio da participação de integrantes dos coletivos locais que ‘representavam a si mesmos e ao FdE, enquanto os fundadores da rede estabeleciam alianças com os órgãos e instituições de maior abrangência’ (Garland, 2013). O Pablo Capilé vem desde então sendo um participante ativo nas reuniões do Minc, discutindo propostas abertamente com os ministros Gilberto Gil, Juca Ferreira e Marta Suplicy, além do ex-presidente Lula e a atual presidenta Dilma Rousseff. Assim como ele, o Felipe Altenfelder, o Talles Lopes, o Rafael Vilela, o Filipe Peçanha, assim como outros fundadores dos coletivos locais que obtêm sucesso no desenvolvimento da sua *cena*, também são convocados para reuniões, para ministrar palestras em entidades culturais, como o Itaú Cultural, por exemplo, para participações em debates em universidades, entre outras atividades.

Além do governo, o FdE passou a atuar juntamente com os coletivos do *mainstream* musical brasileiro, sendo convocado para reuniões com Caetano Veloso, Chico Buarque, Otto, Lenine, Erasmo Carlos, com os produtores Cláudio Prado, Penna Schmidt, entre muitos outros, para participar das articulações de reivindicação das mudanças

---

<sup>62</sup> Para mais informações sobre a Universidade Fora do Eixo, ver: <http://foradoeixo.org.br/universidade/>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

<sup>63</sup> Para mais informações sobre o Observatório Fora do Eixo, ver: <http://observatorioforadoeixo.wordpress.com/>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

<sup>64</sup> Para mais informações sobre o Banco Fora do Eixo, ver: <http://foradoeixo.org.br/banco/>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

<sup>65</sup> Para mais informações sobre a Mídia Ninja, ver: <http://foradoeixo.org.br/2013/08/23/midia-ninja-coloca-o-eixo-em-xeque-por-humberto-pereira-da-silva/>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

dos direitos de arrecadação do ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais, assim como exigir coletivamente uma maior transparência das ações desta entidade.

Após a saída de Gilberto Gil do Minc em 2008, assumiu Juca Ferreira que também é muito elogiado pelos integrantes do FdE. Ele atuou no ministério até 2011 seguindo os princípios básicos do programa criado durante o período do Gil. No entanto, as coisas mudaram com a entrada da então nova ministra Ana de Hollanda, em setembro de 2011, período em que o FdE se destacou por ter criticado fervorosamente a sua atuação, criando o movimento 'Fora Ana de Hollanda'<sup>66</sup>, que associado a manifestos de outros ativistas, desencadeou na saída da ministra exatamente um ano depois de ter assumido o cargo.

Entre as várias discordâncias do FdE sobre a atuação política de Ana de Hollanda à frente do Ministério da Cultura, talvez uma das que mais nos interesse é um aspecto que diz muito sobre o *ethos* das redes colaborativas. O FdE defende basicamente a ideia de cultura livre e economia solidária, e a ex-ministra logo que assumiu a pasta declarou que estaria em 'defesa dos autores', ou seja, brigando pela manutenção da lei de direitos autorais vigente.

Entre estas e tantas outras atuações do FdE passaram a surgir críticas cada vez mais incisivas ao movimento, relacionadas aos seus aspectos mais 'conceituais', isto é, os ataques eram diretamente as ideologias do grupo e suas formas de organização e atuação, que contrariam o *status quo*.

É interessante atentarmos para o fato de que a organização dos coletivos e redes se dá paralelamente à criação e estruturação de uma política nacional que visa estabelecer um mercado cultural, portanto não existe algo pronto, é necessário construir o cenário. É o que vive repetindo o Pablo Capilé.

'O FdE vem se desenvolvendo desde então como uma estrutura híbrida, com capacidade de interagir com o 1º, 2º e 3º setor. Sem esse funcionamento múltiplo não daria certo. Se a gente tivesse vivendo só de edital, não estaria dando certo; se fosse só de patrocínio direto da iniciativa privada ou de prestação de serviços, não estaria funcionando, e ainda, se estivéssemos

---

<sup>66</sup> Para mais informações sobre a saída de Ana de Hollanda e a entrada de Marta Suplicy no Minc, ver: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-73/nova-turma-de-marta>. Acesso em 25 de setembro de 2013.

vivendo só a base de sistematização de força de trabalho e moeda complementar, também seria impossível, então você precisa dessa estrutura híbrida que dialoga com todas essas três esferas ao mesmo tempo, e é assim que a gente se mantém'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

A etnomusicóloga Shannon Garland em pesquisa sobre as práticas políticas do FdE, entende que a preocupação da rede com as *cenais* locais em dado momento passa a divergir da sua proposta de democratização na participação e horizontalização de relações, já que as 'regionalidades' forçariam as relações hierárquicas.

Apesar do potencial democrático e de participação oferecidos por tecnologias de rede, todavia, elementos de burocracia se manifestam na estrutura do Fora do Eixo, sugerindo que as redes necessitam tornarem-se restritas para ter seus funcionamentos efetivos e gerar sentido cultural. (Garland, 2013, p: 2).

Meus questionamentos sobre as estruturas hierárquicas dos coletivos e redes surgiram de um conflito com o qual me deparei durante a pesquisa de campo, quando os artistas e produtores repetiam incansavelmente que as relações praticadas nos grupos eram horizontais, porém, era evidente que existiam posições diferenciadas entre os integrantes. Mas por outro lado, paradoxalmente, eles não se negavam a assumir que alguns sujeitos com mais experiência do que os outros tinham maior poder de decisão nos processos.

Depois de algum tempo analisando o histórico do *campo*, e direcionando o olhar para as falas sobre a desverticalização dos processos produtivos e de circulação musical, entendi que a ideia da horizontalização estava relacionada a um processo de democratização do acesso ao *campo*, que ia além das relações entre os agentes dos grupos. Isto é, as pessoas que quisessem atuar na criação, produção e difusão musical poderiam fazer isso sem precisar do aval da grande indústria cultural para poder ser um artista ou produtor.

O depoimento do Felipe Altenfelder sobre as relações hierárquicas no FdE pode nos ajudar a pensar sobre este assunto.



‘Eu acho que horizontalidade não quer dizer falta de hierarquia, sacou? Você precisa ter processos de hierarquia estabelecidos. Como funciona pra gente: Através de dois conceitos que são muito importantes. É o lastro e a legitimidade. Então se você ler a carta de princípios do Fora do Eixo, o item 1, é: Construa lastros para garantir a fala. Porque assim, a constituição de redes no século 21 não é ideia nossa. Esse processo está em andamento. Num primeiro momento, indivíduos olharam uns para os outros, e sentiram que juntos eles teriam mais força de superar os seus desafios, e aí surgem os coletivos. Num segundo momento, os coletivos passam a olhar uns para os outros e começam a falar assim: Pô, se nós éramos indivíduos sozinhos e nos conectamos e viramos coletivos, e nos fortalecemos, então vamos conectar coletivo com coletivo e formar as redes, e assim nós vamos nos fortalecer. Então esta etapa foi cumprida. Agora no momento que a gente tá vivendo ‘mundial’ da ‘parada’, são as redes olhando umas para as outras, e falando assim: Ah, se os indivíduos se conectaram e formaram coletivos, e os coletivos conectados formaram as redes... E agora que a gente tá entendendo como vai se dar a conexão de redes em redes. Porque no meio disso, era uma práxis cotidiana, você não encontrava uma bibliografia, um manual, não tinha um curso de gestão de coletivo de Fora do Eixo’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Para finalizarmos este capítulo, talvez seja importante conhecermos alguns pontos e momentos de conexão entre o Fora do Eixo e a rede de Florianópolis.

Uma das primeiras e mais marcantes atuações do FdE na ilha aconteceu com o coletivo Cardume Cultural que foi criado em 2010, mas não demorou muito a se dissolver, sendo que um dos seus principais fundadores, Rafael Vilela, vive hoje na Casa FdE -SP. Em um depoimento pelo *Facebook* ele conta como se deu o processo de formação do Cardume.

‘Meu envolvimento com a rede Fora do Eixo começou em 2010, ainda quando morava em

Florianópolis, capital com cara de interior, cidade pacata com bons amigos, mas poucas atividades. Participava do DCE da UFSC há quase 3 anos, estudava fotografia por conta própria e empurrava com a barriga meu curso de design para me dedicar a atividades que me interessavam mais, em geral todas fora da sala de aula. Como muita gente que está na rede, comecei com a música. Quando estava no DCE percebemos a enorme necessidade de uma *cena* independente em Floripa, falta de espaço pra bandas independentes e um público universitário sedento por conhecer novos sons e artistas. Resolvemos resgatar uma iniciativa bacana dos anos 2000, o festival UFSCTOCK. Em poucos meses organizamos estrutura, comunicação e logística pra que dezenas de bandas pudessem se apresentar de forma livre nas praças da UFSC, tudo de graça. Na sequência fundamos o coletivo Cardume Cultural, eu com mais dois, e resolvemos convocar alguns nomes e experiências culturais do país para debater e pensar nossa atuação na cidade. Entre os convidados, um representante do Fora do Eixo, mais especificamente Talles Lopes, de Minas, que passou 3 dias comigo e com a galera do Cardume, entusiastas do paradigma coletivo, conversando e tirando todas nossas dúvidas inocentes de um coletivo em formação. O encontro acabou e seguimos nossas vidas, agora oficialmente como um ponto Fora do Eixo em Florianópolis. Máximo respeito. Já chegava pra conversar com as pessoas sendo parte de uma das maiores redes de cultura da América Latina’.

‘Pra quem não sabe o que é capital simbólico, ou acha que apenas uma pessoa se capitaliza a partir de uma construção em bloco como essa, afirmo: cresci em dias o que grupos demoram anos pra crescer em um lugar como Floripa. Capital simbólico é a capacidade de se empoderar, ser feliz e confiante sem precisar de dinheiro. Passamos a receber inputs, tecnologias e formas de lidar com o coletivo e com a gestão da música, o que nos fez muito rápido repercutir - e incomodar - na *cena* local. Imagina, eu, que nunca fui um músico sério ou produtor ou qualquer coisa

desse tipo, em menos de um ano agia e falava em nome de um coletivo que passou a ser um dos protagonistas da música no estado de Santa Catarina. Com meses de trabalho duro a gente foi acessado até pela droga da TV Globo pra fazer a curadoria do palco independente de um festival 'coxa' deles, o Planeta Atlântida. Do cardume pra Casa Fora do Eixo - SP foi um processo. Passamos por uma imersão em julho de 2011 com umas 10 pessoas do coletivo. Foram dias intensos, módulos mil de todas as áreas, comunicação, música, banco, partido, universidade...tantas loucuras inimagináveis se não fossem tão paupáveis. A imersão faz com que os coletivos se vejam em uma dinâmica alucinante de produção e trocas dentro da casa em fluxo, aprendendo no 'tête a tête' as multi - habilidades pra se gerenciar e construir a vida em rede'. (Rafael Vilela, agosto de 2013).

A organização da estrutura do FdE atualmente alcançou um altíssimo nível de complexidade, e para podermos fazer algum tipo de comparação com os sistemas organizacionais praticados em Florianópolis, devemos fazer uma adaptação ao cenário local. Estou propondo nos concentrarmos em algumas similaridades de discursos e práticas entre os integrantes dos vários coletivos investigados, no intuito de percebermos quais são as características políticas, econômicas, sociais e tecnológicas que permeiam a produção colaborativa na área da música.

Em termos práticos entendo que o FdE é um representante da produção colaborativa do país como um todo, não exatamente porque está ligado diretamente a todos os coletivos e redes musicais do Brasil, mas sim, devido ao alcance e visibilidade das suas ações nos mais distintos locais do país, e atualmente também fora dele, assim como devido a sua capacidade de sistematizar processos, que chamam a atenção das instituições públicas e privadas para uma nova forma de se fazer política e mercado, ou seja, através da colaboração.

Por outro lado, as moedas complementares no mundo da música existem desde sempre, já que as trocas com base na confiança entre artistas e produtores são essas moedas. O uso das tecnologias de produção e de informação são apropriadas por músicos e produtores em todos as partes do mundo há décadas, assim como as lutas regionais por

políticas culturais mais inclusivas também acontecem em vários lugares, que podem nunca nem ter ouvido falar do FdE. Isto porque o ambiente político, econômico e tecnológico influencia de forma direta e indireta os modos de organização dos vários *campos* de produção, sem exceção.

Porém, não podemos nos cegar em relação a alguns tipos de ações simbólicas de grande repercussão que também influenciam, de uma forma ou de outra, os modos de organização das associações que estão ‘enredadas’. O caso da articulação do FdE em torno da saída da ministra Ana de Hollanda é um desses fatores, assim como as lutas do grupo pelas mudanças do sistema de arrecadação do ECAD. É evidente que essas ações políticas são reverberadas e atingem os atores sociais de diversos grupos que passam a se articular politicamente a partir de determinados exemplos.

A ideia que proponho é que nos esforcemos para encontrar nas falas dos atores os ‘pontos de encontro’ que acabam evidenciando algumas ‘características gerais’ deste tipo de associação.

Para finalizar segue algumas falas nas quais podem ser encontrados os pontos de conexão entre o FdE e o atual cenário de produção musical de Florianópolis.

‘Quando eu saí de Florianópolis, a Casa de Noca estava começando a se estabelecer e a conquistar espaço lá. Eu participei do grupo Abayomi...que faz um trabalho muito importante lá né...Eles estão vindo aqui se apresentar na Virada Cultural de São Paulo esse ano. A gente aplicou muitas tecnologias do FdE no Abayomi. O que ajudou a estruturar o que é a ‘parada’ hoje. Não tenho dúvidas. A Betina era muito próxima do Cardume Cultural na época. E é ela que faz o processo de comunicação junto com a Simone, mulher do Guilherme Ledoux, dos Skrotes. Eles estão há uns dez anos trabalhando a questão da linguagem do Abayomi. Mas a gente entrou muito forte com as tecnologias de gestão, de posicionamento do grupo, e tudo mais’. (Rafael Vilela, entrevista realizada em abril de 2013).

‘Quando a gente tinha recém aberto a Casa de Nova, o Rafael Vilela estava aqui e a coisa era mais organizada. Eu não conheço hoje os coletivos FdE aqui em Florianópolis, mas quando ele estava aqui, não sei se era a figura dele que

impulsionava isso, mas funcionava muito mais. A gente chegou a conversar pra fazer algumas parceiras com eles, porque a gente sabia que eles tinham muitos contatos e tal, mas a gente nunca fechou nada com eles'. (Rafael Chong, entrevista realizada agosto de 2013).

'Olha, o Rafael Vilela era quem puxava as coisas aqui viu. No Cardume Cultural. Sem ele a coisa parou de funcionar'. (Renato Zetehaku Araújo, entrevista realizada agosto de 2013).

'A gente fez muito o evento 'Palco Fora do Eixo', que é uma galera super organizada. Os caras estão 'na frente' em alguns sentidos, é muito massa. Pra nós foi muito importante o UFSCtock, que rolou aqui em Florianópolis. Eu vejo que é uma galera que quer fazer cultura independente de qualquer coisa que possa impedir a cultura livre. É bem parecido com a nossa onda, do projeto *Catimba Nights*. Então eles estão se organizando pra conseguir expressão cultural nacional. A nossa experiência foi a seguinte: o UFSCtock, nos convidou pra fazer alguns palcos, sendo que a gente ainda não fazia isso, na época a gente fazia muito boteco. Mas aí surgiu o convite pra fazer um 'palco grande'. Aí nós topamos, escrevemos o projeto pro edital, passamos na seleção e tocamos. Eles pagam um cachê, que não é nosso cachê, mas é uma ajuda de custo que vai dar pra tirar uns R\$100,00 'por cabeça' por show. Eles dão alimentação, e quando é fora da cidade eles oferecem hospedagem solidária, ou seja, você não vai gastar pra ir, pois eles vão pagar os custos pra você ir pra várias cidades divulgar o trabalho. Na medida em que eles conseguem apoio, vai melhorando os esquemas. Teve lugar que teve até camarim, e vários esquemas super bem organizados, como em Santa Maria - RS, por exemplo'. (Guilherme Ledoux, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

Sugiro pensarmos sobre o FdE analisando com atenção a sua capacidade de sistematizar uma gama complexa de ações colaborativas que acontecem no *campo* da produção da música atualmente, que

chamam a atenção para as novas formas de produzir, circular e consumir conteúdos e produtos artísticos.

Esta apresentação sistemática dos temas da pesquisa, seguida da descrição densa dos grupos investigados teve como objetivo a identificação dos principais elementos que vem constituindo o *campo* da produção musical, a partir de uma análise histórica, assim como aproveitando algumas contribuições sociológicas, para finalmente adentrarmos em um espectro antropológico direcionando nossos olhares para os agentes que participaram da pesquisa.

Penso que um dos aspectos centrais no sistema organizacional dos coletivos e redes de produção musical se evidencia em um tipo de empoderamento discursivo, ou melhor, os agentes estão criando, desenvolvendo e disseminando linguagens próprias, assim como se apropriando com extrema facilidade das linguagens tecnológicas e dos discursos ‘oficiais’ das políticas culturais, o que permite aos grupos uma enorme flexibilidade de atuação e expansão.

Pierre Bourdieu (1996) nos explica alguns processos inerentes às trocas linguísticas, que ele entende como trocas econômicas, e já que estamos falando de um mercado de produção musical, talvez seja interessante pensar por esta perspectiva. Além disso, a consolidação dos coletivos e redes implica a elaboração de discursos e narrativas próprios dessas associações, formando assim, o que Bourdieu chama de ‘comunidades linguísticas’.

O poder sobre o grupo a que se pretende dar existência enquanto grupo é, ao mesmo tempo, um poder de fazer o grupo, impondo-lhe princípios de visão e de divisão comuns, e, portanto, uma visão única de sua identidade e uma visão idêntica de sua unidade. O fato de que as lutas pela identidade (este ser-percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros) tenham como móvel principal a imposição de percepções e de categorias de percepção explica o lugar determinado ocupado pela *dialética da manifestação* em todos os movimentos regionalistas ou nacionalistas (a exemplo do que ocorre com a estratégia do *manifesto* nos movimentos artísticos): o poder quase mágico das palavras reside na objetivação e na oficialização de fato levadas a cabo pela nomeação pública, diante de todos, e cujo

principal efeito consiste em extrair a particularidade (na raiz do princípio do particularismo) do impensado ou até mesmo do impensável (é exatamente o que ocorre quando o ‘linguajar’ inominável se afirma como língua suscetível de ser falada publicamente); e a oficialização encontra sua plena realização na *manifestação*, ato tipicamente mágico (o que não quer dizer desprovido de eficácia) através do qual o grupo prático, virtual, ignorado, negado, reprimido, torna-se visível, manifesto, tanto para os outros grupos como *para si mesmo*, atestando sua existência enquanto grupo conhecido e reconhecido, e afirmando a sua pretensão à institucionalização. O mundo social é também representação e vontade; existir socialmente é também ser percebido, aliás, percebido com distinto. (Bourdieu, 1996, p:111).





## 2 AS ASSOCIAÇÕES E OS TIPOS DE SOCIABILIDADES PRATICADOS NAS REDES

Até agora procurei demonstrar as minhas perspectivas sobre os processos-chave que podem ter influenciado na atual morfologia do *campo* de produção musical - as redes colaborativas.

Me orientando a partir da ideia de *campo* de Pierre Bourdieu (2012), procurei observar em quais momentos os discursos coletivos se manifestavam nas falas dos agentes. E por entender que o *campo* é construído, também, a partir dos discursos, ‘levo a sério’<sup>67</sup>, o que cada agente diz, tentando identificar o que de fato é praticado daquilo que é falado por eles.

Bourdieu (2012) diz o seguinte a respeito das análises sobre os *campos* de produção cultural:

O analista que procura nos interesses ligados à pertença a um *campo* de produção cultural e, mais largamente, ao *campo* social no seu conjunto, o princípio da existência da obra tanto naquilo que ela tem de histórico como naquilo que ela tem de trans-histórico – *o eterno encanto da arte grega* – trata a obra como um sinal intencional dominado e regulado por qualquer coisa de diferente, de que ela é também sintoma. O analista procura a intenção objetiva escondida por debaixo da intenção declarada, o querer-dizer que é denunciado no que ela declara. E supõe que nela se enuncia um sentido profundo, uma pulsão expressiva, biológica ou social que a alquimia da forma imposta pela necessidade social do *campo* tende a tornar irreconhecível, sobretudo obrigando a pulsão a negar-se e a universalizar-se. (Bourdieu, 2012, p:72).

Ele também define o *campo* de produção artística com um ‘*campo autônomo*’, que se materializa em espaços sociais multidimensionais, onde operam conjuntos de interesses específicos compartilhados pelos agentes. Vale lembrar que ele estende essa ideia de autonomia para o *campo* da religião e para o *campo* científico.

---

<sup>67</sup> Sobre a questão da comensurabilidade na antropologia, ver: TOREN, Christina. “Como sabemos o que é verdade? O caso do mana em Fiji”. *Mana* 12(2): 449-477, 2006.

O autor indica alguns passos que auxiliam a formulação de questionamentos bastante pontuais para a análise dos *campos*.

Os objetos comuns da pesquisa são realidades que atraem a atenção do investigador por serem – realidades que se tornam notadas – por assim dizer, ao porem problemas – por exemplo, - as mães solteiras no gueto negro de Chicago. E freqüentemente, os investigadores tomam como objeto os problemas relativos a populações mais ou menos arbitrariamente delimitadas, obtidas por divisões sucessivas de uma categoria ela própria pré-construída, - os velhos - os jovens - os imigrantes, etc. – como, por exemplo, - os jovens do subúrbio oeste de Villeurbanne. A primeira urgência, em todos estes casos, seria tomar para objeto o trabalho social de construção do objeto pré-construído: é aí que está o verdadeiro ponto de ruptura. (Bourdieu, 2012, p:28).

Pensando por esse viés, e buscando compreender o processo de construção do *campo*, direcionei a atenção para o motivo fundamental da existência das redes e coletivos - a música. Ou seja, é a arte, ou melhor, o ‘conjunto de práticas através das quais os atores constroem historicamente seu mundo social e o seu próprio estar no mundo’ (Almeida, 1997, p:163) que funda e sustenta as associações em questão.

E essa arte produzida pelos coletivos e redes é, sem dúvida, colaborativa, ou seja, é cheia de misturas, apropriações, fusões e transformações. Trata-se de uma música e de projetos produzidos ‘em parceria’, como veremos em discursos a seguir, assim como, segundo os artistas e produtores, também se tratam de ‘produções *autorais*’.

Para entender toda essa mescla de conceitos, proponho pensar na perspectiva da ‘mesomusica’, ou ‘música de todos’ sugerida por Domínguez (2011) em análise sobre o ensaio de Carlos Vega (1997; 2010). Essa ideia é interessante porque direciona o olhar para a ‘música popular urbana’ (Domínguez, 2011) produzida no continente latino americano, e que se caracteriza por intensos processos de apropriações e fusões.

A ideia da ‘música de todos’ também nos permite compreender a produção musical como ‘resultante de práticas de apropriação indissociáveis dos fluxos transatlânticos e dos trânsitos de pessoas e bens, através e ao longo do continente (Domínguez, 2011, p:10), ou

seja, compreende as formas estéticas sem desconsiderar o ambiente e as condições onde elas são produzidas e consumidas.

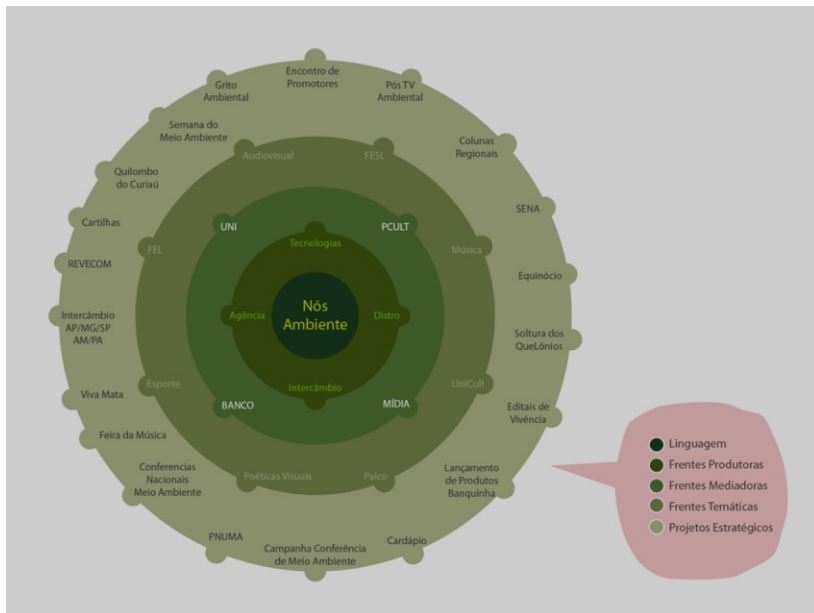
Assim, se pensarmos nas redes como fluxos e nós que se organizam a partir de movimentos dinâmicos de inclusão, distanciamento, reaproximação e exclusão, veremos que elas são multiformes, assim como são as suas produções estéticas. Isso explicaria também a intensa fusão de coletivos de diversos gêneros em redes, e toda prática de colaboração e trocas entre profissionais de áreas distintas, mas que encontram nessas associações uma série de objetivos em comum.

Os questionamentos sobre a relação entre a estética das produções e a morfologia das redes e coletivos surgiu logo na chegada a Casa FdE - SP, devido à sensação de estranhamento que tive ao me deparar com uma grande multiplicidade de expressões culturais convivendo juntas em um mesmo lugar, o que acabou me forçando a olhar com mais atenção para este ponto.

Penso que o fato de ter realizado grande parte da pesquisa etnográfica em Florianópolis me mantinha em uma situação familiar, que de certa forma ‘estabilizava’ os meus sentidos, limitando a percepção de fatores importantes que influenciam nas escolhas estéticas dos grupos. Então, em um ambiente estranho, percebi rapidamente que todo o conjunto de manifestações - como as sonoridades, a disposição dos objetos, a organização e as cores dos ambientes, assim como a organização coletiva, eram permeadas umas pelas outras.

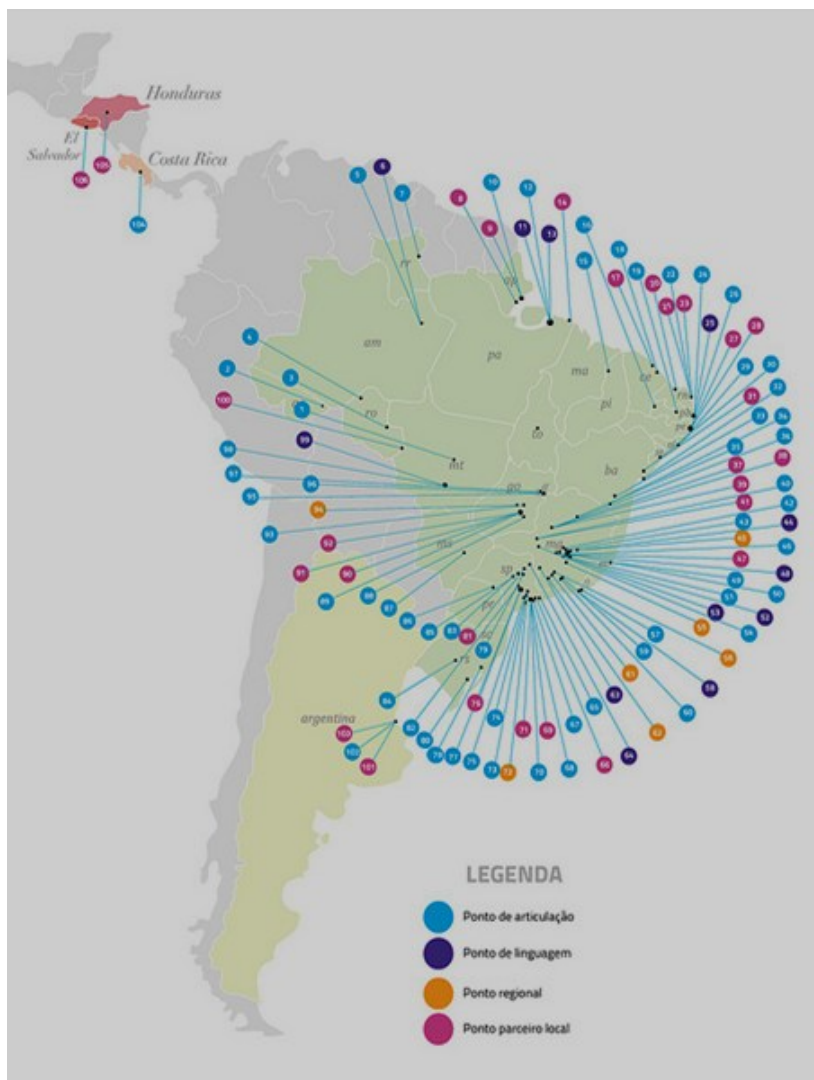
Passei então a ver as produções musicais como ‘respostas estéticas’ aos tipos de sociabilidades praticados nos grupos, tratando-se de produções e relações multiformes e em fluxo.

Para facilitar a compreensão sobre essa ideia da morfologia das redes pode ser interessante observar as figuras a seguir. Elas demonstram a abrangência das ações do FdE, e no meu entender, evidenciam a complexidade de tentar definir algum tipo de forma para essas redes.



Estrutura do Programa ‘Nós Ambiente’ Fora do Eixo<sup>68</sup> 2012/2013

<sup>68</sup> Para mais informações sobre o Nós Ambiente FdE, acessar: <http://foradoeixo.org.br/2013/08/05/programa-nos-ambiente-fora-do-eixo-20122013/>. Acesso em 06 de outubro de 2013.



Mapeamento das ações locais dos coletivos culturais do Brasil e da América Latina integrados ao Fora do Eixo<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Para mais informações, acessar <http://diario.foradoeixo.org.br/?p=1115>. Acesso em 06 de outubro de 2013.

Para Bourdieu o *campo* de produção cultural trata-se de um espaço de práticas econômicas que objetivam o lucro material e/ou simbólico, e que institui a partir das divisões simbólicas de mercados, as estruturas de hierarquias sociais. Mas, de qualquer modo, este espaço sofre as influências das transgressões simbólicas subjetivas dos atores que integram os grupos heterogêneos - as quais também se fazem a partir das próprias regras reconhecidas no *campo*, é claro, no entanto, não podemos nos esquecer de que os *campos* transformam-se constantemente também por meio da ação dos sujeitos que transitam por estes espaços, ou seja, as pessoas que entram, que saem, que se afastam, que são excluídas, e assim por diante.

Assim, entendo que o olhar de Bourdieu faz-se a partir de um ‘relativismo sociológico’ (Almeida, 1997, p: 156), que me interessa justamente por apontar o caráter estrutural hierárquico inerente às redes (os quais os discursos dos agentes tendem a mascarar), sem esquecer-se das inovações relativas à história de construção dos *campos*. Ou seja, trata-se de uma perspectiva que evidencia a relação de interdependência entre o grupo e o indivíduo.

Para entender a organização e o funcionamento desses espaços relacionais, Bourdieu sugere a elaboração de quadros de caracteres<sup>70</sup>, para comparação de dados pertinentes a um conjunto de agentes ou de instituições.

De modo não tão sistemático realizei alguns ensaios comparativos, quando apresentei algumas instituições culturais de Florianópolis que atuam na produção musical da cidade, como o SESC, a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), as instituições culturais, municipal e estadual, apresentando algumas de suas frentes de ação.

Agora, ao invés do quadro, proponho a observação de algumas falas de integrantes de diferentes coletivos, das duas cidades, no intuito de identificarmos a presença e a repetição de alguns termos que podem vir a confirmar alguns aspectos fundamentais que caracterizam as redes, e que ajudam a entender a multiplicidade de formas das suas produções e das suas relações sociais.

---

<sup>70</sup> O quadro de caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou de instituições obriga a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades, podendo estas ser caracterizadas em termos de presença ou de ausência (sim/não). (Bourdieu, 2012, p:29).

‘Olha, vou citar um exemplo ótimo pra falar sobre a história da troca, que é o exemplo do videoclipe que o Antônio Rossa fez pra gente. Ele já tinha experiência com a produção audiovisual, e a gente só trabalha com música. Aí ele estava precisando de um trabalho de arranjo e gravação pra umas composições dele. E nós precisávamos na época, de gravar um clipe nosso. Aí o que a gente fez? Uma troca. Nós gravamos e arranjamos os trabalhos dele, e ele produziu nosso vídeo. E toda a nossa relação é cruzada dessa maneira, na troca. Nós nunca falamos de dinheiro. Eu falo pra ele: Antônio, a gente trabalha com arte cara, a gente só tem isso na mão, então o que a gente vai fazer? Ganhar dinheiro pra pagar o serviço um do outro? Não né, vamos fazer a troca direta. Eu acho que a troca funciona bem com a arte porque cada um dá o que tem, e recebe em troca o que lhe for de proveito. Você não vai trocar alguma coisa com alguém, - algo que você não precise. Você vai trocar alguma coisa com alguém que tem algo pra te oferecer, e você em troca. Ou você vai ficar ali acumulando? O dinheiro já faz esse papel né? De se acumular. Esse processo já é mais direto né?’ (Gustavo Barreto - Sociedade Soul, Fpolis, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘A coisa funciona até além da troca sabe...além do escambo...e sim no investimento da força de trabalho. Você pega uma equipe como essa da Casa FdE-SP, em torno de 20 pessoas que moram aqui. Todas elas reúnem competências, para se quiserem estar posicionadas no mercado audiovisual, de comunicação, de produção, de festival independente...Mas elas não fizeram essa opção. Elas estão aqui, fazendo um investimento orgânico pro processo de formação do FdE. Então essas 20 pessoas, fazendo uma média por baixo de uns R\$5mil por mês, então você tem em média, um investimento mensal de R\$100mil, fazendo ela acontecer. Que é o que as pessoas que moram aqui, e são orgânicas ao projeto, colocam de força de trabalho pra estrutura continuar funcionando. E é isso que fez o FdE chegar onde ele chegou’.

(Felipe Altenfelder, FdE - São Paulo, entrevista realizada em maio de 2013).

‘Eu gostaria de agradecer aqui em público essa galera que está tocando comigo, tocando as minhas músicas. No início era um projeto autoral meu, mas agora o Fábio Carlesso veio já com uma música, e na sequência o Fábio Mello vem com outra, e assim a gente vai crescendo, trabalhando juntos. Muito obrigada, rapaziada! - Em um ano, é o primeiro cachê que eles estão ganhando. O pessoal gosta mesmo de música!’ (Luiz Sebastião Juttel - Choro a Quatro, Fpolis. Agradecimento durante o show do quarteto na Maratona Cultural de Florianópolis, abril de 2013).

‘O que está construindo essa ‘nova’ forma de fazer as coisas vem muito do que a gente tá vivendo, e do que a gente elencou como valores. A busca da autonomia, busca por relações mais horizontais, a descentralização dos processos. Então, isso interfere na nossa dinâmica de organização o tempo inteiro. Que é o seguinte: a gente não pode sentar no trono. Se você está num lugar, e acumulou determinada bagagem naquele *campo*, e que pode influenciar você a se acomodar nas relações que você estabelece com os outros, então é porque tá na hora de você ir buscar outra coisa, entendeu?’ (Talles Lopes, FdE – São Paulo, entrevista realizada em abril de 2013).

‘Eu acho que a gente tem que começar a organizar mais reuniões (do setor musical), inclusive pra ir eliminando essas pessoas que vão só pra vender o seu peixe, falar dos seus projetos com não sei quem, com não sei o que – ‘Ai meu trabalho com não sei o que’. A gente tem que parar com isso. A gente tem que começar a falar ‘Nós’. E a unir todas essas coisas, essa galera, porque aí é que a gente vai criar as coisas. Porque assim, eu acho que o problema aqui em Santa Catarina – agora eu me coloco aqui, eu moro aqui, e estou aqui. O problema é a união e a organização’. (Alegre Corrêa, Florianópolis - entrevista realizada em fevereiro de 2013).



O papel das trocas, alianças e solidariedades, como se pode ver, é central nas relações entre os integrantes dos grupos investigados, tratando-se inclusive, no meu entender, de uma *regra moral*.

Marcel Mauss (2003) fala um pouco sobre essa *nova moral*<sup>71</sup> em seu trabalho sobre as economias de povos tribais da Polinésia, Melanésia e do noroeste americano. A partir dessa análise ele convida a uma ação prática das sociedades contemporâneas em fazer convergir sistemas arcaicos baseados na troca, com os interesses ‘privados’ das práticas de mercado dos nossos tempos. Ele defendia que era necessário o retorno da boa fé, da sensibilidade e da generosidade para um convívio social mais harmônico entre os povos.

A sociedade quer reencontrar a célula social. Ela procura, cerca o indivíduo, num curioso estado de espírito, no qual se misturam o sentimento dos direitos que ele possui e outros sentimentos mais puros – de caridade, de ‘serviço social’, de solidariedade. Os temas da dádiva, da liberdade e da obrigação na dádiva, da liberalidade e do interesse que há em dar, reaparece entre nós, como um motivo dominante há muito esquecido. (Mauss, 2003, p: 298).

Partimos então para a análise da importância do local para o estabelecimento e expansão das redes.

## 2.1 A IMPORTÂNCIA DO LOCAL PARA A FORMAÇÃO DOS COLETIVOS E REDES

Para entender o funcionamento dos grupos é fundamental entender a relação dos agentes com o *local*, com o *translocal* e com o *virtual*. E para entender essas três dimensões, proponho pensarmos no conceito de ‘*cenas musicais*’, pois é a partir do objetivo de desenvolver tais *cenas* que os coletivos e redes se organizam e dão forma aos diversos processos de produção e circulação dos trabalhos musicais.

De acordo com Andy Bennet (2004), o conceito de *cena* tem sido bastante discutido e trabalhado a partir de múltiplas perspectivas:

---

<sup>71</sup> A ideia de uma *nova moral* de Mauss será discutida no capítulo 3.

A diversificação atual da pesquisa acadêmica sobre *cenais musicais* torna-se útil para apresentá-las sob uma perspectiva triconômica, compreendendo leituras locais, trans-locais e virtuais de 'cena'. (Bennet, 2004, p: 228).

Além de Bennet (2004 e 2005), trabalhei com algumas ideias de Silvia Tarassi (2011) que faz uma análise sobre as aplicações do conceito de *cena musical* a partir de estudos de alguns autores, como Howard S. Becker (1982), Pierre Bourdieu (1984, 1992 e 1993), Andy Bennett (2004) e Ruth Finnegan (1989). Sua proposta é ampliar as perspectivas e repensar o conceito e suas aplicações a fim de explicar as particularidades de cada localidade.

Em concordância com as ideias de Bennet (2004) ela entende que um dos principais problemas é que o conceito de *cena musical* vem sendo usado para referenciar 'sub-culturas', ou 'estilos de cultura jovem que resistem à cultura do *mainstream*' (Tarassi, 2011, p: 2).

A autora argumenta que o emprego do termo *cena* relacionado à ideia de sub-cultura, e usado para designar as produções musicais que não pertencem à grande indústria cultural, sugere um tipo de produção marginal. Deste modo, a falta de revisão conceitual acaba contribuindo para acentuar a invisibilidade dessas produções.

Não tenho dúvidas de que os conceitos generalizantes ajudam a dificultar os processos de desenvolvimento das organizações culturais populares, além de reforçar a hegemonia da grande indústria. Ao situar os artistas e produtores que não pertencem ao *mainstream* em 'gavetas teóricas', denominando-os como alternativos, locais, particulares ou *undergrounds*, reforça-se a ideia da predominância de identidades culturais nacionais, globais, e assim por diante.

A reflexão a respeito das palavras que empregamos nas análises é muito importante na medida em que nos leva a identificar mais facilmente as várias retóricas que desconsideram os contextos sociais, as construções históricas e as práticas diárias vividas pelos artistas e produtores musicais em seus empreendimentos culturais.

A rigidez relativa da sub-cultura como uma ferramenta analítica resultou numa série de tentativas de oferecer modelos alternativos para a compreensão do significado cotidiano da música nos últimos anos. É no contexto de tais tentativas de repensar, tanto teoricamente e empiricamente, a relação entre a música e a vida cotidiana, que

'*cena*', como um conceito acadêmico, deve ser localizado. (Bennet, 2004, p: 225).

O termo *cena musical* deve ser amplo o suficiente para tratar o complexo de práticas e discursos dos agentes envolvidos em coletivos e redes, entendendo-os como formadores de identidades culturais - que não estão fechadas em si mesmas, já que as *cenar* interagem entre si, trocam, compartilham e influenciam-se. E isso ocorre, muitas vezes, de forma que seus integrantes nem se dão conta, ou ainda, optem de maneira consciente e estratégica, por não incluir isso em seus discursos auto-descritivos.

O olhar analítico deve ser generoso, no sentido de pensarmos que quem define se as manifestações artísticas são locais, translocais, folclóricas, regionais ou populares, são os próprios grupos produtores. 'A importância das narrativas e discursos que gravitam em torno das redes não deve ficar em segundo plano, porque as redes surgem e são decretadas através dos discursos e através da auto-descrição feitas por seus membros' (Tarassi, 2011, p:5).

Sendo assim, entendo *cena musical* como um espaço relacional onde são produzidas e difundidas manifestações artísticas com propostas estéticas heterogêneas, e que estão periodicamente se abrindo para novas alterações estruturais. É por isso que entendo que o conceito de *campo* de Bourdieu (2012) deve ser trabalhado paralelamente a uma ideia 'flexível' de *cena*, porque nos permite perceber que as transgressões dos indivíduos são tão reais quanto as estruturas pré-estabelecidas.

Podemos nos orientar pelo seguinte conceito de *cena*, de Bennet (2005).

A '*cena*' é muito mais do que a atividade musical de um grupo local, pois abrange atividades que incluem também a *performance*, a produção, o marketing, a promoção e a distribuição de produtos musicais. Além disso, ela foi reformulada para abranger atividades locais, translocais e até mesmo virtuais. (Bennett et al., 2005, p:96).

Em Florianópolis existe uma situação bastante específica que merece uma análise apropriada para o local, e que se refere ao processo de urbanização que vem acontecendo na cidade nas últimas décadas, e que como já foi discutido anteriormente, atraiu milhares de novos

moradores. Os artistas e produtores vêm de vários lugares do Brasil, e também de outros países, o que faz com que as discussões sobre identidade, produção local, e sobre as relações de trocas entre eles sejam constantes.

Em nenhum momento percebi sinais de disputas territoriais, pois os integrantes dos grupos sem vêem como produtores colaborativos, e entendem as diversas misturas e influências culturais como um sinal positivo para a construção de uma identidade musical que registre o momento cultural atual vivido na ilha. Sendo assim, a busca por uma identidade parece estar mais concentrada no ‘espaço temporal’ presente da produção artística, do que com a questão da criação de uma ‘marca’ que caracterize o local. Também não presenciei nenhuma manifestação rígida de qualquer pessoa em manter tradições musicais locais, renegando as trocas, mas pelo contrário, uma grande abertura para diversos tipos de linguagens.

Segue algumas falas que evidenciam essas questões.

‘Eu ando muito animado em ver mais e mais pessoas produzindo arte em Floripa, e em Santa Catarina, e jogando aos quatro ventos, divulgando, se posicionando. Ao contrário daqueles que preferem ver um local apático e morno para então se sobressaírem, eu acredito que quanto mais gente produzir, mais teremos um ambiente rico e vibrante. Algo como um "efeito dominó de boas iniciativas". Fico muito entusiasmado também em perceber que mesmo sem apoio governamental, artistas e produtores estão metendo a cara, realizando. Afinal, para começar algo é preciso, antes de tudo, começar. Seguimos...’ (Antônio Rossa, músico, poeta e produtor audiovisual - depoimento postado na página pessoal do *Facebook* - outubro de 2013).

‘A ideia de formar o *Janela Cultural* é fundamentar uma ideia de como se vende um show, pra saber como vamos agir pra expandir e ir pra outras cidades. Porque nós já sabemos que localmente a gente acaba trabalhando pra sustentar o básico, mas não dá pra ficar só nisso. Tem que aumentar a rede. Mas aqui continua sendo a base. Como eu poderia explicar...É mais ou menos assim: as cores que a gente veste são as

mesmas, o que nós estamos fazendo é a ‘mesma coisa’ em essência. Pode ser diferente em pequenos termos, mas a tribo que existe é a mesma. É a *música autoral* em Florianópolis querendo deixar sua marca, o seu espaço. Deixar alguma coisa ali, que seja pra agora ou pra quem há de vir, entende? Eu não vejo mais a necessidade de um trabalho ter que se estabelecer em outra cidade pra que haja demanda, pra que haja procura por aquele trabalho. Já teve vários exemplos daqui que se lançaram nessa empreitada e não tiveram sucesso’. (Gustavo Barreto, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘A gente planeja sair, viajar e voltar. A diferença do pensamento utópico da galera que produzia música aqui nas antigas e a galera de agora, é que tinha que sair daqui definitivamente. E a gente não, a gente pensa em sair ‘também’. Mas a base é aqui. Eu acho que os casos dos grupos que não deram certo, foram os que saíram com esse pensamento de: Ah, vamos morar no Rio, ou em São Paulo, que lá vai dar certo. Eu acho que nós temos é que vender o produto lá ‘também’’, e não ‘a partir’ de lá...(Francis Pedemonte, entrevista realizada em setembro de 2013).

Em Florianópolis as manifestações em defesa de espaço estão muito mais centradas na delimitação - *de quem é, e de quem não é* - profissional da música. E isso pode estar associado a um termo bastante citado pelos participantes dos coletivos. Como comentei em momento anterior é comum ouvir dos artistas e produtores da ilha inúmeras manifestações sobre a importância de se desenvolver a produção da ‘*música autoral*’ feita na cidade.

Em um dado momento passei então a olhar para a ‘*música autoral*’ como uma categoria nativa para delimitar o *campo* de produção musical *profissional* da ilha. Mas diferente do que se possa imaginar, tal categoria não parece estar centrada na questão da autoria como originalidade, novidade ou autonomia, ‘valores característicos da ideologia individualista moderna (Dominguez, 2011, p:13 *apud* Dumont, 2000), mas sim nas relações sociais implícitas na constituição desses trabalhos musicais, bem como nas inovações que se impõem nas produções a partir dessa estética colaborativa.

De acordo com María Eugenia Domínguez, os discursos também podem variar, dependendo dos tipos de interesses que estão em jogo para os artistas e produtores. Vejamos:

Los propios músicos, y los estudios o crónicas sobre sus prácticas, pueden resaltar uno u otro de esos aspectos dependiendo del argumento que se busca defender: cuanto más moderno el artista o cuanto más se valore la renovación en un determinado contexto más se resaltará la magnitud del cambio introducido, oscureciéndose la continuidad en el uso de algunas prescripciones genéricas consideradas tradicionales y la pertenencia del compositor a mundos artísticos (Becker, 1982) determinados. (Dominguez, 2011, p: 14).

Assim o ‘*autoral*’ nestes ambientes colaborativos deve ser visto mais como um ‘processo relacional do que de rupturas ou cortes’ (Domínguez, 2011, p:15). Outro ponto interessante destacado pela autora são os laços simbólicos oportunizados por essas produções, tanto em relação aos gêneros musicais que podem ser agrupados, como - no caso de Florianópolis, especificamente - a promoção da valorização desses encontros entre os artistas *profissionais*, que acabam sendo reconhecidos pelo público e pelos outros agentes do *campo*, ou seja, o discurso da *música autoral* ajuda a ‘remarcação das diferenças, estéticas e sociais’ (Domínguez, 2011, p: 16).

Esas distinciones posibilitan que los músicos describan parte de los trabajos de ese segmento como “música popular de calidad” o “de nivel”, una cualidad medida con base en la “complejidad técnica” de los arreglos (caracterizada, ésta, por el dominio de saberes como contrapunto y la armonía, accesibles fundamentalmente para aquellos que en algún momento de su vida frecuentaron conservatorios de música), clasificando jerárquicamente las prácticas respectivas. (Dominguez, 2011, p: 17).

Vejamos mais alguns depoimentos dos artistas e produtores sobre este assunto:

‘Olha, a coisa é complexa e começa pelos editais. Por exemplo: Eu quero entrar num edital X, municipal ou do estado pra gravar o meu disco, mas - eu não posso ganhar nada. Isso é lei, o proponente não pode ganhar nada. Então, pô, o que eles estão alimentando com isso? Primeiro, somente amadores, porque os profissionais que vivem daquilo não vão entrar. Porque poxa, se eu não posso ganhar nada. Eu não estou a fim de ir lá mostrar meu trabalho, eu tô a fim de fazer um negócio muito maior do que mostrar meu trabalho. É por isso que eu estou propondo a gente formar uma associação dos artistas de Florianópolis e de Santa Catarina, que seria uma pessoa jurídica, e aí sim a gente pode reivindicar em nome dos artistas, certas coisas, como, por exemplo: O que está acontecendo com o dinheiro da cultura do Estado? Então pra isso, a gente precisa fazer um mapeamento do pessoal que está atuando com arte na cidade. Aí, quando nós tivermos uma galera, a gente vai poder se reunir, bater papo, conversar, saber se tá todo mundo contente com o que está acontecendo, com o que o estado está nos ajudando, quais as reivindicações...É uma categoria, eu quero que a gente se una, porque a gente é muito desunido.’” (Alegre Corrêa, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘Aqui na *Casa de Noca* a gente trabalha só com músico profissional, entendeu? E os caras da Casa ficam felizes de pagar um cachê de R\$2 ou 3 mil reais, que é o justo pro pessoal sobreviver disso. O problema é que hoje em dia as pessoas não estão conseguindo chegar nesse nível de profissionalismo porque tá nivelando por baixo. Então, ou o cara toca ali Djavan ali na Lagoa pra ganhar R\$50 pila, ou o cara é um puta artista e tem que investir a sua grana, e seu tempo durante anos pra poder começar a ter algum resultado prático mesmo, de se profissionalizar, e começar a aparecer em algum veículo da mídia. Então eu acho que a grande ferramenta que a gente tem do nosso lado é a internet, que ajuda a gente a driblar

esse sistema'. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

Bennet (2004) pensa o seguinte sobre a relação entre a produção musical e o lugar.

A música é particularmente um potente recurso representacional, um meio pelo qual as comunidades são capazes de se identificar e apresentar esta identidade para outros. Deste ponto de vista, uma conexão compartilhada com um estilo musical criado localmente torna-se uma metáfora para a comunidade - um meio pelo qual as pessoas articulam o seu sentimento de união através de uma determinada justaposição de música, identidade e lugar. (Bennet, 2004, p: 224).

O diálogo com as ideias de Tarassi (2011) me pareceu interessante também em relação aos seus questionamentos sobre o emprego genérico do termo *cena*, que acaba muitas vezes desconsiderando as influências translocais que sofrem as manifestações culturais musicais nas localidades.

Ela cita uma pesquisa de Grazian (2004), sobre redes de produção com ênfase no blues, na cidade de Chicago, que identificou que o uso do termo *cena* pelos próprios agentes servia como um tipo de 'retórica local', que contribui para uma economia simbólica de autenticidade da música produzida neste lugar. Deste modo, os próprios artistas desconsideram as influências musicais que formaram a *cena*, conferindo às suas produções um caráter de originalidade.

Pelo contrário, no caso de Florianópolis, as influências são reverenciadas pelos artistas e produtores, pois parece existir uma consciência coletiva sobre a pluralidade cultural que permeia as produções artísticas, devido principalmente ao intenso fluxo migratório que ocorre na cidade.

De qualquer forma, a translocalidade das produções em questão já está implícita quando falamos em *cen*as do jazz, blues, choro, MPB, rock, etc. que se quisermos pensar, podem ser chamados de gêneros 'globais', no sentido de que são praticados e difundidos em vários lugares do mundo.

'Florianópolis é uma cidade de colonização açoriana, mas assim, ela foi ostensivamente



colonizada recentemente por pessoas vindas de outros espaços. Eu não estou sendo xenófobo, e não tenho nada contra tá, mas isso tem que ser levado em consideração, porque ajuda a diminuir a possibilidade de ter uma unidade cultural, um pensamento subjetivo que une essas pessoas. Isso não tem, até porque é muito mais difícil você encontrar no meio artístico, pessoas que são daqui, do que as que são de fora. Isso acaba deixando a coisa mais plural, uma ideia mais dispersa, talvez. Às vezes eu acho que tem gente que é de fora que se encanta mais com toda a mitologia e com a cultura daqui, do que pessoas que nasceram aqui’. (Gustavo Barreto, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘Eu sou daqui, sou manezinho, mas eu não sou filho de uma família tradicional. Eu sou filho de gente vinda de fora, e que chegou aqui há 30 anos e teve filhos aqui, e que cresceram nesse ambiente. É uma situação diferente, por exemplo, do caso dos caras que estão tocando agora, como o Max que é de São Paulo, o François que é de São Paulo, mas morou na Bahia, mas estão aqui, vivendo e tendo filhos aqui. Então, tem uma geração atuando que não é necessariamente nativo de sangue, mas já é ‘nativo’ da ilha’. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em setembro de 2013).

Seguindo as ideias de Bennet (2004), podemos pensar o seguinte sobre a questão da translocalidade.

Estilos musicais populares globalmente estabelecidos podem ser facilmente arrancados de seu contexto global e reformulados a fim de torná-los mais culturalmente significativos para músicos e públicos em determinados contextos locais. Esta transformação inclui a reinscrição de estilos musicais com significados locais, um processo realizado, por exemplo, através da introdução de influências musicais locais ou letras cantadas em um local de língua ou sotaque diferentes de onde foram criadas. (Bennet, 2004, p: 227).

Para tentarmos visualizar uma morfologia da rede de produção musical de Florianópolis - concentrando-nos nos gêneros jazz, blues, rock, bossa-nova, choro, MPB, etc. - proponho imaginarmos um *campo* de produção musical local, onde acontecem diversas *cenais*, que são compostas por múltiplos coletivos, formando uma espécie de 'rede municipal'. Esta rede está conectada a outras redes, virtuais, regionais, nacionais e internacionais.

Assim, ao invés de pensar em uma *cena local* que abarca todos os gêneros musicais praticados na cidade, sugiro pensarmos em várias *cenais locais* que compõem o *campo*, pois por esta perspectiva torna-se mais fácil identificar as relações de cada *cena* (em termos de gêneros) com as políticas culturais e com a economia do lugar e da região.

A ideia de relacionar as *cenais* ao *campo* de produção também surgiu da necessidade de não perder de vista a questão das relações de poder que estão envolvidas nos processos organizacionais dos coletivos e redes. Por isso, penso que partindo da ideia da existência de um *campo*, podemos analisar as estruturas nas quais se organizam as *cenais*, dando um caráter mais dinâmico para a análise.

Outra perspectiva interessante da análise de Tarassi (2011) diz respeito à metodologia que ela utilizou em sua pesquisa sobre *cenais* musicais na cidade de Milão, na Itália, e que também funcionou muito bem na etnografia em Florianópolis.

Uma das minhas grandes curiosidades era entender de que maneira se deram os 'efeitos de rede', isto é, de que forma, e mais ou menos em que momentos essas organizações passaram a trocar e compartilhar ideias e processos com tanta intensidade. Para isso, uma das minhas principais estratégias era pedir para que os participantes contassem suas trajetórias profissionais, esperando que a partir da lembrança dos encontros mais pontuais, eles me informassem dados que me dariam melhores noções dos 'pontos nodais' das redes. Isso foi fundamental para entender vários dos processos associativos na cidade e que estão o tempo todo desencadeando novas relações de produção e difusão musical.

Na pesquisa de Tarassi ela identifica o seguinte:

Nas entrevistas, a abordagem de história de vida foi aplicada a fim de obter uma descrição clara das trajetórias de vida e linhas de carreira, e descobrir os padrões de relações sociais dos coletivos. Para que os entrevistados forneçam uma auto-descrição da sua rede, um estímulo visual

tem sido usado como entrada, a fim de ajudar os entrevistados a descobrir suas relações, desenhando e discutindo suas redes sociais. Ao reconstruir seus segmentos de carreira e desenhando suas redes de interações, foi possível destacar o dinamismo das redes. Foi possível ver quantas das pessoas entrevistadas estavam realizando uma série de tarefas para conseguir desenvolver seus projetos musicais - que foi a única maneira que eles encontravam para fazer sua música acontecer. Estes eram os motivos que favoreceram um efeito de rede na produção musical em Milão. (Tarassi, 2011, p:5).

As relações das redes e coletivos com as esferas governamentais, privadas e com o terceiro setor também são praticadas pelos grupos investigados por Tarassi em Milão, e segundo ela, essa alteração estrutural nas relações políticas e de mercado é um dos principais impulsionadores das formações colaborativas neste lugar.

Foi possível, portanto, apontar uma evolução da estética independente que vinha de um sistema DIY (*Do it yourself*) advindo de um conceito punk de produção, onde a ideia era fazer tudo por si mesmo, para se transformar em uma indústria mais estruturada e regulada, que entende a importância de se fazer lobby com um estado local e interagir com a indústria da música. (Tarassi, 2011, p:6).

A pesquisa etnográfica somada às análises teóricas evidenciaram que um dos picos de desencadeamento das redes e coletivos em Florianópolis se deu com maior intensidade a partir dos anos 2000, coincidindo com os períodos de formação da rede Fora do Eixo. Esse período está relacionado a dois fatores fundamentais: à popularização do acesso às tecnologias de produção digital e à internet, e as políticas culturais que passaram a ser pensadas em moldes bastante diferentes, a partir da entrada do ex-ministro Gilberto Gil no Ministério da Cultura, no ano de 2003.

As políticas desta gestão estavam voltadas para o reconhecimento das manifestações culturais locais, e a criação de editais de vários tipos passaram a ser rotina nas esferas públicas, em nível federal, estadual e municipal, assim como da iniciativa privada e do terceiro setor. Além

disso, as tecnologias de comunicação facilitaram as relações entre os produtores e as três esferas, o que possibilitou o surgimento de vários ‘nós de rede’, que se materializaram na forma de instituições que se comunicavam em nível translocal de forma virtual (coletivos, associações, grupos de discussão, secretarias especiais, setores culturais de empresas, organizações de festivais, etc.), assim como em indivíduos que já possuíam certo capital de conhecimento na área cultural, e que criaram em torno de seus projetos agrupamentos que foram se desdobrando em novas redes. Além desse perfil, outras pessoas (que tinham muito mais vontade, do que necessariamente experiência profissional) se engajaram nesse ‘movimento’ por perceberem neste momento, a oportunidade de desenvolver projetos culturais/musicais de forma colaborativa, se aproveitando de diferentes recursos.

‘Olha, uma coisa que eu acho bem legal falar, é de uma experiência que me marcou muito. Eu fui convidado pra participar de um festival de música, quando eu era produtor de uma banda lá em Uberlândia, e identifiquei no evento a possibilidade de uma ferramenta pra estabelecer uma conexão entre o que a cidade fazia, e o que o mundo estava fazendo. E já começava naquela época uma tendência de festivais que promoviam espaços de formação. Então o Fora do Eixo (na época, Espaço Cubo) veio participar, e a mesa de discussões que aconteceu já foi muito emblemática pra mim, porque apareceu a *Monstros Discos*, que era um selo importante naquele momento, que tinha uma maior visibilidade nacional, e que apresentou um modelo de 2º setor, um modelo de atuação que era uma empresa com CNPJ, que via aquilo como um modelo de negócio, que produzia alguns festivais também, mas via isso como parte desse negócio. Só que aí, o FdE apareceu com uma nova perspectiva, muito mais conectada com a questão do 3º setor. Era uma atividade privada, realizada por algumas pessoas, então não era o Estado. Só que a ideia era olhar pra ação de forma pública e local, e mais do que isso, buscar alternativas pra essa ação não se pautando em valores que são determinantes pra um modelo de 2º setor’. (Talles Lopes, Casa FdE – SP, entrevista realizada em abril de 2013).

Entre tantos aspectos que chamam a atenção na formação dos grupos, um em especial é a capacidade empreendedora dos sujeitos envolvidos nas atividades de produção e difusão, que inclui além da força de trabalho, a desenvoltura para estabelecer relações políticas e parcerias com pessoas e instituições. É por meio das influências nas comunidades *locais*, *translocais* e *virtuais*, através de apresentações em shows, festivais, eventos em instituições, ações políticas voltadas para a área cultural, produção e difusão de conteúdos, discussões *online*, divulgação de eventos, que os grupos somam valor econômico às suas atividades, criando assim espaços para atuar, e garantindo a continuidade das redes e dos coletivos que integram as diferentes *cenas*.

Esses círculos de relações e influências têm como principal base de sustentação as tecnologias de comunicação da internet, o que confere o caráter 'cibernético' da triconomia - *local*, *translocal* e *virtual*.

A evolução mundial dos sistemas de comunicação teve um efeito notável sobre a formação de *cenas musicais* nos últimos anos. Até a década de 1990, quando as *cenas* ainda apresentavam-se como fenômenos locais e translocais, a Internet criava a partir de então a possibilidade de formação de *cenas* 'virtuais'. Isto é, espaços criados na rede mundial para facilitar os encontros de comunidades, que não necessitam de encontros face a face. Atualmente, o trabalho em *cenas* de música virtual ainda está na infância, mas já há sinais claros da diferença entre as *cenas* centradas em torno da Internet e aquelas baseadas em torno de territórios físicos, como clubes, bares, lojas de discos e espaços associados. (Bennet, 2004, p: 230).

As *cenas* virtuais também podem facilitar o fluxo de comunicação e coletividade entre os artistas e seu público, principalmente em casos de artistas que não fazem shows ou turnês com grande frequência. Para estes casos, a Internet oferece uma possibilidade alternativa para transformar sua página virtual em uma esfera pública de troca de ideias entre o público. (Bennet, 2004, p: 231).

O espaço virtual ou 'ciberespaço' (Lévy, 1998) será tratado em um subcapítulo especial, mas vale a pena registrar que no caso das redes

de Florianópolis e o FdE, ele funciona como base de sustentação para a maior parte das operações que são realizadas nos processos de produção e circulação musical, e por este motivo deve ser analisado como parte do meio ambiente onde convivem os integrantes dos grupos pesquisados, devido a interconexão que estabelece entre as *cenais* locais e translocais, bem como do ambiente físico com o ambiente *online*.

O acesso a uma *cena* virtual é muitas vezes mais fácil do que a uma *cena* local. As *cenais* locais estão claramente delimitadas em termos de localização física, e já as *cenais* virtuais estão abertas a todos aqueles que sabem como usar um computador em rede. Ao mesmo tempo, Lee e Peterson, argumentam que muitas das regras do espaço virtual se aplicam as regras dos espaços físicos. Em última análise, uma pessoa deve mostrar compromisso, tanto por meio de contribuições regulares para discussões *online*, assim como através da exibição de conhecimentos musicais relevantes para colocar em discussão com os grupos. Os autores sugerem que uma diferença notável entre as *cenais* virtuais e físicas é a sua composição demográfica. Enquanto a maioria das *cenais* locais é caracterizada por uma estreita faixa etária, por exemplo, a composição demográfica de *cenais* virtuais geralmente é muito mais ampla. Eles descobriram que membros das redes P2P, com idades ‘adolescentes’ e de adultos até a faixa dos 70 anos estavam distribuídos de forma bastante equilibrada. (Bennet, 2004, p: 232).

As redes sociais e as rádios *online* multiplicam as possibilidades de acesso do público aos conteúdos produzidos pelos coletivos e redes, e tornam-se aliados fundamentais no processo de difusão da música.

É então a partir desta ‘tricotomia’, entre *local*, *translocal* e *virtual*, proposta por Bennet (2004; 2011), e compartilhada por Tarassi (2011) que imagino ser interessante pensarmos as redes e coletivos de produção de Florianópolis, e a rede FdE.

‘Olha, no início da formação da rede, se eu conseguisse levar para o produtor da cidade, um endereço de blog ou de site que eu já mostrava e

dizia assim: Olha, eu faço parte dessa rede que tem pontos conectados em Rio Branco, em Cuiabá, em Uberlândia, eu conseguia simbolicamente agregar valor pra aquela movimentação que estava sendo proposta. Então, isso fortalecia e legitimava cada coletivo pra ir em busca do protagonismo das realizações do seu território local. Isso tudo aconteceu no momento do colapso da indústria fonográfica, e nas cidades geograficamente ‘fora do eixo’, no interior do Brasil, o fenômeno era visível a olhos nus – as lojas de discos fecharam, e você só encontrava CD pra vender nas lojas de departamento, e que só vendiam os álbuns de ‘fim de feira’ da indústria. Então a gente sentiu a necessidade de escoar os produtos que faziam parte das nossas *cenais locais*, e assim começamos a trabalhar com a nossa rede de banquinhas, onde a gente vendia CDs e outros produtos nos eventos, e em outros pontos alternativos de comercialização. Tudo aconteceu muito rápido, a gente dá um salto com 5 coletivos em 2005, pra mais de 200 em 2012, com uma circulação de 250 artistas, pra uma média de 5mil shows, nos quais circulam mais ou menos uns 30mil artistas por ano. Eram 17 festivais da ABRAFIN, e hoje a gente tem a *Rede Brasil de Festivais* que realiza uma media de 150 festivais por ano. Era uma moeda complementar (o *Cubo Card*) e hoje a gente tem um *Banco da Cultura* com mais de 50 moedas complementares, intercambiando e sistematizando serviços entre si. Hoje a gente já tem além do Brasil, uma série de conexões com outros países da América Latina, com a África e com a Europa. Pra poder pensar em tudo isso você não pode deixar de considerar o ambiente favorável que acontecia na época, e sem dúvida, sem a Internet tudo isso simplesmente ‘não seria’. A história é fruto do advento da Internet’. (Felipe Altenfelder, Casa FdE-SP, entrevista realizada em maio de 2013).

## 2.2 A ECONOMIA DA VIDA E A IMPORTÂNCIA DO ‘ESTAR JUNTO’

O objetivo com este subcapítulo é demonstrar o papel dos afetos na formação e no desenvolvimento das redes e coletivos de produção musical, assim como verificar que, em muitos casos, eles precedem as organizações estruturais hierárquicas. Assim, um ponto muito importante a ser observado nas sociabilidades dos grupos é o aspecto afetivo, que funda e sustenta as relações entre os artistas e produtores.

A partir desta observação, passei a associar as afetividades que borbulham nas vivências coletivas às concepções dos integrantes das redes sobre o fazer artístico e musical. Essas concepções aparecem nos discursos, sempre relacionadas a um ‘modo de fazer - *orgânico* - de forma que a ausência desse requisito torna inviável a realização dos projetos e a sobrevivência dos grupos.

Aqui temos um ponto importante da análise que merece atenção, e trata-se da questão das estruturas hierárquicas neste *campo* de produção, que por mais que estejam funcionando de acordo com as posições sociais constantemente negociadas entre os agentes e grupos, nunca deixam de estar suscetíveis às alterações advindas das relações vividas pelos que nelas se organizam. Aqui também podemos associar as ideias de Maffesoli sobre os movimentos de aproximação e afastamento que formam as *neotribos*.

Busco compreender de que maneira essas duas dimensões atuam, considerando o forte teor afetivo que força as revisões conceituais pelos seus integrantes, que estão o tempo todo alterando sua morfologia social, na busca por um ajustamento necessário à sobrevivência dos projetos artísticos.

Para tratar deste assunto trabalhei basicamente com as ideias de Michel Maffesoli (2010), sobre as *neotribos* urbanas.

A ligação entre a emoção partilhada e a comunalização aberta é que suscita essa multiplicidade de grupos, que chegam a constituir uma forma de laço social, no fim das contas, bem sólido. Trata-se de uma modulação que, tal como um fio condutor que percorre o corpo social, é permanente. Permanência e instabilidade serão os dois pólos em torno dos quais se articulará o emocional. (Maffesoli, 2010, p: 40).



A escolha pelo diálogo com esse autor surgiu do interesse pela sua abordagem sobre os movimentos sociais vividos em nossa época. Seu foco de análise está nas emoções, - principalmente no interesse de alguns tipos de associações pelo momento presente, na questão da proximidade e do pensamento do espaço público - que me parecem ótimos referenciais para observarmos as redes em questão. Maffesoli é considerado um teórico pós-moderno<sup>72</sup>, que entende as transformações sociais do nosso tempo como um ‘novo paradigma, tentando não sugerir rupturas nem radicalização, mas sim uma reorganização de valores, idéias e visões de mundo que são provenientes da modernidade<sup>73</sup>’. (Quaresma, 2005, p: 82).

O fato é que, é por meio de um sentimento comum, que ‘não pode ser assimilado como um *pathos* qualquer’ (Mafesoli, 2010, p: 40) - por estar relacionado a uma ética e a uma estética compartilhada, que vemos - não surgir - mas se consolidar, tipos de associações com características bastante específicas, e que trazem algo, senão inovador, pelo menos, transgressor, e que merece atenção especial.

---

<sup>72</sup> O conceito pós-modernidade é alvo de muita discussão nas Ciências Sociais, posto que, há algumas vertentes que tentam explicá-lo. Uma dessas vertentes defendida por Lyotard (1985) sugere a pós modernidade como um rompimento, uma ruptura, com as verdades absolutas ou metanarrativas da modernidade. Uma outra vertente defendida por Giddens ( 1991) considera que estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes, esse autor prefere trabalhar com o conceito de alta-modernidade. Existe também uma terceira vertente, na qual podemos incluir o sociólogo Michel Maffesoli, que trata a pós-modernidade como um novo paradigma tentando não sugerir rupturas nem radicalização, mas sim uma reorganização: de valores, idéias, visões de mundo, etc. e que são provenientes da modernidade’. (Quaresma, 2005, p: 83).

<sup>73</sup> Segundo Quaresma (2005) ‘a modernidade restringe-se a um certo período histórico, a uma certa organização cultural, sócio econômica e a certos costumes e estilos de vida que emergiram na Europa em torno do século XVII, cujas influências foram se desdobrando e se tornando mundiais. Uma das conseqüências da modernidade é o processo de globalização, que entre outras coisas, gera o desenvolvimento desigual, tanto do ponto de vista econômico, quanto social. (GIDDENS, 1991). Este paradigma da modernidade, que começa mais ou menos no século XVII e vai até meados do século XX, foi o grande modelo europeu que se apoiou sobre duas grandes obsessões: a razão e o progresso; ambos são motores da organização das sociedades, sendo que, de acordo com esse modelo, a vida social é organizada de forma racional’. (Quaresma, 2005, p: 83).

Assim, outro aspecto importante é atentar para a questão da *‘moral colaborativa’* que aparece nos conceitos e práticas dos artistas e produtores das redes, pois é a partir dela, que eles se orientam para produzir e difundir seus trabalhos, assim como a utilizam como base para as permanentes revisões das estruturas de funcionamento das associações. A partir da ideia de que tudo deve ser feito de forma a colaborar uns com os outros, o termo já traz implícita a necessidade de horizontalizar as relações, forçando os agentes a repensar seus valores morais e suas práticas constantemente.

Para além da sua aparente funcionalidade, todo conjunto social possui um forte componente de sentimentos vividos em comum. São esses que suscitam essa procura de uma *‘moralidade diferente’*, que prefiro chamar de experiência ética. (Maffesoli, 2010, p: 47).

Segundo Maffesoli, essa moralidade está relacionada à emergência da substituição do paradigma de individualismo que caracteriza as nossas sociedades contemporâneas, por um modelo baseado na coletividade e na solidariedade, que são inerentes a qualquer conjunto social.

As formas de agregação social atuais têm, cada vez mais, contornos indefinidos: o sexo, a aparência, os modos de vida, e até mesmo as ideologias, são cada vez mais qualificados em termos de *‘trans’*, *‘meta’*, etc, e que ultrapassam a lógica identitária e binária. Em resumo, e dando a esses termos sua acepção mais estrita, pode-se dizer que assistimos tendencialmente a substituição de um social racionalizado para uma socialidade com dominante empática. Essa vai exprimir-se numa sucessão de ambiências, de sentimentos, de emoções. (Maffesoli, 2010, p: 39).

Os discursos sobre o afeto estão constantemente presentes nas conversas dos artistas e produtores, tanto quando eles se referem às relações pessoais, como à produção musical/artística.

*‘A música é uma das manifestações mais poderosas que existe. A circulação da produção*

musical hoje é menos sustentada pelo dinheiro, do que pelo emocional. É pelo amor...- que é a mola propulsora. Pela emoção. Eu acho interessante que a divulgação da música pela internet hoje em dia faz com que a banda conquiste pela qualidade da música, isso é importante. Existe uma conquista emocional pela qualidade do trabalho. Você não vai pagar alguém pra ‘retuitar’ a sua música. A coisa funciona por afeto, pelo amor – a empatia é a moeda. Antes era o *jabá*, que tinha que rolar pra música passar na rádio. Hoje não, a divulgação se dá pela simpatia’. (Lauro Hach, multi-artista e produtor musical, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘Olha, essa coisa da parceria, e do lance do afeto que o Laurinho estava falando, por exemplo, o François Muleka, e o pessoal que está no entorno dele. Eu conheço 5 ou 6 compositores que estão ao redor, que fazem parte da mesma galera, e que contribuem com o trabalho um do outro, e se complementam. Posso citar aqui o Gabriel Veppo, Eduardo Stormowski, o Martin Cohen, o João Amado, e outros, que tem essa concepção de composição em parceria, de participar e contribuir um com o show do outro, sacou? É isso começa a fomentar uma *cena*, entendeu? É isso que está acontecendo aqui em Floripa agora’. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

É interessante perceber nessas falas, que ao mesmo tempo em que existe um objetivo em formar as *cenias*, ele não está separado da noção de que o fundamento das mesmas está nos sentimentos comunitários, que é justamente um dos aspectos centrais desta investigação, e que vai nos remeter a ideia que venho buscando trazer à tona sobre a complementaridade entre as estruturas pré-estabelecidas e o aspecto orgânico das associações.

Assim, a ideia é ‘poder nos situar em um ponto intermediário, entre posições objetivistas e subjetivistas (Domínguez, 2011, p: 15), para olhar com maior amplitude para as redes e coletivos. ‘Ao contrário da conotação que se lhe atribui frequentemente, a emoção ou a sensibilidade devem, de algum modo, ser considerados como um misto de objetividade e de subjetividade’. (Maffesoli, 2010, p:43).

Os modos de operar e desenvolver os processos de organização são bastante flexíveis, destoando das formas binárias e lineares das instituições ‘formais’, sendo que os arranjos se dão a partir da cooperação. Esta é *sentida em comum* e penso que possa funcionar como uma ‘epistemologia da sociabilidade’ destes grupos, ou melhor, como sugere Maffesoli: ‘Podemos atribuir à metáfora da sensibilidade ou da emoção coletiva uma função do conhecimento. Trata-se de uma alavanca metodológica que nos introduz no cerne da organicidade característica das cidades contemporâneas’. (Maffesoli, 2010, p: 44).

‘Olha, tudo acontece de uma forma muito intensa sabe... Além de a gente ser muito apaixonado pelo que a gente faz, e pelo fato de nós termos optado por trocar trabalho por vida, isso dá um ritmo bastante acelerado e intenso pra forma como a gente vai produzindo. Então, existe um ambiente favorável que não tem como ser desconsiderado. Uma coisa importante também é o seguinte: A gente não faz as coisas com medo do Estado, ou da iniciativa privada. Ter medo do Estado é besteira, ainda mais quando você acredita que a cultura é um segmento estratégico pra pautar novos valores de desenvolvimento de sociedade, - trocando a competição do mercado pela colaboração do coletivo, trocando a saturação da casa noturna pelo festival feito em praça pública - e que democratiza o acesso, trocando o monopólio dos grandes meios de comunicação pela comunicação independente na internet... Entende?’ (Felipe Altenfelder, Casa FdE-SP, entrevista realizada em maio de 2013).

‘Eu não era músico. Eu tinha banda e tudo mais, mas fazia isso de ‘bico’. O João Amado que botou essa pilha em mim. Ele dizia assim: Nós somos músicos, vamos tocar! E ele já tinha alguns trabalhos, e aí eu comecei a fazer várias parcerias com ele. Foi assim sabe, a gente foi trabalhando e mantendo uma amizade, e essa amizade foi se cruzando com outras amizades. Hoje a gente tem uma proximidade muito grande, ele é padrinho do meu filho. Ele me apresentou muita gente com quem eu me relaciono e trabalho até hoje, assim como eu apresentei outras pessoas pra ele. Ele

toca minhas músicas, eu toco as dele, e a gente defende o trabalho um do outro. Eu defendo as músicas dele como se fossem as minhas, sabe'? (François Muleka, entrevista realizada em janeiro de 2013).

Essa proximidade, ou este 'estar junto' é coextensivo ao que Maffesoli chama de 'pensamento do espaço público' - um sentimento de ambiência coletivo que vai além da demarcação de territórios físicos, abarcando não só o que, ou quem é local, mas o translocal, o virtual, e assim por diante.

Tanto na rede FdE, quanto em Florianópolis, as questões das proximidades e das trocas são muito explicitadas nos discursos, no entanto, foi na ilha que tive a possibilidade de um maior aprofundamento na análise, ao ponto de perceber os cruzamentos entre o que era falado e o que era praticado. Além disso, a possibilidade de analisar parte da história do *campo* de produção musical na cidade me permitiu perceber a relação dos artistas e produtores com as transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que surgiram com os processos de urbanização, da qual grande parte deles faz parte.

Há momentos em que o indivíduo significa menos do que a comunidade na qual ele se inscreve. Da mesma forma, importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia a dia, as situações imperceptíveis que, justamente, constituem a trama comunitária. Esses são os dois aspectos que me parecem caracterizar o significado do termo 'proxemia'. Naturalmente, devemos estar atentos ao componente relacional da vida social. O homem em relação. Não apenas a relação interindividual, mas também a que me liga a um território, a uma cidade, a um meio ambiente natural que partilho com os outros. Essas são as pequenas histórias do dia a dia: *tempo que se cristaliza em espaço*. A partir daí, a história de um lugar se torna história pessoal. (Maffesoli, 2010, p: 198).

As relações de amizade são muito importantes para entendermos as questões do espaço social e da proximidade, pois muitas vezes elas transcendem o território físico, e passam a configurar as *cenas* translocais e virtuais.

‘O Orlando trompetista que voltou agora pra Florianópolis, e que era meu amigo de infância, foi quem me apresentou o Fábio Mello, e a gente acabou criando um vínculo de amizade. Mas aí o Fábio foi embora, estudar no conservatório de Tatuí - SP. Em 2009 eu descobri que ele tinha voltado. Eu estava parado, só dando aula, e aí a gente decidiu voltar a trabalhar. E aí eu voltei mesmo, a gente juntou uma galera, o Chico, baixista dos Skrotes, o Jean, o Fábio. Aí rolou vários contatos, como, por exemplo, o Guilherme Ledoux, dos Skrotes também, que a gente tocou junto durante sete anos na (OSSCA) – Orquestra Sinfônica do Estado de Santa Catarina. Então ali a gente criou uma rede de pessoas, e tudo baseado nas relações de amizade, sabe? A Carolina Zingler, por exemplo, eu conheci através do Fábio Mello. Ela tocava com ele, e eles precisaram substituir o Fábio num show e me chamaram. Eu não acreditava naquilo, porque eu tocava samba, samba-rock, e não tinha nada a ver com aquilo. Mas eu era fã do som dela. Aí eu fui super bem recebido, e me senti a vontade pra fazer aquilo. A gente acabou criando uma relação de intimidade. Eu acabei fazendo e ficou fantástico. Eu acho que a música é muito mais que o som né? Eu sempre achei isso, que tem a ver com a relação que você estabelece com as pessoas. Eu procuro sempre fazer música com pessoas que eu me dou bem. A música é uma relação interpessoal. Ela pode ser fria, se você chegar lá, olhar a partitura, tocar suas poucas notas, receber seu cachê e ir embora, ou não – você pode criar uma relação de amizade, de conversa, de diálogo. Eu acho que a expressão vem disso. Senão a relação fica muito capitalista, eu não acho isso legal’. (Carlos Schmidt, trompetista, Florianópolis. Entrevista realizada em abril de 2013).

As relações de proximidade e afastamento, que segundo Maffesoli, são o aspecto estruturador das redes *neotribais*, podem ser percebidas por meio deste depoimento do trombonista Carlos Schmidt. É a partir destes movimentos de presença e ausência que os encontros vão acontecendo, e é neste ponto que também podemos perceber a

afetividade nas formações das estruturas associativas. ‘A vida cotidiana é construída pela mistura, pela diferença, pelo ajustamento com o outro, seja esse ‘outro’ estrangeiro, ou o anômico de costumes estrangeiros’. (Maffesoli, 2010, p: 198).

Assim, a meu ver, o *estar-junto* é um dado fundamental. Antes de qualquer outra determinação ou qualificação, ele consiste nessa espontaneidade vital que assegura a uma *cultura* sua força e sua solidez específicas. Em seguida, essa espontaneidade pode se artificializar, quer dizer, se *civilizar* e produzir obras (políticas, econômicas, artísticas) notáveis. Sempre será necessário, entretanto, mesmo que seja apenas para apreciar suas novas orientações (ou re-orientações), retornar à forma pura que é o *estar-junto à toa*. Com efeito, isso pode servir de pano de fundo, de elemento revelador para os novos modos de vida que renascem sob nossos olhos. Nova rodada do jogo que diz respeito à relação com o trabalho, à repartição da palavra, ao tempo livre, à solidariedade dos agrupamentos de base. Para compreender tudo isso é necessário usar esta alavanca metodológica que é a perspectiva orgânica do grupo. (Maffesoli, 2010, p: 141).

A questão da organicidade operando paralelamente às estruturas hierárquicas pode ser explicitada a partir desta fala do Talles Lopes, um dos fundadores do Fora do Eixo.

‘A nossa ideia de coletivo, como a gente já conversou, não vem só com essa perspectiva de um grupo que se junta pra fazer alguns trabalhos artísticos estéticos, mas já está conectado a um lance de compartilhar, não só o trabalho, mas um projeto de vida com valores e referências. No padrão de organização comunitária, são os valores, e não os interesses que fundamentam. Então, são os valores que a gente acredita que tem que nortear as coisas. É mais moral, mais ético, e até tácito, muitas vezes. Por exemplo, você não vai chegar numa tribo indígena, e vai ter um documento escrito com as leis que tem que ser seguidas, mas aquela sociedade caminha

harmonicamente se baseando em determinados valores que são compartilhados por todo mundo'. (Talles Lopes, entrevista realizada em abril de 2013).

Uma característica bastante notável dos participantes destes grupos é a aceitação do estrangeiro, do novo, do plural, e essa aceitação está associada às relações de troca que são estabelecidas como ponto de partida para a associação de qualquer tipo. O comportamento colaborativo, por ser centrado na proximidade - que não contempla apenas o que está próximo, mas a busca por aproximação - opera a partir de um movimento que Maffesoli chama de 'enraizamento dinâmico' (Maffesoli, 2010, p: 176).

'Eu conheci o Alegre Corrêa vendendo livro num bar. Nos bares aqui da Lagoa. Aí ele leu um poema meu e gostou. Então ele me ligou, e disse que tinha uma música pro meu poema. Aí a gente marcou aqui na Lagoa, e ele me mostrou o som. Aí ele foi pra Áustria e gravou lá no estúdio dele, depois a gente continuou a parceria, e em uma dessas três parcerias que a gente tem, eu ganhei o FEMIC - Festival da Música e Integração Catarinense. Aí foi o Leandro Fortes que tocou no festival, porque o Alegre estava na Áustria, e quem substituía ele era o Leandro. O François eu conheci na UDESC - uma professora que nos conhecia e nos apresentou, porque achava que o nosso trabalho tinha muito a ver. A gente já se cruzava, mas não conversávamos, porque cada um ficava no seu 'grupinho'. A gente tem uma música chamada 'Flávia Luiza'. Outro pessoal que é bem bacana, e trabalha muito bem em rede, é a Tatiana Cobbett e o Marco Oliva. Eles que fizeram um *link* pra mim com um pessoal incrível de Minas Gerais. Eles trabalham com poesia em rede, e não música. Mas aí eles fizeram um trabalho juntos de música e poesia, e trouxeram eles pra cá, pra Florianópolis, e agora a gente fez um livro juntos.' (Ryana Gabech, compositora, poetisa e artista visual - entrevista realizada em janeiro de 2013).

'Eu estava com o Guinha Ramires num bar aqui na Lagoa, e daqui a pouco entra uma menina



vendendo livro. Sabe aqueles surdos e mudos que oferecem chaveirinho? Ela fazia o mesmo, só que com o livro. Aí eu comecei a ler, vi uma poesia super linda, chamada ‘Navegantes’. Comprei o livro dela na hora. Eu achei fantástica a atitude, muito bonita. Aí fui pra casa, e na mesma noite eu fiz a música. Mas aí eu não tinha como achar ela, então eu fui atrás, até que alguém me passou o telefone, e eu liguei pra ela, e nós nos encontramos aqui na Lagoa pra eu mostrar a música. Só que aí eu vim pra cá, e não tinha trazido o violão, aí a gente parou na frente de um bar que tinha música ao vivo, eu fui lá e pedi o violão por dez minutos, e mostrei a música pra ela...(risos). Olha, eu acho que quando a gente quer criar um movimento, a gente não precisa pensar nele, nem intelectualizar demais. Ficar pensando em: Ah, pra onde a gente vai, ou como é que a gente vai fazer. Eu acho que é só necessário se encontrar, porque aí a gente senta, começa a bater papo, e aí tem sempre alguém que começa a compor, e tal. Depois que o negócio tá rolando...Vários movimentos como, por exemplo, a Tropicália, o Clube da Esquina, o movimento da Bossa Nova, aconteceram assim. E outra, não era só músico. Esse negócio de ser só músico também não é legal’. (Alegre Corrêa, entrevista realizada em janeiro de 2013).

‘Esse lance das parcerias é muito louco, porque às vezes a gente conhece uma pessoa que parece que vai rolar vários projetos e trabalhos legais, mas aí acontece alguma coisa que trava, e acaba não rolando mais, e parece ruim. Mas em seguida, aparece alguém que aquela pessoa te apresentou e que parecia que não ia dar em nada, e acaba rolando uma baita parceria’. (François Muleka, entrevista realizada em janeiro de 2013).

Finalmente, entendo que são sobre estes pilares que estão articuladas as redes e coletivos de produção musical. A partir daqui, seguimos tentando compreender como se estruturam as relações hierárquicas nessas redes que se dizem horizontais.

De fato, se existe desinteresse pelas ideologias dominadoras e longínquas é porque assistimos ao nascimento de uma multiplicidade de ideologias vividas no dia a dia, e que se apóiam em valores próximos. *Vivido e proxemia*. Esse sentido de concretude da existência pode ser considerado como expressão de boa saúde, como a expressão de uma vitalidade própria. Vitalismo que secreta de algum modo um pensamento orgânico, com, sem dúvida, as qualidades próprias a esse gênero de pensamento, a saber, a insistência da penetração intuitiva: vista do interior; na compreensão: apreensão global, holística dos diversos elementos do dado; e na experiência comum: o que é sentido, com outros, como constitutivo de um saber vivido. (Maffesoli, 2010, p: 254).

### 2.3 AS RELAÇÕES HORIZONTAIS: ACABARAM-SE AS HIERARQUIAS?

Já vimos que a busca por relações *horizontais* vão desde as bases dos processos organizacionais dos coletivos, se estendendo para todas as relações que vão formar as redes. No entanto, vimos que essa horizontalidade também se trata de um conceito, e que de um modo ou de outro, são intermediadas por relações hierárquicas que vão sendo negociadas entre os agentes.

No meu entender, a horizontalidade é na verdade a tentativa de um convívio harmônico entre as relações hierárquicas e a *solidariedade orgânica*<sup>74</sup>, tratando-se de uma *estratégia*<sup>75</sup> em busca de um equilíbrio

---

<sup>74</sup> Para mais informações sobre a relação da obra de Michel Maffesoli (2010) ‘O tempo das tribos’ com o trabalho de Durkheim ‘Da divisão do trabalho social’, ver: QUARESMA, Sílvia Jurema. Durkheim e Weber: inspiração para uma nova sociabilidade, o neotribalismo. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 n° 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 81-89.

<sup>75</sup> Segundo Pierre Bourdieu (2012) ‘a delimitação objetiva de classes construídas, quer dizer, de regiões do espaço construído das posições, permite compreender o princípio e a eficácia das estratégias classificatórias pelas quais os agentes têm em vista conservar ou modificar este espaço – e em cuja primeira fila é preciso contar a constituição de grupos organizados com o objetivo de assegurarem a defesa dos interesses dos seus membros’. (Bourdieu, 2012, p: 150).

na distribuição dos papéis dos agentes, com o objetivo de assegurar a existência dos grupos.

Durkheim definiu a *solidariedade orgânica* em sua obra 'Da divisão do trabalho social' escrita em 1893. Segundo este clássico a divisão do trabalho, característica das sociedades industriais, gera um novo tipo de solidariedade não mais baseado na semelhança entre os componentes (*solidariedade mecânica*), mas na complementação de partes diversificadas. O encontro de interesses complementares cria um laço social novo, ou seja, um outro tipo de princípio de solidariedade, com moral própria, e que dá origem a um novo tipo de organização social, que tem como fundamento a diversidade. A solidariedade orgânica implica uma maior autonomia, com uma consciência individual mais livre. Ela é uma relação que tem como princípio a diversidade de papéis sociais, onde procuramos a companhia 'daqueles que pensam e que sentem como nós' (DURKHEIM, 1926:70). É isto que nos permite estabelecer um laço entre a solidariedade orgânica e as comunidades neotribalistas de Maffesoli, ou seja, o denominador comum entre ambas é o sentimento partilhado entre os membros da comunidade. Sentimento este, que Maffesoli chama de aura estética (o sentir em comum). Dessa forma, na análise deste autor pós-modernista o tribal surge como uma espécie de compensação diante de uma sociedade cujos laços e coesão social são frágeis. O neotribalismo corresponderia a uma espécie de resposta a uma sociedade fragmentada, fria, individualista, competitiva e burocrática, onde a vivência no interior das tribos abre a possibilidade de um encontro afetivo, a criação de um espaço de dissidência e de um canal simbólico de expressão identitária. (Quaresma, 2005, p: 87).

Mas assim como são evidentes os processos e relações *orgânicas* que acontecem em diferentes instâncias das associações - como, por exemplo, os casos dos encontros que vimos no subcapítulo anterior - também são bastante notáveis as hierarquias sociais que se expressam nas falas dos artistas e produtores, quando relatam suas trajetórias de

vida. Um exemplo claro são os vastos conhecimentos á respeito de temas como - economia da cultura e da arte, estética musical e filosofia da música, políticas culturais, cultura digital, arte relacional, entre vários outros assuntos, que circulam no meio, e que garantem aos agentes determinadas posições nos grupos dos quais participam.

O acesso aos conhecimentos nestas áreas deriva, entre outros motivos, do fato de que a maioria dos integrantes dos grupos é formada em cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de artes, ciências humanas e sociais, assim como em conservatórios de música, e os que têm experiências em instituições importantes, como o multi-instrumentista e compositor Alegre Corrêa, que tocou durante 20 anos na *Vienna Art Orchestra*, na Áustria, o saxofonista Fábio Mello formado pelo Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí - SP, assim como integrantes da OSSCA - Orquestra Sinfônica de Santa Catarina, entre eles, o trombonista Carlos Schmidt, o percussionista Guilherme Ledoux, e a violinista Juliana Schmidt, só para citar alguns exemplos, já que existem muitos outros.

Retomamos uma fala do Felipe Altenfelder do FdE-SP, que explicita esta característica flexível das organizações.

‘Os processos horizontais vêm justamente do equilíbrio do *orgânico* com as hierarquias. O que a gente mais briga é pra ninguém ficar sentado no trono. Como funciona pra gente: Através de dois conceitos que são muito importantes. É o lastro e a legitimidade. Então se você ler a carta de princípios do Fora do Eixo, o item 1, é: Construa lastros para garantir a fala’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Maffesoli (2010) tem uma ótima reflexão a respeito destas estreitas relações entre estruturas, que pode nos auxiliar a pensar sobre este assunto.

Durkheim faz o prognóstico de que ‘as efusões de sentimento’ terão, também, seu lugar nas ‘corporações do futuro’. Quase que poderíamos ler neste autor uma análise das redes contemporâneas. O que é certo é que a sua famosa teoria dos corpos intermediários, que talvez seja a sua contribuição mais importante, é totalmente incompreensível se não integramos essa dimensão afetiva. É dessa forma que precisamos

compreender o vitalismo encontrado regularmente na obra de Durkheim. Nostalgia da comunidade? Talvez. Em todo caso, ele sublinha que, tal como o corpo individual, o corpo social é um organismo complexo onde o funcionamento e a disfunção, se ajustam da melhor maneira possível. Assim, em sua comparação entre a divisão do trabalho social e a divisão do trabalho fisiológico, ambas não aparecem ‘senão no seio das massas policelulares já dotadas de uma certa coesão’. Concepção orgânica por excelência, e que não hesita em se apoiar na ‘afinidade do sangue’ e no apego a um solo comum. O apelo à espontaneidade, às forças impulsivas que ultrapassam a simples nacionalidade contratual, acentua o relacionismo, a ligação de séries de atrações e repulsões como elementos base de todo conjunto social. (Maffesoli, 2010, p: 150),

Quando o Talles Lopes e o Felipe Altenfelder dizem que estão o tempo todo ‘questionando o sentar no trono’, entendo que eles estão revendo as questões das relações de poder, constantemente, e ao propor esse tipo de reflexão, me parece que estão dando continuidade ao processo de alteração da lógica vertical <sup>76</sup> que permaneceu vigente durante muito tempo no *campo* de produção musical, e na qual prevaleciam os processos mecanicistas, característicos da indústria cultural massiva.

De qualquer modo, em Florianópolis, apesar da horizontalidade proposta no âmbito das relações entre os agentes dos coletivos, bem como das políticas culturais, os artistas e produtores reivindicam o espaço dos *professionais*, indicando disputas por posições hierárquicas, o que cria uma situação paradoxal. Vejamos:

‘Olha, eu acho que o apoio cultural, seja da cidade ou do estado, não é pro artista, mesmo que o artista esteja recebendo, aparentemente, um apoio financeiro. Eles têm que incentivar o artista pra que ele se profissionalize e se desenvolva, pra que a comunidade receba uma coisa boa. Aí sim que

---

<sup>76</sup> <sup>76</sup> A lógica vertical da indústria cultural é discutida com maior profundidade no capítulo 1.

estaria cumprindo realmente a função. Porque é tudo feito pras pessoas, e não pro artista. O artista não vive numa bolha. A gente faz pros outros, mas a gente precisa de condições pra fazer melhor. A gente quer ver as pessoas vibrarem com a arte’. (Alegre Corrêa, entrevista realizada em janeiro de 2013).

‘A Ryana colocava um livro ou dois em cada mesa do bar, aí ficava quietinha num canto e depois passava. Naquela ideia de vender mesmo. Aí eu bati o olho naquela poesia, e bateu mesmo sabe? Achei muito bonito aquilo. E é isso aí, não tem que ter essa coisa de elitizar, sabe... Aí eu comprei o livro dela, e fiz a música no mesmo dia. Foi assim que a gente começou a nossa história. Eu gosto muito dela. Eu penso que a gente tá junto né, não tem como fazer nada sozinho. A gente está aqui nessa vida pra aprender a integração, pra aprender a fazer as coisas juntos. E é em tudo; é compondo, cantando, conversando’. (Alegre Corrêa, entrevista realizada em janeiro de 2013).

É curioso observar que as pessoas que identificam (ou escolhem) quem são os *profissionais*, e o que deve ou não ser *elitizado* (conforme as palavras do Alegre) são as que ocupam posições de destaque dentro dos grupos. Na Casa FdE-SP também ficou evidente que quem escolhia as pessoas que eu deveria conversar, e qual espaço eu deveria visitar ou permanecer, eram os integrantes fundadores da rede.

Temos também outro aspecto interessante de ser analisado sobre as hierarquias - os papéis de ‘autoridade’<sup>77</sup>, ou melhor, de *autoria* (segundo a categoria nativa) que alguns sujeitos ocupam e reivindicam, ‘exigem’, de certa forma, que esses *profissionais* ofereçam uma recompensa para a comunidade a qual eles são representantes.

Fazendo uma comparação com algumas ideias de Marcel Mauss (2003) no ‘Ensaio sobre a dádiva’, considerarei essas recompensas como um dispositivo acionado para confirmar as posições hierárquicas dessas

---

<sup>77</sup> Tanto “autor” quanto “autoridade” se originam do Latim AUCTUS, participio passado de AUGERE, “aumentar, fazer crescer”. Disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acesso em 27 de outubro de 2013.

pessoas no espaço social. Em seus estudos sobre o *potlatch*, - sistema de trocas praticado em tribos do noroeste americano, ele fala sobre as três obrigações implícitas nas relações contratuais, que são presentes também em nossas sociedades capitalistas, e que consistem em dar, receber e retribuir.

Mesmo em tribos realmente primitivas, o ponto de honra é tão melindroso quanto nas nossas, e as pessoas se satisfazem por prestações, oferendas de alimento, precedências e ritos, assim como por dádivas. Os homens souberam empenhar sua honra e seu nome bem antes de saberem assinar. (Mauss, 2003, p: 241).

A obrigação de dar é a essência do *potlatch*, um chefe deve oferecer vários *potlatch*, por ele mesmo, por seu filho, seu genro ou sua filha, por seus mortos. Ele só conserva sua autoridade sobre sua tribo e sua aldeia, e até mesmo sobre sua família, se mantém sua posição entre chefes - nacional e internacionalmente - se prova que é visitado com frequência e favorecido pelos espíritos e pela fortuna, que é possuído por ela e que a possui. E ele não pode provar essa fortuna a não ser gastando-a, distribuindo-a, colocando-os 'à sombra de seu nome'. Em todas essas sociedades, as pessoas se apressam em dar. Não há um instante um pouco além do comum, mesmo fora das solenidades e reuniões de inverno, em que não haja obrigação de convidar os amigos, de partilhar com eles os ganhos de caça e de colheita que vêm dos deuses e dos totens; em que não haja obrigação de redistribuir tudo o que vem de um *potlatch* de que se foi beneficiário; em que não haja obrigação de reconhecer mediante dádivas qualquer serviço, os dos chefes, dos vassallos, dos parentes; sob pena, ao menos para os nobres, de violar a etiqueta e perder sua posição social. (Mauss, 2033, p: 245).

Vejamos uma situação deste tipo através de um depoimento do João Amado, no qual ele fala sobre a parceria estabelecida com um dos mais reconhecidos músicos de Florianópolis, o Alegre Corrêa, bem como do François Muleka e da Ryana Gabech.

‘Se há uma coisa que eu posso dizer em relação ao Alegre, é que ele é muito generoso. É um músico com dezenas de discos, todos excelentes, com qualidade *top*. O cara tem um troféu *Grammy* de melhor guitarrista em Viena, e mesmo assim, é super humilde. Topou tocar comigo, que ainda nem tenho disco gravado, que não tenho dinheiro e nem sou conhecido. Mas ele olhou pra mim e percebeu valor. Eu sou um compositor inquieto, nos textos, em minha musicalidade busco fazer algo original, diferente, algo que tenha a minha assinatura na maneira de tocar o violão, nos textos, na estrutura das canções. E acredito que ele tenha visto isso. E algo que eu me identifiquei com a musicalidade do Alegre, é algo que eu tenho em mim, intuitivamente e busco, que é aquela ambiência matutina e iluminada, aquele frescor arejado e muito colorido. Uma atmosfera, um *locus* poético, com muito espaço, amplitude, céu muito azul e límpido. Aquela musicalidade que te leva pra viajar, que te arrebatava. Não quero parecer pretensioso, não estou dizendo que alcancei isso ainda, mas estou tentando me aprimorar sempre, a cada dia. A arte tem o poder agregador.’

‘Nesse sentido me parece muito importante compor em parceria, conviver generosamente com outros artistas e com outras pessoas, fazer coisas juntos, dividir o palco, compartilhar canções, tocar a músicas dos amigos, dar voz ao texto de algum amigo que escreve, mas não é músico. Por exemplo, a Ryana, que é poeta. Eu faço uma música com um poema dela e canto. E ela pode estar em casa dormindo aqui em Floripa, enquanto eu tô lá na Argentina reverberando o poema dela, levando o nome dela, a obra. Isso é muito bacana, e é nesse sentido que digo que o Alegre Corrêa é generoso, assim como o François Muleka, que também tem isso muito forte.’ (João Amado, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

Dando continuidade ao tema, segue agora depoimentos de dois dos principais fundadores da rede Fora do Eixo, sobre estes ‘dispositivos’ da recompensa e da horizontalidade - nos quais é



importante atentar para o fato de que estão tanto no plano do discurso, quanto da prática.

O propósito aqui é evidenciar de que maneira essas duas figuras importantes para a rede se colocam em relação ao grupo.

‘Eu moro em uma das casas coletivas FdE. Então eu moro como essas centenas de pessoas que estão em casas coletivas, e eu moro na Casa FdE de São Paulo. Então a gente não tem salário, mas todos têm a senha do cartão, então nós vivemos de forma compartilhada. Inclusive nós temos um banco que faz a mediação das remunerações das pessoas que estão ali. A Casa subsidia tudo que elas precisam - comida, roupa, computadores, viagens e etc’. (Pablo Capilé, entrevista para o Programa ‘Roda Viva’ da TV Cultura, realizada em 05 de agosto de 2013).

‘O dinheiro da Casa vem de um sistema de economia híbrida, como eu já falei. E outra coisa importante que tem que ser considerada é a questão do caixa coletivo, senão a conta nunca vai fechar na cabeça de ninguém. Tudo que entra, é de todo mundo, e as retiradas são por igual direito, de acordo com a necessidade de cada um. Então isso multiplica o recurso. Então assim, quando eu vou lá dar uma palestra no Itaú Cultural, e ganho um pró-labore de 3, 4 ou 5 mil reais, esse dinheiro não entra no meu bolso, mas entra no caixa coletivo. Então eu multiplico esse recurso por 10, porque ele não é um dinheiro que entra no bolso do Felipe, que vai lá gastar com a minha vida pessoal, sacou? Ele vem pra um processo, então ele tem capacidade de dar manutenção das condições básicas de 10 ou 15 pessoas, num período que um profissional liberal ‘normal’ gastaria sozinho aquele dinheiro. Então pra mim, é essa a grande sacada que faz a Casa dar certo, é com o caixa coletivo, e com a questão da dedicação exclusiva, que tem a ver com esse lance da troca do trabalho por vida. Chega seis horas da tarde, eu não vou embora pra casa, eu continuo aqui produzindo, dentro de um processo orgânico

de trabalho'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Em um programa de TV, convidado pelo entrevistador Antônio Abujamra a responder a um comentário da professora Ivana Bentes<sup>78</sup>, da Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre ele, Pablo Capilé responde da seguinte maneira:

Comentário da professora:

‘Se ele incomoda, é porque ele age, não pede licença e não beija mão. Ele sai fazendo’. (Ivana Bentes, citada por Antônio Abujamra em 08 de outubro de 2013).

Resposta do Pablo:

‘Eu acho que a gente não é convidado *vip* de nada, a gente se convida e se impõe, e nós acreditamos que temos legitimidade suficiente pra depois de 10 anos de trabalho, poder transitar. O nosso movimento faz uma curva diferente, a gente vai de uma ponta à outra o tempo inteiro, coisa que a maior parte dos movimentos não faz. (Pablo Capilé, entrevista para o Programa ‘Provocações’ por Antônio Abujamra, realizada em 08 de outubro de 2013).

É curioso observar que mesmo sendo convidado a responder a um comentário que foi feito diretamente sobre ele, o Pablo responde não só por ele, mas em nome do coletivo.

Todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *idios logos*, pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista, correndo o risco da reciprocidade; a nomeação oficial, ato de imposição simbólica que tem a seu

---

<sup>78</sup> Para mais informações sobre as análises de Ivana Bentes sobre o FdE ver: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-esquerda-nos-eixos-e-o-novo-ativismo-por-ivana-bentes>. Acesso em 28 de outubro de 2013.

favor toda a força do coletivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário de alguma instituição, como o Estado, por exemplo. De um lado, está o universo das perspectivas particulares, dos agentes singulares que, a partir do seu ponto de vista particular, da sua posição particular produzem nomeações - deles mesmos e dos outros - particulares e interessadas (sobrenomes, alcunhas, insultos ou, no limite, acusações, calúnias, etc.) – e tanto mais ineficazes estão os seus autores, a título pessoal (auctoritas), ou institucional (delegação) e quanto mais interessados estão em fazer reconhecer o ponto de vista que se esforçam para impor. Do outro lado está o ponto de vista autorizado de um agente autorizado, a título pessoal, como certo grande crítico, certo prefaciador do prestígio ou certo autor consagrado, e sobretudo, o ponto de vista legítimo do porta-voz autorizado, e mandatário. (Bourdieu, 2012, p: 146).

Outro aspecto bastante interessante de ser analisado está relacionado à questão das classes sociais dos integrantes dos grupos, que me parece ser estratégico para pensarmos nas transgressões que as redes vêm realizando no *campo* de produção musical.

Em Florianópolis o perfil dos participantes da pesquisa era bastante homogêneo em relação às trajetórias de vida, principalmente em relação ao capital simbólico (o qual relacionei ao acúmulo de conhecimentos dos sujeitos sobre o *campo*)<sup>79</sup>, quanto no sentido do capital econômico (que relacionei à questão das classes sociais dos agentes).

Já em São Paulo, a condição parecia ser similar até o momento em que vivi uma situação que me mostrou o contrário, quando tive contato com um músico de uma *cena* paulistana de *rap*, na Casa FdE.

Como já é sabido inclui na pesquisa coletivos praticantes de gêneros variados, sendo que o *rap* não era um deles. Porém, no dia em que me encontrei com músicos e produtores do setor de música do FdE-SP, um dos entrevistados, o jornalista Gabriel Ruiz, logo ao fim da conversa me direcionou para uma sala, onde eu encontraria o músico e produtor de *rap*, chamado Di Função.

---

<sup>79</sup> Trata-se de uma análise prospectiva, com base na observação dos discursos dos artistas e produtores.

Segundo ele, essa seria a melhor pessoa pra eu conversar naquele momento, já que o Fora do Eixo estava direcionando as atenções para o *rap* nacional, e essa experiência demonstrava bem os processos de organização da rede, que considerava este gênero musical como o ‘novo *rock* no Brasil’, de acordo com suas palavras.

A minha primeira reação foi pensar que talvez já fosse hora de ir embora, já que acreditava ter entrevistado todas as pessoas que interessavam para a pesquisa, no entanto, essa possibilidade não existia. Então segui até uma das salas da casa, onde encontrei, além do Di Função, o Linha Dura, também *rapper* e produtor musical, e a Leana Santos, integrante temporária da Casa FdE (selecionada pelo edital de vivência), e que participa do projeto *Pixaim*<sup>80</sup> desenvolvido pela organização Central Única das Favelas (CUFA), em Cuiabá, MT.

A conversa durou algumas horas, e transcorreu a partir do relato da trajetória da vida profissional do Di Função, que foi muito importante para o desenrolar da história, que converge no encontro da *cena do rap* com a rede Fora do Eixo.

Estes depoimentos me mostram de forma clara, de que maneira estão acontecendo os encontros musicais nessas associações em rede, assim como as relações sociais que estão se consolidando de formas bem interessantes.

‘Olha, eu comecei no *Break*, e do *Break* pro *rap* é um pulo né, porque tá muito ligado. Eu tentei conciliar os dois, mas eu tive que fazer uma opção, e optei por cantarr *rap*. E naquela época, pra você se tornar um *MC* era muito mais difícil né, tinha todo um processo de lapidação. Hoje em dia existe toda uma infra-estrutura tecnológica, o *Mac in Tosh*, por exemplo, que favorece, Se você quiser hoje fazer uma música, você tem um *bit* em 20 minutos. Naquela época não, você tinha que construir, se formar. Tinha todo um processo de formação. Tinha que cumprir etapas. O lance de fazer música antes era muito precário. Até você se tornar um *MC*, e até você concretizar, gravar uma faixa, era muito mais lento. A gente tinha um sentimento, queria fazer parte, mas tinha que entender como era o processo de construção pra

---

<sup>80</sup> Para mais informações sobre o Projeto *Pixaim*, ver: <http://projetopixaim.blogspot.com.br/>. Acesso em 30 de outubro de 2013.

chegar a fazer parte. Então a gente teve que desconstruir o que vinha de fora, pra reconstruir a nossa *cena* no Brasil, mais especificamente em São Paulo. Aí a gente foi se conectando. Aí uma boa parte da periferia de Sampa abraçou o *rap* como a música legítima da favela, isso ajudou pra caramba. Então eu fui construindo e escrevendo minha história com o *rap*.’

‘Olha, não dá pra falar em *rap*, sem falar do *hip-hop*, do grafite, do *B-Boy*, do *DJ*. E não dá pra excluir né. Mas em determinado momento, esses gêneros estavam se dividindo. Cada um foi pro seu canto, mas agora tá acontecendo um movimento muito louco, que eles estão voltando a se conectar. As coisas estão caminhando juntas, tem uma sintonia, e faz parte de uma nova conexão. E é um processo que vem conectando não só os gêneros do *hip hop*, mas uma grande variedade de outros gêneros. Por exemplo, os coletivos, os movimentos sociais, e isso é super importante. Eu acho que é uma conexão cósmica sabe? É um movimento que integra o espaço público, movimentos de pessoas que estão insatisfeitas, e querem ocupar e ter voz, e o *rap* faz parte disso né? Principalmente aqui em São Paulo. Aqui em Sampa, o *rap* foi o porta-voz de todas essas redes, porque foi o *rap* que bateu de frente com a polícia, que foi atrás de legitimar os pretos, os ex-presidiários, a periferia. E isso acontecia lá nos anos 90, e se você for ver, levou todos esses anos pra hoje você ver o *rap* ser compreendido como uma manifestação legítima.’

‘Eu me vinculei ao Fora do Eixo da seguinte maneira: Eu sempre me vinculei e participei de discussões de coletivos. Então tem um coletivo de *hip hop* de uma cidade do interior de São Paulo, que tinha um amigo nosso que decidiu tentar se candidatar pra vereador, em busca de um movimento mais legítimo. E ele ganhou a campanha. No meio do processo todo eu conheci o Linha Dura, que tinha conexão com o Fora do Eixo e esse coletivo. Mas eu era desconfiado viu, porque muita gente já tentou passar a perna no *rap*, então eu fiquei meio assim. Mas aí ele me chamou pra conhecer a Casa FdE, e eu vim pra

ver qual era. Aí eu vim, e vi que a Casa fazia vários festivais, que outros *rappers* tinham tocado nesses festivais e viram que tinha espaço. Então eu vi que era uma ‘plataforma’ que fazia mesmo vários grupos circularem. Aí eu vi que a rede estava preocupada com a *cena* do *rap*, e que estavam dando assessoria, e que era muito importante essa forma coletiva de trabalhar. Aí eu vim com o Linha Dura, e decidi estudar os caras, e conhecer o território deles. Aí eu vi que eles, no mínimo, respeitavam o *rap* como autoridade de gênero, e toda a história do *rap* em São Paulo. Aí eles me chamaram, e me explicaram o valor que eles davam pro *rap*, inclusive comparando com o movimento que o rock teve nos anos 80. Mas cá entre nós, o *rap* fez o que o *Rock* não conseguiu fazer né? Ele deu uma identidade pra cidade que outros gêneros não deram. Aí eles me colocaram numa posição que eu me senti lisonjeado sabe? Porque eles acham que eu sou o cara que pode ajudar a organizar essa empreitada. A prioridade do FdE agora é o *rap*, então eles criaram um setor só pro *rap*, tem até uma sala só pra gente.’

‘Só que assim, essa construção tem que ser muito delicada sacou? Porque o pessoal do *rap* e da periferia ainda é muito machucado sabe? A mídia sempre bateu muito forte né? E tem esse lance do ‘Boy’<sup>81</sup> – Ah, os ‘Boy’. Então, até a galera da periferia entender que os ‘Boy’, não são o nosso problema, ou nossos inimigos, e que o nosso problema ainda é o ‘Sistema’, e até eles entenderem que essa galera tá aqui pra compor e ajudar, demora um pouco. Então eu tô construindo isso, tijolo por tijolo. Porque assim, eu não sou a salvação do *rap*. Eu sou o cara que vai tentar entender os processos de algumas pessoas importantes da *cena*, pra poder conectar com a rede. E assim, tem gente que não tem interesse nisso, acham que tem força pra atuar sozinho. Eu acho que o *rap* pode se beneficiar, mas se a galera não quiser, tudo bem também. Mas eu sei que o FdE trata o *rap* com muito respeito, como uma

---

<sup>81</sup> O termo ‘Boy’ é designado se referir as pessoas das classes, média e alta.

coisa super séria.’ (Di Função, entrevista realizada em maio de 2013).

Essas falas do Di Função me evidenciaram um momento de transformação no *campo*, que apareceu através de um movimento de ‘transgressão’ dos agentes. Até aquele momento existia uma aparente homogeneidade nas trajetórias de vida dos integrantes dos grupos, principalmente em relação às classes sociais e ao capital simbólico específico do *campo*. No entanto essa homogeneidade estava sendo revista pelos fundadores do grupo, que estavam inserindo o *rap* na rede, e com isso, trazendo novos atores sociais, que pertencem a classes sociais distintas, porém, integram o mesmo *campo* de produção. Sendo este o seu ‘lugar comum’.

O Di Função, que sempre viveu na periferia, não era da mesma classe social que a maioria dos integrantes do FdE, no entanto, devido ao seu histórico profissional, tinha acesso a um tipo de capital específico que interessa a rede - o capital do conhecimento específico do *campo*. E isso o colocava em posição diferenciada, inclusive sendo escolhido para ser o porta-voz da *cena* do *rap* paulistano na rede Fora do Eixo.

As ideologias devem a sua estrutura e as funções mais específicas às condições sociais da sua produção e da sua circulação, quer dizer, às funções que elas cumprem, em primeiro lugar, para os especialistas em concorrência pelo monopólio da competência considerada (religiosa, artística, etc.) e, em segundo lugar e por acréscimo, para os não especialistas. Ter em mente que as ideologias são sempre duplamente determinadas, - que elas devem as suas características mais específicas não só aos interesses das classes ou das frações de classe que elas exprimem (função da sociodiceia), mas também aos interesses específicos daqueles que a produzem e à lógica específica do *campo* de produção (comumente transfigurado em ideologia da ‘criação’ ou do ‘criador’) – é possuir o meio de evitar a redução brutal dos produtos ideológicos aos interesses das classes que eles servem, sem cair na ilusão idealista a qual consiste em tratar as produções ideológicas como totalidades auto-suficientes e autogeradas,

passíveis de uma análise pura e puramente interna (semiologia). (Bourdieu, 2010, p:13).

É importante esclarecer que não tenho a intenção de resolver o nó das questões horizontais e hierárquicas (pelo menos não neste momento), mas a título de grande curiosidade, tento encontrar nas falas dos artistas e produtores, de que maneira eles concebem essa dicotomia.

‘Olha, eu morei 21 anos em Viena, que é o berço da música clássica. Os caras se formam e saem de lá sem saber harmonia funcional, sem saber compor, sem saber arranjar, sem saber improvisar, sem tocar música popular. Mas poxa, que escola é essa? É a maior do mundo. Aprende muita execução, bem pra caramba. Mas pô, em cima disso tem toda uma outra história. Olha, o músico do futuro é o que tem o talento do François Muleka, mas que estudou erudito, e todo o lance técnico. É a mistura das principais técnicas, que é a erudita e a popular. Mas eles são muito separatistas, entre os eruditos e os populares. Daí os eruditos falam da falta de técnica dos populares, e os populares falam da falta de improviso dos eruditos. Separatismo é ridículo, é muito velho. É que nem estilo, não tem mais estilo. Hoje em dia você dizer que é músico de jazz, blues, ou músico de rock, é até estranho, porque isso não existe mais. É tudo misturado, a galera nova toca tudo, é um monte de mistura. Às vezes tem roqueiro que a banda vai dar canja lá em bar de pagode...(risos). Isso que é legal, a miscigenação que tem no Brasil. E cá entre nós, o que nós estamos precisando no Brasil é educação sobre arte, nós estamos muito ignorantes nesse aspecto. Nós precisávamos de escolas de formação de público. Você pergunta hoje pra molecada: Você sabe quem foi Pixinguinha? Nem o Tom Jobim eles sabem mais. Os nossos maiores gênios são desconhecidos. E não é educação cultural viu? Por que cultura pode ser até ‘cuspir no asfalto’, nós estamos precisando é de educação pra formação de público, educação sobre arte’. (Alegre Corrêa, entrevista realizada em janeiro de 2013).



‘Nós organizamos o Janela Cultural juntando 4 bandas com gêneros bastante distintos. É a banda *Karibu*, a *Caraudácia*, a *Marelua*, e a *Sociedade Soul*. O gênero não é o que comporta a ideia, e sim que são bandas que trabalham com criação, - com criação de repertório, com composição de músicas novas, que estão batalhando num nicho parecido, cada um no seu gênero musical, mas todos em Florianópolis, com a *cena* da música *autoral*. Então a gente percebeu que de uma maneira simples, se a gente se conectar pra fazer uma estrutura mais sólida, a gente vai chegar num resultado melhor. Além dos trabalhos dos grupos, tem o Francis que dá uma aglutinada em todos os trabalhos, porque ele foi o fio que conectou cada peça, sabe? Isso é muito interessante. Hoje em dia o que a gente busca, é um posicionamento melhor, não só artístico, mas também comercial, e este comercial não no ‘sentido pejorativo’, sabe? Mas com o objetivo de a gente poder continuar fazendo nosso trabalho de uma maneira que a gente acredita que é certa, que é espontânea, que é sincera e verdadeira, mas que possa nos sustentar, e fazer com que essa roda continue girando’. (Gustavo Barreto, entrevista realizada em setembro de 2013.

Nesses espaços de trocas onde parece ser possível a convivência de diferentes propostas estéticas, de distintas classes sociais, bem como de interesses heterogêneos, também são articulados diferentes tipos de políticas culturais. É sobre este tema que se trata o próximo capítulo.

Antes de iniciá-lo segue algumas imagens produzidas durante a pesquisa etnográfica em Florianópolis e na Casa FdE-SP.



Show 'Leandro Fortes e Luiz Sebastião Juttel convidam Fábio Mello' – Coisas de Maria João, Fpolis, janeiro/2013. Fotografia: Bianca Scliar



Show 'Leandro Fortes e Luiz Sebastião Juttel convidam Fábio Mello' – Coisas de Maria João, Fpolis, janeiro/2013. Fotografia: Bianca Scliar



Show 'Cássio Moura, Jana Goularte, Alexandre Vicente e Victor Bub' – Café da Corte, Fpolis, janeiro/2013. Fotografia: Ana Carolina Nogueira



Show 'Carolina Zingler e Quarteto Nuvens' – Caravanas FusionFood, Fpolis, janeiro/2013. Fotografia: Ana Carolina Nogueira



Entrevista com François Muleka, Alejo Quiroga e João Amado – Ponta do Sambaqui, Fpolis. janeiro/2013. Fotografia: Tadeu Vasconcellos



Show 'Karibu convida Alegre Corrêa' - Casa de Noca/Fpolis. fevereiro/2013. Fotografia: Tadeu Vasconcellos





Reunião do novo superintendente da Fundação Franklin Cascaes com a setorial de música, Fpolis, janeiro/ 2013. Fotografia: Ana Carolina Nogueira



Reunião do novo superintendente da Fundação Franklin Cascaes com a setorial de música, Fpolis, janeiro/ 2013. Fotografia: Ana Carolina Nogueira



Entrevista com Felipe Altenfelder – Casa Fora do Eixo, São Paulo, maio/2013 –  
Fotografia: Ana Carolina Nogueira



Entrevista com Talles Lopes e Pablo Capilé – Casa Fora do Eixo, São Paulo,  
abril/2013 – Fotografia: Ana Carolina Nogueira



Entrevista com Di Função – Casa Fora do Eixo, São Paulo, maio/2013 –  
Fotografia: Ana Carolina Nogueira





### 3 POLÍTICAS CULTURAIS E PRODUÇÃO COLABORATIVA

A proposta deste capítulo é abordar os aspectos políticos das redes e coletivos de produção musical, analisando os seguintes pontos: as relações com as políticas culturais; os princípios de organização desenvolvidos pelos agentes e grupos - pensando sobre seus modos de produzir e difundir as obras; as apropriações das tecnologias digitais e da internet; bem como as lutas regionais dos artistas e produtores para desenvolver suas *cenas*.

O cenário político cultural analisado é o período que considero ter sido formador do ambiente no qual ocorreram as maiores iniciativas no âmbito governamental brasileiro para o desenvolvimento de uma ‘cultura’ de rede, ou melhor, como o Felipe Altenfelder do FdE define, uma ‘mentalidade<sup>82</sup>’ de rede. Assim, nos concentramos nas políticas e ações desenvolvidas pelo Ministério da Cultura, a partir do ano de 2003, dirigido pelo então ministro Gilberto Gil, passando por seu sucessor Juca Ferreira e percorrendo alguns acontecimentos chave que vem se desencadeando desde então.

Como já pudemos observar na fala de alguns integrantes, principalmente da rede Fora do Eixo, o ministério do Gilberto Gil tem grande importância na contribuição das políticas públicas para a promoção da diversidade cultural do país, tendo as tecnologias digitais de produção e comunicação como um dos principais sustentáculos.

Já entre os grupos de Florianópolis são feitas muitas críticas em relação à exclusão da região sul do país nas iniciativas do Minc, além de questionamentos sobre a atuação do governo do estado de Santa Catarina, e da prefeitura de Florianópolis no âmbito da produção cultural. Vale notar que na ilha foi somente neste momento que a disputa de territórios se mostrou evidente, isto é, quando se toca no ponto da distribuição de recursos públicos e privados para o setor cultural entre os estados e regiões.

Podemos pensar que, tanto o apoio, quanto as críticas feitas às políticas culturais pelos artistas e produtores revelam as lutas regionais empreendidas por eles diante das transformações que vem ocorrendo com tanta intensidade nos últimos anos no *campo* de produção musical. Essas alterações nas estruturas acabam se concretizando em disputas de territórios, conflitos hierárquicos e outros tipos de imbrólios, que apontam para as desigualdades na distribuição de verbas e ações entre as diferentes regiões do país, assim como, demonstram as diferentes

---

<sup>82</sup> Ver transcrição da fala do Felipe Altenfelder na página 44 - capítulo 1.

formas de atuação política praticadas por agentes culturais de diferentes localidades.

O autor Teixeira-Coelho (1997) em análise sobre o tema das políticas culturais faz uma associação entre o conceito de *neotribos* de Michel Maffesoli (1995) - que tem as relações comunitárias como um valor central - e a necessidade urgente das transformações no que ele chama de 'políticas culturais pós-modernas' (Coelho, 1997, p: 301).

Nessa conversa com as ideias de Maffesoli ele também entende que vivemos em um período no qual a prospecção de um futuro como valor primário é substituído por um tipo de presenteísmo, ou melhor, por um 'não-adiamento do prazer, a valorização da vida vivida como bem de primeira grandeza. Como a vida vivida é um dos bens maiores da contemporaneidade, o *tribalismo* passa a ser entendido como o equivalente da instituição moderna' (Coelho, 1997, p: 301).

Esse autor pensa nessa tendência como o resultado de processos políticos sociais ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970, nos quais grandes contestações e tentativas de rompimento com o Estado marcaram época em vários países, entre eles o Brasil. Ele cita a Revolução Estudantil de maio de 1968, na França, como um marco simbólico, que veio seguido de um tipo de 'acomodação' em relação à instituição pelas gerações seguintes, - a partir da década de 1980 - que parecem não mais esperar que todos os problemas sejam resolvidos pela mão paternalista do Estado, e como estratégia, buscam 'fendas' ou 'nichos' que possibilitem um tipo de retorno às práticas comunitárias, ou melhor, *neotribais*.

É interessante notar que essa ideia também é defendida pelo Felipe Altenfelder do FdE, no capítulo 1<sup>83</sup>, quando ele fala sobre a 'primeira geração de brasileiros livres depois da época da ditadura', se referindo as pessoas que estão engajadas nesse movimento de formação de coletivos e redes de produção cultural.

Nesse quadro, a noção do social racionalizado, próprio do século XIX, se enfraquece e tende a ser substituído por um estar-junto que aponta para um ideal comunitário a ser vivido sob o guarda-chuva (não exclusivo) do localismo. As conseqüências desse novo contexto para a formulação e implementação das políticas culturais são claras. Em primeiro lugar, uma política cultural dificilmente pode agora apresentar-se como

---

<sup>83</sup> Ver transcrição da fala do Felipe Altenfelder na página 44 - capítulo 1.

instrumento para o desenvolvimento das simbólicas dos indivíduos ou comunidades. Como as idéias de futuro, progresso e evolução entram em desuso, a busca do desenvolvimento cultural - própria do dirigismo cultural em suas diferentes versões (políticas nacionalistas, de tradicionalismo patrimonialista, estatistas-populistas, etc.) - deixa de ser uma prioridade. Com a descrença na potencialidade organizativa do Estado para a solução dos problemas humanos, e com o questionamento das idéias de delegação e representação, novos modos de instituição cultural devem ser procurados. (Coelho, 1997, p: 302).

As manifestações de repúdio e/ou simpatia pelas ações do Estado e da iniciativa privada são discursos que caminham paralelamente nas conversas entre artistas e produtores, e penso que isto pode ter uma relação direta com esse ‘esfriamento’ das relações com as instituições, e os processos burocráticos. Para Teixeira Coelho e Maffesoli, uma das principais características das associações contemporâneas é a descrença nas grandes corporações, e, por outro lado, um entendimento sobre a sua necessidade, o que faz com que busquem soluções alternativas para dar conta das suas necessidades, inclusive as culturais.

Descrê-se nas instituições, mas elas são ainda necessárias; a solução é reduzir ao máximo a ação direta da burocracia, por meio do esfriamento ou rejeição pura e simples da representação e da delegação (o indivíduo não mais delega a um Estado, que não mais o representa, a função de atender a suas necessidades culturais: ele mesmo o faz), e ocupar diretamente os nichos organizacionais que se possa vislumbrar. (Coelho, 1997, p: 302).

Sob essa ótica o Estado deixa de ser o agente cultural, passando para o cidadão e as comunidades este papel, mas mantém para si o direito de supervisionar as ações, os projetos e seus custos, em nome do ‘social’.

Vejamos algumas falas de produtores, gestores e artistas sobre esse empoderamento em relação às políticas culturais.

‘A gente tem uma política interessante que é assim: Cara, estamos abertos pra quem quiser ajudar, sem barreiras. Por exemplo: vocês vieram fazer um vídeo: Vamos lá! Tem um cara agora que quer produzir nosso disco: Vamos nessa! Por que assim, a gente acredita que cada um faz cultura do jeito que acha que tá certo né. Não é bem assim, na verdade...Eu acho que devia ter amparo, mas é complicado também dizer: Quanto vale a sua arte. Em dinheiro né...Música não é um campeonato de quem chega antes, então é difícil você mensurar. Por exemplo: Um cara pintou um quadro, e quanto é que vale aquilo pra sair da casa dele? Então é difícil mensurar isso. Então a gente começou a fazer as nossas festas pra ter um resultado financeiro, se desgastar menos, e atender o nosso público, que estava a fim de ver a banda. Nessa época que estava começando a rolar um lance legal. E assim, também não depender dessa parte de projeto de lei de incentivo. Na verdade a gente nunca teve isso. Eu produzo arte há 20 anos, e tive pouquíssimo contato com essas leis de incentivo. Eu nunca deixei de fazer por causa da grana, sabe? Mas agora eu tô começando a ficar um pouco chateado com isso. A gente continua fazendo, mas precisa ter grana também. E não queremos mais ficar se matando, porque a gente não tem mais 20 anos, pra ficar virando várias noites, fazendo várias funções. Chegando em casa de manhã, sem dinheiro, porque gasta mais do que ganha...’(Guilherme Ledoux, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘A gente abriu a Casa de Noca em 2011, e nós somos em quatro. É quase uma *gang* (risos). E foi muito massa, porque a gente conseguiu...Eu sempre digo que foi uma benção pra mim sabe? Porque eu estava há muito tempo elaborando, trabalhando e executando, e a Noca matou muito essa minha sede de fazer acontecer, sabe? E foi uma baita aula de cultura independente. Porque até eu ter essa ‘ferramenta’ aqui, eu passei muito tempo pensando assim: Ah, eu só vou conseguir fazer algo quando eu conseguir aprovar algum projeto meu em algum edital, ou no momento em

que eu conseguir captar recursos com alguma empresa privada, e não...Aqui a gente conseguiu captar recursos com o próprio público, entendeu?’ (Marinho Freire, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘A ideia dessa reunião é fazer o Conselho de Cultura Municipal se administrar sozinho. Então, nós temos que ouvir as pessoas. É claro que assim: Quando eu aceitei ser superintendente da Franklin Cascaes, eu aceitei fazer parte de uma política de governo. Eu tenho bem claro isso. Então a gente tem que ouvir dos setores artísticos e colocar na política de governo, aquilo que talvez sejam os elementos estruturantes pras classes. O fato é que esse Conselho ativo conseguiu fazer o Fundo Municipal de Cultura, que começou no ano passado. E foi esse Conselho que conseguiu estabelecer que o dinheiro do Fundo só saísse por edital, que é a coisa mais democrática que existe’. (Luiz Ekke Moukarzel<sup>84</sup>, reunião de posse da superintendência da Fundação Franklin Cascaes em Florianópolis, janeiro de 2013).

‘Agora outra coisa importante é o seguinte: A Fundação não cria cultura. A Fundação pode ajudar a gerenciar, mas ela não cria. Quem cria são vocês, os artistas. A Fundação tem que tentar auxiliar aquilo que já existe ou que está encaminhando, e tentar cobrir possíveis lacunas, dentro daquilo que o Zimmer falou: Numa cadeia produtiva, qual a lacuna que não está sendo atendida, nem pela pelos artistas, nem pela sociedade, e que é fundamental pra que o setor se desenvolva? Aí a Fundação tem que colocar um projeto ali, pra juntar essas coisas’. (Luiz Ekke

---

<sup>84</sup> Luiz Moukarzel foi um dos integrantes do *Grupo Engenho* durante as décadas de 1970 e 1980 em Florianópolis. Assumiu a superintendência da Franklin Cascaes em janeiro de 2013, e foi demitido no mês de outubro deste mesmo ano. Para mais informações sobre a sua trajetória, ver: <http://www.ndonline.com.br/florianopolis/plural/109105-luiz-moukarzel-e-exonerado-da-secretaria-de-cultura-e-da-fundacao-franklin-cascaes.html>. Acesso em 06 de outubro de 2013.

Moukarzel<sup>85</sup>, reunião de posse da superintendência da Fundação Franklin Cascaes em Florianópolis, janeiro de 2013).

Para entendermos essas mudanças estruturais que alteram a lógica de gestão das políticas culturais, sejam elas, governamentais, privadas ou da sociedade civil, é interessante pensarmos sobre o que faz emergir este tipo de transformação ‘de base’.

Partimos do princípio de que a elaboração de uma política de governo exige que a equipe gestora opte por algumas linhas de atuação, e se oriente a partir de algumas diretrizes que fazem parte de interesses de organizações internacionais, estas que, a princípio, servem de reguladoras dos interesses dos povos e dos governos, como, por exemplo, a ONU, a UNESCO, os Bancos internacionais, as ONGs, e demais.

No caso do Minc, por exemplo, é bem provável que ao assumir a gestão, a equipe do ex- ministro Gilberto Gil tenha optado por alguns caminhos, os quais têm uma estreita ligação com as tecnologias digitais de produção e comunicação, bem como uma forte identificação com uma ‘cultura de rede’, que são claramente identificáveis nas linhas gerais dos textos dos seus programas e projetos, como veremos a seguir.

George Yúdice diz o seguinte sobre este assunto:

Pode-se dizer que a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico, mas, mesmo se fosse esse o caso, a proliferação de tais argumentos nos fóruns onde se discutem projetos referentes à cultura, e ao desenvolvimento locais, bem como na UNESCO, no Banco Mundial e na assim chamada sociedade civil globalizada, que reúne fundações internacionais e ONGs, todos esses fatores têm operado uma transformação naquilo que entendemos por cultura, e o que fazemos em seu nome. A relação entre as esferas

---

<sup>85</sup> Depois de ter sido afastado da função no mês de outubro de 2013, Moukarzel assume novamente o cargo no mês de novembro, após receber parecer favorável do Conselho superior do Ministério Público sobre o seu enquadramento na Lei da Ficha Limpa pelo próprio MP, que na época recomendou sua exoneração à Prefeitura. Para mais informações sobre esse processo de transição, ver: <http://www.ganesh.org.br/?mod=pagina&id=15664>. Acesso em 01 de janeiro de 2014.

cultural e política, ou cultural e econômica não é nova. (Yúdice, 2004, p:26).

Para esse autor, apesar de todos os aparentes atrativos, as recomendações de tais instituições têm implícita a instrumentalização da arte e da cultura, que são usadas como recursos discursivos para uma hipotética melhoria das condições sociais, assim como para ‘reforçar os discursos de tolerância multicultural’ (Yúdice, 2004, p:26), com o objetivo final de impulsionar o crescimento econômico.

Ele entende também que a globalização criou uma situação de contatos entre os povos de uma maneira tão ampla e complexa, que ‘problematizou o uso da cultura como um expediente nacional’ (Yúdice, 2004, p: 28). Deste modo os Estados-Nação vem sendo, de certo modo, forçados a rever e criar alternativas para esta situação, o que desencadeou um grande processo de revisão do tema das políticas culturais por instâncias que estão acima dos governos nacionais, isto é, pela ONU, UNESCO, Banco Mundial, União Européia, entre outras.

Outra crítica interessante é que para ele as redes criadas em torno do setor artístico/cultural tratam-se na verdade de redes de administradores da arte que assumem o papel do Estado, intermediando as fontes de fomento, bem como de outros artistas, produtores e coletivos, criando eles mesmos os mecanismos de produção e gestão das manifestações culturais.

O que por um lado é uma saída muito interessante, pois confere autonomia às comunidades, que não ficam mais passivas a esperar as ações do governo ou das empresas para poderem dar voz as suas expressões, mas por outro, evidenciam as estratégias das grandes corporações para se aproveitar de alguma forma deste distanciamento da função de gestão das políticas públicas para o setor, mas ainda mantém um vínculo que associa as produções às suas ações de governo.

De qualquer modo, é importante estarmos atentos para os dois lados da moeda para podermos avaliar com mais imparcialidade os impactos das políticas culturais para o ambiente em rede. Para Yúdice a ‘conveniência da cultura’ é uma característica óbvia da vida contemporânea, e vem sendo usada como recurso estratégico para ‘culturalizar os sistemas econômicos e políticos’ (Yúdice, 2004, p: 51, apud Malcon Waters, 1995, p:9). Esse autor apela para que façamos constantes exercícios de reflexão sobre o papel da cultura em nosso período histórico.

De fato, quando instituições poderosas como a União Européia, o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), a maiores fundações internacionais, e assim por diante, começam a compreender a cultura como uma esfera crucial para investimentos, a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso. (Yúdice, 2004, p: 30).

Assim, considero importante nos fazermos a seguinte pergunta: Quais as contrapartidas que devem ser oferecidas para que estas grandes organizações financiem os projetos artísticos/culturais das nações?

Existem naturalmente dezenas de milhares de projetos culturais em todo e qualquer país. Como financiadores do tipo do BID decidem em que investir? Mecanismos de compensação e incentivos precisam ser designados para gerar confiança de que haverá um retorno para os investidores. Esses mecanismos funcionariam como alternativa para o preço. Em que tipo de raciocínio os agentes econômicos podem se fiar para investir em cultura? Que tipo de estrutura de incentivos surtirá em resultados? Incentivos podem prover um ambiente estável para o investimento privado em cultura. Além disso, o modelo de financiamento cultural precisa ser limitado a segmentos específicos da cultura, porque a demanda de recursos é grande e porque somente aqueles que podem gerar retorno serão financiados. Nesse cenário a ‘cultura pela cultura’, seja lá o que isso represente, nunca receberá fomentos, a não ser que possa oferecer uma forma indireta de retorno. (Yúdice, 2004, p: 32).

Um assunto bastante presente nas discussões do Fora do Eixo, sendo inclusive tema central em seus fóruns, congressos e outros tipos de encontros, é a questão da auto-sustentabilidade dos projetos culturais, e que está relacionada às ideias de economia solidária e economia criativa.

Também segundo Yúdice a ideia de economia criativa se trata de um processo de ‘culturalização da economia’, que está intimamente relacionado a uma nova ordem de divisão internacional do trabalho cultural.



Essa culturalização da economia não aconteceu naturalmente, é claro; ela foi cuidadosamente coordenada através de acordos comerciais e de propriedade intelectual, como o GATT e a OMC, de leis que controlam o movimento do trabalho mental e físico, por exemplo, leis de imigração, etc. em outras palavras, a nova fase do crescimento econômico, a Economia Cultural, também é uma economia política. (Yúdice, 2004, p: 32).

A culturalização da assim chamada nova economia, baseada no trabalho cultural e mental (Terranova, 2000) – ou, melhor ainda, na expropriação do valor da cultura e do trabalho intelectual – tornou-se com o auxílio das novas tecnologias da comunicação e da informática, a base de uma nova divisão de trabalho. E à medida que as comunicações permitem localizar serviços e produtores independentes de se estabelecerem em quase todo o mundo, também estamos diante de uma nova divisão internacional de trabalho cultural necessária ao fomento da inovação e para a criação de conteúdo. (Yúdice, 2004, p: 38).

Em uma análise sobre os reflexos sociais da cultura do ciberespaço, Pierre Lévy (1998) tem como principal argumento a centralidade do conhecimento no viver contemporâneo, de modo que a prosperidade das nações, comunidades e regiões, e conseqüentemente dos indivíduos que nelas convivem, depende fundamentalmente das suas relações com o conhecimento. Mais precisamente, com a gestão do conhecimento e da comunicação, estando estes dois aspectos associados a uma ética específica da qual falaremos mais adiante.

Para pensar além dos interesses mercadológicos e governamentais que influenciam as orientações para as políticas culturais, busquei neste autor algumas noções sobre o papel dos indivíduos enquanto atores ativos, que não só acatam decisões, mas que além de criar as demandas, transgridem com cada vez mais rapidez e destreza os conceitos e práticas que não satisfazem suas necessidades orgânicas.

A tese desse autor pode ajudar a explicar as demandas sociais que influenciam as novas diretrizes das políticas culturais, por um viés antropológico. Para ele, o modelo burocrático de planejamento

econômico, herança dos anos 1960, não foi capaz de se comunicar com as transformações das relações de trabalho que se desenvolveram a partir das evoluções das técnicas de organização sociais, e que estão intimamente relacionadas com as evoluções das tecnologias de produção e comunicação.

El totalitarismo fracasó frente a las nuevas formas del ejercicio móvil y cooperativo de las competencias. Era incapaz de inteligencia colectiva. No se trata solo del gran salto de las economías. Hipótesis que nos fue inspirada de los trabajos de Bernard Pret occidentales hacia el terciario, sino de un movimiento mucho más profundo, de orden antropológico. Partir de los años setenta, para el obrero, el empleado, el ingeniero, era cada vez menos posible heredar la tradición de un “oficio”, asumirla y trasmitirla casi sin cambiarla, acomodarse durablemente en una identidad profesional. No solo se transformaban las técnicas a un ritmo acelerado, sino que se hacía necesario aprender a comparar, regular, comunicar y a reorganizar su actividad. Era preciso ejercer permanentemente todas sus potencialidades intelectuales. Además, las nuevas condiciones de la vida económica conferían una ventaja competitiva a las organizaciones en las que cada miembro era capaz de tomar en el momento oportuno iniciativas de coordinación, más que atenerse a una planificación venida de arriba. Ahora bien, esta movilización constante de las capacidades cognitivas y sociales presupone necesariamente una fuerte implicación subjetiva. En lo adelante, ya no basta identificarse pasivamente con una categoría, con un oficio, con una comunidad de trabajo, hay que comprometer su singularidad, su identidad personal en la vida profesional. Y es precisamente esta doble movilización subjetiva muy individual por una parte, pero ética y cooperativa por la otra, que el universo burocrático y totalitario era incapaz de suscitar. (Lévy,1998, p:14).

Uma possível chave para compreendermos a alteração estrutural, ou, se quisermos pensar, uma revolução de paradigma no *campo* das

políticas públicas para a cultura, estaria, segundo Lévy, em um tipo de ‘economia da subjetividade’, que parece estar se concretizando neste início de século.

Segundo ele, isso acontece devido à interpenetração do entretenimento, da cultura e do trabalho em um tipo de compromisso social global com a subjetividade dos indivíduos. Ele inclui nesta revolução os profissionais liberais, artistas, e profissionais das áreas do conhecimento, porém, sem deixar de apontar para o fato de que o modelo parece estar se propagando para várias camadas da sociedade, num movimento de descendência por ‘capilaridade’ (Lévy, 1998, p:15).

Este profundo processo de desenvolvimento gerado pelas transformações sociais, econômicas, políticas e tecnológicas faz com que os modos de valorização das atividades profissionais também sejam repensados, o que influencia diretamente na revisão dos padrões de regime assalariado, e conseqüentemente nos modos de organização das empresas, bem como impulsiona o surgimento de pequenas organizações produtivas com sistemas muito mais flexíveis que possam dar conta da plasticidade das ideias e práticas dos sujeitos. Deste modo, ‘la vida económica ya no estaría entonces esencialmente animada por una competencia entre grandes compañías que alistan bajo sus banderas un trabajo cuantitativo y anónimo’ (Lévy, 1998, p: 15).

A partir destas transformações os agentes desenvolvem constantemente formas complexas de interdependência, cruzando fronteiras entre as competências, - que agora já não são mais pré-determinadas - abrindo margem para o aproveitamento de múltiplas qualidades subjetivas dos que integram as organizações - que por sua vez, são cada vez mais abertas aos intercâmbios, aos movimentos de associação e rompimento, assim como aos conflitos internos e externos. ‘La capacidad para formar y reformar rápidamente colectivos inteligentes se convertirá en el arma decisiva de las cuencas regionales de conocimientos especializados en competencia dentro de un espacio económico mundializado. (Lévy, 1998, p: 16).

Lévy levanta a hipótese de que vivemos em um quarto ‘espaço antropológico’, que ele denomina de ‘Espaço do conhecimento’, que tende a dirigir os outros três espaços anteriores, nos quais, o primeiro espaço estaria relacionado aos conhecimentos primevos - os ritos e mitos; um segundo espaço ligado às questões territoriais, mais especificamente ao desenvolvimento das técnicas de agricultura; e a um terceiro espaço que compreende os períodos de grandes expedições e descobertas de territórios e aos conseqüentes processos de colonizações, que deram início a era da globalização. Os ‘espaços antropológicos’

correspondem a um modo de conhecimento específico que se deu em determinados períodos da existência humana, dos quais se tem conhecimento.

Para poder ‘existir’, ou melhor, ter uma ou mais identidades neste quarto espaço antropológico, é necessário o seguinte, segundo Lévy.

Tener una identidad, existir en el espacio de los flujos mercantiles es participar en la producción y en los intercambios económicos, ocupar una posición en los nudos de las redes de fabricación, transacción y comunicación. No es conveniente ser desempleado en el Espacio de las mercancías ya que la identidad social se define en él por el trabajo, es decir, de hecho, para la mayoría de la población por un puesto salariado. En nuestro *currículo vitae*, después del nombre (posición en la Tierra) y la dirección (posición en el Territorio) se encuentra generalmente la profesión (posición en el Espacio mercantil). ¿Es posible hacer surgir un nuevo espacio en el que se pudiera poseer una identidad social, incluso si no se tuviera profesión? Quizás la crisis actual de las localizaciones y de los modos sociales de identificación señale la emergencia, todavía mal percibida, incompleta, de un nuevo espacio antropológico, el del conocimiento y de la inteligencia colectiva cuyo advenimiento definitivo no está en absoluto garantizado por mediocres “leyes de la historia”. Como los precedentes espacios antropológicos, el Espacio del conocimiento tendería a dirigir los espacios anteriores y no a hacerlos desaparecer. En efecto, en lo adelante, es de las capacidades de aprendizaje rápido y de imaginación colectiva de los seres humanos que las pueblan que dependen tanto las redes económicas como las potencias territoriales. Y sucede lo mismo sin dudas en lo referente a la supervivencia de la gran Tierra nómada. (Lévy, 1998, p:17).

Assim, os grupos e os indivíduos para ‘coexistirem’ neste quarto espaço antropológico necessitam comunicar-se com as várias esferas que formam as comunidades nas quais eles pretendem integrar-se, pois, com a possibilidade da existência translocal e virtual, os indivíduos não

têm mais uma identidade enraizada somente no espaço físico que ocupam, podendo estar em vários lugares simultaneamente, assumindo papéis distintos.

Situado o conhecimento no centro deste espaço antropológico, é de se imaginar que as maiores fontes de riqueza das sociedades sejam justamente as ideias, as práticas e as manifestações artísticas dos seus agentes, e deste modo, pelo menos em teoria, ou ainda - pelo bem ou pelo mal - são estas riquezas que as grandes corporações internacionais dizem que pretendem salvaguardar em suas diretrizes políticas para a 'cultura'.

Podemos relacionar essas ideias à hipótese que sugeri no capítulo anterior, sobre a centralidade do compartilhamento de conhecimentos sobre as políticas culturais como fator desencadeador de uma intensa formação de coletivos e redes de produção musical, bem como um regulador da participação mais democrática de grupos de distintas classes sociais nas políticas públicas para a cultura.

A questão das classes também é discutida por Pierre Lévy, como segue:

Si el prójimo es una fuente de conocimiento, la recíproca es inmediata. Yo también, cualquiera que sea mi situación social provisional, cualquiera que sea el juicio que la institución escolar ha pronunciado a mi respecto, yo también soy para los otros una oportunidad de aprendizaje. Por mi experiencia de vida, por mi trayectoria profesional, por mis prácticas sociales y culturales y puesto que el saber es coextensivo a la vida, ofrezco recursos de conocimientos a una comunidad. Incluso si soy desempleado, si no tengo dinero, si no tengo diploma, si deambulo por un arrabal, si no sé leer, no soy por ello una nulidad. No soy intercambiable; poseo una imagen, una posición, una dignidad, un valor personal y positivo en el espacio Del conocimiento. Todos los humanos tienen el derecho de verse reconocida una identidad de conocimiento. (Lévy, 1998, p:20).

Mesmo que os motivos sejam ainda desconhecidos, isto é, não sabemos com certeza (e talvez nunca saibamos) quais os reais objetivos desta mudança de posicionamento, o fato é que as políticas culturais governamentais brasileiras são cada vez mais direcionadas no sentido de

estimular as forças mentais dos produtores e artistas para uma imaginação coletiva, e isto é bastante evidente nos textos que orientam os programas, projetos e diretrizes do Minc.

Observemos alguns deles.

#### **Programa *Cultura Viva* do Minc:**

Esse Programa surgiu para fortalecer o protagonismo cultural na sociedade brasileira, valorizando as iniciativas culturais de grupos e comunidades, ampliando o acesso aos meios de produção, circulação e fruição de bens e serviços culturais, tendo como base os Pontos e Pontões de Cultura. De 2004 a 2012, foram fomentados 3.662 Pontos de Cultura em todo o país, dos quais 3.034 já foram conveniados. Objetivos: Reconhecer iniciativas e entidades culturais; Fortalecer processos sociais e econômicos da cultura; Ampliar a produção, fruição e difusão culturais; Promover a autonomia da produção e circulação cultural; Promover intercâmbios estéticos e interculturais; Ampliar o número de espaços para atividades culturais; Estimular e fortalecer redes estéticas e sociais; Qualificar Agentes de Cultura como elementos estruturantes de uma política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura. (Fonte: Site do Programa Cultura Viva<sup>86</sup>).

#### ***Pontos de Cultura* do Minc**

O Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Cultura Viva. Ele é a referência de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas culturais. Como um parceiro na relação entre estado e sociedade, e dentro da rede, o Ponto de Cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, e destas entre si. O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a sociedade

---

<sup>86</sup> Para mais informações sobre o Programa Cultura Viva, ver: <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/>. Acesso em 10 de outubro de 2013.

civil. A adesão à rede de Pontos de Cultura é voluntária, realizada a partir de chamamento público, em editais lançados pelo Ministério da Cultura, pelos governos dos Estados ou pelas Prefeituras. Eventualmente, outras instituições públicas podem ser responsáveis pelo chamamento público. Outras linhas de fomento a Pontos de Cultura também são possíveis: Pontos de Leitura, Pontos Digitais, Pontinhos de Cultura, Pontos de Memória, Pontos de Bens Registrados como Patrimônio Imaterial. (Fonte: Site do Programa Cultura Viva<sup>87</sup>).

No ano de 2002, período em que Gilberto Gil era ministro do estado da cultura, na Bahia, a UNESCO e o IPEA realizaram o Seminário Internacional sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento – Uma base de dados para a Cultura; que teve por objetivo ‘não só renovar o interesse pela relação entre cultura e desenvolvimento, mas estimular o surgimento de uma agenda comum para a criação de bases de dados sobre a cultura’ (UNESCO Brasil, 2003, p:7).

Pensei que seria interessante observarmos alguns trechos das ideias que compõem o documento elaborado, na e para a ocasião, e que podem explicar de uma forma sintética o que viemos estudando.

A cultura é hoje um dos setores de mais rápido crescimento nas economias pós-industriais. Conhecer o seu funcionamento, além de ampliar o seu desempenho como um fator de ingresso para a economia, nos permitirá associar a melhoria de condições de vida como parte da mesma estratégia, favorecendo a criação endógena, melhor organização do processo de produção e acesso aos bens culturais. (UNESCO Brasil, 2003, p:15).

A vertente econômica, ainda que pouco trabalhada entre nós, me parece ser, como disse, a mais imediata. A segunda chave de um sistema de informações sobre a cultura, mais complexa e não dedutível da mensuração direta, mas de

---

<sup>87</sup> Para mais informações sobre os Pontos de Cultura, ver: <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>. Acesso em 10 de outubro de 2013.

correlações que irão desafiar nossos especialistas, surge, no entanto, como essencial para que não se perca de vista o real sentido da cultura. Falo do tratamento da cultura como capital social. Se esse é um setor que tem como matérias-primas a inovação e a criatividade, ele é também peça-chave da economia do conhecimento e pode significar um estímulo permanente para outros setores. Além disso, é mobilizador por estimular o sentimento de pertencimento a um projeto coletivo, a participação, a promoção de atitudes que favoreçam a paz e o desenvolvimento sustentado, o respeito a direitos, enfim, a capacidade da pessoa humana e das comunidades de regerem o seu destino. (UNESCO Brasil, 2003, p:16).

O objetivo deste aprofundamento na análise é ampliar o debate sobre as políticas culturais aplicadas aos ambientes colaborativos, evidenciando não só os aspectos das transformações e das apropriações tecnológicas, ou o viés das ações governamentais, mas as relações entre estas dimensões, que de uma maneira ou de outra, estão conectadas aos conceitos e práticas dos agentes.

El papel de la informática y de las técnicas de comunicación de soporte numérico no sería el de “reemplazar a la humanidad” ni de acercarse a una hipotética “inteligencia artificial”, sino de favorecer la construcción de colectivos inteligentes en los que las potencialidades sociales y cognitivas de cada cual podrán desarrollarse y ampliarse mutuamente. Según este enfoque, el proyecto arquitectural mayor del siglo XXI será imaginar, construir y acondicionar el espacio interactivo y moviente del ciberespacio. Quizás entonces será posible sobrepasar la sociedad del espectáculo para abordar una era posmedia, era en la que las técnicas de comunicación servirán para filtrar los flujos de conocimientos, para navegar por el conocimiento y para pensar de conjunto más que para arrastrar masas de informaciones. (Lévy, 1998, p:17).



Outra ideia de Pierre Lévy (1998) que vale a pena considerar é sobre as relações de solidariedade que são suscitadas no ambiente em rede, e que derivam das intensas trocas de conhecimento entre pessoas dos mais distintos lugares. Ele fala em um tipo de ‘cortesia desterritorializada’ (Lévy, 1998, p:19), que é fundamentada por uma relação ética com o intercâmbio de conhecimentos.

Essa solidariedade propiciada pelas trocas de conhecimento permite pensarmos, mais uma vez, nas questões de classes sociais, nas trocas estéticas, bem como na importância da subjetividade para os processos de organização dos coletivos e redes.

Vejamos algumas falas de artistas e produtores sobre isso:

‘Olha, a nossa grande moeda é na verdade um campo de colaboração, ou melhor, um arranjo que se dá pra juntar um grupo que está trocando, e não é necessariamente uma moeda física. Pra gente poder pensar na questão econômica que está ligada ao trabalho, nós temos que pensar além da perspectiva da moeda complementar, e pensar nessa nova forma de olhar pra economia. Nós temos que entender que hoje existem outras formas de remuneração, por exemplo – pra uma banda, pegar um carro, sair de São Paulo, e chegar em Fortaleza, fazendo 30 shows, cruzando Minas Gerais e subindo o Nordeste inteiro, e chegar lá no final, sem ter gasto nada, mas também não ter ganho dinheiro, naquele processo ali ela já recebeu muita coisa. Além da construção do público, de tocar sua música pela primeira vez, pra pessoas que nunca conheceriam a sua arte, a própria experiência de conhecer pessoas que vão compartilhar experiências de vida, já é remuneração. Esse intangível tem que ser computado, essa experiência que a rede Fora do Eixo está proporcionando pras pessoas e para as bandas conhecerem lugares, pessoas e processos que elas podem adaptar e trazer pra sua vida, pra contribuir com o seu amadurecimento pessoal, intelectual, existencial e espiritual, tem que ser considerado. Então a economia é vista de outra maneira, ao olhar pra troca de serviços e sistematizá-las em moedas, ao entender que a gente não vive e não é remunerado só pela grana, e ao entender que existem outras formas de gerir o

recurso que não é através da relação capital-trabalho, e que não é a relação patrão-empregado, que não é através do salário. E é por isso que eu acho que o movimento é revolucionário na raiz'. (Talles Lopes, Casa FdE-SP, entrevista realizada em abril de 2013).

'Existe aqui em Florianópolis uma teia musical afetiva muito grande, mas a gente ainda precisa se organizar melhor. Como o Alegre estava falando aquele dia lá, que a gente precisa se unir como categoria. Parar com as picuinhas, e pensar que nós somos uma geração que tá aí pra quebrar essas coisas sabe. A geração da diversidade né? O mundo globalizado, onde tem informação por todo o lado, mas e a experiência, cadê? A gente tá aqui pra procurar o lugar da experiência na nossa vida. E quanto mais a gente tiver esse tipo de experiências e vivências, melhor vai ser a nossa construção do futuro, porque a gente vai poder se pautar em coisas novas, e não em arquétipos do passado né. Porque a instituição, o controle existem desde que o chão é chão, mas também existe desde sempre quem tenta fazer o desvio né. O 'desvio estreito''. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

'Uma coisa que a gente entendeu desde o começo, e que foi muito importante pra rede 'dar liga' é o que até hoje é o principal diferencial do Fora do Eixo nesse ambiente de redes, é o seguinte: É a nossa capacidade de se movimentar em bloco, e é isso que encanta ou assusta, sabe? Porque assim, a gente consegue dar um 'salve geral', por exemplo, a gente divulga o festival: VEM AÍ O GRITO ROCK!!! Pronto, 300 cidades vão aparecer pra participar do Grito Rock. Então a gente entendeu que nós só conseguiríamos chegar nesse ponto, se a gente fosse muito metódico desde o começo, em relação ao equilíbrio do *online* com o *offline*. Então assim, existem muitas redes que são muito desequilibradas pro *online*, por exemplo, os incontáveis fóruns de discussão que existem na internet. E tem outras redes que são desequilibradas com o *offline*, e aí os Pontos de

Cultura são um bom exemplo. Porque assim, cada Ponto de Cultura ele é vigoroso, protagonista, fundamental no seu território, mas, até pelo perfil geracional dos empreendimentos, e mais uma série de fatores, muitos dos Pontos tiveram num primeiro momento uma dificuldade de estabelecer os fluxos digitais. Então você não consegue ativar fluxos com circulação de artistas entre diferentes Pontos, não consegue ativar uma produção de conteúdo colaborativo entre os Pontos, não consegue ativar a distribuição de produtos eficientes entre os diferentes Pontos, então a gente sempre foi muito radical na busca desse equilíbrio do *online* com o *offline*'. (Felipe Altenfelder, Casa FdE-SP, entrevista realizada em maio de 2013).

Pierre Lévy (1998) diz o seguinte sobre essas características organizacionais, que tem como base as relações com as tecnologias e as relações comunitárias.

Se habrá comprendido, que la inteligencia colectiva no es un objeto puramente cognitivo. La inteligencia debe ser comprendida aquí en su sentido etimológico, es decir trabajar en conjunto (inter legere), como punto de unión no solo de ideas sino también de personas, “construyendo la sociedad”. Se trata de un enfoque muy general de la vida en sociedad y de su futuro posible. La inteligencia colectiva de la que hablamos es un proyecto global cuyas dimensiones éticas y estéticas son tan importantes como los aspectos tecnológicos u organizacionales. (Lévy,1998, p:18).

A conjuntura das políticas culturais brasileiras neste período que me propus a analisar é motivo de pesquisas entre estudiosos de diversas áreas, e como veremos na próxima sessão deste capítulo, trata-se de um caso singular de assimilação da ‘cultura digital’ como chave para um processo mais aberto de gestão política para a cultura.

Para finalizarmos esta etapa, segue algumas ideias de Lévy (1998) sobre as possibilidades de transformação das estruturas que podem derivar de uma relação bem articulada entre as instituições reguladoras das políticas e as estruturas das redes, sejam elas, virtuais, locais ou translocais.

Sin embargo, un dispositivo de democracia directa en tiempo real em el ciberespacio permitiría a cada cual contribuir continuamente a elaborar y a refinar los problemas comunes, a introducir nuevas preguntas, a forjar argumentos, a enunciar y adoptar posiciones independientes unas de otras sobre una gran variedad de temas. Los ciudadanos dibujarían juntos un paisaje político cualitativamente tan variado como se desee, sin las obligaciones impuestas por grandes separaciones molares entre partidos. La identidad política de los ciudadanos se definiría por su contribución en la construcción de un paisaje político perpetuamente en movimiento y por el apoyo que darían a tales problemas (que juzgan prioritario), a tales posiciones (las cuales adoptan), a tales argumentos (de los cuales harán uso). De este modo, cada uno tendría una identidad y un papel político absolutamente singular y diferente al de otro ciudadano, teniendo la posibilidad de ponerse de acuerdo con los que sobre un tema tal, en un momento tal tienen posiciones similares o complementarias. No se participaría ya más en la vida de la comunidad “haciendo grupo”, añadiendo peso a un partido o confiriendo una legitimidad superior a un portavoz, sino fomentando la diversidad, animando el pensamiento colectivo, contribuyendo a la elaboración y a la solución de los problemas comunes. (Lévy,1998, p:46).

### 3.1 POLÍTICAS CULTURAIS PÚBLICAS - QUESTÕES SOBRE AS LUTAS REGIONAIS DOS ARTISTAS E PRODUTORES MUSICAIS

As lutas políticas envolvendo questões regionais são de fundamental importância para compreendermos as soluções encontradas pelos integrantes das redes e coletivos para desenvolver seus projetos.

Com vimos, as inúmeras transformações práticas e conceituais ocorridas no *campo* das políticas culturais públicas no período estudado parecem ter sido um grande estímulo para que artistas, produtores e gestores percebessem as ações de governo como algo além de um mero subsídio financeiro para seus projetos, e passassem a se relacionar de

uma maneira diferente com tais políticas, incorporando os conceitos que mais lhe interessavam para elaborar suas próprias estratégias e dinâmicas de organização, entre as quais, a mais importante dela talvez seja a centralidade da ideia de divisão.

Como vimos nos capítulos anteriores, uma das principais características destes grupos é a descrença no poder de ação das grandes corporações, sejam elas públicas ou privadas. No entanto, paralelamente a esta descrença, existe a concordância sobre a necessidade de um relacionamento com as três esferas (pública, privada e terceiro setor) para a consolidação de uma ‘política de rede’.

As preocupações dos produtores e artistas das redes de Florianópolis e do FdE giram em torno de um tema central, que não coincidentemente, é um dos eixos das políticas culturais implantadas pelo Minc a partir de 2003, isto é, a preocupação com o desenvolvimento de um setor cultural/musical que tenha como compromisso a promoção de diversidades locais. E para conquistar esse objetivo os agentes investem muito esforço e energia, tanto para o trabalho prático e operacional, quanto para a constante revisão conceitual a respeito da vivência, e da produção coletiva, e do sentido de se fazer política cultural.

Para Bourdieu (2012), a reivindicação regionalista consiste no seguinte:

O regionalismo é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações de forças simbólicas; ou, se prefere, a conservação ou a transformação das leis de formação dos preços materiais ou simbólicos ligados às manifestações simbólicas (objetivas ou intencionais) da identidade social. Nesta lutas pelos critérios de avaliação legítima, os agentes empenham interesses poderosos, vitais por vezes, na medida em que é o valor da pessoa enquanto reduzida socialmente à sua identidade social que está em jogo. (Bourdieu, 2012, p: 124).

Entre os integrantes da Casa Fora do Eixo - SP, a preocupação é com a difusão e o escoamento da produção musical das quatro grandes

regiões, bem como das mais distintas localidades do país, ou seja, a atenção não está focada em um local específico, mas em cada pequena cidade do ‘Brasil profundo’, que é o modo como eles se referem às cidades e municípios do interior do país.

Já em Florianópolis, como vimos antes, as preocupações e manifestações estão ligadas, principalmente à escassez na distribuição dos recursos públicos e privados para a cultura para a região sul do país, e à grande dificuldade de aprovação dos projetos inscritos em editais federais, que segundo eles, são sempre distribuídos privilegiando o eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Além das críticas ao Minc, outro motivo de muitas discussões é a atuação do governo do estado de Santa Catarina e da prefeitura da cidade, na área cultural. Entre os assuntos mais questionados e debatidos pelos artistas e produtores estão: as práticas das chamadas ‘políticas de eventos’; a falta de recursos públicos para a área; a má gestão do Fundo Municipal de Cultura; a não abertura de editais públicos já regulamentados como lei; e a supressão do pagamento/comissionamento dos captadores de recursos dos editais culturais.

Um trabalho interessante para nos ajudar a pensar sobre este assunto trata das ‘três tristes tradições’ das políticas culturais públicas no Brasil, que segundo Antônio Rubim (2010) são a ausência, o autoritarismo e a instabilidade.

Esse autor faz uma análise sobre momentos históricos das políticas culturais brasileiras, e aponta algumas superações e limitações enfrentadas pelo Minc a partir da gestão do Gilberto Gil, em 2003.

A primeira tradição, segundo Rubim, estaria ligada à ausência, que existe desde os tempos em que o Brasil era colônia de Portugal e não podia dar voz as suas expressões culturais ‘sem passar por um controle rígido, por proibições, bem como pelo menosprezo e perseguição as culturas indígenas e africanas’.

A segunda tradição é o autoritarismo, que se expressa na perseguição e no ‘aniquilamento de culturas, e na exclusão cultural a que é submetida parte significativa da população, e que fica evidente, por exemplo, nas concepções do que pode ser definido como cultura, subjacentes às políticas culturais empreendidas’. (Rubim, 2010, p: 189).

A terceira é a instabilidade, consequência de fatores como as discontinuidades administrativas que acontecem tanto nos órgãos responsáveis pelo setor cultural, quanto devido às trocas de governos, causando o problema das interrupções das políticas implantadas.

Estes três fatores influenciam cada um ao seu modo, o desenvolvimento de políticas culturais consistentes e democráticas,

tanto em nível federal, como regional e local. A instabilidade, por exemplo, impede que as políticas transcendam os governos e tornem-se políticas de Estado, e o autoritarismo impede que as políticas sejam discutidas e negociadas com a sociedade e com os setores culturais, deixando então de serem políticas públicas para se tornarem políticas de governo.

Rubim (2010) entende que a gestão do Gil entrou com uma perspectiva de rever essas três tradições, partindo de dois princípios: enfatizando o papel ativo do Estado na área cultural, e optando pelo caminho da forte conexão com a sociedade, consolidando inclusive uma marca de governo a partir destas diretrizes.

O ministro várias vezes afirmou que o público do ministério não eram apenas os criadores e produtores culturais, mas a sociedade brasileira. Deste modo, o diálogo com a sociedade deu substância ao caráter ativo, abrindo veredas para enfrentar outro desafio: o autoritarismo. Ou seja, o essencial desafio de formular e implementar políticas culturais em circunstâncias democráticas foi nitidamente colocado na agenda da pasta. Outra das ênfases dos nomeados discursos programáticos encontra uma sintonia fina com a idéia de força da luta contra o autoritarismo e o elitismo: a ampliação do conceito de cultura (GIL, 2003, p.10, 22, 44, 45). A insistência pela abrangência se traduz na opção por um conceito grande de cultura, dito “antropológico”. A assimilação da noção larga permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura culta (erudita) e abra suas fronteiras para outras modalidades de culturas: populares; afrobrasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexuais; das periferias; da mídia áudio-visual; das redes informáticas etc. (Rubim, 2010, p: 195).

Para Rubim, o Minc dirigido por Gil atuou de forma inovadora em muitas situações, criando além dos programas e projetos, uma ferramenta essencial para a construção democrática de políticas culturais, e que incluía todas as regiões do país no debate - as plataformas para trocas de informação e conhecimento - que teve início com o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas

Populares, que consistia em oficinas realizadas em vários estados brasileiros, contando com a parceria das secretarias estaduais e municipais de cultura, e que envolvia a participação de artistas das mais diversas áreas, produtores e gestores culturais, bem como da sociedade civil.

Esta ação se estendeu para a formação de conselhos de gestão, fóruns de discussões, grupos de estudos, seminários, movimentos políticos, e contribuiu para o surgimento de coletivos e redes de produção, envolvendo as diversas áreas artísticas e movimentos culturais.

Trata-se na verdade de uma abertura conceitual que tratava a cultura de forma ampla, e como um assunto que deveria ser discutido e planejado em conjunto com a sociedade, e por isso era necessário acioná-la para esta participação.

E assim foi feito. Os fóruns, a Conferência Nacional de Cultura, as câmaras setoriais, os seminários, e uma série de outras ações são sempre citadas nas conversas com os produtores e artistas das redes e coletivos, tanto em São Paulo, quanto em Florianópolis. Os encontros proporcionados pelo Minc nos primeiros anos da gestão Gil, são vistos por eles como uma das principais ações formadoras de produtores e gestores culturais mais informados sobre as políticas públicas culturais.

Para poder ampliar o escopo de ações nas regiões e localidades o Minc também promoveu o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC), além de outras iniciativas em parceria com o IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Economia, com o objetivo de produzir informações culturais que servissem de base para a elaboração das políticas.

Essa revisão conceitual tem como principal fundamento a descentralização dos processos, no entanto, ainda existem muitas etapas a serem cumpridas, e uma delas é exatamente a questão da distribuição desequilibrada de recursos, equipamentos culturais e outros tipos de oportunidades de acesso às políticas entre as diferentes regiões do país, motivo de revolta entre os artistas e produtores.

Os interessantes canais de participação da sociedade civil e dos artistas precisam ser avaliados e consolidados, inclusive institucionalmente. Nesta perspectiva, as câmaras setoriais, os seminários, as conferências, inclusive a Conferência Nacional de Cultura, assumem lugar de destaque. A concentração dos



equipamentos, que persiste apesar da nacionalização das atividades do ministério, continua a ser um grave problema, porque ela age ativamente contra esta distribuição mais equitativa de recursos humanos, materiais e financeiros, com repercussões inevitáveis e indesejáveis na democratização da cultura. A dificuldade de enfrentar esta tradição de concentração do ministério não o exime de dar passos efetivos no sentido de democratizar e nacionalizar os seus equipamentos. (Rubim, 2010, p: 198).

Vejamos o que pensam dois artistas de Florianópolis sobre a questão da concentração das ações de governo em algumas regiões do Brasil.

‘O edital do Ano do Brasil em Portugal, por exemplo, era pra sair no dia 05, depois passou pro dia 25, e depois pro dia 10. Depois não falaram quem era a curadoria, então, quem escolheu? Quem foi que aprovou? Quais eram os quesitos pra aprovar? Era música instrumental, música brasileira? E outra, Rio de Janeiro total né? Tá certo que a sede da FUNARTE é no Rio, mas como o edital é federal, tinha que dividir isso por porcentagem né?’ (Rafael Calegari, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘Eu vi uma entrevista do Gilberto Gil na Marília Gabriela, aí ele estava lá falando que quando era ministro ele promoveu muito a música do sudeste, do nordeste, do norte, e nem falou do sul, como se o sul nem existisse. Agora da Bahia, com certeza ele promoveu né?’ (Jana Goularte, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

E agora vejamos o que o Felipe Altenfelder pensa sobre os produtores culturais da cidade de São Paulo.

‘São Paulo tem uma dificuldade de olhar pro resto do Brasil. São Paulo acha que o Fora do Eixo começou quando a gente montou a Casa FdE em 2011, então eles acham que a gente chegou agora e sentou na janelinha do bonde. Então, pensando

assim, fica fácil pra eles criticarem. Mas na verdade a gente tá no bonde desde lá de trás, e no Brasil inteiro. E já sempre muito politizado, e por quê? Por uma questão de sobrevivência. O produtor cultural de São Paulo é menos politizado, porque o mercado dele tá um pouquinho mais consolidado, então o dele estava garantido, o emprego dele na MTV, e mais não sei aonde, então ele não precisava se politizar, e ainda podia até cultivar de forma ‘cool’ o medo do Estado, dizendo: Ah não, política é coisa de corrupto, de engravatado, e eu não me misturo com isso aí. Só que pra quem que é interessante o jovem despolitizado? Pro político safado, velho, engravatado que se isenta da disputa. E essa ficha caiu pra gente faz tempo, que a gente perdeu o medo do Estado, sacou?” (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Um dos motivos apontados por Rubim (2010) que parece acentuar a questão da centralização das ações do Estado em determinadas regiões é a falta de políticas de formação, atualização e qualificação, tanto dos profissionais envolvidos diretamente com as instituições culturais, quanto dos agentes produtores. Isso implica a necessidade de constantes realizações de eventos, cursos, reuniões e fóruns setoriais para ampliar, tanto quanto for possível, a participação da sociedade civil nestes processos.

Outro motivo está associado aos financiamentos culturais por meio das leis de incentivo fiscal, que para esse autor ‘penetraram e contaminaram toda a arquitetura institucional da cultura, em seus diferentes patamares (Rubim, 2010, p: 199).

A solução encontrada pelas políticas neoliberais de governos anteriores, que transferiram grande parte da responsabilidade dos financiamentos para a área cultural à iniciativa privada, prejudicou o diálogo sobre as políticas públicas (Rubim, 2010), ao apresentarem uma opção instrumentalista que trata a cultura como uma mercadoria, deixando nas mãos das empresas o poder de decisão sobre o que vale ou não a pena ser financiado. Rubim sugere que estas leis de incentivo passem por um profundo processo de revisão, para que o Estado assumira uma posição mais firme no compromisso com a cultura.

A conquista do mínimo de 1% do orçamento para a cultura e o aumento dos recursos para a área

devem estar associados à construção institucional de uma política de financiamento, submetida à política pública e nacional de cultura. Ela deve garantir: (1) papel ativo e poder de decisão do Estado sobre as verbas públicas; (2) mecanismos simplificados de acesso aos recursos; (3) instâncias democráticas de deliberação acerca dos financiamentos; (4) distribuição justa dos recursos, considerando as regiões, os segmentos sociais e a variedade de áreas culturais; (5) modalidades diferenciadas de financiamento em sintonia com os tipos distintos de articulação entre cultura e mercado, acionando, por exemplo: empréstimo, micro-crédito, fundo perdido, fundo de investimento, mecenato, marketing cultural etc. (Rubim, 2010, p: 199).

Um dos programas mais importantes lançados pelo Minc durante o período analisado foi o ‘*Programa Cultura Viva*’ que foi criado e regulamentado em 2004, sendo um marco da gestão do Gil, e fundamental para pensarmos sobre a atuação do Minc em relação às políticas regionais e locais.

O programa consiste no seguinte:

O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - *Cultura Viva*<sup>88</sup> foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004, e nº 82, de 18 de maio de 2005 do Ministério da Cultura. Surgiu para estimular e fortalecer no país redes de criação e gestão cultural, tendo como base os *Pontos de Cultura*. Inicialmente, o *Cultura Viva* era formado por cinco ações: Pontos de Cultura (convênios), Escola Viva, Griôs, Cultura e Saúde, sendo todas as atividades vinculadas aos *Pontos de Cultura*. (Site do Ministério da Cultura)

Entre estas cinco vertentes, a que mais nos interessa aqui é a dos Pontos de Cultura, que eram instalados em várias cidades e municípios do país, os quais tinham pouco ou quase nenhum acesso a equipamentos

---

<sup>88</sup> Para mais informações sobre o ‘Programa Cultura Viva’, ver: <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>. Acesso em 03 de outubro de 2013.

culturais para dar voz as suas manifestações. Os pontos contavam com um estúdio digital de produção audiovisual e conexão com a internet.

A autora Eliane Costa (2011) faz uma análise sobre os Pontos de Cultura, pensando sobre a contribuição deste tipo de ação para o *campo* de gestão cultural no Brasil.

Os pontos de cultura através das suas ações contribuem para a ampliação de diversidade cultural na rede, para a ampliação do acesso a serviços e ao conhecimento, para o exercício dos direitos culturais, para as interseções entre culturas locais e globais, bem como para o fortalecimento das possibilidades de compartilhamento e diálogo intercultural livre' (Costa, 2011, p:129).

Uma breve análise sobre o *Cultura Viva* e sobre os *Pontos de Cultura* me parece interessante por se tratar de ações que serviram de inspiração conceitual para a formação não só do Fora do Eixo, mas de muitas outras redes e coletivos espalhados pelo Brasil.

Um dos coletivos da rede FdE foi beneficiado com esta modalidade de programa, que ajudou a alavancar projetos de uma localidade específica, na cidade de São Carlos, no interior do estado de São Paulo.

Os Pontos de Cultura são escolhidos por edital público, entre iniciativas já desenvolvidas por organizações da sociedade civil há pelo menos dois anos, em localidades onde a oferta de serviços públicos e equipamentos culturais se mostra precária ou insuficiente. A proposta inverte, dessa forma, a lógica de atuação do Estado: não é o governo que leva uma ação às comunidades; são elas que definem as práticas que desejam fortalecer, a partir do reconhecimento e do apoio do governo. O Ponto de Cultura não é nem um serviço, nem um equipamento cultural criado pelo Estado: ele representa o apoio deste a uma iniciativa que já se desenvolve, por exemplo, no interior de uma favela, numa aldeia indígena ou numa comunidade quilombola. Seu foco não é a carência, mas a potência e a capacidade de ação dos indivíduos e dos grupos. (Costa, 2011, p:130).

Os Pontos de Cultura se tornaram simbólicos entre artistas, gestores e produtores culturais por trazerem à tona uma forma alternativa de se pensar as políticas públicas, vistas agora como um *campo* a ser construído com a participação dos agentes e grupos, ao invés de um mero sistema de financiamento para as artes e para as culturas.

Assim como os fóruns, debates, reuniões e conferências promovidos pelo Minc, os Pontos de Cultura e outras diversas ações do ministério são vistas como ponto de partida, e não como um ponto de chegada para a construção de políticas locais e regionais para o setor cultural.

‘Um dia lá em São Carlos, eu vi uma divulgação de uma reunião do Conselho Municipal de Cultura, e eu achei bacana, e fui ver qual era. Eu era produtor cultural lá, mas não sabia que isso existia. Aí eu fui, e descobri que aquele Conselho existia por causa de um processo que foi detonado pelo Estado pra criação das Conferências Nacionais, e que aquilo era um mecanismo de fortalecimento da legitimidade da sociedade civil num processo de democracia participativa. E que dentro disso o Ministério da Cultura tinha um site, e que lá tinha uma logo de um tal de *Creative Commons*, e aquilo já abria a sua mente pra uma lógica totalmente nova de compartilhamento de conhecimentos e de produtos culturais, e ali existia ainda um texto do Programa Cultura Viva, que falava em rede, em empoderamento, em protagonismo, em autonomia, em *do in* antropológico, sabe? Então aquilo ali ia virando um repertório que promovia uma elevação da auto-estima que não tem mais como dar passo pra trás, e a hora que você está com a auto-estima elevada, você perde o medo do Estado...’

‘Então, não é que o Fora do Eixo tem articulação com gabinetes, o FdE se comunica e se impõe, a gente entra nos lugares, porque a gente tem autonomia pra entrar e pra sair. E os nossos diálogos com o poder público nunca são pra fechar parceria direta, a gente vai sempre pra negociar o conceito da política pública. Então isso nos dá bastante legitimidade como interlocutores,

e cria no olhar do gestor público uma relação de confiança, que vê que a gente não está indo lá pra ficar no balcão, e sim pra construir legado, pra democratizar e deixar a estrutura sólida pra coisa acontecer. Então a partir disso você vai acumulando de agenda em agenda a credibilidade pra crescer na próxima, então a narrativa vai se tornando épica. Aí todo mundo começa a falar assim: Ah, aquele caras, que moram em 20 pessoas naquela casa, que ninguém sabe qual é, agora estão tirando foto com a presidenta (risos)’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

No entanto, é interessante notar que o reconhecimento das conquistas e evoluções do Minc, nunca vem desacompanhado das críticas às debilidades e insuficiência das ações.

Vejam algumas falas do Felipe Altenfelder, onde ele explica a relação da rede FdE com as políticas culturais do Minc, e de que maneira as ações do ministério auxiliaram no desenvolvimento de uma ‘mentalidade de rede’ no setor cultural, e em seguida aponta também as limitações destas mesmas políticas.

‘O texto base do *Programa Cultura Viva* foi bastante inspirador pra gente. A relação com o programa é de inspiração conceitual. Dos 200 coletivos do Fora do Eixo, só um deles foi aprovado num edital dos *Pontos de Cultura*, que era de onde eu vim, de São Carlos. Então os outros 199 trabalharam inspirados pela política, mas sem receber \$1 Real de recurso do *Programa Cultura Viva*. Inclusive, num primeiro momento em que a gente estava começando a rede, quando tínhamos um processo de afirmação da identidade mais aguerrido, a gente até usava um comparativo inverso: A gente dizia assim: Cara, o Estado montou essa rede dos *Pontos de Cultura*, financiando os *Pontos*, e a gente não precisou do financiamento. A gente pegou os princípios e valores, adaptamos as nossas realidades, e estamos tocando o pau ‘nós por nós mesmos’, com nossos braços e com as nossas pernas. Então assim, tem projetos financiados? Tem! Mas se a gente for comparar o montante total de recursos,

essa parte é muito pequena. Então, aonde é que está a maior parte do orçamento? Na moeda complementar e na sistematização da força de trabalho. As nossas contas não são pagas com dinheiro de edital. O dinheiro vem das atividades que a gente realiza, das palestras que a gente faz, das curadorias, etc’.

‘Mas assim, o que nos dá legitimidade na disputa dos editais que estão colocados é a capilaridade nacional, uma rede que está de fato estruturada no Brasil inteiro, e é o fato de nós termos acesso a uma inteligência coletiva pra elaboração dos projetos. O *Google Docs* tá aí pra ser usado. Se a gente pode colocar uma equipe de 30 pessoas pra trabalhar num projeto, por que a gente não vai usar né?’

‘É engraçado né, porque assim, eu acho que o debate deveria ser pela pressão da sociedade civil pra se ampliar as fontes de financiamento do Estado, que são escassas, por sinal. Às vezes esses debates em torno dos editais, dos Pontos de Cultura, parece até que são rios de dinheiro, mas é um recurso limitadíssimo. Eu acho que seria muito mais proveitoso que a sociedade civil estivesse unida pra reivindicar a ampliação desse recurso. Olha, por exemplo, o *Ponto de Cultura*, o contrato que a gente assina com o Estado é de \$180mil reais, dividido em parcelas de \$60mil por três anos. Em um ano, \$60mil pra um empreendimento onde tem 10 pessoas envolvidas, isso não é nada. Além de ser um dinheiro que você tem que gastar dentro dos padrões da lei 8.666, que é a mesma lei que regula ordenação de despesas da ODEBRETCH pra construir estádios da copa do mundo. Então ela é aplicada na prestação de contas dos Pontos de Cultura, que é uma lei que funciona muito bem pra quem trabalha com proporções industriais, mas não pra Ponto de Cultura. Então, o debate sobre o financiamento público pra cultura é mais embaixo cara. Ele é um debate, no meu ponto de vista, de ampliação do recurso que está disponível, porque ele é pouco, e ele não dá conta, e não é só do Fora do Eixo. Ele não dá conta das demandas dos Pontos de Cultura, não dá conta das demandas dos

povos de terreiro, não dá conta dos povos indígenas, nem das bandas, nem dos skatistas, dos grupos de teatro, das companhias de dança, nem dos ambientalistas, dos movimentos LGBT, ele simplesmente não dá conta'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Proponho sintonizar essas concepções do Felipe com as ideias de Antônio Rubim (2010), de que as gestões Gil/Juca Ferreira levam em conta o contexto digital como sendo o próprio *campo* das políticas culturais. E por consequência, podemos pensar que são as conexões e os compartilhamentos que surgem no ciberespaço e a partir dele, que vão contribuir com a pulverização das ações nos territórios.

Segundo Eliane Costa, o Brasil tem uma experiência singular na relação entre a produção cultural, as tecnologias digitais e a internet que 'ultrapassam a esfera da militância civil, chegando às políticas públicas' (Costa, 2011, p:127), sendo inclusive motivo de reconhecimento e inspiração internacional.

Porém, isso não exclui o fato de que há ainda muito a ser feito, pois não só no Brasil, como na maioria dos países 'a crescente e irreversível influência do ambiente de redes ainda está associada à instabilidade, insegurança e exclusão' (Costa, 2011, p:136).

Vejam agora como se dá este processo de renovação no *campo* das políticas culturais em Florianópolis.

A principal entidade pública de gestão das políticas culturais do estado de Santa Catarina é a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), que é vinculada a Secretaria de estado do turismo, cultura e esporte (SOL).

Segundo Gabriel Saliés<sup>89</sup> a gestão cultural pública catarinense não desempenhou nada de muito inovador no período em que o Minc revolucionava as estruturas das políticas culturais no restante do país.

Nesta perspectiva de forte incentivo do governo ao financiamento por meio de mecanismos como o mecenato cultural viabilizado pela lei existente, devido à falta de políticas definidas para a

---

<sup>89</sup> Gabriel Portela Saliés é produtor musical em Florianópolis, e integrou o coletivo Cardume Cultural, que foi o primeiro coletivo de música parceiro do Fora do Eixo na ilha. Ele integrou o Conselho Municipal de Cultura e realizou uma pesquisa sobre as políticas culturais do estado de Santa Catarina, no curso de Administração da Universidade Federal de Santa Catarina.



distribuição e democratização destes recursos, é possível dizer que o papel dominante do Estado de Santa Catarina no *campo* neste período foi de agenciador. (Saliés, 2012, p:56).

Em direção contrária às transformações que vinham ocorrendo em outros estados do país, no ano de 2005, situações peculiares acontecem em Santa Catarina, entre elas a redução de 50% do quadro funcional da Fundação Catarinense de Cultura, seguida de uma diretriz administrativa que autorizou o governo do estado a repassar as atividades da FCC para OS's (Organizações Sociais), causando o 'desmonte da Fundação Catarinense de Cultura (Saliés, 2012, p: 58, apud Oliveira, 2007).

Uma entrevista realizada por Gabriel Saliés com um membro do Conselho Estadual de Cultura (CEC), aponta esse contrafluxo da gestão pública cultural em Santa Catarina.

'O CEC não estava lá para discutir políticas de cultura, ele estava lá para aprovar projetos. E muitas vezes projetos de interesses pessoais de quem estava lá dentro. Por exemplo, eu sou da área de dança, apresento lá um projeto de quinhentos, ou de um milhão de reais. Você é da área de teatro. Aí a gente troca figurinha, você aprova o meu projeto, e eu aprovo o seu (...) havia muito recursos para à cultura, porém isto se perdia pois não havia políticas de cultura definidas. Que setores vamos apoiar? Quais áreas são emergentes? Quais têm vocação no Estado? Nem esse tipo de levantamento a gente tinha'. (Saliés, 2012, p: 60).

Em análise sobre as referências norteadoras das políticas da FCC neste período, Gabriel identificou que as ações focadas em grandes eventos, bem como em manifestações eruditas são de forte apelo discursivo por parte dos gestores da instituição. Entre os principais eventos promovidos estão o Festival de Dança de Santa Carina, a previsão da instalação do Balé Bolshoi no estado, a instalação de uma filial de um balé russo em Joinville, Festivais internacionais de artes, entre outros. Mesmo assim, vale lembrar que 'estas ações nunca foram realizadas, mas já denotavam uma forte orientação de valores transacionais, privilegiando as manifestações artísticas consolidadas no

circuito internacional, em detrimento das manifestações locais (Saliés, 2012, p: 60 apud Oliveira, 2007).

Entre tantos outros problemas, do período de 2007 a 2010 a FCC passa por quatro trocas de dirigentes, causando uma grande instabilidade política, consolidando assim uma série de transferências de funções que eram da responsabilidade da Fundação para OS's e OSCIPS<sup>90</sup>.

Outra entrevista realizada por Saliés (2012), dessa vez com um técnico administrativo da FCC, traz a tona mais detalhes sobre este assunto.

‘A nossa experiência lá na fundação, é de uma falta de continuidade nas ações, da ausência de um planejamento integrado e da falta de uma autonomia de gestão em relação à SOL. A reforma administrativa do Estado criou um vínculo entre os órgãos centrais e os indiretos, que não permitiu o pleno desenvolvimento, em termos de gestão, desses órgãos. E órgãos como as fundações, foram justamente criados para poder desenvolver essa autonomia, mas elas viraram meras repartições públicas, sem autonomia e com um modelo antiquado de gestão. Houve uma tentativa em transformá-la em OS. Mas foi rechaçada, tanto pelos políticos, quando pela sociedade civil. Eu defendia isso na época, baseado em casos de Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais. A fundação estaria em outro patamar se tivesse sido transformada em OS. Porém, essa legislação de OS é problemática, parece que só funciona bem em São Paulo, que tem um modelo próprio e que tá na mira do Ministério Público’. (Saliés, 2012, p: 65)

‘O atravessamento na gestão da FCC é muito forte, a Anita Pires só conseguiu avançar um pouco mais nas ações da FCC junto ao MinC, pois tinha uma linha direta com o governador. Porque ela não era alinhada com o secretário. A nossa experiência de 30 anos de FCC reza que, quando o

---

<sup>90</sup> Organizações sociais do terceiro setor. Para mais informações, ver, <http://www.terceirosetoronline.com.br/ong-os-oscip/>. Acesso em 1 de janeiro de 2014.

presidente da FCC é alinhado com o secretário, as coisas de alguma forma fluem, eles não têm pedras no caminho. Mas quando são de grupos partidários diferentes, ou grupos diferentes dentro do mesmo partido, nós técnicos é que pagamos o preço.’ (Saliés, 2012, p: 67).

Em 2009 o governo de Santa Catarina assina um convênio com o Ministério da Cultura para a implantação do Programa dos Pontos de Cultura, sendo que foram instalados no estado 60 pontos, em 36 cidades. Além destes foram fechados outros convênios que integravam o Programa Cultura Viva<sup>91</sup>

Sob a gestão de Anita Pires este foi um momento de forte alinhamento com as políticas do Minc, no qual o estado recebeu uma série de financiamentos para a área cultural, e realizou várias atividades em concomitância com as agendas e diretrizes do ministério.

Não obstante a isso, e talvez devido justamente a essa movimentação política, as críticas por parte de artistas, produtores e sociedade civil em relação à atuação da gestão cultural pública no estado se tornam cada vez mais intensas, inclusive surgindo denúncias de irregularidades fiscais.

A tese de que há má gestão dos recursos públicos da cultura é corroborada pelo Tribunal de Contas do Estado em auditoria realizada em 2008, apontando diversas irregularidades na gestão e distribuição de recursos do FUNCULTURAL (TCE, 2009). A análise do TCE era de que muitos projetos não recebem o encaminhamento devido, ocasionando projetos que não apresentavam parecer do CEC, e mesmo assim acabavam sendo financiados. A auditoria realizada pelo Tribunal de Contas indicava que 51% dos entrevistados afirmam ser preciso “apadrinhamento” político para aprovação de projeto, ou pior, é necessário pagar comissão aos gestores públicos estaduais para obter a aprovação. (Saliés, 2012, p: 69).

---

<sup>91</sup> Para mais informações ver, SALIÉS, Gabriel Portela. 2012. As políticas culturais e o financiamento público à cultura em Santa Catarina, frente às políticas culturais no Brasil. Monografia submetida ao curso de Administração da Universidade Federal de Santa Catarina.

A conclusão da análise de Gabriel Saliés é que o posicionamento político do estado de Santa Catarina em relação à cultura, no período de 2003 a 2010, é voltado para uma concepção de lazer, privilegiando manifestações artísticas e culturais que gerem reconhecimento internacional, desconsiderando as manifestações locais, e atuando como uma mera agenciadora ‘que trata a cultura a partir de uma visão estritamente instrumental’ (Saliés, 2012, p: 70).

Vejamos o que pensam mais dois artistas de Florianópolis sobre estes assuntos que viemos discutindo:

‘Eu sou contra esse lance de política de eventos, e foi isso que o novo superintendente falou aquele dia lá na reunião da Franklin Cascaes né. A primeira coisa que ele falou é que era contra isso...de destinar muita verba pra uma coisa que vai acontecer só em um dia, e o resto do ano não tem mais nada. Mas o que ele já está fazendo vai totalmente contra o que ele disse, né’. (Fábio Carlesso, entrevista realizada em março de 2013).

‘Eu acho que o papel do Estado é financiar a arte como educação, sabe? Não alimentar cultura de elite. Aí vêm esses caras de fora pra cá, tocar ganhando \$ cinqüenta mil reais no Teatro Pedro Ivo, com tudo pago pelo governo, enquanto a gente tá aqui, numa ilha que só tem turismo, ganhando cachê de \$ mil e quinhentos reais, isso que eu não acho justo’. (Luiz Sebastião Juttel, entrevista realizada em março de 2013).

A questão das políticas de eventos é abordada de uma maneira interessante por Teixeira Coelho (1997), que entende que esse conceito carrega um certo peso que deve ser repensado neste momento de reestruturação política na área cultural, no qual o estado de Santa Catarina e a cidade de Florianópolis ainda caminham a passos um pouco lentos.

Segundo ele, a rejeição às políticas de eventos no Brasil se tornou corrente a partir dos anos 1980, quando esta modalidade de ação cultural passou a se intensificar, a partir de uma concepção da realização de ‘mega eventos’, que consomem valores muito altos de investimentos públicos e privados, e que poderiam ser pulverizados de maneira mais equilibrada para várias localidades do país.

Essa política de eventos, consistente no oferecimento, à comunidade, de momentos culturais que saem fora de uma determinada rotina (concepção técnica de evento), tem sido continuamente contestada como forma episódica de ação cultural que nada deixa semeado e que se transforma em saída para o chamado atendimento de balcão, pelo qual artistas individualmente considerados têm suas pretensões artístico-econômicas atendidas ao sabor das conveniências políticas e sem maiores compromissos com a cultura das comunidades perante os quais se produzem. (Coelho, 1997, p: 303).

No entanto, se pararmos para olhar com mais atenção para o contexto atual, onde a circulação de bens e serviços culturais se dá em ritmo cada vez mais acelerado, a promoção de eventos, quando planejada com a participação da comunidade, contribui também para a formação de público e para o próprio ato criativo. ‘A realização de eventos, por mais isolados que sejam uns dos outros, pode ser significativa e estimulante, tanto para os indivíduos em suas necessidades consumistas e em suas pretensões criadoras, quanto para a dinâmica cultural como um todo’ (Coelho, 1997, p: 304).

Poderíamos pensar então que o que está em jogo é um melhor planejamento destas políticas, e uma busca pelo equilíbrio entre as ações, incorporando tanto a realização de eventos, cursos, oficinas, palestras, e outros tipos de encontros que proporcionem o debate, como a promoção de eventos direcionados para a fruição da arte. Ou seja, como já vimos anteriormente a sugestão de George Yúdice - a elaboração de políticas que considerem o papel da cultura neste momento histórico.

Se o que estiver em jogo, para um indivíduo ou uma comunidade, é o interesse pelo consumo de uma obra de cultura, a recepção de um bom produto a que não teriam acesso não fosse por uma política cultural tende a justificar-se em si mesma. Se o objetivo, por outro lado, for incentivar a criação, nada pode fazê-lo melhor do que a observação de uma boa obra. (Coelho, 1997, p: 304).

No caso do Brasil, uma sólida política de eventos pode ser, paradoxalmente, a única política cultural duradoura a que se pode aspirar. Melhor talvez praticá-la, radicalmente, em vez de seguir caminhos vinculados a uma concepção de política cultural, e de intervenção cultural do Estado, esgotada. (Coelho, 1997, p: 305).

Este ponto é ainda bastante delicado em Florianópolis e no estado de SC, já que as instituições gestoras do setor cultural não foram capazes de acompanhar as transformações políticas que vêm ocorrendo, devido a inúmeros problemas, entre eles, a questão das constantes trocas de dirigentes e equipes de trabalho. Essa lentidão para assimilar as inovações acaba reforçando a atuação baseada em modelos obsoletos de políticas culturais.

Para finalizar esta etapa vamos para uma breve análise sobre outro ponto delicado das lutas regionais dos coletivos de Florianópolis: à supressão dos comissionamentos dos captadores de recursos dos editais culturais, lançados pelo estado e pela prefeitura municipal, e que está ligada a questão da representatividade das profissões de produtor e gestor cultural, que afeta diretamente a distribuição de recursos para os projetos musicais.

Além da questão da representatividade, outro problema é que os artistas não concordam em ter que desempenhar o papel de captadores de recursos e gestores de projetos, já que tem as suas atividades profissionais para desenvolver, alegando que estes processos burocráticos não fazem parte do universo artístico.

Assim como em outros lugares do Brasil, o papel do captador de recursos vem sendo cada vez mais restringido, devido à cultura do 'atravessamento' que perdurou e ainda perdura no cenário dos projetos culturais patrocinados por leis de incentivo fiscal. Tanto as secretarias estaduais e municipais, como o próprio ministério vêm adotando estratégias que tornam a atuação do captador, e muitas vezes do próprio produtor, desnecessárias.

Uma dessas estratégias é, por exemplo, publicar a lista de empresas patrocinadoras de projetos culturais no site do ministério, permitindo que qualquer proponente possa acessar diretamente a empresa que lhes interessa, sem intermediadores.

No início das leis de incentivo os captadores de recursos eram os protagonistas do processo, ficando em alguns casos com até 60% dos valores

direcionados a alguns projetos... A situação era absolutamente vergonhosa e muitos projetos sequer poderiam ser realizados para atenderem a demanda por dinheiro dos captadores de recursos. Diante deste cenário onde captadores não sérios atuavam como reais atravessadores do processo de efetivação das leis de incentivo foi organizada uma reação do poder público e os captadores passaram nos termos da lei a receber somente 10% dos valores dos projetos até no máximo 100 mil reais. Alguns captadores predadores exigiam dos proponentes quantias por fora alegando que as contas poderiam ser fradadas. Poucos proponentes aceitaram tal desvio de conduta e os que aceitaram não conseguiram viabilizar a efetivação de seus projetos dispondo de valores abaixo dos aprovados e o costume de superfaturar para os captadores caiu em desuso. (Jornal das Artes, por Wellington Costa, 17/05/2012)<sup>92</sup>.

Segue algumas falas de produtores e gestores culturais de Florianópolis sobre estas questões.

‘O meu desejo é que a Associação dos Produtores Culturais de Florianópolis fosse representativa da classe. Primeiro porque não existe um reconhecimento dos órgãos públicos de que a produção e a gestão cultural são profissões. Eu só trabalho com isso, vivo disso, e a hora que eu vou dizer o que eu faço, é mais fácil dizer que eu sou advogada, do que tentar explicar o que é que eu faço. A outra questão, é que essa representatividade serve pra gente ter força perante os órgãos públicos. Primeiro, a Franklin Cascaes, ela não reconhece a figura do captador de recursos, e nem do produtor cultural. Isso aí, pra economia da cultura que é diretriz do próprio Ministério da Cultura, a Fundação começou cortando pela raiz né. São duas figuras super importantes pra uma economia da cultura, o

---

<sup>92</sup> Para mais informações sobre os captadores de recursos ver, <http://jornaldasartes.blogspot.com.br/search?q=Captadores>. Acesso em 18 de outubro de 2013.

produtor e captador de recursos’. (Daniela, produtora cultural. Depoimento feito na primeira reunião da Associação de Produtores Culturais de Florianópolis. Fevereiro de 2013).

‘É que assim, essa ponte entre o músico, a pessoa que produz a música, que faz a arte, e a pessoa que está envolvida com a economia, com empresas e não sei o que, é o captador que faz. Eles não falam a mesma linguagem. Pro músico chegar numa empresa e ir lá pedir dinheiro, ele não sabe nem por onde começar. Então é super complicado fazer isso, sabe? Então tirar a figura do captador é um retrocesso de anos. (Daniela, produtora cultural. Depoimento feito na reunião setorial com o superintendente da Franklin Cascaes. Fevereiro de 2013).

‘Eu acho que tem que ser revista a situação do captador de recursos. Porque um dos pilares da produção cultural é a parte de gestão, produção, elaboração, prestação de contas. Então como é que você pegar um pilar desses e tira? Desde 2010 o captador daqui de Florianópolis não pode ser remunerado’. (Marinho Freire, Depoimento feito na reunião setorial com o superintendente da Franklin Cascaes. Fevereiro de 2013).

‘Então, a gente já identificou essa questão dos captadores de recursos. Só que tem coisas que a gente pode mudar via regimento interno, e isso a gente vai fazer. Só que tem coisa que não tem como mudar sem reformular a lei. (Luiz Moukarzel, depoimento feito na reunião com o setor de música de Florianópolis, realizada em janeiro de 2013, na Fundação Franklin Cascaes).

Vejamos agora alguns depoimentos de músicos sobre a questão da elaboração de projetos, e outros processos necessários para a participação nas políticas públicas culturais.

‘Agora assim, o que a gente tá fazendo, nós já estamos nos posicionando, entendeu? É música *autoral*, é choro, é música brasileira. Poxa, eu tenho que me produzir, produzir o grupo, agora se



eu for ficar tomando conta da política também, eu tenho que fechar a porta do estúdio e virar vereador, ou trabalhar com outra coisa, sabe? Toma tempo fazer uma música, entendeu? Ensaiai e tal...’ (Luiz Sebastião Juttel, entrevista realizada em março de 2013).

‘A gente trabalha com uma profissão muito artesanal. A gente tá o tempo inteiro ali em cima, estudando pra conseguir fazer uma música boa né. E isso consome tempo’. (Fábio Mello, entrevista realizada em março de 2013).

‘Músico geralmente tem dificuldade em lidar com esse lado prático das coisas. Eu tenho muita dificuldade, com esse lado da produção e tal. Exige um trabalho burocrático que não tem nada a ver com o que a gente faz. Essa coisa de marcar ‘guigui’, escrever projeto. É muito diferente do que eu faço. Eu passo 24 horas do dia pensando em música. (Jana Goularte, entrevista realizada em março de 2013).

Os processos burocráticos dos projetos culturais incomodam especialmente os músicos. As críticas aos excessos de procedimentos para se conseguir apoio financeiro cultural também são feitas pelos produtores e gestores, mas eles têm constantemente desenvolvido novas técnicas que os habilitam para essas atividades. Já os músicos, resistem. No entanto este comportamento parece estar se transformando, visto que em Florianópolis, há cerca de três ou quatro anos, era ainda muito raro encontrar artistas nas reuniões do setor cultural, em especial nas setoriais de música, e nos últimos dois anos essa situação têm se alterado visivelmente.

O fato é que os projetos culturais realmente demandam muito tempo para serem elaborados, redigidos e formatados para cada tipo de edital, o que afeta diretamente o desenvolvimento das produções musicais por parte dos artistas. E já que estamos falando de uma cadeia produtiva, penso que nada mais sensato por parte dos gestores públicos, do que distribuir melhor as funções para cada etapa dos processos de produção e circulação em suas políticas e ações culturais.

Mas de qualquer modo, os artistas estão sendo ‘pressionados’ a conhecer as políticas e aprender a elaborar seus projetos. Principalmente devido a esse objetivo intrínseco às próprias redes e coletivos de

estruturar um mercado mais organizado e horizontal, o que faz com que a necessidade do grupo se imponha sobre o indivíduo, ou seja, quem não se adaptar corre o risco de ficar de fora, me parece.

Seguimos para a próxima etapa, pensando sobre a questão da narrativa e das políticas de discursos praticadas pelas redes e coletivos, que tem uma estreita relação com a reivindicação regionalista.

### 3.2 'SÓ FALA QUEM TRABALHA' - O LUGAR DA NARRATIVA NAS POLÍTICAS DAS REDES

Até aqui me autorizo a dizer que as práticas organizacionais e os modos de produção dos coletivos e redes estão sempre subvertendo, pelo menos em partes, as orientações dos discursos hegemônicos sobre arte e cultura, estes que por mais inclusivos e abrangentes que pareçam ser, acabam de um modo ou de outro, formatando as regras para as políticas culturais de acordo com interesses particulares.

Além disso, podemos pensar que as diretrizes e ações governamentais não atingem uma boa parte do público por elas estimado, devido principalmente à complexidade no fluxo de informação e comunicação entre pessoas que estão distribuídas em diferentes lugares, e que possuem interesses heterogêneos.

Isso faz com que as orientações políticas do Estado sejam interpretadas e praticadas de formas particulares entre os agentes das diferentes regiões e localidades, e confirma o fato de que as narrativas hegemônicas das políticas culturais não são capazes de abarcar tantas diversidades quanto gostariam.

Ademais, o *campo* de produção musical ainda possui um mercado pouco ou mal regulamentado, onde a necessidade constante de lidar com os imprevistos, com os poucos recursos, com a invisibilidade e mais uma série de outros problemas faz com que os artistas e produtores criem seus próprios sistemas políticos.

Um aspecto bastante interessante do funcionamento dos grupos são as formas como são elaboradas as narrativas, que são usadas de maneira estratégica para driblar todos estes obstáculos, como por exemplo, marcar o posicionamento dos agentes em situações específicas, ou para viabilizar a participação dos coletivos em diferentes tipos de projetos, em instâncias distintas das três esferas - pública, privada e da sociedade civil.

Um exemplo claro são os projetos elaborados para os editais culturais, que são textos com discursos adaptados e readaptados dezenas de vezes, muitas delas alterando inclusive a proposta estética das obras.

E tudo isso no intuito de participar dos processos de inclusão das políticas recém criadas, e poder difundir os trabalhos artísticos sem necessariamente estarem adequados, na prática, as regras dos editais, mas com um forte alinhamento aos discursos dos formulários, que são o requisito básico para a participação nos processos seletivos.

Por mais que as políticas culturais públicas venham se transformando de maneira radical nos últimos dez anos, podemos pensar que qualquer ação política que possua critérios de seleção curatoriais, bem como burocracias das mais variadas, já tem implícito algum tipo de alinhamento com o discurso hegemônico cultural.

Deste modo, para participar, ou melhor, se apropriar das políticas públicas, os agentes adaptaram e desenvolveram uma série de narrativas, se utilizando tanto de conceitos retirados dos textos dos programas e ações do Estado, quanto de linguagens do ambiente virtual.

Outra curiosidade das formações dos grupos é a contingência do seu aparecimento, ou melhor, a forma emergente e circunstancial pela qual surgiram centenas e depois milhares de coletivos e redes pelo país, e isto devido a uma forte influência das narrativas, que num momento de alteração estrutural profunda no *campo* das políticas públicas para a área cultural, passaram a ser articuladas como forma de estimular e depois fazer sobreviver este tipo de organização.

Barcellos e Dellagnelo (2012) em análise sobre o surgimento do Circuito Fora do Eixo sob a ótica da Teoria Política do Discurso, de Laclau e Mouffe (1985), trabalham com a ideia de que o discurso hegemônico é sempre contingente, e consideram que é justamente a imprevisibilidade que possibilita a atuação discursiva dos agentes nas lutas políticas.

Mendonça (2009b, p.257) lembra que “sendo o poder hegemônico em essência precário e contingente, existirá sempre a possibilidade da existência de processos discursivos contra-hegemônicos e constituidores de uma nova hegemonia”, ou seja, hegemonia é uma condição pela qual diferentes formações discursivas podem travar suas lutas. O que permite esta atuação no *campo* político é a contingência. (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 5).

Na tentativa de superar as limitações dos estudos organizacionais na área da Administração, Barcellos e Dellagnelo (2012) realizaram uma investigação com abordagem etnográfica sobre os discursos de

integrantes fundadores do Fora do Eixo, entre eles alguns que também participaram desta pesquisa. Os métodos de análise incluíam a observação participante, entrevistas semi-estruturadas e pesquisas nos sites e redes sociais dos participantes da rede FdE.

A proposta dos autores é ‘explorar os processos de organização da resistência e das lutas sociais que tendem a ser ignoradas pelo discurso organizacional contemporâneo’. (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 2). Assim, eles trabalham com perspectivas de alguns autores que buscam demonstrar a existência de organizações com práticas que ‘desafiam o modelo vigente, não se submetendo à sua lógica e desafiando a estrutura do *campo*, ao que chamamos organizações contra-hegemônicas’ (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 2).

Tendo como base a Teoria Política do Discurso - TPD - desenvolvida por Laclau e Mouffe (1985) que leva em conta os aspectos relacionais e contingenciais, bem como as conexões e influências entre diferentes espaços na formação e organização dos grupos, a ideia é entender em que medida a resistência é uma forma de articulação de contrariedades intrínsecas à gestão e às relações de produção e mercado (Barcellos e Dellagnelo, 2012).

O fato de emergirem a partir de um momento circunstancial de transformação das estruturas do *campo* das políticas culturais públicas, bem como do *campo* de produção musical, deu a estes grupos a possibilidade de trabalhar com as novas regras discursivas do jogo ‘institucional cultural’ em prol das suas necessidades ‘orgânicas’, ou seja, puderam usar o discurso hegemônico a seu favor, inclusive incorporando-os como se fossem seus.

Além disso, se analisarmos os processos ocorridos no *campo* da produção musical nas últimas décadas, veremos que existe um discurso - especialmente sobre a desverticalização dos processos de produção e circulação - que tem sido construído por músicos, produtores, gestores, pesquisadores e públicos, e que cada vez mais podem ser articulados para o desenvolvimento de novas narrativas, que permitem aos grupos envolvidos neste *campo* transitar entre as diferentes instâncias possíveis.

E é justamente essa articulação de narrativas e práticas que me parecem ser a forma de resistência aos discursos hegemônicos sobre produção cultural. Isto porque mesmo se valendo dos recursos e políticas públicas e privadas, os agentes estão constantemente subvertendo a lógica imposta pelas instituições, realizando muitas vezes, combinações completamente inusitadas na busca pelos seus objetivos.

No entanto, esta situação é bastante debatida pelos participantes dos grupos, que estão sempre lembrando que a articulação não foi um

processo meticulosamente arquitetado, mas aconteceu diante da necessidade de lidar com as novas condições, que mesmo sendo muito atraentes, eram também naquele momento uma grande incógnita.

‘No início da formação do FdE cada coletivo local passou por situações de resistência, de pessoas que achavam que aquilo tudo era um discursinho de redes, que não ia dar em nada. Nós não tínhamos um manual pra explicar como fazer. E no meio disso tudo, nós experimentamos por muito tempo o surgimento da figura do ‘profeta’, que era aquele cara que chegava no coletivo, sentava na reunião geral, levantava a ‘mãozona’ e falava: Eu acho isso, aquilo e aquilo outro! Mas no dia seguinte, as oito horas da manhã, cadê o profeta pra correr atrás daquilo que ele achava? Ele não estava. Então nós tivemos que desenvolver um mecanismo, onde pro cara falar, ele tinha que ter perna pra executar no nível que ele estava colocando. Então, você quer garantir a sua fala, construa seu lastro, trabalhe. Resumindo, em bom português: Quem trabalha fala, senão, não funciona’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

A perspectiva teórica da análise de discurso me parece interessante na medida em que procura abranger um universo de extrema complexidade social, no qual a ‘possibilidade de ação de qualquer identidade deve ser entendida em sentido relacional: uma identidade busca impor suas vontades na concorrência com outras, visando, com isso, universalizar seus conteúdos particulares’ (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 4 *apud* Mendonça, 2009b, p.250).

Com base nestas análises, podemos pensar que, pelo menos neste caso, as transformações políticas aconteceram primeiramente no plano de um embate discursivo, para depois se concretizarem na prática. No caso do Brasil, como já vimos, o *campo* da gestão cultural se abriu a tal ponto que possibilitou o travamento de novas disputas por posições em um mercado de produção, no qual a sociedade tem um papel fundamental de articulação discursiva.

Vejam os apontamentos sobre isto, na fala do Felipe Altenfelder.

‘Aí num segundo momento a gente começa a conhecer a galera dos povos de terreiro, dos movimentos de matriz africana, que vem de uma cultura oral secular, e surge uma identificação e um respeito dos caras muito rápido por nós. Mesmo a gente sendo branco, de classe média, por via de regra, a gente consegue estabelecer um link com os movimentos de periferia e com os movimentos de matriz africana muito sólido e muito rápido. E por quê? Porque na hora do olho no olho, os caras vêem que a gente está utilizando as mesmas tecnologias que eles têm, a moradia coletiva, é o respeito ao próximo, é a união, mas tudo baseado no compromisso de quem cumpre com a sua palavra – isso é o *lastro* – que é muito importante pra nós’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

‘Quando eu comecei a gente precisava convencer as pessoas que era uma ideia que a gente achava que tinha muito potencial, e que ia dar certo. Então, no início, em São Carlos, eu me utilizava dos repertórios e tecnologias que a rede gerava e me oferecia pra me consolidar localmente. Eu e meu coletivo crescemos e dominamos o cenário local. E depois eu senti a necessidade de trabalhar mais efetivamente em busca da articulação de novas cidades do interior de São Paulo. Aí a gente viajava por várias cidades, fazendo um mapeamento das bandas, casas noturnas e produtoras das cidades, e íamos contando essa mesma história que eu tô contando pra vocês. E eu falava assim: Óh galera, mesmo que vocês me achem um charlatão, um louco, ou um centralizador, tudo bem. Mas se preparem, porque daqui a um ano vocês vão passar ali naquela praça e me ver reunido com outros coletivos, fazendo a coisa acontecer. Porque eu vou sair daqui e continuar contando essa história até dar certo. Aquele era um momento em que a provocação precisava ser feita’. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Buscando evidenciar a tensão permanente entre os modos de se organizar e de produzir projetos musicais, tendo uma estrutura hegemônica no entorno, e a contingência do viver e produzir

coletivamente, achei interessante trazer mais uma vez à tona as ideias de Pierre Bourdieu (1996) sobre o mercado das trocas linguísticas, trabalhando-as em conjunto com conceitos que procuram mostrar o aspecto sempre inacabado e contingencial das formações sociais.

Essa conversa entre as perspectivas é uma tentativa similar a que propus no capítulo 2, de pensarmos sobre até que ponto as ideias sobre estruturas de classes, hierarquias e hegemonias dão conta de responder as demandas orgânicas das formações sociais, no *campo* da produção artística/musical.

É preciso mostrar que, embora seja legítimo tratar as relações sociais – e as próprias relações de dominação – como interações simbólicas, isto é, como relações de comunicação que implicam o conhecimento e o reconhecimento, não se deve esquecer que as trocas linguísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos. Em suma, é preciso superar a alternativa comum entre o economicismo e o culturalismo, para tentar elaborar uma economia das trocas simbólicas. (Bourdieu, 1996, p. 23).

A perspectiva de Bourdieu está sempre relacionada à existência de um capital cultural adquirido previamente pelos agentes em suas construções históricas de vida, deste modo, ele entende que as narrativas que circulam em determinado mercado linguístico, são ‘discursos estilisticamente caracterizados’.

Ou seja, ao aplicar também as ideias desse autor nas análises das articulações narrativas dos artistas e produtores das redes e coletivos, devemos considerar que já existe por parte deles um conhecimento prévio de determinados ‘códigos’, que facilitam a apropriação dos discursos das políticas das agências transnacionais e do Ministério da Cultura - por exemplo - e que acabam favorecendo um maior domínio sobre as linguagens próprias deste *campo*, garantindo assim um maior empoderamento dos agentes em relação às políticas culturais.

Vejam como se dão na prática essas articulações discursivas.

‘Qualquer um poderia dar essa entrevista de três horas que eu estou dando. Porque o repertório está nivelado, e é democratizado, mas cada um tem as

suas impressões e seus pontos de vista, mas é um repertório coeso. E existe muita cumplicidade, é claro. E todos que estão aqui acreditam e tem confiança nessa história né'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em maio de 2013).

Para Bourdieu, a comunicação pressupõe um caminho comum, no entanto, ela só funciona efetivamente quando remete a experiências singulares.

Se diferente da denotação, que representa 'a parte estável comum a todos os locutores', a conotação remete à singularidade das experiências individuais, é porque ela se constitui numa relação socialmente caracterizada na qual os receptores empregam a diversidade de seus instrumentos de apropriação simbólica. O paradoxo da comunicação é que ela supõe um meio comum, mas que só tem êxito ao suscitar experiências singulares, isto é, socialmente marcadas. (Bourdieu, 1996, p: 25).

Proponho seguirmos tentando identificar nas falas dos agentes, experiências individuais que tem relação com os discursos coletivos, bem como tentar notar a presença de uma 'bagagem narrativa' que muitos dos integrantes dos grupos trazem consigo.

'Eu como cientista social, já na faculdade estudava esse lance do terceiro setor, das ONGs do Cerrado e tal. Então eu já venho de uma formação sobre esse tipo de movimento'. (Talles Lopes, entrevista realizada em abril de 2013).

'Olha, os grandes festivais, gravadoras e os grandes selos independentes começaram a perder a disputa das narrativas, e não a disputa econômica. Que foi a disputa que a gente foi fazendo, de mostrar pra galera, que até pra ser egoísta a gente tem que pensar coletivamente. Enquanto modelo de negócio, de sustentabilidade, o lance de se juntar é muito mais fácil do que tentar sozinho. Mas se você quer tentar, vai bater na porta da gravadora, e vai ver o que vai acontecer. Se o cara vai te receber, o que ele vai te



oferecer, ver o tipo de contrato que ele vai fazer.’ (Talles Lopes, entrevista realizada em abril de 2013).

‘Eu já tenho uma ideia sobre esses assuntos porque minha tese de conclusão de curso em Artes Visuais foi sobre Arte Relacional. Eu participava de um grupo de pesquisas do professor Kinceler, sobre esse assunto, lá na UDESC’. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘Eu conheci um pessoal de Minas através da Tatiana Cobbet e do Marco Oliva, e acabei fazendo aquele trabalho em rede que eu te falei. Publicamos um livro e tal. Aí eu fui pra lá esses dias, ver como eles trabalham em rede. Poesia em rede, não música. É bem louco, totalmente relacional. Eu fiquei de cara porque eles não conhecem teoria de arte relacional, e a gente conhece. Eu trabalhei isso na UDESC, na minha graduação em Artes Visuais. (Ryana Gabech, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

Um conceito importante para tentarmos compreender a sincronia existente entre a força da contingência e as estruturas socialmente marcadas, é a ideia de ‘articulação’ de Laclau e Mouffe (2001).

Para Laclau e Mouffe (2001), as relações sociais são agregados de instituições, formas de organização, práticas e agentes os quais não obedecem a nenhum princípio causal único ou lógica de consistência, diferem em forma e não são essenciais uns aos outros. O caráter não essencialista das ligações entre diferentes agentes caracteriza uma realidade na qual não se pode conceber a sociedade como totalidade, e por isso os autores situam a idéia de articulação. Para os autores, articulação é “qualquer prática que estabeleça uma relação entre elementos de forma que suas identidades são modificadas como resultado da prática articulatória.” É a “totalidade” estruturada resultante da prática articulatória que os autores chamam discurso. (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 5).

Mas, e quando os agentes ainda não estabeleceram uma relação tão bem afinada com as narrativas das políticas culturais?

Em Florianópolis, essa condição é bastante discutida entre os artistas e produtores, sendo uma realidade completamente distinta da rede Fora do Eixo, na qual, a maior parte dos integrantes possui técnicas e conhecimentos aprofundados sobre as políticas públicas, sobre os projetos, sobre as modalidades de editais, ações, financiamentos, sobre práticas de economia solidária, entre outros temas que estão em voga neste tipo de espaço.

Vejam algumas falas de artistas e produtores da ilha sobre as dificuldades de se apropriar das políticas culturais.

‘Nós ainda somos ‘pregos’ nos editais. A gente tá tentando entrar, tentando participar. O François tentou, o Léo Rossa entrou, o Sociedade Soul tentou. A gente ainda tá tentando ‘traduzir’ isso tudo. É uma área que a gente ainda está tateando né. A gente precisa se conectar melhor com isso’. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘Esses editais são muito esporádicos né. A gente faz um aqui, outro lá. Nós geralmente pagamos ou fazemos alguns esquemas de troca com produtores e gestores, que elaboram nossos projetos’. (Luiz Sebastião Juttel, entrevista realizada em março de 2013).

‘Quando a gente faz um projeto, até ele ser aprovado, e até você captar recurso...além de você ter perdido o interesse, que é natural do artista, você já gastou muito. Pra imprimir, gastou sua energia, e tudo mais. Então o tempo das coisas é muito complicado. E depois que você vai fazer a prestação de contas é só incomodação, porque é uma coisa muito antagônica pro artista. Poxa, você vai produzir, você que estar bem, e aí vai ficar lá pensando em nota fiscal? Esse é o problema, é um dinheiro que publicamente é visto como um favor...esse é o problema aqui em Santa Catarina né...A arte está junto com o esporte e o turismo. Mas assim, se é visto como um favor, porque tanta preocupação com essa prestação de contas? Porque é tão cobrado da gente? Olha, eu

fiz uma turnê pelo SESC em 2011, e até hoje todas as vezes que eu vou me apresentar no SESC, eu tenho que pegar uma nota, me cadastrar de novo, me registrar lá como artista, sendo que eu já me apresentei várias vezes lá, eles já me conhecem. Nossa, a gente está sempre numa condição de pedir favor, sabe?’ (Ryana Gabech, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

Em Florianópolis pude perceber também que a narrativa desenvolvida para garantir o estabelecimento de um lugar, ou se quisermos, de uma identidade, está centrada na questão da ‘categoria profissional’. O que talvez possa indicar uma ferramenta discursiva para suprir esta ‘carência’ de informações, ou a falta de articulação com as novas narrativas praticadas no *campo*.

Tanto para Bourdieu, quanto para Barcellos e Dellagnelo, o discurso é sempre uma tentativa de dizer a verdade sobre o social, e este pode ser um ponto central de toda essa discussão.

De acordo com Burity (1997, p.14) ‘todo discurso é uma tentativa de dominar o *campo* da discursividade, deter o fluxo das diferenças, construir um centro, dizer a verdade do social.’ Barros (2008) esclarece que os discursos competem pela construção e o estabelecimento de significados pela articulação de tantos elementos quanto possível em torno de pontos privilegiados. (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 5).

Em Florianópolis, o discurso do profissionalismo me parece ser este ‘ponto privilegiado’.

Vejamos em que momentos ele aparece na fala de músicos e produtores da ilha.

‘A movimentação é muito forte em Floripa. Os artistas estão aí, a criação tá na roda. Os produtores estão aí também, querendo saber o que fazer, e como sobreviver nesse meio. Falta a galera se puxar pra se profissionalizar, e se unir, como categoria. Como o Alegre Corrêa tava falando né, se unir como categoria social mesmo’. (Francis Pedemonte, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘A gente tem que criar uma associação. Eu quero criar o Clube dos artistas de Florianópolis. Aí todo mundo que for participar vai receber uma carteirinha. Aí a gente começa aqui na ilha, e depois vamos ver como andam as coisas pelo estado’. (Alegre Corrêa, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘É! E aí, na hora que tiver qualquer briga é uma categoria né?’ (Trovão Rocha, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

‘Eu acho que se tem dinheiro pra saúde, educação e não sei lá mais o que, tem que ter pra arte também’. (Fábio Carlesso, entrevista realizada em março de 2013).

‘Então, eu acho que nós somos prestadores de serviços pra comunidade, entendeu? Eu acho sim que o Estado tem que abrir espaços e fazer este tipo de investimento na arte’. (Fábio Mello, entrevista realizada em março de 2013).

Para Bourdieu, os discursos sobre profissionalismo consistem, entre outras coisas, no seguinte:

No caso das posições situadas em zonas de incerteza do espaço social e as profissões pouco ‘profissionalizadas’, quer dizer, ainda mal definidas em relação tanto às condições de acesso como às condições de exercício: estes postos, a fazer mais propriamente do que feitos – feitos para serem feitos -, são feitos para aqueles que são e se sentem feitos para fazerem o seu posto, que não se sentem feitos para os postos já feitos e que, entre as velhas alternativas, escolhem *contra* o já feito e *por* o que se faz, contra o fechado e pelo aberto. A definição destes postos mal definidos, mal limitados, mal garantidos, reside, paradoxalmente, na liberdade que consentem aos seus ocupantes de os definir e de os delimitar introduzindo-lhes os seus limites, a sua definição, toda a necessidade incorporada que é constitutiva do seu *habitus*. Estes postos serão o que são seus ocupantes, ou pelo menos, nas lutas internas da

profissão, e nas confrontações com as profissões afins e concorrentes, consigam impor a definição da profissão mais favorável aquilo que eles são. (Bourdieu, 2012, p:90).

Outro conceito importante tratado por Barcellos e Dellagnelo é o de ‘deslocamento’, que aplicado ao caso dos coletivos e redes, pode ser associado à reformulação de um novo ambiente no *campo* da gestão cultural, que causou uma revolução nas estruturas vigentes e forçou os agentes a elaborarem novos discursos para se situarem neste espaço. Dentro das estratégias adotadas são reinventados também novos papéis, novas formas de organização, revisões conceituais, e uma série de outras articulações práticas.

Aqui se insere a categoria deslocamento, a qual se refere ao processo pelo qual a contingência de uma formação discursiva é tornada visível. Um evento de deslocamento desafia identidades já existentes e induz o sujeito a uma crise de identidade, criando uma falta no nível de significado que estimula novas construções discursivas as quais possam suturar a estrutura deslocada (HOWARTH; STAVRAKAKIS, 2000). Para Cordeiro e Mello (2010), os deslocamentos são eventos que desestabilizam e articulam novos discursos, reativando a contingência de um sentido fixado numa cadeia discursiva, abrindo possibilidades para novos discursos de orientações distintos e identificados com novas lideranças. O deslocamento permite a emergência de uma nova formação discursiva como uma resposta à necessidade de interpretar ou fazer sentido em uma situação que mudou ou em uma situação que não encontra resposta ou significação dentro de uma ordem hegemônica (BARROS, 2008). (Barcellos e Dellagnelo, 2012, p: 7).

Partimos então para uma análise sobre duas ferramentas políticas extremamente importantes para a promoção e difusão das produções musicais, e que são resultados de todas essas mudanças estruturais no *campo* da gestão cultural e das suas políticas públicas, bem como das transformações e inovações tecnológicas.

### 3.3 A IMPORTÂNCIA DO *FACEBOOK* PARA A CIRCULAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL COLABORATIVA

Como vimos no primeiro capítulo, o ponto culminante das transformações mais significativas no *campo* da produção musical nos últimos quinze anos foi, sem dúvida, a partir da popularização do acesso e do uso da internet. A forma como artistas e produtores se utilizaram das tecnologias de comunicação para intercambiar conhecimentos sobre os modos de produção e difusão da música fez toda a diferença para a formação e expansão dos coletivos e redes colaborativas.

E dentro do espaço virtual, entre os inúmeros ambientes de circulação de informações, um em especial, funciona como base de sustentação para toda essa movimentação - as redes sociais. Inicialmente era através de *chats* e fóruns de discussão como o *Mirc*<sup>93</sup> que os artistas e produtores intercambiavam conhecimentos sobre o universo de produção da música. Com o passar do tempo esse tipo de canal diversificou-se de maneira exorbitante, passando por diversos processos de 'setorização', isto é, o surgimento de sites, fóruns e redes sociais direcionados para temas e áreas específicas da produção musical. Entre as redes mais conhecidas podemos pensar no *MySpace*, no *Orkut*, no *ICQ*<sup>94</sup>, nas rádios *online*, nos *chats* e fóruns de discussão especializados, entre outros.

Neste trabalho nos concentraremos no *Facebook*, rede social criada em 2004, e que atualmente é o espaço por onde circula grande parte dos conhecimentos e práticas da produção musical colaborativa, bem como a difusão dos conteúdos produzidos pelos coletivos e redes.

As possibilidades de compartilhamento pelo *Facebook* vão desde as postagens dos vídeos, links de sites das bandas e seus respectivos projetos (onde também é possível fazer o *download* das músicas e vídeos); a opção dos comentários do público sobre os trabalhos; a

---

<sup>93</sup> mIRC é um cliente de IRC, *shareware*, para o sistema operacional Microsoft Windows, criado em 1995 com a finalidade principal de ser um programa *chat* utilizando o protocolo IRC, onde é possível conversar com milhões de pessoas de diferentes partes do mundo. Ele era utilizado somente para isto, mas evoluiu para uma ferramenta totalmente configurável, que pode ser usada para muitas finalidades devido à sua linguagem de programação incorporada (*mIRC Scripting*). Para mais informações, ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/MIRC>. Acesso em 11 de dezembro de 2013.

<sup>94</sup> ICQ é um programa de comunicação instantânea pioneiro na Internet que pertence à companhia *Mail.ru Group*. Para mais informações, ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/ICQ>. Acesso em 11 de dezembro de 2013.

replicação das postagens pelos usuários - que pode atingir pessoas das mais distintas localidades do mundo; a criação de eventos, onde os produtores podem convidar públicos específicos para seus shows, turnês e outros tipos de atividades; o ‘bate-papo’ por onde produtores, artistas e público podem se comunicar e trocar experiências, e até mesmo consolidar novos projetos, e mais uma série de outras atividades, que conferem ao *Facebook* o status de ‘espaço estendido’ das redes e coletivos de produção musical.

A colaboração *online* entre os profissionais envolvidos nos processos de produção e difusão, assim como do público que aprecia e consome tais produções, vai além das relações de trabalho e dos intercâmbios estéticos, se expandindo também para o debate sobre as políticas culturais, tanto no âmbito da rede Fora do Eixo, como na rede de Florianópolis. Isto quer dizer que o *Facebook*, além de ser o meio pelo qual se difunde as obras produzidas, serve de plataforma para discussão pública sobre o mercado musical, sobre as políticas de Estado e da iniciativa privada, assim como para a organização de eventos e manifestações sociais com foco no debate ou em reivindicações para o *campo* cultural/musical.

No caso da rede de Florianópolis o espaço do *Facebook* é fundamental para a difusão dos trabalhos artísticos, incluindo aí as produções musicais, de vídeos, ensaios fotográficos, e especialmente a divulgação dos eventos, que é realizada através de uma ferramenta da rede social, que passou a ser a principal estratégia de visibilidade adotada pelos artistas e produtores para a valorização da música ao vivo produzida na cidade. A Casa de Noca é um exemplo claro de organização que fez do espaço virtual uma extensão do espaço físico da casa, explorando a fundo os múltiplos recursos do *Facebook*.

Para Micael Herschmann (2011), um dos fatores mais interessantes que resultam da transformação das estruturas no *campo* da produção musical nos últimos anos é a crescente valorização da música ao vivo, que segundo ele decorre de um processo de ‘commoditização dos fonogramas no mercado da música’ (Janotti Jr; Lima e Pires (Orgs), 2011, p: 25). Os festivais, as turnês, os pequenos shows locais, e uma série de outros tipos de eventos passaram a configurar um mercado, que necessita dos meios de comunicação para serem divulgados, além da criação de diversas estratégias para a formação do público que comparecerá a estes eventos. E para isso os artistas e produtores se apropriam das diversas ferramentas oferecidas pelas plataformas digitais, criando espaços de interação entre os ambientes físicos e os ambientes virtuais.

É possível identificar duas faces visíveis desta enorme avalanche de transformações que está ocorrendo na indústria da música nos últimos anos: a) primeiramente, presenciamos não só a desvalorização vertiginosa dos fonogramas (sua transformação em *commodity* no mercado), mas também o crescente interesse e valorização da música ao vivo (dos concertos) executada especialmente nos centros urbanos (não constituindo propriamente cadeias produtivas, mas sim “*cenas*” ou “circuitos”, muitas vezes legitimados na celebração de festivais); b) e, em segundo lugar, a busca desesperada por novos modelos de negócio fonográficos (que hoje emergem na forma de diferentes tipos de plataformas digitais), ou melhor, o crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na *web* como uma forma importante de reorganização do mercado (a utilização das tecnologias em rede como uma relevante estratégia de comunicação e circulação de conteúdos, de gerenciamento de carreiras artísticas, de formação e renovação de público, de construção de alianças com os consumidores etc.). (Janotti Jr; Lima e Pires (orgs), 2011, p:25).

Desde o início de sua constituição o coletivo da Casa de Noca fez uso da rede social *Facebook* de uma forma que chamarei de ‘estendida’, querendo dizer que os produtores criaram um espaço virtual onde os usuários podem dar continuidade às experiências que vivem na casa de shows, mesmo depois de passados os eventos, criando uma atmosfera de intimidade entre os artistas, os realizadores e o público. Isto é feito a partir das múltiplas ferramentas disponíveis na rede, sendo algumas delas gratuitas, e outras pagas pelo administrador do perfil da Casa de Noca.

Para pensarmos nessa relação entre a produção musical e as redes sociais é interessante retomarmos o conceito de *cenas* locais, translocais e virtuais de Bennet e Peterson (2004), buscando pensá-las como interdependentes. Levando em consideração que a disseminação de informação e comunicação é parte fundamental para o desenvolvimento das *cenas* locais e translocais, as *cenas* virtuais tornam-se espaços obrigatórios de veiculação de conteúdo e troca de conhecimentos.



Janotti Jr. e Pires (2011) entendem que atualmente o desenvolvimento de qualquer *cena* local está intimamente ligado à questão da comunicação em todas as etapas, desde a cadeia produtiva, até o consumo dos bens musicais, e, portanto, tem como uma das suas principais características a formação de grupos que se ‘identificam com a *cena* e atuam na disseminação da informação e conhecimento dentro da *cena*, forjando redes sociais, afetivas e mercadológicas ao redor de certas práticas musicais, implicando o desenvolvimento social e econômico do espaço urbano’ (Janotti Jr; Lima e Pires (orgs), 2011, p:12).

Se observarmos a organização da Casa de Noca por esta perspectiva, podemos pensar que as pessoas que integram sua rede social *online* partilham um espaço virtual que integra as várias *cen*as musicais que constituem a rede de Florianópolis, incluindo aí as *cen*as locais e translocais, ou seja, todos os coletivos e redes que se conectam ao *campo* musical da ilha, incluindo os grupos locais, e os que vêm de outras cidades, estados, e até mesmo de outros países para se apresentar na casa.

Como os participantes das *cen*as translocais, os participantes das *cen*as virtuais estão separados geograficamente, mas ao contrário das *cen*as translocais, os participantes da *cena* virtual formam uma única *cena* através da Internet’. (Bennet & Peterson, 2004, p. 10).

As trocas que acontecem tanto no ambiente físico, quanto no espaço virtual, se materializam na audição em suas inter-relações com o espaço em que as escutas são informadas. Assim, pode-se imaginar que shows e festivais (locais) são partes de uma rede cultural que se afirma tanto nos tecidos locais, bem como nacionais e internacionais. (Janotti Jr; Lima e Pires, 2011, p:15).

Vejamos algumas das ações que a Casa de Noca promove no *Facebook*, que propiciam esse espaço estendido para artistas, produtores e públicos que estão interconectados a essa rede. Primeiramente é importante uma descrição deste espaço virtual.

O perfil da Casa de Noca no *Facebook* possui cerca de 15mil ‘curtidas’, ou seja, aproximadamente 15 mil usuários da rede social se conectaram ao espaço virtual do coletivo a partir da opção ‘curtir’, e

deste modo, terão acesso às atualizações de todas as informações que forem feitas pelos administradores da página. Entre essas atualizações estão as divulgações de eventos, que são feitas através dos *flyers* virtuais. Muitas vezes esses *flyers* são compartilhados com promoções para os clientes, e desse modo passam a ser replicados centenas de vezes.

Vejamos alguns exemplos desse tipo de divulgação:



A Casa de Noca é vista por grande parte dos artistas e produtores que entrevistei como um dos espaços mais interessantes para tocar em toda a ilha, por diversos motivos, entre eles, a possibilidade de apresentar o trabalho *autoral*; devido à negociação justa dos cachês; e devido ao perfil do público que comparece aos eventos. É percebido como um espaço de cooperação, onde todos os participantes estão engajados em um movimento coletivo para promoção da *música autoral*, e que valoriza a arte e os profissionais envolvidos no processo, assim como o público que é considerado como tão importante quanto o artista ou o produtor.

**COMPARTILHE E CONCORRA!  
CINCO SERÃO SORTEADOS!**

**Evento:** [www.facebook.com/events/451194091664702](http://www.facebook.com/events/451194091664702)

Vem aí uma edição especial da Janela Cultural!!! O sucesso do primeiro evento que reuniu integrantes dos grupos Sociedade Soul, Marelua, Karibu e Caraudácia foi tão grande, que esse time de feras está de volta no palco da Casa de Noca. Buiú Modanezi, Cristiano Forte, François Muleka, Gustavo Barreto, Léo Vieira e Marco Nego Aurélio se reúnem para um encontro musical onde apresentam canções que não estão no repertório regular de suas respectivas bandas, além de versões rearranjadas de canções que já se tornaram clássicos! Mais do que um aglutinado de bandas, essa formação representa a verdadeira interação musical entre irmãos, que trazem influências de diversas vertentes, gerando uma mistura fina única! A promessa é uma noite quente, pulsante, música para a cabeça, para os quadris e principalmente para os corações! Vem que a Janela Cultural está aberta!

**R\$ 10 até 00h**

**R\$ 15 após 00h**

**\*\* Garanta o seu lugar!!! Cheguem cedo!! Casa sujeita a lotação!!!**

Informações: [www.facebook.com/casadenoca](http://www.facebook.com/casadenoca)

email: [casadenoca@hotmail.com](mailto:casadenoca@hotmail.com)

‘É muito gratificante tocar lá na Casa de Noca, porque lá rola a troca né? O tipo de ambiente conta muito, sabe? Porque a gente quer fazer a arte e se divertir também. Mas isso vai depender de que vem, e pra que, né?’ (Jana Goularte, entrevista realizada em março de 2013).

‘A gente sempre se preocupou com a questão das bandas que vem tocar aqui. A gente só chama o pessoal que nós acreditamos no trabalho, sabe? E sempre som *autoral*’. (Renato Zetehaku Araújo, sócio da Casa de Noca, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘Eu acho que uma coisa que dá super certo pra gente é que nós conseguimos superar as relações entre artista e produtor, que geralmente são super conflituosas. E aqui a gente trabalha com uma grande relação de confiança, entre os músicos, nós e o público’. (Marinho Freire, sócio da Casa de Noca, entrevista realizada em setembro de 2013).

**Aniversário da** **CASA**

apresenta

**Trupe Cia. TOE**  
**Choro a Quatro**  
 + Tecido acrobático  
**Sambão da Noca**  
 com Verônica Kimura, Camélia  
 Martins, Luiz Sebastião e banda  
 + DJ Max ToMMasi

**30/11**  
**22 horas**  
**R\$ 15 (até 00h)**  
**R\$ 20 (após 00h)**

apoiado por  
**HOTEL SÃO SIBASTIÃO**

Avenida das Rendeiras, 1176, Lagoa  
 casadenocafloipa.com | (48) 3238-5310

Flyer de divulgação da ‘Festa de aniversário de dois anos da Casa de Noca’

Uma das estratégias de divulgação mais importantes praticada pelos administradores da rede social da Casa de Noca são os compartilhamentos dos álbuns de fotos dos shows, realizados nos dias seguintes do acontecimento dos eventos. A casa tem um fotógrafo contratado (Renan Rosa) que produz o material que é postado na página do *Facebook*. Essas fotografias geram um extenso portfólio para os artistas e produtores, que são espalhados de forma viral, através das opções ‘curtir’, ‘compartilhar’ e ‘comentar’, alcançando milhares de usuários da rede.

Acontece o mesmo com os vídeos dos shows que são produzidos por profissionais contratados pela casa, ou pelos próprios grupos musicais, que filmam as apresentações e depois de editá-las, postam em canais de vídeo, geralmente no *YouTube* ou no *Vimeo*. Esses vídeos também são compartilhados nas páginas pessoais dos artistas e

produtores, no perfil da Casa de Noca, e por centenas ou milhares de usuários conectados à rede, através da ferramenta ‘marcação de fotos’.

O administrador do perfil ao adicionar as fotos a um álbum específico de um evento, ‘marca’ as pessoas que aparecem nas imagens, e as fotos passam a ser compartilhadas nos murais dos ‘amigos’ do *Facebook* que participaram dos shows, sendo esta uma estratégia de divulgação muito eficaz para disseminar e consolidar a marca da casa no espaço virtual.



Foto de divulgação da ‘Festa de aniversário de dois anos da Casa de Noca’ –  
Fotografia: Renan Rosa



Foto de divulgação da ‘Festa de aniversário de dois anos da Casa de Noca’ –  
Fotografia: Renan Rosa

Para Janotti Jr. e Pires (2011), o que caracteriza uma *cena* musical são as ‘interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida’ (p:17).

Podemos pensar que a Casa de Noca, por meio da extensão do espaço físico ao espaço virtual é atualmente um ponto nodal que fortalece a rede de produção musical de Florianópolis, desenvolvendo uma política cultural que envolve produtores, gestores, artistas de várias áreas e o público, sem contar com nenhum tipo de incentivo público ou privado para isso.

Assim, uma *cena* musical é configurada por práticas sociais, econômicas e afetivas de ocupação do espaço através dos processos de mediatização – que envolvem cadeias produtivas e circuitos culturais associados a certas expressões musicais. Nesse sentido, amplia-se a perspectiva inicial, das definições iniciais de *cena*, para perceber que esses processos de comunicação abarcam possibilidades de gradações tensivas, mas também de diálogos produtivos entre

mercado, criação, produção cultural, consumo global, apropriações locais e circulação de afetos. Com isso, podemos ver e escutar de modo acurado os motivos pelos quais ao lado da profusão de música na Internet emerge a proliferação de shows, turnês, festivais de revalorização das *cenas* musicais. (Janotti Jr; Lima e Pires (orgs), 2011, p:20).

Vejamos alguns depoimentos de produtores e artistas sobre a relação da Casa de Noca com a rede social *Facebook*.

‘O lance do *Facebook* facilitou muito a vinda de várias bandas de outros lugares aqui pra Floripa. A gente estabeleceu parcerias com bandas e produtoras do Rio Grande do Sul, de Curitiba, de Minas Gerais, grupos do Nordeste, até da Austrália já rolou’. (Marinho Freire, sócio da Casa de Noca, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘Com o *Facebook* a gente agilizou o processo dos artistas nos ajudarem com a divulgação dos shows deles, sabe? Porque ele entra lá e compartilha o evento, através da ferramenta lá, sabe? Posta lá na página dele. E são coisas simples que ajuda um monte, sabe? Mas antes não era assim, foi uma coisa que a gente foi aprendendo’. (Renato Zetehaku Araújo, sócio da Casa de Noca, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘Assim...aqui a gente tem que trabalhar em parceria. Então a casa paga bem o artista, mas ele também tem que ajudar, porque ele é parte integrante do evento. E assim, a função dele não é só ser músico, ele é participante do evento, então tem que ajudar a divulgar no *Facebook*, chamar a vizinha dele, falar com o amigo jornalista, sabe?’ (Marinho Freire, sócio da Casa de Noca, entrevista realizada em setembro de 2013).

‘O lance da autoprodução que hoje em dia a gente é obrigado a fazer, está completamente relacionado ao lance da internet, que é o que ajuda a gente. Principalmente as redes sociais, porque a



gente não tem um veículo de mídia massiva pra divulgar né. As redes são uma ferramenta que nos ajuda a driblar o sistema da mídia. Por exemplo, aquela banda de Curitiba, ‘A melhor banda da cidade’. Os caras fizeram um lance super legal por conta própria, e foi ‘meteórico’. Apareceram em uma semana. Só que aí entra um outro lance, que é, como sustentar isso? Como faz pra continuar esse trabalho?’ (Francis Pedemonte, produtor parceiro da Casa de Noca, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

Como já vimos a rede Fora do Eixo já nasceu das conexões entre artistas e produtores através das redes sociais e *chats* da internet. O esforço desta associação para fortalecer a produção musical em nível nacional esteve desde o início associado à exploração das capacidades comunicativas e informacionais da *Web*.

Assim como na rede de Florianópolis, um dos principais temas defendidos pelo Fora do Eixo é a valorização da música *autoral* através de um processo de estruturação de um mercado, que necessita de organização coletiva, não só para os processos de produção e difusão de conteúdo, mas por meio da participação dos agentes nas decisões políticas para a área cultural, seja no âmbito local, regional ou federal.

Deste modo, a relação entre o espaço físico dos coletivos e redes e o ciberespaço é, sem sombra de dúvidas, o ponto de partida para uma série de conexões e intercâmbios que torna todos esses processos possíveis. Isso nos remete à discussão sobre a ‘economia da cultura’ (Yúdice, 2004), na qual, para estar inserido, é necessário também participar da rede global de comunicação, onde acontecem os debates políticos, o intercâmbio de informações e de práticas de produção e difusão, assim como se trata, cada vez mais, de um espaço, onde artistas e produtores necessitam encontrar seu lugar de evidência, e fazer parte de um imaginário coletivo, ao menos na *cena* específica em que atuam.

Mas para que isso tudo aconteça, não podemos esquecer que existe um processo de divisão social de trabalho que se manifesta no esforço coletivo para a captação de maior visibilidade no espaço virtual, ou seja, os agentes que difundem conteúdo e promovem discussões *online* em função das causas das políticas culturais, estão inseridos em uma cadeia produtiva que tem como mote a ‘estruturação do mercado da produção musical em nível nacional’ (Pablo Capilé, Casa FdE - SP, abril de 2013).



Além das divulgações dos shows, eventos, festivais e toda a complexa gama de atividades artísticas promovidas pelo FdE no *Facebook*, a rede social também é utilizada como veículo para a promoção de uma série de discussões, organizações de manifestações, encontros, intercâmbios de conhecimentos, e outras ações envolvendo o debate sobre as políticas culturais. Segundo Garland (2012, p: 4), ‘as lógicas e estruturas particulares de plataformas *online* e de produção digital são preponderantes ao processo da formação, manutenção, estratégias e ideologia do Fora do Eixo’.

As ferramentas das redes sociais são exploradas minuciosamente pelos agentes produtores do FdE, partindo do princípio de associação permanente dos ambientes *online* e *offline*, como vimos nas falas do Felipe Altenfelder em capítulo anterior. Isso inclui o processo de ‘extensão’ a partir da marcação de fotos, comentários, divulgações, debates *online*, etc., tanto em eventos artísticos (shows, festivais, festas), como em manifestações públicas, encontros em fóruns, reuniões políticas e outros tipos de atividades, como, por exemplo, a manifestação pela saída da ministra Ana de Hollanda do Ministério da Cultura, em 2012, incitada principalmente pelos integrantes da rede Fora do Eixo, através do *Facebook*.

Enquanto a música continua sendo um elemento central das atividades do FdE, a rede atualmente se considera “um movimento social das culturas” que consegue desafiar modelos dominantes da sociedade se introduzindo deliberadamente (*hacking*) em instituições, como conselhos de cultura e a academia. Parte desse desafio inclui desenvolver novas formas de produzir, circular, financiar e receber expressões culturais como formas públicas. No entanto, o FdE também foi se envolvendo cada vez mais em preocupações políticas, tanto ajudando a organizar como aparecendo como “o time de mídia” em uma série de manifestações públicas pelo país, tais como a Marcha da Liberdade em 2011 (cf. Piza e Petró 2011), ou a manifestação contra o candidato a prefeito Celso Russomano em São Paulo em outubro de 2012 (Guandeline 2012). Ademais, a rede figurou como uma voz prominente da crítica geral a ministra da cultura da Presidenta Dilma, Ana de Hollanda, que foi substituída em setembro 2012, com somente dezoito meses no poder. Sua

deissão foi parcialmente devido à tentativa de reversões sucedidas de políticas implementadas durante as administrações anteriores (de Gilberto Gil e Juca Ferreira), como a adoção de *software* livre pelo Governo Federal e a ratificação e incentivo de uso de licenças *Creative Commons*. (Garland, 2012, p: 7).

Em análise sobre essa relação do Fora do Eixo com as redes sociais, a etnomusicóloga Shannon Garland (2012) discute uma possível ‘ausência de critérios estéticos’ no âmbito da divulgação dos trabalhos musicais dos coletivos associados ao FdE, em detrimento da propagação da marca ‘Fora do Eixo’, com objetivos políticos e mercadológicos que segundo ela, contrariam o ‘*ethos* da música independente’.

Assim, o diálogo com as ideias dessa autora nos permite pensar na seguinte questão: Qual é o lugar da música nestas transações que acontecem nas redes sociais, especialmente no caso da rede Fora do Eixo?

Os espaços Fora do Eixo – tanto físicos quanto *online* – abundam em *hashtags*, a ferramenta de etiquetagem desenvolvida pelo *Twitter*, que permite usuários a marcar os seus tuítes referentes a um tema específico. Isto torna o tema possível de ser pesquisado, e quando muitos usuários marcam seus próprios tuítes com um *hashtag* particular, pode aparecer na lista das maiores tendências do *Twitter*, tornando os tuítes etiquetados mais visíveis entre a vasta confusão de informações do serviço. Membros da rede fazem esses *tags* circular, anexando-os a conteúdos do Fora do Eixo – fotos, vídeos, cartazes digitais e curtos relatos – no *Twitter*, e no *Facebook* através da compartilha, o curte e o comentário, ferramentas do *Facebook* que, como *hashtags*, mantêm a visibilidade do conteúdo no *feed* de notícias de qualquer um que seja “amigo” de um membro ou projeto do Fora do Eixo no *Facebook*. (Garland, 2012, p:4).

Para ela, a estratégia da rede parece ser basicamente um sistema de reprodutibilidade, que segue gerando um processo de multiplicação

em escalas colossais, reforçando o nome e a ideologia do movimento FdE.

Esses atos, em conjunto com a colaboração *online* em geral, servem para unir a rede como uma entidade, e decisivamente, para ajudá-la a ganhar o que membros do FdE chamam de “força memética”, em termos de reconhecimento mediático. Isto se refere ao conceito de “memes”, imagens, vídeos ou palavras que ganham rapidamente popularidade graças à reprodução rápida na internet. O Fora do Eixo vê muito do processo de “disputar o imaginário cultural” do Brasil – um de seus grandes objetivos – como uma “luta memética”, vencida através de espalhar seus próprios símbolos no mundo para multiplicar e ganhar maior visibilidade que seus ditos competidores através de reprodução rápida de tais memes na mídia social e em blogs, isso acompanhando à possível ascensão desses símbolos em pesquisas no *Google*. (Garland, 2012, p:4).

No caso das duas redes estudadas, a combinação entre a convivência no espaço virtual (muitas vezes visto somente como espaço de divulgação e autopromoção) com os encontros presenciais, sejam eles em shows, festivais ou eventos políticos, é fundamental para toda a organização dessa estrutura que se pretende criar para o *campo* de produção musical. Assim, se retomarmos a discussão do segundo capítulo sobre a interconexão existente entre os tipos de sociabilidades praticados por um grupo e as suas produções estéticas, poderíamos pensar que essa ‘luta memética’, diferente do que sugere Garland, terá com certeza algum tipo de ‘resposta estética’.

Deste modo, creio que não exista uma ‘falta de critério estético’, mas um processo de articulação entre uma multiplicidade de escolhas estéticas, que dependendo da perspectiva que se adote, pode parecer uma coisa só, ou coisa nenhuma.

É por isso que entendo também que não se trata bem de uma subversão do *ethos* independente, mas pelo contrário, esse *ethos* transformado em decorrência da emergência de uma economia da cultura é que impulsiona os agentes produtores a se posicionarem no *campo*, ajudando a reestruturá-lo, - ou a estruturá-lo, quem sabe - usando para isso todas as ferramentas que lhes parecem apropriadas.

Outro detalhe importante é que o próprio *campo* da gestão cultural no país na época do surgimento do FdE, tinha como ponto de partida o meio digital e as redes tecnológicas para a promoção da diversidade cultural e do debate político, sendo assim, o estranho seria se os agentes não se manifestassem nessa direção.

O problema encontrado não só por Garland (2012), mas por outros autores, como, por exemplo, Kreiss, Finn e Turner (2010), são os limites da produção e da difusão em rede, ou melhor, a ideia de que ‘quanto mais um canal de comunicação como a internet é aberto, menos a sua atenção é focada claramente em qualquer tema específico (Garland, 2012, p: 9 apud Malin 2010, p: 190). No caso da música especialmente, o imbróglgio seria então, a suposta falta de critérios estéticos no âmbito destas redes e coletivos de produção artística.

A discussão de Garland é interessante na medida em que busca ‘refletir a capacidade das plataformas tecnológicas, especialmente as mídias sociais, de produzir cultura e conhecimento de forma democrática’. No entanto, assim como alguns outros trabalhos que discutem essa ‘fatalidade’ dos limites da democratização das tecnologias de comunicação e dos produtos que delas derivam, acabam apresentando uma espécie de reivindicação por uma ‘totalização’ que sabemos que não é possível ser realizada, por inúmeros motivos.

No caso específico da rede FdE, entendo que se trata de uma rede articulada em um momento específico de ebulição dos paradigmas da economia da cultura, sob influências tecnológicas, políticas e econômicas que influenciaram diretamente na associação de pessoas de todo o Brasil, servindo como uma espécie de ‘guarda-chuvas’ para centenas de grupos com milhares de propostas estéticas. Esse próprio movimento de associação consequentemente faz surgir um outro tipo de estética, específica a essa formação, ou seja, a estética da rede, onde se confluem uma infinidade de tipos de manifestações artísticas/musicais.

Mas então como resolver o problema desses autores - da suposta falta de critério estético - se vivemos atualmente em meio a um processo mundial de transformações políticas, econômicas e tecnológicas que situam a produção artística/cultural como o centro da economia globalizada?

Vejamos o que pensa o Felipe Altenfelder sobre isso:

‘Se as ferramentas colaborativas estão disponíveis pra gente usar, pra fazer os projetos juntos, pra divulgar, e estão aí pra todo mundo, não faz sentido a gente não usar, né? A gente se defende

ali também sabe? Quando surgem debates na rede social e alguém critica, falando besteira sem saber, as pessoas que estão envolvidas sentem aquilo na carne né meu, e aí entra uma galera em peso ali pra se defender'. (Felipe Altenfelder, entrevista realizada em fevereiro de 2013).

A própria Shannon Garland (2012) aborda este ponto:

O Fora do Eixo compreendeu profundamente o significado de visibilidade no ambiente das novas mídias. Acho justo dizer que todos os atos iniciados pelo Fora do Eixo, ou dos quais ele participa, são considerados estratégias para aumentar a visibilidade da rede. Mas o Fora do Eixo também compreende a importância de interação presencial, tanto para a reprodução da visibilidade como para o fortalecimento da rede. Eventos produzidos pelo Fora do Eixo são fortemente e estrategicamente promovidos em redes sociais. Isso é possível devido aos membros do FdE usarem suas contas pessoais de mídia social para disseminar eventos e informações da rede, marcando as páginas institucionais do Fora do Eixo, o que inclui a rede como um todo, coletivos específicos do Fora do Eixo e projetos FdE, na esperança de que o turbilhão de informações agregadas chamará atenção. De fato, é extremamente raro ver membros do Fora do Eixo usarem *Facebook* e *Twitter* para informações não relacionadas à rede; mais que isso, suas “atividades sociais” individuais *online* são inseparáveis dos seus papéis e trabalhos que realizam na rede. (Garland, 2012, p:10).

Todas essas discussões me levam a pensar que a produção, a difusão e o consumo de música atualmente são temas que devem ser pensados a partir de perspectivas multidimensionais, que acolham séries de fatores a serem investigados. Entre eles, e talvez o principal, é a questão da emergência da economia da cultura (perspectiva orientada por agências transnacionais e governos de Estado), que engloba os aspectos políticos, econômicos e mercadológicos, as questões das identidades e diversidades culturais, os estudos sobre estética e política cultural, entre outros.

Consumir música não é uma dicotomia entre os consumos de shows ao vivo, de música em suportes físicos e circulação de músicas digitalizadas. Não é possível isolar as relações entre música e identidade em ambientes estanques, seja o mundo virtual ou a afirmação urbana do consumo de música através de circuitos de shows ou rotas de festivais. O consumo global de produtos culturais para a música amplifica a própria noção de identidade cultural, que antes estava centrada em nossos locais de nascimento e nas línguas nativas. As culturas de consumo da música hoje apontam para um processo de identificação, “(...) uma falta de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso exterior, pela forma pelas quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 1999, p.39). Nas *cenas* musicais são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas e a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos. (Janotti Jr; Lima e Pires (orgs), 2011, p: 9).

Durante todo o processo de pesquisa me deparei com referenciais teóricos e questionamentos de pesquisadores que estavam concentrados no que considero um bordão, ou melhor, um mito da ‘música independente versus o *mainstream*’, do qual tentei escapar a todo custo, por entender a certa altura do trabalho, que essas coisas já não estão tão separadas como antes, (se é que algum dia estiveram) devido justamente às mudanças culturais, que situam a produção musical em outro patamar, um tanto distante da década de 1970 e 1980, quando emergiam os valores e ideologias da produção independente, pelo menos no caso do Brasil.

Para seguirmos com a discussão a respeito das políticas colaborativas de *crowdfunding*, apresento alguns *flyers* virtuais do Fora do Eixo que são compartilhados na rede social *Facebook* do grupo e nas páginas pessoais de seus integrantes, e uma fotografia da qual faço parte, e que foi feita em uma reunião pública na Praça *Roosevelt* em São Paulo, quando fiz a pesquisa etnográfica na Casa FdE - SP.

O encontro foi organizado pelo *Facebook*, e fazia parte de uma das etapas de produção de um evento chamado ‘Anhangabaú da Feliz Cidade’, que ocorreu em abril de 2013 no Vale do Anhangabaú, e que tinha como uma das reivindicações o direito ao espaço público do Vale,

que vinha passando por processos de privatização para a realização de eventos de empresas privadas durante a Copa do Mundo de 2014. O evento reuniu cerca de cento e cinquenta pessoas, entre elas, artistas e produtores culturais envolvidos na organização das atividades.



Reunião na Praça *Roosevelt* - Produção do evento Anhagabaú da FelizCidade - Foto: Rafael Vilela

# ANHANGABAÚ DA FELIZ CIDADE

27 DE ABRIL - 14 HS  
FESTIVAL PARA TODOS  
POR UM VALE LIVRE



MAIS DE 60 SHOWS || 6 PALCOS || 5 SOUNDSYSTEMS ||  
PROJEÇÕES || TEATRO || DANÇA || GRAFITI || POSTV

**IBERMÚSICAS**     UNIVERSIDADE FORA DO EIXO     INSTITUTO CARD     FORA DO EIXO

**POSTV** APRESENTA **Residências Artísticas**

## ABSENTIR

TRAJETÓRIA MUSICAL  
INFLUÊNCIAS &  
OCUPAÇÕES CULTURAIS

11/12 ~ 16H

COM A BANDA  
ABSENTO MUITO

[WWW.POSTV.ORG](http://WWW.POSTV.ORG)







CONGRESSO  
**FORA  
DO  
EIXO**

**FINANCIAMENTO  
COLABORATIVO**

*canta  
comum*

congresso.foradoeixo.org.br



**FESTIVAL  
FORA DO  
EIXO**  
SÃO PAULO

**SÁBADO  
23/11**

**14H - MINI-CONFERÊNCIA  
REDE BRASIL DE FESTIVAIS**  
"OS FESTIVAIS NO NOVO MAPA DA MÚSICA BRASILEIRA"  
GABRIEL MURILO, YNAIÁ BENTHROLO, GABRIEL RUIZ E PAULINHO FLORENTINO

**16H : OBSERVATÓRIO FDE:  
DISTRIBUIÇÃO 2.0: OS NOVOS MODELOS SOLIDÁRIOS  
DE DISTRIBUIÇÃO DE PRODUTOS CULTURAIS**  
FELIPE JULIAN E MAURICIO BASSUB (TRATORE)

**19H : PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA**  
TODDY IVON, BRUNO HENRIQUE BHS E ALLE MANZANO

**22H: CINECLUBE FESTIVAL FORA DO EIXO**

**R. SCUVERO, 282 - CAMBUCI (PROX. AO METRO SÃO JOAQUIM)**

PARCERIA:  INTEGRADO AO:  APOIO: 

PROJETO REALIZADO COM APOIO DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,  
SECRETARIA DA CULTURA, PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL 2012.

### 3.4 AS POLÍTICAS COLABORATIVAS DE *CROWDFUNDING* E O EMPODERAMENTO DE ARTISTAS, PRODUTORES E PÚBLICO

Entendo a incorporação do *crowdfunding* nas atividades de produção e circulação musical como o resultado da articulação entre uma série de fatores estudados neste trabalho, os quais proporcionaram a aquisição de conhecimentos e práticas, e o desenvolvimento de narrativas que empoderaram artistas, produtores e públicos nos processos de produção, difusão e consumo de bens musicais.

Mas é evidente também que este empoderamento está associado a uma perspectiva político-econômica, na qual a produção artística/cultural é a ‘bola da vez’, e constitui um mercado em que as relações apesar de ainda não estarem bem definidas, não deixam de se tratar de relações sociais de trabalho, que constituem sim, uma morfologia social com características horizontais, no entanto, não menos complexas do que as estruturas organizacionais de características verticais.

De qualquer modo, proponho pensar no financiamento colaborativo para projetos musicais como a convergência dos processos de desverticalização ocorridos no *campo* da produção musical nas últimas duas décadas, impulsionados em grande parte pelas inovações tecnológicas de produção digital, e pela revolução da chegada da internet, que por sua vez, desencadearam uma série de transformações políticas globais na área cultural.

Assim, o *crowdfunding* seria o resultado da apropriação de práticas, conhecimentos e narrativas que situam o universo de produção e difusão da música em novos contextos, onde artistas, produtores e públicos se relacionam de forma direta, e onde o Estado e a iniciativa privada deixam de ser os principais financiadores de projetos culturais, e conseqüentemente tem menos poder de decisão sobre os conteúdos produzidos.

Nestes contextos, as relações de troca e solidariedade são o ‘fluido’ que lubrifica as redes para que os processos ocorram de forma ‘orgânica’.

Para a melhor compreensão do conceito, podemos desmembrar o nome em *crowd* que, em inglês, significa “multidão”; e *funding*, “financiamento”. Dessa forma, pode-se considerar que são projetos realizados por meio do financiamento de uma

multidão, de um público. Mas não se baseia em “público”, de “dinheiro público”, e sim dinheiro aplicado pelo próprio público. Os diversos projetos como, por exemplo, de cunho cultural, como a produção de um CD de uma banda ou a publicação de um livro, são hospedados em um site voltado para captação de doações coletivas em prol da efetivação do trabalho apresentado. (Cocate e Pernisa Júnior, 2012, p: 135).

O que mais me interessa discutir sobre o *crowdfunding* é a respeito das transformações das relações de produção, difusão e consumo musical que esse sistema de financiamento desencadeia ao propor uma prática de ‘dispêndio nobre’ (Mauss, 2003), onde o colaborador não visa o lucro financeiro, mas a participação em um processo em que lhe interessam os aspectos estéticos e afetivos, intrínsecos a cada projeto artístico.

Isso porque o sistema colaborativo de financiamento possibilita para o público a oportunidade de participar diretamente do projeto musical com o qual se identifica, decidindo se vale ou não a pena colaborar com ele, ou seja, o público sai da posição de simples consumidor para desempenhar o papel de curador/financiador.

O financiamento via *crowdfunding* também altera a noção de financiamento cultural, quando comparado aos sistemas de investimento público e privado, nos quais o poder de decisão de aprovação está nas mãos de curadores do serviço público ou privado, que obedecem a regras pré-estabelecidas para realizarem os processos seletivos. Não é por acaso que o sistema *crowdfunding* é chamado por alguns autores de ‘os novos mecenas’ (Santos e Oliveira, 2012)<sup>95</sup>.

Assim, entendo que esta prática colaborativa altera as relações de poder entre artistas, produtores, público, mercado e políticas culturais, e revela o que Marcel Mauss apontou no ‘Ensaio sobre a dádiva’ como o

---

<sup>95</sup> SANTOS, Fernanda Bruno; OLIVEIRA, Jonice. **Os Novos Mecenas: Um estudo sobre *Crowdfunding* no Brasil através das mídias sociais**. I Brazilian Workshop on Social Network Analysis and Mining. 2012. Disponível em: [http://www.imago.ufr.br/csbc2012/anais\\_csbc/eventos/brasnam/artigos/BRASNAM%20-%20Os%20Novos%20Mecenas%20Um%20Estudo%20Sobre%20Crowdfundin%20no%20Brasil%20Atraves%20das%20M%C3%ADdias%20Sociais.pdf#!](http://www.imago.ufr.br/csbc2012/anais_csbc/eventos/brasnam/artigos/BRASNAM%20-%20Os%20Novos%20Mecenas%20Um%20Estudo%20Sobre%20Crowdfundin%20no%20Brasil%20Atraves%20das%20M%C3%ADdias%20Sociais.pdf#!) . Acesso em 16 de dezembro de 2013.

surgimento de ‘uma nova moral, que consiste, seguramente, numa boa e média mistura de realidade e ideal’ (Mauss, 2003, p: 299).

A ideia de relacionar o *crowdfunding* com a teoria de troca de Mauss surgiu após o contato com estudos que apontam que um dos principais motivos que fazem com que os projetos sejam financiados neste tipo de sistema são as relações de confiança entre os participantes - que também podemos relacionar à ideia de ‘inteligência coletiva’ (Pierre Lévy, 1998) - e que são desencadeadas através da comunicação nas redes sociais, que são os espaços onde as campanhas têm o ambiente ideal para serem desenvolvidas.

Quando falamos de inteligência coletiva nos termos de Pierre Lévy (1998), estamos falando de uma ‘economia do humano’ (Lévy, 1998, p:28), onde estão implícitas as relações de confiança, que nenhum sistema operacional maquinário é capaz de substituir. Lévy fala sobre ‘um novo terreno ético’, onde ocorre a ascensão de uma economia das qualidades humanas, que se fundamenta em ‘uma intensa busca pelos vínculos sociais coletivos, e pelo reconhecimento das subjetividades e identidades’ (Lévy, 1998, p:29).

‘No hablamos solo de una economía de los conocimientos, sino de una economía de lo humano, más general, que incluye la economía del conocimiento como uno de sus subconjuntos. En efecto, la transformación continua de las técnicas, de los mercados y del entorno económico lleva a las organizaciones a abandonar sus modos de organización rígidos y jerarquizados, a desarrollar las capacidades de iniciativa y de cooperación activas de sus miembros. La inteligencia colectiva presupone una nueva atención hacia lo humano como tal.’ (Lévy, 1998, p.28).

Em análise sobre o ‘fenômeno virtual’ do *crowdfunding*, Cocate e Pernisa Júnior (2012), falam o seguinte sobre essas relações de confiança que garantem o patrocínio de determinados projetos:

Uma vez que os projetos são compartilhados nos sites, um fala para o outro, que divulga em sua rede social cujos “amigos” tomam conhecimento e, os interessados também comunicam em suas redes ou comentam com amigos, ‘boca a boca’. E a partir de uma pessoa que obteve conhecimento do projeto, espalha-se para muitos. Essa teia de

conhecimentos constrói a inteligência coletiva que pode favorecer a formação de novos doadores daquele projeto. Esse troca-troca, essa coletividade, esse conjunto de pessoas que se simpatizam pela mesma ideia e se dispõem a bancá-la só se solidifica pela cultura da convergência, sendo que vários meios de divulgação facilitam a chegada do projeto aos ‘ouvidos’ de muitos, seja pela Internet, seja pela comunicação oral, dentre outros meios. E é por meio desta inteligência coletiva que os processos de *crowdfunding* conseguem se tornar realidade. (Cocate e Pernisa Júnior, 2012, p: 135).

O fato de o público contribuir financeiramente e na divulgação do projeto musical, faz dele também um produtor, o que reforça a ideia dessa ‘nova moral’, onde as relações neste *campo* de produção adquirem contornos mais horizontais.

Vejamos um depoimento de uma artista de Florianópolis que evidencia a busca por estes modos mais participativos de se realizar projetos artísticos.

‘Os nossos dois últimos trabalhos foram pelo Catarse, inclusive porque era a cara do nosso projeto ‘Sonora Parceria’, que é baseado só em trabalhos colaborativos. Assim a gente tem essa oportunidade de responsabilizar o público pelo produto que ele quer ouvir. Eu acho isso genial. E como o restante dos ‘meninos’ da banda são jovens, eu achei que seria bacana fazer. E aí nós nos reunimos pra fazer o trabalho com esta forma de financiamento, e que ao mesmo tempo era um ‘exemplo’ de ação, né’. (Tatiana Cobbett, entrevista realizada em setembro de 2013).

Nesse sistema o público passa a ser também co-responsável pelo conteúdo artístico produzido, o que nos leva a pensar nas relações estéticas que estão envolvidas neste tipo de política colaborativa. Relações entre política e estética que Marcel Mauss não deixou de discutir, mesmo que de passagem, no Ensaio sobre a dádiva, apontando essa inter-relação presente também nas relações de troca praticadas entre os povos tribais que investigou.

Tanto a acumulação quanto o consumo nestas tribos, mesmo as de dispêndio puro, estão presentes em toda a parte, embora sejam compreendidos de formas diferentes de como as entendemos hoje. Todas estas instituições têm um aspecto estético: as danças, os cantos e desfiles de todo o tipo, as representações dramáticas, as festas, os objetos que se fabricam, tudo que se recebe com alegria e se apresenta com sucesso, tudo é causa de emoção estética, e não apenas de emoções da ordem da moral ou do interesse. Enfim, esses fenômenos são claramente morfológicos. Tudo se passa durante assembleias, feiras, mercados ou festas, e todas elas supõem congregações cuja permanência pode ultrapassar uma estação de congregação, ou mais. Por outro lado, é preciso haver caminhos, trilhas pelo menos, mares ou lagos por onde se possa viajar em paz. É preciso alianças tribais e intertribais ou internacionais, o *commercium* e o *connubium*. (Mauss, 2003, p: 310).

Já em relação às políticas públicas e de iniciativa privada, o *crowdfunding* simplesmente inverte a lógica, excluindo completamente o Estado e as empresas privadas do poder de decisão sobre a aprovação ou não de projetos artísticos/culturais, possibilitando aos artistas maior autonomia no momento de propor a realização dos seus trabalhos para algum tipo de financiador.

O primeiro sistema de *crowdfunding* lançado exclusivamente para projetos culturais no Brasil foi o Catarse,<sup>96</sup> criado em 2011, o qual hospedou alguns projetos musicais de artistas de Florianópolis, como o CD ‘Feijão e Sonho’ de François Muleka, e os CD’s ‘Música Súbita’ e ‘Corte e Costura’ do grupo Sonora Parceria. A banda Skrotes hospedou o projeto do CD “Nessum Dorma” pela plataforma ‘Todos Por’<sup>97</sup>.

A produtora cultural Andrea Rosas fala um pouco sobre como se deu o processo de contato com o Catarse:

---

<sup>96</sup> Para mais informações sobre o Catarse, ver <http://catarse.me/pt>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.

<sup>97</sup> Para mais informações sobre este projeto da banda Skrotes, ver <http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/104857-skrotes-finaliza-novo-album-com-parte-do-financiamento-feito-pelo-crowdfunding.html>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.

‘Eu que produzi o disco ‘Feijão e Sonho’ do François Muleka, e eu conheci o Catarse quando eu fui colaboradora do CD do Sonora Parceria. Aí um dia conversando com o François, e ele me falando sobre a dificuldade de gravar o CD dele, eu fiquei pensando de que forma poderia realizar o trabalho, e foi aí que me deu esse *insight*, de tentar fazer o projeto pelo *crowdfunding*. Aí eu fiz essa proposta pra ele, e ele aceitou, e a gente começou juntos a realizar essa empreitada’. (Andrea Rosas, produtora cultural. Entrevista realizada em novembro de 2013).

A proposta de pensar no *crowdfunding* como uma forma de empoderamento, ou como uma estratégia de articulação para fugir das burocracias do Estado e da iniciativa privada, e assim realizar os projetos artísticos com maior autonomia também confluem com as ideias de Pierre Lévy sobre a economia da inteligência coletiva.

Los universos totalitarios y burocráticos, así como las sociedades minadas por la corrupción y la mafia, corren en la base las nuevas condiciones del éxito económico. A recursos materiales iguales, a limitaciones económicas equivalentes, la victoria es de los grupos cuyos miembros trabajan por placer, aprenden rápidamente, respetan sus compromisos, se respetan y se reconocen unos y otros como personas, y se mueven y dejan moverse más que controlar territorios. (Lévy, 1998, p.28).

Como podemos ver, o que garante o sucesso dos projetos é a integração coletiva que se dá em torno das iniciativas, e um reposicionamento das pessoas em relação à produção e consumo artístico. Através do *crowdfunding* o público se posiciona reivindicando o direito de ‘participar da cultura sob suas próprias condições, quando e onde desejarem. (Cocate e Pernisa Júnior, 2012, p: 143 apud Jenkins, 2008:228).

‘Nós criamos várias estratégias pra alcançar o maior número de colaboradores, e o *Facebook* foi fundamental pra chegar em pessoas de outros estados, em artistas conhecidos. E umas das coisas

mais legais é que aumentou o reconhecimento do artista, através do próprio financiamento. Aí a gente fez várias promoções, alguns artistas locais doaram CDs de brinde pra campanha, outros participaram do show de divulgação da campanha, doando a sua arte, enfim, é um processo que envolve um monte de gente, que quer ver aquele negócio acontecer'. (Andrea Rosas, produtora cultural. Entrevista realizada em novembro de 2013).

Assim, se pensarmos nas perspectivas de Mauss e Lévy sobre uma 'renovação moral' ou uma 'novo terreno ético', aplicado a esta modalidade de financiamento, veremos que o *crowdfunding* 'nada mais é do que um sistema antigo, porém realizado em uma nova plataforma: o espaço virtual' (Cocate e Pernisa Júnior, 2012, p: 144).

'Foi bem legal fazer essa experiência, que foi algo novo pra mim no meio artístico. E como eu conheci sendo colaboradora, eu vivi a experiência de receber em troca do que eu doe, ver o CD produzido. E é legal também porque é um tipo de iniciativa que não é algo pra ter lucro, as pessoas vêm como colaboração mesmo, porque gostam daquilo e querem fazer parte do processo. Além disso, é uma nova rede que se forma a partir da colaboração pro financiamento. Agora, por exemplo, é muito bacana ver o François direto indo fazer show fora do país...' (Andrea Rosas, produtora cultural. Entrevista realizada em novembro de 2013).

As possibilidades para o *campo* da produção musical são cada vez mais amplas e participativas, e os modos de organização social que estão se estabelecendo em torno destas atividades retomam valores humanos que atualmente parecem extintos. No entanto, foi este aspecto que procurei evidenciar em todo este trabalho, ou seja, mesmo sendo um *campo* inserido em um sistema produtivista, orientado por perspectivas políticas hegemônicas de economia e mercado, a atividade de produção musical conta com a participação de agentes que estão o tempo todo tentando subverter a lógica vertical nas relações de produção, circulação e consumo de bens artísticos, mesmo que a primeira vista pareçam obedecer às diretrizes das grandes corporações públicas e privadas.



Assim, finalizamos esta etapa com uma observação de Marcel Mauss (2003) sobre a necessidade de retomarmos alguns valores morais em nossas relações econômicas e de mercado.

Assim, pode-se e deve-se voltar ao arcaico, ao elementar. Serão redescobertos motivos de vida e de ação que numerosas sociedades e classes ainda desconhecem: a alegria de doar em público; o prazer do dispêndio artístico generoso; o da hospitalidade e da festa privada e pública. A previdência social, a solicitude das cooperativas, do grupo profissional, e de todas essas pessoas morais, valem mais que o simples seguro pessoal que o nobre garante a seu capataz, mais que a vida mesquinha que o salário pago pelo patrão assegura, e mais até que a poupança capitalista baseada apenas num crédito variável. É possível sim conceber o que seria uma sociedade em que reiterassem tais princípios. Nas profissões liberais de nossas grandes nações já funcionam, em certo grau, uma moral e uma economia desse gênero. Nelas, a honra, o desprendimento, a solidariedade corporativa não são uma palavra vã, nem contrariam as necessidades do trabalho. Humanizemos do mesmo modo os outros grupos profissionais e aperfeiçoemos ainda mais estes. (Mauss, 2003, p: 299).



#### 4 NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO

Primeiramente é necessário dizer que a produção do documentário etnográfico foi um instrumento essencial para realizar a pesquisa. Especialmente em relação à abertura que gerou para uma participação mais engajada dos artistas e produtores, que viram no filme a possibilidade de documentar as suas realidades no âmbito da produção musical a partir de conversas que geralmente acontecem em âmbitos mais restritos, ou seja, apenas entre eles mesmos.

O fato de a produção de vídeo clipes ser uma ferramenta fundamental para a promoção da circulação da música faz com que as câmeras fotográficas e/ou filmadoras sejam objetos de circulação permanente nos espaços de trabalho e fora dele, e conseqüentemente despertem uma relação bastante descontraída com as filmagens, salvo algumas raras exceções.

De qualquer modo a produção do filme trata-se de um processo complexo, que exige muita atenção a cada detalhe. O fato de decidir realizá-lo, por um lado me trazia algumas vantagens, mas por outro, me comprometia com uma série de atividades as quais eu ainda não sabia realizar, visto que essa seria minha primeira experiência com esse tipo de projeto. Por esse mesmo motivo tive que aprender os processos na prática, de acordo com as situações que se apresentavam.

Utilizei o equipamento de filmagem em praticamente todas as situações de pesquisa, e assim fui aprendendo e desenvolvendo as várias técnicas necessárias, junto com o meu parceiro de trabalho, o Tadeu. O período de filmagens durou cerca de três meses, e o de edição dois meses.

Passei primeiramente por um período de ‘inserção’ no campo que sem dúvidas determinou os resultados seguintes. Esse período está associado ao que alguns autores chamam de ‘fase preliminar’, que consiste no seguinte:

Nesta fase o cineasta se serve de recursos tais como a identificação de informantes, a entrevista, a observação imediata – geralmente acompanhada de anotações – de elementos passíveis de serem gravados; em suma, suas ações têm, quase sempre, como objetivo a prospecção dos elementos que darão forma ao seu roteiro, pois será este último a servir de guia nas filmagens. (Freire, 2009, p:83).

Num segundo momento de inserção é preciso ser aceito pelos grupos e apresentar para os agentes algo que faça sentido participar, e que valha à pena direcionar a atenção e investir energia. Nesse sentido, eu tinha que me esforçar em apresentar claramente a minha proposta, e dependendo dessa abertura inicial teria participantes mais, ou menos interessados na investigação, sendo que essa troca era pra mim algo primordial, isto é, o participante teria que gostar do que estava fazendo, do contrário seria uma pesquisa ‘sem vida’. Acredito ter alcançado ótimos resultados neste aspecto, pois a troca de ideias com os artistas e produtores era sempre muito empolgante, sendo que alguns deles se envolveram de forma bastante intensa com o processo.

Penso que me saí muito bem nestes momentos iniciais, também porque logo percebi que parte da descontração e relaxamento em relação à câmera e às filmagens vinha da minha própria relação com este objeto. Ou seja, quanto mais intimidade eu tivesse com o equipamento, mais fluído seria o processo, pois eu não precisava interromper nenhuma conversa, por exemplo, para manejar a câmera, ou ajustar o tripé, se eu já fizesse isso com alguma tranquilidade.

Por esse motivo escolhemos equipamentos relativamente simples para não desviar ou chamar a atenção além do necessário. Trabalhamos com duas câmeras digitais semi- profissionais, dois tripés, luz de *led*, e outros pequenos apetrechos.

Tivemos também muita sorte em relação à aceitação e interesse dos artistas e produtores pelos temas da pesquisa, o que fazia com que muitos deles acabassem indicando outras pessoas das redes para participar. Essa troca aconteceu de forma muito dinâmica, própria, inclusive desse meio de produção colaborativa.

Claudine de France contrapõe uma fase preliminar cujo objetivo não é mais conhecer de forma aprofundada a manifestação estudada, mas permitir ao cineasta proceder à sua própria inserção no meio observado: ‘Esta inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas

filmadas' (FRANCE, 1998: 344). (Freire, 2009, p: 83).

Aprendi durante o processo que o cuidado com a produção do filme é tão importante quanto a produção do texto etnográfico. A realização de um documentário envolve um 'longo processo de montagem, de experiência de escolher lentes, de definir enquadramentos e principalmente o trabalho de descartar, selecionar e inverter horas e horas de material bruto' (Salles, 2005, p: 59). Isso inclui o cuidado com as imagens e com o áudio das entrevistas, que devem ser analisados com extrema atenção, no intuito de preservar as pessoas que se propõem a participar.

Essa mediação no momento de edição se torna bastante complexa dependendo dos temas que serão discutidos, e se tratando neste caso de uma investigação que abordava fortemente questões de cunho político, exigiu uma grande atenção de nossa parte na escolha dos conteúdos.

De acordo com João Moreira Salles (2005), o que diferencia o documentário da ficção é a 'responsabilidade ética'. Vejamos:

'O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo. Por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção'. (Salles, 2005, p:70).

Desde o início pensei no documentário como uma ferramenta para ambientar o leitor interessado na pesquisa ao contexto das redes e coletivos, ou seja, a ideia era que, ao assistir o filme, antes ou depois de ler o texto escrito, esse leitor/espectador pudesse visualizar as pessoas, os ambientes, ter acesso às performances narrativas e artísticas dos agentes, bem como conhecer a maneira como foi realizada a pesquisa etnográfica. Assim, um dos meus principais objetivos também era o de me colocar como sujeito da pesquisa.

Pude colher alguns resultados desta experiência em um evento que reunia pesquisadores da área de antropologia visual, no qual o filme foi exibido seguido de um debate, e onde fui questionada a respeito da minha presença constante nas imagens, interagindo com artistas e produtores, e até mesmo provocando discussões sobre os temas da pesquisa.

Explico:

O que eu fiz durante a pesquisa foi participar da rotina dos grupos, salvo exceções em que agendava entrevistas semi-estruturadas com hora marcada, sendo que na maioria das vezes a proposta era passar o dia ou a noite com as pessoas, e tudo isso com as câmeras nas mãos. Sendo assim, eu não imaginava apresentar algo que fugisse desse fato na versão editada.

Muitas das imagens das quais faço parte não me agradavam muito, e no momento da edição podia escolher o que retirar. No entanto, optei por incluir algumas delas, mesmo que me incomodassem, até mesmo como forma de exercitar a experiência de ser observada enquanto pesquisadora.

Para mim, a experiência de lidar com a própria imagem foi um processo, e se tratando de uma pesquisa etnográfica, era uma forma de saber como eu me relacionava com os outros, sendo que nem sempre gostei dos resultados que assistia. Mas por outro lado, foi uma ótima ferramenta de auto-reflexão.

No momento da edição é que tive mais clareza em relação ao fato de que o documentário não se trata de uma narrativa objetiva, mas pelo contrário ‘trata-se de um enredo, uma organização retórica que avança segundo as exigências de uma estrutura narrativa sólida’ (Salles, 2005, p: 62). Isso aconteceu quando me dei conta de que teria que organizar um roteiro que conduzisse o espectador pelos caminhos que eu entendia como fundamentais para se compreender a organização dos grupos, tentando aproximá-lo o máximo possível dos contextos vivenciados, dando ênfase às relações entre os agentes, bem como às ‘paisagens’<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Para informações sobre o conceito de paisagem sonora, ver: ROCHA, A. L. C.; VEDANA, V. A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora. In: VII Reunião de Antropologia Mercosul, 2007, Porto Alegre. VII RAM Desafios Antropológicos. Porto Alegre:UFRGS, 2007. Vedana, Viviane. Sonoridades da Duração: práticas cotidianas de mercado no mundo urbano contemporâneo. In: VII Reunião de Antropologia do Mercosul – Desafios Antropológicos, 2007, Porto Alegre.

sonoras e visuais que fazem parte do seu entorno. A partir daí ficou evidente que eu não estava retratando uma realidade, mas construindo-a. Sendo assim, o que eu deveria fazer, era ‘contar uma boa história’.

Vejamos o que pensa Salles sobre essas ‘fronteiras’ tênues entre ficção e documentário.

Todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário. Nossa identidade está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas. (Salles, 2005, p: 64).

Para Salles a estrutura narrativa é uma característica essencial do documentário, tratando-se de uma ‘história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro (a palavra não está empregada inocentemente) até a conclusão final’ (Salles, 2005, p: 63).

Na hora da montagem do filme demos muito valor para a construção de uma estrutura narrativa que chamasse a atenção do espectador/leitor para as preocupações e os modos de organização dos artistas e produtores, no entanto, não perdemos de vista a escolha das imagens, pensando sempre nos detalhes, evitando principalmente as discrepâncias entre imagens diurnas e noturnas, ou em ambientes internos ou externos, tentando criar o máximo de harmonia possível.

Por se tratar da minha primeira experiência, e, portanto, não possuir ainda uma boa noção de técnicas de enquadramento, é possível observar uma série de erros nas filmagens, os quais optei considerar como uma ‘necessidade interna’ da pesquisa. Ou seja, me apoiei na ideia de que a própria estética gerada pelo movimento irregular da câmera e dos ‘tremidos’ funcionavam como uma representação dos movimentos de organização e atuação dos coletivos (instáveis, imprevisíveis, não lineares) e da forma como se desenvolveu a pesquisa etnográfica, sempre permeada por um alto grau de imprevisibilidade e de improviso.

A realidade que me interessava registrar era na verdade, aquela que eu pudesse construir por meio da minha imaginação, ou melhor, por meio da minha ‘imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem, o que John Grierson chamou de ‘tratamento criativo da realidade’ (Salles, 2005, p: 64).

Não tive em nenhum momento a intenção de reproduzir realidades, mas sim de falar sobre a forma que vejo e compreendo o universo que optei por investigar. Além disso, em momento algum vi o filme como uma substituição do texto etnográfico, mas sim como um complemento, ou melhor, como ‘a possibilidade de reunir diferentes níveis e formas de análise (teoria, descrição, notas de campo, comentários) e narrativa (escrita, visual, sonora) em um documento hipermídia<sup>99</sup>, (Devos; Vedana, 2010).

A partir dos primeiros dias de produção do filme percebi que os processos de descrição e análise teórica ficariam ainda mais complexos do que se houvesse optado apenas pelo uso do caderno de campo, visto que por ter em mãos os arquivos de áudio e vídeo teria a possibilidade de ver e rever quantas vezes fossem necessárias as imagens, tanto para transcrever as falas, quanto para elaborar o roteiro do documentário. Isso significa que eu possuía uma enorme quantidade de informações (gravadas quase sempre por duas câmeras), que eu não teria capacidade de registrar através, somente da escrita.

Devos e Vedana (2010) pensam o seguinte sobre o uso das imagens aliado ao processo de descrição densa:

A imagem não substitui nem facilita o esforço da descrição densa, pelo contrário, transporta o esforço da tradução de sentidos dos desafios da escrita para a exploração dos limites da estética

---

<sup>99</sup> O hipermídia é mais do que a soma de mídias no suporte computacional (que seria o multimídia), mas uma nova mídia, cuja ênfase está na navegação e na rede de relações existentes entre os diferentes “conteúdos” disponibilizados, e seus receptores e produtores. E não necessariamente a hipermídia está relacionada à internet, pode estar presente em DVD’s interativos, CD-ROMs, mídia disponível em celulares, aparelhos portáteis, terminais de consulta, voltados para diferentes finalidades para além da simples disponibilização de informação.

Para mais informações, ver: DEVOS, R. e VEDANA, V. Do audiovisual à hipermídia. *Antropologia em Primeira Mão*. n., 2010. PPGAS, UFSC. [www.antropologia.ufsc.br/primeiramao.htm](http://www.antropologia.ufsc.br/primeiramao.htm)



audiovisual, ampliando a imaginação cinematográfica de autores, personagens e espectadores na descoberta de novos universos estéticos e novas questões teóricas. O mesmo se poderia dizer da hipermídia, suas possibilidades não são respostas para perguntas que a antropologia escrita ou visual não responderam, são mais perguntas, novas questões. (Devos; Vedana, 2010, p: 6).

A certa altura, o trabalho de reduzir consideravelmente uma grande quantidade de informações e experiências ‘reais’ que tivemos com os artistas e produtores a um documento de poucos minutos, nos tornou ‘refêns do filme’ (Salles, 2005), no sentido de nos prender a uma situação de profunda reflexão sobre os quadros que seriam, e os que não seriam selecionados. Esse processo na verdade tratou-se de um ‘abandono de outros possíveis filmes’, fato que de início nos deixava com um certo pesar, mas que foi passando com o tempo.

O filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou, para sermos mais otimistas, é no mínimo a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem.’ (Salles, 2005, p: 68).

Lidar com todas essas situações também foi um aprendizado sobre a *provisoriedade* implícita nessa ‘antropologia compartilhada’ à la Jean Rouch, na qual me coloquei completamente em interação com os participantes, até o ponto de, pelo menos no filme, me ‘confundir’ com os ‘nativos’. A ideia de provocar essa intersubjetividade era também o de instigar o questionamento sobre a autoridade etnográfica, já que em alguns momentos penso nem ser possível identificar quem é pesquisador, ou não.

Eliska Altmann (2010) complementa este assunto sobre essa alteração de ‘lugares’ característica da antropologia compartilhada, proposta por Rouch.

Existe um compromisso dessa antropologia compartilhada em mudar o foco de uma suposta verdade ou de um conhecimento científico inquestionável para uma verdade fílmica, que compreende um sentido de *provisoriedade*, ou

seja, da construção de uma verdade que se busca interpretar. A concepção de verdade, nesse sentido, está em sua possibilidade de construção a partir do que é filmado, do que é provocado pela câmera. Valoriza-se, portanto, a construção de uma verdade filmica, e não seu estado bruto. Esse mesmo método serviria à etnografia. (Altmann, 2010, p: 234).

Finalmente, entendo que diante dos constantes avanços tecnológicos e da redução cada vez maior dos custos dos equipamentos digitais de produção audiovisual, torna-se extremamente importante incluir mais este tipo de documentação nas pesquisas etnográficas, devido a vários fatores, e um deles, é a complexidade resultante dos processos de análise proporcionados pelo registro de imagens e sons.

Tratando-se de uma atividade extremamente complexa é importante também estimular a formação de grupos de pesquisa, que possam realizar investigações coletivas, reunindo inclusive profissionais de diferentes áreas, promovendo assim a prática de pesquisas interdisciplinares.

É importante destacar que se não tivesse conseguido estabelecer uma parceria de trabalho praticamente gratuita - ou melhor, colaborativa - seria impossível realizar o documentário, portanto, através desta experiência considero que um dos pontos mais importantes para a ampliação da realização de projetos que incluam a produção de filmes etnográficos é a prática de pesquisas coletivas.

A possibilidade do registro visual e sonoro está aí para ser usado, bem como as tecnologias que facilitam esse uso, então, por que não usar?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o momento em que me propus realizar esta investigação, assim como durante todo o seu processo de execução, fui movida por um forte sentimento de atração pelo problema de pesquisa, ao ponto de acreditar que existia uma procura mútua, - de minha parte, que buscava por respostas para algumas angústias profissionais, e de outra, uma ‘necessidade interna’ do próprio tema em ser provocado, pensado e discutido.

As temáticas abordadas em cada capítulo foram pensadas de forma a contextualizar os múltiplos fatores que impulsionaram a formação destes tipos de organizações sociais, sendo que associei a ordem de assuntos à cronologia das histórias contadas pelos agentes. Ou seja, o ‘roteiro’ foi elaborado a partir do que entendo ser um tipo de ‘estrutura narrativa’ desenvolvida pelos artistas e produtores para organizar, no plano discursivo, o *campo* de produção musical neste momento de intensas transformações.

Essa estrutura narrativa se configura no ato de ‘contar uma história’, geralmente iniciada a partir de relatos sobre a década de 1990, período em que se desencadearam inúmeros processos que caracterizaram o início de uma desverticalização no *campo* de produção musical, que atualmente está organizado com base em relações e práticas muito mais horizontalizadas, de acordo com as falas dos artistas e produtores.

As abordagens teóricas foram escolhidas sempre considerando a importância de equilibrar, de um lado as necessidades do problema de pesquisa, e de outro as minhas curiosidades sobre os universos epistemológicos e metodológicos das disciplinas de antropologia e sociologia, bem como de outras disciplinas que incluí no complexo de ferramentas de observação. De qualquer modo entendo que será necessário ainda muito tempo para amadurecer minhas formas de pesquisar e analisar problemas científicos nestas áreas, visto que essa pesquisa trata-se, apenas, do meu primeiro trabalho na área de ciências humanas.

Por este motivo também é que escolhi autores clássicos, como Marcel Mauss e Pierre Bourdieu, pois entendi no momento dessas escolhas que independente dos constantes avanços teóricos das disciplinas, era preciso para mim, como pesquisadora, desenvolver uma investigação a partir das ‘ferramentas’ clássicas, para dar uma sustentação mais sólida para minha formação.

Além disso, sobre a aplicação de teorias muitas vezes vistas como divergentes, como, por exemplo, no caso de algumas ideias de Pierre Bourdieu e Michel Maffesoli, a proposta foi, por um lado, buscar uma superação de certas rupturas teóricas e disciplinares, promovendo um diálogo entre tais ideias, e por outro, tomar esse ‘modo de fazer’ de forma ‘leve’ (Krischke, 2010) considerando somente as contribuições específicas aos temas que trabalhei.

Assim, um ‘conselho’ que segui durante a escrita do texto veio do professor Paulo Krischke, que vale a pena ser citado:

Quando as orientações divergentes são tomadas de forma ‘leve’, considerando, por exemplo, apenas as suas contribuições específicas aos temas tratados (inclusive os matizes epistemológicos que apresentam), percebemos que elas iluminam aspectos complementares da realidade, além de ajudar a compreender as limitações internas de cada abordagem teórica. (Krischke, 2010, p. 70).

Entre as elucidações geradas por este trabalho, uma das que considero mais importantes foi a de conhecer alguns dos processos (principalmente os políticos e tecnológicos) que estão por trás do atual desenvolvimento da perspectiva da economia da cultura, e que influenciam diretamente a vida particular de cada artista e produtor cultural que integram estes coletivos e redes, - estes que de uma forma ou de outra, tratam-se de associações que surgiram como resultado da emergência deste tipo de orientação político-econômica.

A certa altura da pesquisa já era possível até mesmo identificar nas falas dos artistas e produtores a reprodução de narrativas oriundas de textos de programas e ações elaborados pelas instituições que ‘gerenciam’ as atividades culturais como um todo. Como foi o caso, por exemplo, dos discursos dos produtores do Fora do Eixo, que estão fortemente articulados em torno das políticas dos ministérios do Gilberto Gil e do Juca Ferreira.

Mas tão interessante quanto perceber a influência política e econômica, é poder ver como as pessoas (especialmente através das tecnologias de produção e comunicação) conseguem subverter as regras e determinarem elas mesmas os seus modos de criar, produzir e fazer circular seus projetos.

E talvez mais interessante ainda seja perceber como em determinados momentos essas subversões passam a fazer parte do

cotidiano, quando as próprias instituições gestoras de assuntos culturais passam a adotá-las como estratégias, forçando assim novos modos de subverter.

O que pude perceber então é que existe uma interdependência entre o desenvolvimento das técnicas e tecnologias de produção e circulação, os modos de organização e orientação política e os novos tipos de diretrizes econômicas, ou seja, nenhum destes fatores estaria isolado, e todos eles formam um sistema, que é o ambiente propício para a proliferação dessas associações de produção musical.

Entendo que as redes e coletivos fazem parte de um grande mercado translocal de produção e circulação de bens culturais, e que estão cada vez mais se articulando politicamente, e desenvolvendo constantemente novas técnicas, não só no aspecto artístico, mas em relação aos diversos processos pertencentes a este *campo* como um todo, ou seja, os artistas e produtores, me parece, estão sentindo a necessidade, e ao mesmo tempo sendo ‘pressionados’ a se ‘profissionalizar’.

Essa necessidade de profissionalização faz com que músicos, artistas de outras áreas, gestores e produtores não se limitem somente a uma banda, um projeto, ou único tipo de atividade, mas que se organizem em grupos maiores, que agreguem uma gama de possibilidades, a partir das quais poderão se desenvolver e criar seu campo de atuação, além de se conectar a uma rede de relações profissionais.

Deste modo o objetivo dos coletivos e redes não é somente a produção musical em si, mas a criação e o desenvolvimento de políticas e ambientes para que esta produção aconteça e se mantenha ativa, isto é, ‘estruturar um mercado’ (Pablo Capilé, 2013).

Vimos que esse processo decorre da transformação da concepção de cultura e de arte como cadeia produtiva, típica dessa perspectiva da economia da cultura, que faz com que essas associações se transformem em híbridos de empresa-rede ou empresa-coletivo (Yúdice, 2011).

Até pouco tempo atrás esses agrupamentos chamados de ‘coletivos artísticos’ ainda eram vistos como idéias experimentais, no entanto, como vimos neste trabalho, essa modalidade de associação vêm criando seus espaços de atuação de maneiras bastante diversificadas e se consolidando como um ‘quarto setor’<sup>100</sup>, que cria e desenvolve suas

---

<sup>100</sup> O setor quaternário ou terciário superior da economia é uma expansão da hipótese dos três setores de Colin Clark e Jean Fourastié. Basicamente inclui atividades como geração e compartilhamento de informação (computação e

próprias alternativas de sobrevivência, somadas à captação de recursos do Estado, da iniciativa privada e do terceiro setor.

A união desses coletivos em redes são uma confirmação de que a produção compartilhada e com características mais horizontais já não se trata de um experimento, mas sim de uma realidade. Além disso, as constantes revoluções que essas associações vêm desenvolvendo no *campo* de produção musical, no meu entender, apontam para a necessidade de uma revisão de conceitos sobre o que venha a ser atualmente a indústria e o mercado da música (no âmbito das redes e coletivos), levando em consideração a lógica de sustentabilidade proposta pelos agrupamentos de artistas, produtores e gestores culturais, que entendem sim a atividade artística como um mercado, mas antes disso, percebem-na como geradora de prazer estético. Deste modo, a revisão conceitual teria que partir do princípio que existe por trás das atividades mercadológicas, uma ética, com forte tendência colaborativa e sustentável.

Penso que se quisermos entender com maior profundidade o funcionamento e a organização desses grupos, assim como seus modos de produção e circulação de bens e produtos culturais/musicais, é necessário compreendermos essa ética que fundamenta um modo de viver, de se relacionar com a arte, com as pessoas e com o mundo.

Assim, para finalizarmos proponho pensarmos nas ideias do Francis Pedemonte e no poema da Ryana Gabeck, sobre o fazer artístico.

‘Eu trabalhei esse lance da arte relacional em um grupo de pesquisa, como te falei, com o professor Kinceler da UDESC, e ele apresentou essas coisas pra gente, sobre a nossa relação com o devir, com o fugir das coisas do dia a dia, o caminho, o momento aquele que você se conecta com qualquer outra coisa que não a matéria. O espaço onde você se sente mais ser humano, mais

---

tecnologia da informação), telecomunicações, educação, pesquisa e desenvolvimento, planejamento, consultoria e outros serviços baseados no conhecimento. De acordo com o verbete ‘setor quaternário’ da *Wikipedia*. Para mais informações, ver: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Setor\\_quatern%C3%A1rio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Setor_quatern%C3%A1rio). Acesso em 11 de janeiro de 2014.

\* Ou ver,

<http://www.sustentabilidadecorporativa.com/2011/05/sustentabilidade-e-o-quarto-setor-ou-o.html>. Acesso em 11 de janeiro de 2014.

próximo do outro. E eu acho que as relações musicais, as relações artísticas tem que se dar assim. E não através da informação, do simulacro, de olhar na televisão e imaginar um mundo que está lá. Não, a arte é o mundo que está aqui. É a sua vida, você tem que mudar constantemente a sua vida e o seu ver pra poder fazer arte hoje em dia, uma arte que realmente valha à pena, e que não seja só representar alguma coisa. Mas que seja começar um processo em alguém, ou se deixar despertar por alguém, mudar alguma coisa na sua vida através de um processo de alguém'. (Francis Pedemonte, fevereiro de 2013).

### **Desvio Estreito**

'Desviaram o teu último passo. Caso você queira voltar, é proibido. A lei te deixou sem nada. A lei não é fala. O dedo apontado no teu nariz, a água escorrida no meio das tuas pernas, o nervosismo, a brasa, a cinza, e finalmente o suspiro, não te deram uma segunda chance. O sol da primavera é escaldante e ainda sim, na ardência da tua pele, a água não te refrescou. Tua concha de mão não regou, você procura um sim, você procura dar a última volta do sonho imediato. A lei te proibiu de pensar, a lei não te deixou usar o fio-dental, a lei da vida, não te trouxe a aspirina. As gotas de essência não funcionam sem a pele. De nada adiantou o esforço. Você teve artista, que rezar pra pegar o desvio estreito a ter que pintar a cara de ouro, para que te sorrissem uma nota no jornal, só uma nota no jornal.' (Ryana Gabech, fevereiro de 2013)





## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. **Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bordieu**. *Mana*, Abr 1997, vol.3, no.1, p.155-168. ISSN 0104-9313.
- ALTMANN, Eliska. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, Abril. 2010. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132010000100012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132010000100012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 4 de janeiro de 2014.
- BARCELLOS, R. DELLAGNELO, E. **O surgimento do Circuito Fora do Eixo sob a ótica da Teoria Política do Discurso: uma reflexão**. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Gestão Social, 2012, São Paulo. Anais. Enapegs. São Paulo: RIGS, 2012
- BARROS, Clóvis de. **“A sociologia de Pierre Bourdieu e o campo da comunicação”**: Uma proposta de investigação teórica sobre a obra de Pierre Bourdieu e suas ligações conceituais e metodológicas com o campo da comunicação. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.
- BENNETT, Andy. 2004. **Consolidating the Music Scenes Perspective**. *Poetics* 32, no. 3–4 (2004): 223-34.
- \_\_\_\_\_. 2005. **Culture and Everyday Life**, London: Sage.
- BENNETT, A. and Peterson, R.A., eds., 2004. **Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual**. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo (SP): USP, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro (RJ): Bertrand Brasil, 2012.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo, FAPESP/Iluminuras, 1997.

CORTI, Berenice. 2007. “**Las redes del disco independiente**”. Revista Observatorio de Industrias Culturales, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

COSTA, Eliane. “**A Causa Coletiva: Políticas Públicas Culturais para o cenário das redes sob a perspectiva da ecologia digital (A Experiência Brasileira)**.” Cadernos Cenpec 1 (1) (dezembro): p. 127-145. 2011.

DE MARCHI, Leonardo. **Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede**. In: HERSCHMANN, M. (Org.), Nas bordas e fora do *maistream* musical: novas tendências da música independente no início do séc. XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011. Pág. 145-163.

\_\_\_\_\_. **Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?**. In: Comunicação, Mídia e consumo. São Paulo: 2005. vol.3, n. 7, pages 167-182.

DEVOS, R. e VEDANA, V. **Do audiovisual à hipermídia. Antropologia em Primeira Mão**. n. 120, 2010. PPGAS, UFSC. Disponível em: <http://apm.ufsc.br/files/2012/11/120-APM-2010-DEVOS-VEDANA.pdf>. Acesso em 7 de janeiro de 2014.

DIAS, Marcia Tosta. **A grande indústria fonográfica em xeque**. Margem Esquerda, n. 8, novembro de 2006. SP: Boitempo Editorial, p.177-191). Publicado também como Anexo na segunda edição de DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura. SP: Boitempo Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura**. São Paulo. Boitempo Editorial, 2000.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. 2009. ‘**Suena el Río**’. **Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Dissertação de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

\_\_\_\_\_. 2012. **Reseña de “Martín E. Graziano: Cancionistas del Río de la Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI”**. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16 [Fecha de consulta: 29/12/2012].

\_\_\_\_\_. 2011. **“Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la Plata”**. Antropologia em Primeira Mão 126. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. 2009. **O Choro, um gênero, uma musicalidade, e sua presença em Florianópolis, SC**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina.

FREIRE, Marcius. **Jean Rouch e a Ética do Encontro**. In Revista Devires – Cinema e Humanidades. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Vol. 6, N. 2, p. 80-97, Julho/Dezembro de 2009. ISSN 1679-8503. Disponível <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n2/download/6-80-97.pdf>. Acesso em 7 de janeiro de 2014.

GALLEGO, Juan I. **Novas formas de prescrição musical**. Tradução de Acácia Rios. In: HERSCHMANN, M. (Org.), Nas bordas e fora do **mainstream** musical: novas tendências da música independente no início do séc. XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011. Pág. 47-59.

GARLAND, Shannon. **‘A rede não tem estética’: A batalha entre os modos de ouvir e circular música independente em São Paulo**. IASPM - International Association for the Study of Popular Music, 2013.

JACQUES, Tatyana de Alencar. 2007. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis. Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

JANOTTI Jr, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.) – Porto Alegre: **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Simplíssimo, 2011.

KAISER, Marc. **Music scene. Where Popular Music, its Media and Cultural Policies meet in Communication Studies**. 6th IGC, «Communication and media in a changing world: interdisciplinary approaches», July 12-13 2010, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

KREISS, Daniel, Megan FINN, and Fred TURNER. 2010. “**The Limits of Peer Production: Some Reminders from Max Weber for the Network Society**.” *New Media & Society* 13 (October 12): 243–259.

KRISCHKE, Paulo J. **Interfaces temáticas: origens e diferenças**. IN: RIAL, Carmen, TOMIELLO, Naira, RAFFAELLI, Rafael (org.s). *A aventura interdisciplinar: quinze anos de PPGICH/UFSC*. Blumenau, Nova Letra, 2010. (O livro poderá ser adquirido junto à Secretaria do PPGICH/UFSC). Pág. 69-84.

LACERDA, Izomar. **‘Ilha, por quem choras?’ – Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na ilha de Florianópolis**. Monografia de conclusão de curso. Florianópolis, UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

LÉVY, Pierre. **Inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. Ed. Loyola, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)**. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, no31, pp. 156-177. Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996 a.

\_\_\_\_\_. **Verbete ‘Brasil’**. In: *Continuum encyclopedia of popular music of the world- vol. III Caribbean and Latin America*. (Org.) John Shepher, David Horn e Dave Lacing, pp. 213-248. London: Continuum, 2005 a.

MINISTÉRIO DA CULTURA (MinC). **Cultura em três dimensões: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010**. Brasília, DF: MinC, 2009.

OCHOA, Ana Maria. **Musicas Locales en Tiempos de Globalizacion**. 1 ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PERPÉTUO, I.F. & SILVEIRA, S.A. (orgs.) 2009. **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial.

QUARESMA, Sílvia Jurema. **Durkheim e Weber: inspiração para uma nova sociabilidade, o neotribalismo**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 81-89.

ROSA, Pablo Ornelas. **Rock Underground: Uma etnografia do Rock Alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no governo Lula**. In: \_\_\_\_\_ (Org). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, Simone Pereira de. **Baiana Internacional: as Mediações Culturais de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro. MIS Editorial, 2002.

SALIÉS, Gabriel Portela. 2012. **As políticas culturais e o financiamento público à cultura em Santa Catarina, frente às políticas culturais no Brasil**. Monografia submetida ao curso de Administração da Universidade Federal de Santa Catarina.

SALLES, João M. **A dificuldade do documentário**. In: MARTINS, José de S. et al. (orgs). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

SILVA, Paulo Valério M. da. **O Movimento da Contracultura em Santa Catarina: Palhostock-1974, Um Festival de Paz, Amor e Música**. Florianópolis, 2004. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em História)- Centro de Ciências da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina.

TARASSI, Silvia. **Music scenes, music worlds, music networks? Different ways of approaching the independent live music in Milan.** Conference proceedings: IAMCR Conference - Cities, Creativity, Connectivity. 13-17 July 2011, Kadir Has University Istanbul.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Produção Independente de música nos anos 90 – tecnologia e terceirização: Bases para o sistema aberto de produção.** In: 1º Encontro da ULEPICC Brasil – Economia Política da Comunicação – Interfaces Sociais e Acadêmicas do Brasil. Niterói – IACS, UFF, outubro de 2006.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1999.

VICENTE, Eduardo. **A Música Independente no Brasil: Uma reflexão.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28º. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2005.

WOSNY, Guilherme Clasen. **A Localização das Casas Noturnas em Florianópolis – SC utilizando Sistema de Informação Geográfica – SIG.** GeoLab – Laboratório de Geoprocessamento da FAED/UFDESC. 2005.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. **Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música.** Tradução de Micael Herschmann e Fernando Pereira. In: HERSCHMANN, M. (Org.), *Nas bordas e fora do maistream musical: novas tendências da música independente no início do séc. XXI.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011. Pág. 19-45.

## ANEXO 1 - DVD DO DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO

### Constam dois arquivos com dois filmes nesta mídia

**Título:** Redes de produção musical colaborativas - Uma etnografia em Florianópolis

**Tempo:** 32min e 23seg

**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=rflv7UaHafU>

**Título:** Redes de produção musical colaborativas - Uma etnografia em Florianópolis, SC e São Paulo, SP

**Tempo:** 6min e 48seg

**Link:** <http://vimeo.com/71684067>