



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**O MÚSICO ALTERNATIVO DO CENTRO HISTÓRICO DE JOÃO PESSOA:
novos agentes, outros sujeitos**

SAM THIAGO PEREIRA BORGES

João Pessoa - PB
2016

SAM THIAGO PEREIRA BORGES

**O MÚSICO ALTERNATIVO DO CENTRO HISTÓRICO DE JOÃO PESSOA:
novos agentes, outros sujeitos**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia, sob a orientação do Prof. Dr Antônio Giovanni Boaes Gonçalves.

João Pessoa - PB
2016

B732m Borges, Sam Thiago Pereira.
 O músico do alternativo do Centro Histórico de João Pessoa:
 novos agentes, outros sujeitos / Sam Thiago Pereira Borges.-
 João Pessoa, 2016.
 124f. :il.
 Orientador: Antônio Giovanni Boaes Gonçalves
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
 1. Sociologia da cultura. 2- Tecnologias da informação e
 comunicação. 3- Música alternativa. 4- Construção do sujeito.
 5- Tecnologia e Sociedade.

UFPB/BC

CDU:316.7(043)

SAM THIAGO PEREIRA BORGES

**O MÚSICO ALTERNATIVO DO CENTRO HISTÓRICO DE JOÃO PESSOA:
novos agentes, outros sujeitos**

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Dr. Antonio Giovanni Boaes Gonçalves (orientador)
(Orientador/PPGS/UFPB)

Prof^o Dr. Alexandre Paz Ameida
(Examinador Externo – UEPI)

Prof^o Dr. Edvaldo Carvalho Alves (PPGCI/UFPB)
(Examinador)

Prof^o Dr. José Marcelo de Andrade Perreira
(Examinador)

Prof.^a Dra. Simone Magalhães Brito (PPGS/UFPB)
(Examinadora Interna/PPGS/UFPB)

Dedico esta tese a Maria Eveline Ramalho Ribeiro. Seu apoio, paciência e fé foram fundamentais para a execução desse trabalho.

AGRADECIMENTOS

Não há outra forma de iniciar essa parte sem agradecer a Deus, na pessoa de seu Filho Jesus Cristo e de Seu Espírito Santo Consolador. Nos momentos de maior desespero e desesperança, foram eles que me mantiveram perseverando, pesquisando, estudando e escrevendo.

Preciso agradecer, de antemão, ao Prof. Dr Giovanni Boaes. Já o admirava como pessoa e educador. Agora lhe admiro como orientador. Grato pela incomensurável compreensão e paciência. Sem suas sugestões, empenho e correções, esse trabalho não existiria.

Também não posso deixar de mencionar o Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB, pela oportunidade de fechar mais esse ciclo.

Aos prestimosos professores Dr. José Marcelo de Andrade Pereira e Dra. Simone Magalhães Brito pelas valiosas sugestões e ajudas.

Ao Dr. Edvaldo Carvalho Alves, agradeço pela valiosa amizade, apoio e conselhos (foi muito mais que um co-orientador).

Agradeço a Alexandre Paz Ameida, um grande amigo de caminhada. Valeu por me aturar nas longas horas ao telefone. Foram conselhos úteis e apoio certo em um dos momentos mais difíceis de minha vida.

Um agradecimento muito mais que especial a Ariosvaldo Diniz. Não tenho palavras para lhe agradecer tudo o que tem feito por mim nos últimos tempos.

Outro agradecimento muito mais que especial a Luziana Ramalho, por tudo e mais um pouco.

A minha esposa Eveline por ser mais que uma companheira. Ela me completa em tudo. Amo-te sempre!

A minha família que, mesmo de longe, ajudou-me muito e a meu irmão Sam Markus que me acolheu no momento em que eu mais precisava.

A CAPES, pela bolsa e pelo fomento a construção de conhecimento.

À música!

*Aqui eu posso passear pelo reino do nada
E criar estruturas arquitetônicas nos rastros dos neurônios
Subo até onde saem os raios
E nessa empreitada de ações inconsequentes,
Viajo o tempo todo no que de lá de cima dá pra ver
Verdejantes lugares me fazem tão bem
Me fazem rir
E rir hoje em dia do viver, é complicado
Encho-me do que desconheço e facilito o que era complicado
Crio obras em bases incompletas e me ponho a voar sem destino
É o desatino que minha cabeça tem
Quando vêm palavras aleatórias, sem conexão
[...] mas que ainda assim, sem ligação racional
Encaixam-se como dois amantes em pleno carnaval
Deixo tudo ir e vir, sem fazer tantas perguntas
Sem olhar as horas escuras e sem abrir os olhos
Pra que o corpo sinta mais
É que a pele responde a estímulos visuais
E também a toques, quando os olhos se fecham
E a boca fica molhada pelo outro
Uma contradição maravilhosa me vem nessa hora
Como dois seres desconhecidos se entrelaçam com tanta magnitude
Como um simples pode fazer o corpo estremecer
São os dois se interditando a cada respiração revogada pela falta de [...]
É então prazer?
(Janz)*

RESUMO

Essa tese analisou o processo de construção dos sujeitos músicos alternativos que atuam no entorno da Praça Antenor Navarro, localizada no Centro Histórico de João Pessoa/PB, a partir das interações sociais que se estabelecem entre eles e as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's). Defendemos que as interações sociais ensejadas pelas TIC's geram um sujeito músico em constante processo de desterritorialização e reterritorialização, com a capacidade laboral de fazer música e a condição política alterada pela possibilidade de manipular a estrutura da música. Diante disso, vê-se a possibilidade de gerar uma tensão forte o suficiente, para mexer com as instâncias de produção, divulgação e distribuição de música mais consolidadas da Indústria Fonográfica, alterando-as desde as micro relações estabelecidas a partir da rede, até as relações mais tradicionais – como aquelas vivenciadas na Praça. Tal se deu pela análise das trajetórias artísticas de cinco artistas da cultura alternativa que atuam no Centro Histórico de João Pessoa e vislumbram o *ciberespaço* como um *lócus* de experimentações, experiências compartilhadas e meio de divulgação rápido e barato. Através das histórias de vida dos músicos, procuramos demonstrar como transitam entre a Rede e a Praça Antenor Navarro para dar vazão a suas ações políticas. São novos agentes: negociando cultura através de seu labor musical. São outros sujeitos músicos: autônomos e conectados a estrutura digital do seu objeto.

Palavras-chave: Cultura; Tecnologias da Informação e Comunicação; música alternativa; construção do sujeito; tecnologia e sociedade.

ABSTRACT

This PhD thesis analyses the process of construction of alternative musician subjects who act in the Antenor Navarro Square, located in the Historic Center of João Pessoa/PB (Brazil), through the social interactions established between them and Information and Communication Technologies (ICT). We advocate that the social interactions allowed by the ICT generate a musician subject in an ongoing process of deterritorialisation and reterritorialisation, with the working capacity of making music and the political condition altered by the possibility of manipulating the music structure. Therefore, it is seen the possibility of generating a sufficiently strong tension capable of affecting more consolidated instances of music production, promotion and distribution in the Phonographic Industry, affecting them on a scale that goes from the micro relations established through the web to the more traditional relations – such as those experienced in the Square. These observations were possible through the study of artistic trajectories of five artists in the alternative culture that operate in the Historic Center of João Pessoa and who envision the cyberspace as a *locus* of experimentations, shared experiences, and cheap and quick means of promotion. Through the life histories of the musicians, we tried to demonstrate how they travel between the Network and Antenor Navarro Square to give vent to their political actions. They are new agents, since they negotiate culture through their music labor. They are, as well, different musicians, since they are autonomous and connected to the digital structure of their object.

Keywords: Culture. Information and communication technologies. Alternative music. Construction of the subject. Technology and society

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|-----|
| Imagem 1: primeira formação da banda (publicada em 21/10/2011)..... | 104 |
| Imagem 2: apresentação na Praça Antenor Navarro (foto tirada em 08/10/2010) | 104 |
| Imagem 3: QR Code | 105 |
| Imagem 4: Praça Antenor Navarro durante o evento Varadouro Cultural, no verão de 2016 | 105 |
| Imagem 5: vista frontal do Espaço Mundo..... | 106 |
| Imagem 6: vista do largo da Praça Antenor Navarro em 1943 | 108 |
| Imagem 7: posto de gasolina da Praça Antenor Navarro na década de 1980..... | 109 |
| Imagem 8: vista da Praça Antenor Navarro em 2002..... | 110 |
| Imagem 9: debate sobre produção musical em 24/03/2016 | 112 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1. Ser alternativo não é ser diferente, e sim único | 25 |
| 1.1. Um músico diletante | 26 |
| 1.2. A cultura alternativa, os músicos e as histórias | 29 |
| 1.2.1. Janz: “E aí [...] Ramones cover acabou e virou Deads Nomads” | 31 |
| 1.2.2. Cerveira: “João Pessoa, eu acho que não dá pra crescer mais do que isso não. Já tá no máximo” | 36 |
| 1.2.3. Ceará: “O que eu escrevo é uma foto minha [...] Como se fosse um HTML de uma imagem” | 38 |
| 1.2.4. Diego: “[...] cresceu a facilidade de quem gosta. Quem quer ter uma banda pra mostrar” | 41 |
| 1.2.5. Esmeraldo: “[...] eu comecei a trabalhar... Brincando, montando coisas, sons...” | 43 |
| 1.2.6. O sujeito músico: “Alguém que ainda está crescendo, ainda. No que diz respeito à construção de composição, produção harmônica, melódica” | 47 |
| 1.2.7. “Eu acredito demais que pode dar certo isso aqui!” | 48 |
| 2. A experiência artística digital como indicadora de possibilidades | 56 |
| 2.1. A experiência artística digital. | 56 |
| 2.2. “Será que ainda existe esse momento de troca entre os componentes de forma não metódica, não proposital?” | 63 |
| 2.3. Uma análise da música digitalizada | 75 |
| 2.3.1. <i>A Comoditie Digital</i> | 78 |
| 2.3.2. A Permeabilidade | 79 |
| 2.3.3. A Intercambialidade | 81 |
| 2.3.4. A Interatividade | 83 |
| 2.3.5. As possibilidades para os sujeitos | 85 |

| | | |
|------|---|-----|
| 3. | A Música alternativa como palco de atuação política | 89 |
| 3.1. | Os meios digitais enquanto espaços de interação e atuação | 90 |
| 3.2. | Da A <i>Web 2.0</i> à Praça Antenor Navarro | 97 |
| 3.3. | Da Praça Antenor Navarro à <i>Web 2.0</i> | 107 |
| 3.4. | O mundo é uma reunião..... | 116 |
| 4. | Considerações finais | 128 |
| 5. | REFERÊNCIAS | 133 |
| 6. | ANEXOS | 138 |

INTRODUÇÃO

O objeto deste trabalho é o processo de construção das identidades artísticas que ocorre por meio do labor musical mediado pelas tecnologias de informação e comunicação. Não estamos interessados em procurar por respostas empíricas para indagações acerca do que é e do que não é música; ou mesmo, se o que ouvimos é ou não “boa música”. O que buscamos aqui é “descrever as formas de atividade coletiva necessárias para fazer música” (BECKER, 2013, p. 132). No nosso entender, isso viabiliza nosso objeto, na medida em que permite submeter preferências musicais ao olhar sociológico, preferências musicais; admite estudar o porquê de se fazer e escutar mais ou menos um estilo musical em detrimento de outros; ajuda a investigar e refletir sobre movimentos musicais como o Punk, o *Jazz*, o *Armorial*, o *Manguebeat*, o Clássico; permite que nos debruçemos “sobre o trabalho que consiste em fazer música” (BECKER, 2013, p. 132); e, concede-nos a chance de analisar os processos pelos quais os sujeitos músicos são submetidos à medida em que a identidade deles é formada.

Durante o Mestrado, buscamos entender como as tecnologias digitais influenciam no processo criativo da música. Analisamos a experiência artística de duas bandas musicais do cenário alternativo da cidade de João Pessoa (PB): *Chico Correa & Eletronic Band* e *Os Reis da Cocada Preta*. Nosso foco recaiu sobre os usos das tecnologias digitais e as mudanças que elas acarretam nos processos de criação musical: a experiência artística propriamente dita. Naquele momento, a ideia de experiência artística dizia respeito às formas de apropriação da arte pelos artistas; ou seja, “a relação de idas e vindas entre artistas e apreciadores e a subjetividade da arte, que não obedece pré-determinações quanto a sua construção de sentido” (BORGES, 2009, p.11).

Porém, a maior parte deste material não foi devidamente analisada. Naquele momento, as tecnologias digitais disponibilizadas pela *Web 2.0* estavam em franco

processo de popularização e já tomavam parte na formação dos discursos e das práticas artísticas de boa parte dos músicos alternativos, mas não constituía o foco de nossa análise. Nesse sentido, o processo de construção dos músicos foi contemplado em nossas observações, entrevistas e mesmo nas conversas informais, mas um estudo pormenorizado desse processo precisou ficar para depois.

Quanto a *Web 2.0*, é como se convencionou chamar a evolução do ciberespaço que aumentou a interatividade das pessoas conectadas ao rodar o maior número possível de aplicativos e serviços a partir do ciberespaço e não mais do PC (FORTES, 2006). Isso posto, esta tese teve como objetivo analisar o processo de construção dos sujeitos músicos alternativos do Centro Histórico da cidade de João Pessoa/PB a partir das interações sociais que se estabelecem entre eles, as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's) voltadas à música e esse lócus específico.

De acordo com Pontual (2013), importantes alterações nas configurações espaciais da cidade de João Pessoa tiveram início a partir da década de 1980. No que nos interessa, uma parte dessas alterações ocorreram na orla da cidade e deram origem a um importante ponto de produção e consumo de cultura e lazer alternativo na cidade: A Feirinha de Tambaú. Até meados dos anos 2000, ela se configurava como o principal espaço alternativo da cidade. Essa situação começou a mudar no momento em que a prefeitura da cidade resolveu requalificar aquele lugar, transformando-o em um lugar para ser frequentado por turistas. Por essa época, o público alternativo se alternava entre a Praça Antenor Navarro e a Feirinha.

No sentido aqui pretendido, não usamos um termo *alternativo* como uma autoclassificação, mas como algo que vem 'de fora', uma vez que os próprios artistas resistem a esse tipo de rótulo. Isso pode ter a ver a tentativa de homogeneizar o grupo com respeito ao seu estilo de vida. Por essa razão, o centro histórico de João Pessoa se mostra importante para nossa análise. Dessa forma, sempre que nos referirmos a músico alternativo, não estamos falando de um estilo musical ou estereótipo de sujeito, mas de um grupo heterogêneo de artistas que têm na Praça Antenor Navarro um *lócus* de atuação política. Dessa forma, para os fins de nossa análise, a designação músico alternativo tem mais a ver com um grupo articulado e organizado e menos com um estilo artístico ou modo de vida.

Por seu turno, o centro histórico de João Pessoa também passou por inúmeras transformações ao longo de sua existência. De centro administrativo da cidade, ele foi transformado em ponto turístico na década de 1990. Mas decaiu ao longo deste mesmo período. A partir dos anos 2000, no espaço que se abriu pelas ações do município e diante da impossibilidade de continuar se encontrando na orla da cidade, os artistas alternativos da região centro-norte da cidade passaram a se reunir no entorno da Praça Antenor Navarro. São ações e decisões que transformaram o centro histórico da cidade¹ em um importante espaço de negociação política, produção cultural e fomento da economia alternativa.

Atualmente, ela é palco de várias manifestações culturais. Destas, interessa-nos as atividades dos músicos alternativos. É fato, também, que eles atuam em vários lugares da cidade², mas o centro histórico da cidade pode ser considerado como ponto de aglutinação desses artistas, que encontram lá um importante ponto de articulação política e cultural para o desenrolar de sua cultura musical. São: oficinas de música, shows e festivais, disputas por espaços de negociação e, é claro, produção de música.

Contudo, não faremos aqui uma análise pormenorizada da praça em si (descrição, história, localização). Ela só aparecerá no terceiro capítulo, quando falaremos dos processos que conduzem os músicos da praça para o ambiente de rede, e deste de volta para a praça. Assim nossa opção é toma-la como ponto de aglutinação onde músicos alternativos desterritorializados se reúnem. A desterritorialização aqui é entendida como aquele processo em que as “[...] coisas, as gentes e as ideias movem-se em múltiplas direções, desenraizam-se, tornam-se volantes ou simplesmente desterritorializam-se” (IANNI, 1998, p. 01), altera a tanto a sensação quanto a noção de “[...] próximo e distante, lento e rápido, instantâneo e ubíquo, passado e presente, atual e remoto, visível e invisível, singular e universal” (IANNI, 1998, p. 01).

Voltando à década de 1990, já vivíamos às voltas com inúmeras tecnologias de produção e compartilhamento de música, mas seus custos ainda eram proibitivos. Apenas após 2006 esses custos baixaram em função do contínuo desenvolvimento das tecnologias e de sua crescente popularização. Ao mesmo tempo, começamos a vivenciar as primeiras experiências midiáticas instanciadas pela *Web 2.0* (FORTES, 2006, p. 46).

¹ Também conhecido como Varadouro

² Tais como a Usina Cultural Cruz de Peixe da ENERGISA, o anfiteatro do Espaço Cultural José Lins do Rego, os anfiteatros da Praça da Paz e da Praça Bela, por exemplo,

Passamos a interagir de maneira diferente com o ambiente digital. Tal se deu pelo fato do ciberespaço dar ênfase ao conteúdo produzido pelos próprios usuários. Em um esquema que pode ser designado de trabalho colaborativo (FORTES, 2006), busca-se mais integração entre diferentes sites e serviços que passam a funcionar intercambiados.

Os espaços geográficos de interação entre músicos alternativos em João Pessoa permanecem atuantes, mas o ciberespaço ganha cada vez mais força. Podemos, aqui, fazer o exercício lúdico de imaginar um encontro mágico entre os músicos alternativos da Praça Antenor Navarro e as Tecnologias de Informação e Comunicação. Uma das características mais fortes da música alternativa é a sua necessidade de compartilhar e misturar estilos, ritmos, ideias e ações. A importância da *Web 2.0* consiste no fato dela finalmente dar vazão à grande demanda por interação artística desses artistas. Desde já, seu trabalho está ao alcance do mundo. Não por acaso, mais adiante, muitos deles se unirão e criarão um Coletivo de produção cultural que receberá o nome de ‘Mundo’ – e o “Espaço Mundo”, como seu principal produto, centro de discussões, oficinas, fomento à cultura e palco de atuação de muitos músicos mais ou menos experientes.

É esse sujeito que nos interessa: um músico alternativo desterritorializado e que se move em várias direções através das redes sociais, mas sem perder a referência da praça. Usufruir de inúmeras tecnologias digitais de compartilhamento de experiências (relacionadas à música) o desenraíza; aproxima ao mesmo tempo em que distancia; ‘ralenta’³ e acelera músicas (mas também o seu tráfego pela rede); possibilita uma onipresença virtual da música, com respostas instantâneas do público; une referências passadas as mais diversas e as torna presente, atual, singular e universal.

Ele será estudado a partir da ingerência das TIC’s no seu processo de construção. Em tempo, não importa o que seja compartilhado dentro do ciberespaço (e isso inclui a música), tudo se transforma em hipertexto⁴ e isso mexe com o processo em comunicação. Nesse sentido, também podemos chamar as ferramentas digitais de produção, divulgação e distribuição de música, disponíveis no ciberespaço (mas não só nele) de TIC’s. No que toca este estudo, não podemos tomá-las apenas como ferramentas disponíveis na cadeia produtiva da música; pois, partirmos do princípio de

³ Expressão usada por músicos quando uma música está ou precisa ser tocada mais lentamente.

⁴ De acordo com Lévy (1997, p. 24), um hipertexto é uma mensagem. Por ser digital, ela é reconfigurável, fluida, composta por blocos elementares ligados por *links* que podem ser explorados em função de suas características de signos (imagens, animações, sons etc.).

que a interação entre músicos, entre músicos e ferramentas/técnicas, e entre músicos e meios de atuação, sempre altera a forma como cada um deles configura a si próprio e ao meio.

Destarte, em tempos de desterritorialização dos sujeitos, o ciberespaço (ou simplesmente rede) se mostra como um universal que se constrói a partir da indeterminação de um sentido global qualquer (Lévy, 1997). Mais que isso, ele é um

[...] meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo (LÉVY, 1997, p. 15-16).

Essas experiências se manifestam no ambiente de rede, mas têm rebatimentos políticos fora dela. O contato com o objeto música pressupõe toda uma cadeia de relações entre artistas, meios de comunicação, conceitos de arte, escolhas estéticas, público; enfim, uma miríade de elementos que tornam a questão política um ponto chave para nos aproximarmos de um entendimento desse fenômeno. Assim, sempre que mencionarmos a palavra *política*, estaremos pensando nas negociações que envolvem toda cadeia laboral da música. Inclui relações de poder e dominação com seus elementos explícitos, tácitos e mesmo os sub-reptícios.

Adorno enxergava uma “[...] ruptura entre o que constitui objeto de elaboração e os sujeitos vivos [...]” (ADORNO, 2000, p. 13). Para ele, o sujeito vivo (autônomo) estaria impedido de se conectar ao objeto. Ao invés disso, ele apenas o contemplaria de forma efêmera, fragmentada e superficial – mas não é isso que verificamos ao observamos as atuações políticas dos músicos por nós estudados. O próprio estilo alternativo assume explicitamente não ter intenção de assumir um discurso estético definido. De uma forma tácita, isso dificulta a absorção de grande parte da produção dos músicos alternativos por parte do público e da Indústria Fonográfica, uma vez que “[...] o alternativo é meio que a prostituta do *rock*. Pode ser tudo e não pode ser nada. Pode ser qualquer coisa.” (Janz).

Os músicos que seguem a tendência alternativa localizam o início do movimento nos EUA e no Reino Unido, na década de 1980. Já naquela época, eles usavam o termo *rock* alternativo para designar todos os gêneros musicais influenciados pelo punk *rock* e

que não se enquadravam em nenhuma classificação mais usual da época⁵. Assim, o que o *rock* alternativo fez foi, basicamente, misturar as tendências ao seu alcance, além de rejeitar as práticas econômicas naturalizadas pelas estruturas tradicionais de produção cultural⁶. O resultado disso foi uma proliferação de estilos e gêneros que tentavam (já naquele momento) revitalizar as convenções estilísticas do *rock'n'roll*. Não se trata de querer permanecer fora do mercado (TAVARES, 2010), mas fazer parte dele não significa se subsumir ante a sua dinâmica.

No Brasil, convencionou-se localizar não o nascimento, mas o marco representativo do desenvolvimento da cena independente no final da década de 1970, em função das sucessivas crises vividas pelas grandes gravadoras que se viram obrigadas a diminuir consideravelmente seus investimentos em novos artistas e mesmo em artistas menores. A isso se seguiu uma crescente necessidade, por parte dos músicos, de aumentarem sua autonomia quanto ao gerenciamento de suas carreiras – período em que muitos deles abriram seus próprios estúdios e passaram a produzir e comercializar sua própria obra. Uma dessas formas é a música alternativa que se faz dentro da cultura independente de João Pessoa.

Nesse sentido, não podemos considerar os músicos alternativos como um nicho seleto de usuários que se organizam por gostos e afinidades, mas como uma infinidade de grupos que formam um grande grupo que produz, consome comunicação e se constrói socialmente enquanto sujeitos. Isso tem a ver com a forma como lidamos com os elementos objetivos e subjetivos da realidade a nossa volta. É nessa hora que consubstanciamos o aprendizado obtido com nossos pares e construímos um sentido ético e moral em torno do qual vivemos nossas experiências e reflexões, onde a relação com o objeto fornece a mediação na e pela qual se forma o sujeito objetivo – politicamente emancipado.

A novidade consiste no fato de que, no momento que as TIC's possibilitam novas experiências de interação, elas também alteram processo de construção dos sujeitos. Fazem isso colocando músicas e músicos em contato com a produção de outros

⁵ Mas que pode ser enquadrado em estilos que hoje são conhecidos como *Indie rock*, *post-punk*, *rock gótico* e *college rock*.

⁶ <http://indiealternativo.blogspot.com.br/2008/10/os-termos-rock-alternativo-e-msica.html>. Acesso em 01/09/2016.

músicos e outras músicas. Não se trata de uma música nova, como propôs Shoenberg⁷. Mas a possibilidade de se misturar os elementos mais díspares de música instancia novas experiências.

Se pensarmos em termos de mercado da música, também não se trata de novos músicos. Mas se nos ativermos às possibilidades postas e consubstanciadas pelo ciberespaço aos músicos que para ela convergem, as transformações são nítidas. Nesse sentido, os músicos alternativos talvez se alinhem à ala mais radical dos artistas que querem ter seu trabalho reconhecido, mas que não se submetem aos ditames do mercado fonográfico: fazendo mais do mesmo – música para vender e apenas isso. Para isso, eles se valem de manifestações, que vão desde festas de caráter mais tradicional às grandes produções de massa. Para ter contato com isso, eles transitam pela Praça Antenor Navarro e pelo ambiente de rede, puxando das manifestações ao seu alcance referências estéticas, rítmicas, estilísticas, bem como de estratégias de inserção e atuação política no cenário artístico da cidade.

É uma rede de comunicação horizontalizada que se coloca como alternativa à comunicação verticalizada de mídias como o rádio e a TV. É como se, no interior dos processos de comunicação mais ampla – que mobilizam uma linguagem (código) de maior amplitude e alcance –, acontecesse uma infindável variação de comunicações menores, inspiradas pela possibilidade de criar e recriar conteúdo. Essa variação de comunicação só se tornou possível com a popularização das tecnologias digitais de comunicação, quer através do barateamento, quer da facilitação de acesso e manipulação. Dessa forma, da mesma maneira que as TIC's desterritorializam os músicos alternativos, fornece-lhes ferramentas para atuar politicamente – no sentido de lutar por sua emancipação (nos termos adornianos) no entorno da Praça Antenor Navarro.

São outros processos, outras estruturas e outras formas de solidariedade que se “articulam e se impõem aos povos, tribos, nações e nacionalidades” (IANNI, 1998, p. 01) e quebram conceitos, categorias ou interpretações estabelecidas, relativas aos mais diversos aspectos da realidade social. É um movimento em múltiplas direções, e os músicos alternativos do Centro Histórico também são atingidos por ele.

⁷ Desenvolveu o dodecafonismo, que conduzia a música de forma contínua e ininterrupta por uma escala de doze tons (indo e voltando por todos eles). Era um experimentalismo musical, cujo sistema de notação era baseado em um cálculo matemático rígido de doze tons (BORGES, 2006).

A pergunta que norteou toda esta tese foi: ao utilizar TIC's, como os músicos alternativos do centro histórico de João Pessoa estão se constituindo enquanto sujeitos? Nossa hipótese é de que, uma vez que as interações sociais ensejadas pelas TIC's geram um outro tipo de sujeito músico – desterritorializado e imerso em ferramentas que lhes possibilitam manipular a estrutura da música –, eles se veem diante da possibilidade de gerar uma tensão forte o suficiente, para mexer com as instâncias de produção, divulgação e distribuição de música mais consolidadas da Indústria Fonográfica Brasileira, alterando-as desde as micro relações estabelecidas a partir da rede até as relações mais tradicionais, como aquelas vivenciadas na Praça Antenor Navarro.

A tensão gerada pelas TIC's extrapola a internet e alcança os processos que envolvem a construção das identidades destes músicos, no que toca às relações de dominação e de poder inerentes a esse processo. Isso traz ao cenário artístico de uma pequena parte da cidade acontecimentos importantes que migram da internet para a realidade espacial da Praça Antenor Navarro. Isso só se tornou possível graças a um longo processo de desenvolvimento de suportes musicais ao longo do século XX. Teve início com a migração das músicas executadas nas salas de concerto para dentro dos discos de vinil e destes para os CD's (VICENTE, 1996). A virada do século XX para o XXI observou sua migração para o computador pessoal e deste para os aparelhos digitais portáteis de reprodução (VICENTE, 1996). São três suportes: acústico, analógico e digital.

São três transformações de suporte que acarretaram em três reestruturações do mercado:

1. O suporte analógico limitava a expansão do mercado – nos termos de uma economia de mercado – em função das limitações da performance ao vivo.
2. O suporte analógico separou o músico de sua música (ADORNO, 1999) através dos fonogramas – artefatos musicais que não permitem ao sujeito o contato com a totalidade do objeto (ADORNO, 2000), mas descortinou

um imenso público consumidor a partir das possibilidades abertas pelo fonograma.

3. A reestruturação do suporte digital é a que estamos assistindo nesse momento. Tem a ver com o processo de digitalização do mundo (SANTAELLA, 2003), com um público mais ávido por música, ao acesso à estrutura digital da música e a possibilidade de construirmos nossa própria memória musical – fenômeno inédito na história da humanidade (BORGES, 2009).

Ao transformar a música analógica em música digital, a Indústria Fonográfica fez mais que baratear os custos de produção e facilitar a circulação da música. Fez mais que inaugurar um novo padrão de qualidade e uma nova forma de registrar material sonoro: disponibilizou várias ferramentas de produção, divulgação e distribuição de música que mexeu com a estrutura desse mercado, forçando-a, inclusive, a rever suas estratégias de atuação no mercado de entretenimento. Dito de outra forma, a música digitalizada ofereceu instrumentos de trabalho extremamente dinâmicos a um nicho específico de artistas: os músicos alternativos, que têm, nesses mecanismos de interconectividade, um elemento poderoso de execução de seu labor artístico. É justamente esse dinamismo e especificidade que está alterando o processo de construção dos sujeitos. São novas formas de interação social que lhes confere não apenas a expansão de sua produção musical (em termos de quantidade de ouvintes, mas também em termos de qualidade da música), mas os põem em contato com uma miríade de tecnologias que transformam o labor musical e, a reboque, alteram suas configurações identitárias.

Conforme poderemos demonstrar, aquele indivíduo que se constituía dentro de uma coletividade é desterritorializado e se reterritorializa como agente político de seu próprio fazer artístico, já que nos tempos atuais, os processos e estruturas de dominação e apropriação ocorrem no âmbito local, mas se desenvolvem em escala mundial (IANNI, 1998). Mexe com o dinamismo e a especificidade da capacidade laboral, da parte dos músicos alternativos, de fazer música. Ela permanece sendo uma música que é feita para ser vendida – não importa se tal se dá pelas estratégias massivas da Indústria Cultural ou à margem dela. De alguma forma e em algum nível, ela envolve consumo, mas subverte a lógica de consumo instituída. Adapta-se a ela, mas busca formas

alternativas de fazer valer seu labor musical. Nesse caso, eles não são alternativos só no discurso estético, mas também nas estratégias de atuação e abrir mão de uma definição concreta para o estilo (ou simplesmente não conseguir fazê-lo) dificulta a aproximação entre as bandas e a Indústria Fonográfica.

É uma experiência artística nova. Os nossos antepassados mais distantes estavam limitados a escutar as músicas de suas aldeias e vilas, uma vez que nas sociedades de cultura oral, a música era recebida por adição (LÉVY, 1999). Na Europa Ocidental, a escrita musical permitiu que a música se separasse do interprete e transportou a música para dentro de outro ciclo cultural: música de autor, descontextualizada, histórica e universal, deixando de ser apenas abstrata e adquirindo um caráter de ‘atual’ sempre que executada (LÉVY, 1999). Com a gravação sonora, veio a capacidade de arquivamento dos sons que o mercado da música colocou à disposição de tantos quantos quisessem e pudessem pagar (LÉVY, 1999). Primeiro com o rádio que aumentou sobremaneira a quantidade de canções ao nosso dispor, mas impôs o que poderíamos ouvir e ditou o gosto (BORGES, 2009). Depois, a Indústria Fonográfica criou o produto álbum com canções clássicas, tradicionais ou populares (VICENTE, 1996). Na década de 1970, qualquer ouvinte de rádio com mais de quinze anos já havia escutado mais músicas do que qualquer pessoa da geração anterior à sua (LEVY, 1998), transformando a experiência artística musical na “[...] recapitulação de todos os estilos, de todas as épocas, de todos os países [...]” (LEVY, 1998: p. 65).

Essa digressão apresentada por Pierre Lévy representa um fenômeno que pode ser localizado no mundo ocidental. Nesse mesmo contexto, mas já nos remetendo ao Brasil, o final do século XX viu um mercado da música saturado e conservador. Naquela época, convivíamos com um excesso de produtos musicais semelhantes⁸, e isso criava dificuldade para a assimilação de artistas de estilos variados. Com a popularização da internet e o impulso da *Web 2.0*, muitos músicos conseguiram o espaço que tanto almejavam para divulgar suas experiências musicais a custos permissíveis. O resultado dessa virada tecnológica e cultural foi uma profusão de grupos, estilos e ritmos. Do interior desse movimento, saíram os músicos alternativos, alvo de nossa análise.

⁸ Os grupos de Pagode e as duplas Sertanejas que surgiram no Brasil nos anos 1990, fazem parte da memória de qualquer brasileiro maior de 25 anos e são exemplos que dispensam maiores explicações.

Não há motivos para deixar de acreditar que os grandes empresários, produtores e mecenas culturais continuem tencionando o mercado de música e escolhendo quem faz sucesso. Não pretendemos ser taxativos quanto a isso, mas concordar ou discordar de tal afirmação não muda o fato de que, atualmente, os mecenas, os artistas consagrados e aqueles que buscam sua inserção no mercado mais (ou menos) amplo, lançam mão do ciberespaço para divulgar seus trabalhos e experiências. Nesse sentido, para acessar o cancionário digital da internet, só precisamos de um bom acesso à rede e isso é inédito na história da música.

A Indústria Cultural criou um enorme aparato de fetiche voltado ao gosto e à estética, por meio de entretenimento de massa, cooptando o tempo livre das pessoas (ADORNO, 1999). Pode parecer redundante, mas é digno de nota se considerarmos o fato de que aquilo que ouvimos se relaciona ao nosso capital cultural. Nesse sentido, nossas

[...] trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. Essa inércia está inscrita, de um lado, nas disposições que eles devem às suas origens e às suas trajetórias, e que implicam uma tendência a perseverar em uma maneira de ser, portanto, em uma trajetória provável, e, do outro lado, no capital que herdaram, e que contribui para definir as possibilidades que lhes são destinadas pelo campo (BOURDIEU, 1996, p. 24).

O rádio e o disco colocaram uma boa parte da música do mundo ao nosso dispor. A internet elevou essa quantidade de músicas, aumentando nossa capacidade de escolha. Em meio a esse estoque de músicas digitalizadas, um novo sujeito se gesta. Ele produz, divulga e disponibiliza música com ferramentas digitais. É entre as possibilidades de se fugir dos ditames do mercado que eles transitam e se submetem a um intenso processo de interações sociais. Interações que ocorrem por intermédio de *softwares*, *hardwares* e aplicativos de manipulação de som, úteis na gravação e mixagem das músicas numa ponta do processo. Na outra ponta (da divulgação e distribuição) eles usam aplicativos como o *Youtube*, *Facebook*, *Spotify* e *Podcast*, que tornam suas produções acessíveis para muitos.

Assim, partimos do pressuposto de que, independente de suas especificações técnicas, sua importância para nossa pesquisa consiste nas transformações que elas propiciam nas formas de sociabilidade entre os músicos. Por outro lado, interessa-nos o

aumento de qualidade que eles conferem à música que é feita fora dos esquemas gerenciados pelos grandes produtores (em termos técnicos e artísticos) e as formas como eles operacionalizam as TIC's como elementos construtores de interações sociais.

São muitas as diferenças entre a música que se fazia pelo padrão analógico em relação ao digital. Elas não se resumem a questões relativas à qualidade do acabamento do produto (por assim dizer) e também dizem respeito à sua disseminação na sociedade, ao conteúdo das letras, aos arranjos, à harmonia e à melodia – sempre tendo em perspectiva as ingerências das TIC's nesse processo. Mesmo que a música alternativa esteja restrita a pequenos nichos, a experiência artística instanciada pela internet circula em uma mídia que também pode ser considerada massiva, o que traz uma série de elementos significativos para a configuração do estado das coisas⁹: são experiências que transformam as fronteiras entre o que circula no mercado independente e no massivo. Não se trata de mudar o lugar das fronteiras, mas de transformar a própria fronteira, que se torna cada vez mais permeável. Nesse caso, podemos localizar isso no conteúdo das letras, estilos das melodias e no ritmo acelerado em que essas produções se espalham.

Enfim, pretendemos localizar nos músicos seus “modos típicos de pensar e sentir, correspondentes às instituições e à cultura” (MALINOWSKI, 1976, 35). Devemos registrar os acontecimentos de forma a retratar completa e adequadamente os elementos culturais em voga. Nesses termos, os pressupostos do Interacionismo Simbólico nos serão pertinentes, pois permitem estudar situações e contextos caracterizados por relações de poder e dominação, não entre músicos, mas entre eles e o mundo da música, com o qual eles tentam estabelecer uma relação diferente daquela que é imposta pelo mercado fonográfico mais amplo, por exemplo.

Ter isso em mente é importante para podermos pensar os processos identitários como “[...] tensão, na qual os elementos que a compõem – o espaço social, os indivíduos, os grupos, as instituições, as normas – retrodeterminam-se” (ENNES, 2013, 65), entendendo a dinâmica do movimento, onde o Interacionismo Simbólico serve como chave de leitura para se pensar os processos identitários “[...] a partir de uma

⁹ Afirmamos a pouco que ela subverte o mercado. Um acontecimento do dia 21 de novembro de 2015 dá a medida dessa subversão: durante a terceira edição do Campus Festival, a mídia aberta de João Pessoa concedeu considerável espaço de divulgação para atrações de maior destaque, ‘esquecendo’ de mencionar duas das três atrações locais: Seu Pereira e Coletivo 401. O problema foi contornado pela divulgação feita através das redes sociais, que garantiram um bom público para a apresentação da banda.

perspectiva relacional, na qual as relações de poder ocupam um lugar central na dinâmica de produção das diferenças e do sentimento de pertença” (ENNES, 2013, 65).

Posto isso, este estudo partirá da descrição das trajetórias artísticas de alguns músicos alternativos de João Pessoa, do instante em que a música entrou em suas vidas até o momento em que as TIC's passaram a integrar suas experiências artísticas. A escolha do nosso campo foi facilitada pelo reduzido espaço geográfico ocupado pelos músicos – dado o fato de uma parte deles se concentrarem no centro de João Pessoa.

Quanto ao processo de construção deles, ele se inicia nos moldes mais tradicionais. Mas, a partir de 2006, sua arte passou a receber ingerência das interações sociais permeadas pelas ferramentas digitais disponíveis. Isso diz respeito à criação musical, às estratégias de inserção no mercado e à atuação política. Acreditamos que esta descrição nos permitirá analisar como as TIC's interferem no processo de construção dos sujeitos músicos do centro histórico de João Pessoa. Ao todo, serão cinco trajetórias musicais analisadas. Esmeraldo foi escolhido por sua relação mais conceitual e experimental com as tecnologias eletrônicas. Ele pode ser tido como um dos desbravadores das experiências musicais envolvendo o ambiente de rede no Brasil. Quanto a *Janz, Cerveira, Diego e Ceará*, eles enxergam as TIC's de forma mais pragmática. Na época da pesquisa, eles buscavam seus momentos de fama e o sucesso comercial – e de fato, o conseguiram. Muitos outros músicos poderiam ter sido escolhidos. Apesar das sutis diferenças em suas trajetórias artísticas, nossas vivências nos mostraram que todos teriam (possivelmente) em comum o fato de vislumbrarem o ciberespaço como um lócus de experimentações e compartilhamento de experiências, como meio de divulgação rápido e barato e de grande alcance – ou ambos.

Vale ressaltar que estas entrevistas foram feitas em um momento em que as TIC's se lançavam como ferramenta de produção e distribuição musical. Isso foi fundamental para o processo de apreensão e construção das análises. Dessa forma, as entrevistas foram feitas não apenas pensando em como eles enxergavam tais ferramentas, mas como e em que termos eles faziam uso dela. É nesse sentido que as experiências aqui descritas nos são úteis, pois elas nos ajudam a alcançar nosso propósito: entender como se dá o processo de construção dos músicos alternativos da cidade em meio às TIC's. Faremos isso em quatro partes:

1. No primeiro capítulo, remontaremos as trajetórias individuais dos artistas. Descreveremos como se deu a construção de suas identidades enquanto músicos. No tocante a *Janz, Cerveira, Diego e Ceará*, descreveremos como a música passou a fazer parte de suas vidas e como suas trajetórias se encontraram. No caso de Esmeraldo, nosso foco será nas suas experimentações e projetos. Ao final, falaremos a respeito das reconfigurações pelas quais eles passaram enquanto sujeitos, por conta das influências das tecnologias digitais, notadamente, as que envolvem as TIC's.
2. Após isso, passaremos ao segundo capítulo quando falaremos da experiência artística (digital) como indicadora de possibilidades artísticas, relacionadas às TIC's. Refletiremos sobre a música digitalizada enquanto *comoditie* digital, sobre a sua permeabilidade, intercambialidade e interatividade. No final, iremos refletir sobre a necessidade que esses músicos têm de transcender os espaços virtuais para buscar uma atuação mais efetiva nos espaços físicos.
3. No capítulo três, falaremos um pouco sobre o estilo alternativo enquanto palco de atuação política, através das interações simbólicas instanciadas pelas TIC's. Pensaremos as TIC's enquanto estratégias convencionais e não convencionais de atuação e como elas estabelecem as idas e vindas entre a *Web 2.0* e a Praça Antenor Navarro.

CAPÍTULO I

“SER ALTERNATIVO NÃO É SER DIFERENTE, E SIM SER ÚNICO”

Neste capítulo, discorreremos a respeito das trajetórias individuais de *Janz*, *Cerveira*, *Diego*, *Ceará* e *Esmeraldo*. Como eles começaram a sentir o “desejo de fazer com que isso fizesse parte da [...] vida... integral, sabe. Que isso se tornasse algo contínuo [...]” (*Janz*). Quer seja, nosso objetivo é falar sobre a construção de suas identidades artísticas. Como a música se inseriu e passou a ser parte importante de suas vidas, como se deram as experimentações e projetos até o momento em que eles se reconfiguraram enquanto artistas por influência das tecnologias digitais.

As entrevistas analisadas foram realizadas entre janeiro e fevereiro de 2009. Quanto às observações, elas se prolongaram por mais três anos. As bandas não existem mais e seus integrantes ingressaram em outros projetos pessoais – engajaram-se em outros trabalhos relativos à música ou deram outros rumos às suas vidas – conforme veremos mais adiante. O fato das falas estarem inseridas em um recorte de tempo específico (início de 2009) – momento em que o ciberespaço aumentou consideravelmente seu poder de aglutinar pessoas e mensagens – confere a elas a qualidade de nos fazer entender as mudanças nos sujeitos vividas naquele período.

Analisaremos um músico por vez, dando preferência às respectivas falas de cada um. Sempre que usarmos falas de um músico em deferência a outro, faremos a sinalização.

Antes, faremos uma breve digressão sobre como se deu o nosso encontro com o objeto música. Ela será útil, pois vai ajudar a encaixar os músicos em questão dentro das nossas pretensões: entender o processo de construção desses sujeitos.

1.1. Um músico diletante.

Não tenho formação musical. Não leio partitura. Meus conhecimentos sobre harmonia são mínimos e não passo de um músico diletante. Minha experiência com o que se pode chamar de plateia se resume à audição de amigos muito próximos e parentes¹⁰. Mas o fato de ter crescido em um ambiente – notadamente, o familiar e o religioso – onde a música era um elemento constante e importante na constituição dos sujeitos, em muito contribuiu para a formação da minha percepção musical e na atenção para questões atinentes à forma e conteúdo, tais como: estética, rimas, ritmos, andamentos, dinâmica, brilho, etc. Assim, além de me proporcionar conviver com diferentes formas de apreciação musical, isso desenvolveu meu componente crítico em relação à música.

Trazer para a sociologia os interesses acima listados em relação à música e relaciona-los às dificuldades advindas do escasso tratamento da música pelas ciências sociais (CAMPOS, 72) aguçou minha curiosidade e interesse pela música. A música suscita sensações e emoções. Predispõe tanto a ações como a reflexões. Pode veicular significados, incorporar e promover sentidos (CAMPOS, 72) e, a despeito disso, suscita acalorados debates e polêmicas. Exatamente por isso, é tão difícil avaliar os processos culturais nos quais ela está inserida – tanto da parte do músico, quanto da música.

Isso diz respeito à manifestação da música que, de acordo com Wisnik (1989), acontece na alternância entre a presença e a ausência de sons. Nesse processo em que percebemos um som como sendo música – relacionando-o ao seu elemento mais básico que é o ritmo, e daí à melodia, à harmonia, etc. –, questionar como e quando os diferentes gêneros se desenvolveram ou se tornaram culturalmente relevantes é um dos complicadores.

Se a música é uma sequência de sons ordenados no tempo, podemos fazer uma analogia com o hipertexto, que é composto por um encadeamento de zeros e uns. Dessa forma, veremos que, de algum modo, as lógicas de construção das mensagens (a musical e a digital) são semelhantes. Pensado dessa forma, podemos enxergar o suporte

¹⁰ Cujos elogios e julgamentos positivos acerca da qualidade de minha performance são, por motivos óbvios, duvidosos.

digital como um meio tão ‘natural’ quanto o meio acústico por onde as ondas sonoras se propagam.

Foi esse tipo de correlação que me ajudou a encontrar minha entrada na sociologia da música. Minha incursão na pesquisa da música se deu durante a graduação, por intermédio da sociologia da técnica¹¹, com um estudo sobre a música eletrônica enquanto objeto de socialização, aglutinação e controle, a partir dos seus aspectos técnicos e artísticos, que se transformou em um artigo (BORGES, 2005). Eu procurava entender como se construía as identidades dos frequentadores de *raves*, tomando como contexto a modernidade: uma sociedade em que a informação se torna mais importante a cada dia e em constante transformação cultural.

Nesse primeiro estudo, minha pretensão era aproximar-me de uma compreensão de mundo através da música. Mas o interesse em entender as ingerências da música no processo de formação dos sujeitos já se esboçava, ainda que de forma discreta. Tomar a música como chave de leitura do mundo já se apresentava como um caminho sem volta e, estudar o processo de racionalização do mundo a partir do processo de racionalização da música europeia se apresentou como um bom caminho para o meu aprendizado. Ajudou-me a refletir como esses músicos passam a se enxergar enquanto tais, dentro do amplo processo de racionalização da vida¹² e no interior de todas as transformações econômicas, culturais, políticas e sociais do mundo ocidental, que tiveram início no ocaso da Idade Média e atingiram bom termo com o advento da modernidade. Vale a lembrança de que, como leitor de autores da Escola de Frankfurt, não pude deixar de me posicionar como crítico da modernidade, mas sempre ponderando positivamente ante as possibilidades artísticas da música moderna.

No passo seguinte, na conclusão da Graduação, pudemos perceber que a questão técnica, em conjunto com os demais elementos inseridos nos campos da vida, fez com que a música e os músicos se transformassem, não só pelo conjunto de ferramentas disponíveis, mas em função das profundas mudanças que ocorreram nas estruturas mais profundas da sociedade ocidental (BORGES, 2006). Uma dessas mudanças diz respeito ao desenvolvimento do ciberespaço (LÉVY, 1997) e ao acelerado processo de

¹¹ Isso explica meu diálogo constante com a Escola de Frankfurt; primeiro com Benjamin e a sua ideia de reprodutibilidade técnica da arte, depois estudando seu principal interlocutor, Adorno – com seu notório pessimismo –, e expandindo meus estudos para os demais autores, focando na querela entre Adorno e Benjamin – tendendo ao segundo.

¹² Nos termos weberianos (WEBER, 1995).

digitalização do mundo (SANTAELLA, 2003). Juntas, elas disponibilizam para os músicos um sem número de ferramentas de criação artística, que dizem respeito não apenas à audição, mas à manipulação da estrutura física do som.

No som de padrão analógico, o som mecânico (acústico) se transforma em sinal de onda que transita entre um meio (o acústico) e outro (o elétrico) (OBICI, 2006). O padrão digital instaura um novo código (o binário) e transforma a música em algoritmo. Se o padrão sonoro ensejado pela eletricidade trouxe uma série de possibilidades de manipulação do som – notadamente, as relacionadas à desterritorialização do som; o padrão digital foi muito mais além. Desde já, ele permite manipular a música de uma forma ainda mais precisa do que um biólogo geneticista: alterando os códigos que constituem o som digital, eles podem alterar tons, timbres, vozes, brilho, velocidade de execução, ritmos, andamentos. Se o temperamento dos instrumentos permitiu a padronização dos instrumentos, os protocolos de codificação permitem unir os estilos mais diferentes e incongruentes ritmos de forma inteligível.

Mais recentemente no Mestrado, perscrutamos se o processo criativo sofre alguma alteração com a entrada das tecnologias digitais no processo produtivo (BORGES, 2009). Percebemos uma nova dimensão política: seu potencial emancipador agora reside no fato de que a música digital disponibiliza aos músicos elementos que em tempos anteriores eram inviáveis de um ponto de vista técnico e financeiro. Percebemos que isso passa a oferecer aos músicos um maior leque de opções criativas em termos de efeitos, texturas e timbres¹³. Embora a descrição do processo produtivo tenha acontecido, ela se deu em termos sucintos e com o objetivo de contextualizar onde, de que forma e como se dá o processo criativo da música digital. Partimos da premissa de que as tecnologias digitais alteram a criatividade e nosso intento foi descobrir até que ponto isso ocorre.

Passaremos agora às histórias e às trajetórias artísticas de nossos atores dentro da cidade de João Pessoa. Sempre que possível, daremos preferência à fala dos atores. Algumas vezes as citações serão longas, mas necessárias, pois acreditamos que elas explicam melhor o processo de desenvolvimento das identidades musicais dos artistas

¹³ Falaremos mais detidamente sobre isso logo mais adiante quando retratarmos as experiências artísticas do músico Cerveira.

em questão e, por conseguinte, o processo de construção de sujeitos que se gesta a partir das TIC's.

1.2. A cultura alternativa, os músicos e as histórias

No final da década de 1990, João Pessoa, uma parte considerável da cena musical da cidade era composta por bandas covers. No ano de 1997

[...] aconteceu o seguinte: um jornal do Rio de Janeiro... Acho que um jornalista veio aqui e percebeu que aqui tinha muita banda cover. Tinha muita banda cover aqui em João Pessoa. E... Mas não havia produção autoral, no que diz respeito à música alternativa (de *rock* e tudo). Então alguém... Ou esse cara... Alguém reproduziu pra um jornalista e esse jornalista escreveu numa coluna de um jornal do Rio de Janeiro que aqui era a terra do cover. Ninguém produzia nada aqui. O pessoal só copiava e não era original em nada.

E aí, eu acho que houve uma mudança radical no cenário que Ramones cover acabou e virou *Deads Nomads*. O Metallica cover acabou e virou Metal Brain e gravou CD (essa galera toda gravou CD). E tinha outras pessoas também que (tipo) faziam cover e que começaram:

– Não. A gente é mais do que isso sim!

Aí começou a vir às produções autorais. E começou a surgir uma cena muito forte alternativa, de gente produzindo...

[...]

De repente, todas as bandas cover praticamente sumiram. Isso foi em 1997. (fala de Janz)

No ano de 2009, quando iniciamos nossa pesquisa do mestrado, não tínhamos uma cena alternativa pululante – tal se dá pelas características do movimento, somadas as características do público musical de João Pessoa, que reserva à música alternativa um espaço restrito (PONTUAL, 2013). Mas muito foi feito. Por toda cidade, pessoas lutaram e lutam ainda hoje para que suas produções se lancem como alternativa ao que está posto pelo *status quo*. Nesse sentido, nossas observações por toda a cidade nos ajudaram a localizar muito do que acontece dentro da cena alternativa mais ampla. De tudo o que se viu, podemos destacar dois focos mais atuantes de música alternativa – em termos de organização e atuação. Isso não significa que outras bandas não possam se organizar ao longo de toda região metropolitana, mas as bandas com mais visibilidade – e que ao longo

dos últimos anos lutam por espaço para mostrar suas produções, podem ser divididas em duas cenas independentes.

O cenário artístico da zona sul da cidade está concentrada (basicamente) nos bairros do Geisel, Grotão, Ernani Sátiro e Funcionários 2, 3 e 4. Uma de suas ações mais contundentes foi o Festival 4x4¹⁴, que aconteceu entre o final dos anos noventa até o início da década de 2010. A outra parte da cena tem mais visibilidade. Um pouco pela questão geográfica, mas muito pela tradição da cidade, que costuma concentrar seus acontecimentos artísticos e culturais no centro e na zona norte (notadamente, na orla), o público alternativo do centro-norte da cidade conflui para a Praça Antenor Navarro, reunindo bandas do Centro da cidade, zona norte e região dos Bancários¹⁵. É sobre esta parte da cultura alternativa que concentraremos nossos esforços.

Um dos artistas alternativos mais atuantes da cidade é Jansen de Carvalho. Sua atuação não se resume a se apresentar pela cidade. Ele é um agente político ativo e questionador das políticas culturais da cidade. Conheci *Janz* durante a graduação, quando ele também cursava Ciências Sociais. Pouco tempo depois ele abandonou o curso para dar procedimento a sua carreira como músico. Nessa mesma época, tomei conhecimento de que *Janz* era respeitado pelos artistas e público alternativo da cidade. Foi através dele que conheci *Cerveira*, *Ceará* e *Diego*, iniciei minha entrada no campo e iniciei minhas observações: das apresentações da banda, dos ensaios, das reuniões e conversando reservadamente com cada um dos músicos em diversas ocasiões. Presenciei a criação de um estúdio de música coletivo que, naquele momento, tinha apenas a pretensão de diminuir os custos com aluguel de salas para ensaios – e que tempos depois serviu de base para a criação do Coletivo Mundo. Quanto a Esmeraldo, a repercussão de seu trabalho com a *Chico Correia e Eletronic Band* me levou até ele – o que acabou se mostrando enriquecedor para minha pesquisa, dada as maneiras diferentes com que cada um lida com as ferramentas digitais, confluindo para um panorama mais amplo daquilo que configura a construção dos sujeitos músicos alternativos de João Pessoa. Enfim, foram horas de observação e notas. Desse material, retiramos as descrições que seguem.

¹⁴ Essa região tem uma forte tradição de bandas autorais, nos mais variados estilos de rock. De acordo com os próprios organizadores, ele recebeu esse nome por conta da localização. O primeiro 4 é do bairro e o segundo faz referência a quadra aonde ele ocorria.

¹⁵ Não podemos deixar de mencionar os bairros de Jaguaribe e Torre, berço de inúmeras manifestações artísticas e importante centro de produção de arte, de onde surgiram movimentos como o Jaguaribe Carne e de artistas como Chico Cesar. Mas eles não são alvo de nossa análise, por isso ficaremos devendo uma descrição mínima da cena desta parte da cidade.

1.2.1. Janz: “E aí [...] *Ramones* cover acabou e virou *Deads Nomads*”

Janz nasceu em um lar evangélico: “Meu avô era daquele tempo que ia comprar no mercadinho e a galera sabia que ele era evangélico... Vendo a você não... Porque você não é da mesma Lei que eu”. Em tempo, ele ainda afirma que sua mãe se envolveu durante um considerável período de sua vida com o espiritismo. No que nos importa, nas igrejas protestantes mais tradicionais – a saber, as históricas –, há uma espécie de tradição em incentivar a veia musical de seus participantes¹⁶.

Ela se mostra importante, à medida que é através dela que três dos nossos personagens têm um contato mais efetivo com a música e com a possibilidade de obter algum tipo de notoriedade. Conforme podemos observar nessa fala, o músico associa a notoriedade que ele observara nas pessoas que frequentavam o púlpito de sua igreja àquela alcançada pelos artistas da mídia massiva.

Pronto. Assim. Esse contexto familiar todinho... Minha mãe se converte e vamo'simbora pra igreja. Então, eu não sei dizer, mas desde pequeno, eu olhava pra televisão e dizia assim... Eu tinha... Principalmente com a televisão... Me impressionava demais... Eu olhava pra televisão e ficava: um dia eu vou aparecer aqui... Eu olhava e ria: – Eu vou tá aqui! – Um dia eu vou tá aqui!

E sentia esse negócio, essa coisa louca assim. E com cinco anos, não sei se perceberam em mim afinidade pra decorar texto e tal. E começaram a me meter nas peças da igreja. Aí era tudo: foi anjinho de Natal, foi Jesus em peça de Semana Santa, foi Jesus em final de ano (Crucificação).

E juntando tudo. E puxando logo pra minha adolescência e juventude, eu cresci assim. Era coral infantil, coral de juniores, coral de adolescentes e quando eu fiz doze anos, o maestro da igreja me chamou pra fazer parte do coral como tenor. (Eu nunca te contei essa história né?). E pra mim foi uma surpresa muito grande (com doze anos). Pra mim foi uma surpresa muito grande, porque, participando do coral da igreja como adolescente ou junior¹⁷, beleza... Você está cantando, só que você é uma criança. Isso é atividade de criança.

Mas participar do coral oficial da igreja é uma coisa... Depois do Pastor e dos Diáconos, a galera que mais tinha visibilidade na igreja era o pessoal do coral. Era o pessoal do coral. E justamente lá era uma

¹⁶ Digo isso por experiência própria. Durante minha adolescência, vi e vivenciei nas várias igrejas em que tive a oportunidade de conhecer (notadamente, as históricas) como a questão musical é importante. Isso não quer dizer que as pentecostais ou neopentecostais também não o façam. Em tempo, isso também não significa que as comunidades mais tradicionais, ligadas as igrejas históricas aceitem abertamente toda forma de expressão artística, ou disponibilizem conhecimentos, tecnologias, instrumentos e recursos. Isto está relacionado a aproximação das mesmas com ideais mais liberalizantes e ao poderio financeiro de cada instituição.

¹⁷ Nas igrejas mais protestantes mais tradicionais, o processo de doutrinação começa na infância, passa pela pré-adolescência (os juniores), adolescentes, jovens e adultos.

igreja muito tradicional lá que perseverou muito. Que segurou muito essa coisa de coral. Todo culto tinha duas músicas de coral. E cada música tinha cinco, dez minutos assim. E a galera ficava... Era muito bom, era muito bom!

[...] E outra coisa: eu fui a pessoa mais jovem a entrar no coral oficial da igreja. E isso pra mim foi assim né: responsabilidade do caramba, um pirralho de 12 assumir um negócio desses. E era muito bom. Eu cantava... E chegava aos tons feliz.

[...]

E aí, foi quando eu conheci... com doze anos eu conheci Rush e fiquei louco! Eu acho que foi mais ou menos isso aí. Com 12, 13 anos, eu vi um vídeo do Rush¹⁸ e fiquei louco.

A partir daí, por volta de 1992, o processo de formação musical de *Janz* ganhará novos contornos, quando amplia seu universo musical ao incluir em seu repertório musical o *rock*. Começou a tocar violão aos 15, com o instrumento ‘herdado’ do pai: “Então ele apanhou tanto que ele ficou triste. E ele desistiu. Aí eu peguei... e ficou meio pra mim”. O contato com o instrumento, mais seu gosto musical, mais o ensejo de uma vida artística dentro da igreja foram decisivos para a escolha do instrumento e, posteriormente, da carreira:

– Caramba, eu quero isso!

– Eu quero isso, e quero demais!

– Eu quero aprender isso.

Eu ficava impressionado como o cara pegava um baixo...

Aos quinze anos, começam suas incursões em bandas seculares: “*Distant Land*, que depois se tornou *No Way*, que depois se tornou *Any Way* (do meio secular, né)” (*Janz*). Quanto à necessidade de se expressar artisticamente, ele é enfático: “Era uma crisezinha emocional e espiritual e voltava. E aí eu voltei pra igreja, mas depois... Mas queria tocar. Tinha vontade de tocar... Eu ficava: – Caramba, tocar é muito bom!”.

E, quando instado sobre a impossibilidade de fazer na igreja o que o ‘baixista do Rush fazia, ele assevera:

E eu já estava sentindo um desejo de fazer com que isso fizesse parte da minha vida... integral, sabe. Que isso se tornasse algo contínuo pra mim. E eu ficava pensava assim:

– Não. Músico de igreja não ganha dinheiro!

– Músico de igreja não sustenta a família dele. É boa vontade e amor mesmo.

¹⁸ Banda de canadense de Rock Progressivo, criada em 1968, cujo álbum de estreia foi lançado em 1974. Seu estilo varia entre o *Hard Rock* e o *Blues*.

Após transitar por várias bandas, ainda adolescente, ele chega a *Dead Nomads*:

E aí eu conheci esses caras, que são (eram) as figuras bombásticas da época. [...]

– Vamos fazer esse teste.

(Já era *Dead Nomads*) e eu tinha dois anos de baixo só. Mas tinha uma vontade, uma loucura pra tocar pra tocar baixo, grande. E aí eu fiz o teste. A galera gostou de mim. E eu fiquei. E aí a gente ficou quatro meses ensaiando pra torar até fazer o show de lançamento, que foi uma coisa louca em João Pessoa.

Conforme mencionamos, existe uma espécie de divisão espacial da música alternativa independente na cidade. Sem rixas ou melindres, elas quase não dialogam entre si. A cena de Jaguaribe é reconhecida em sua importância e os próprios músicos têm a percepção de que a parte norte da cidade, o centro e a região dos Bancários convergem para um só local:

Jaguaribe é o celeiro dos grandes músicos de João Pessoa. E principalmente de música autoral. Aí vem Jaguaribe, Torre, galera do Centro – muita gente do centro também –, que era a galera mais urbana, mais fechada, mais *underground*. Era essa galera mais do centro/subúrbio. Então eu acho que é mais por aí. O pessoal da praia, que era o pessoal do Nirvana cover, o pessoal do Noway, que foi chegando um pouco depois.

Janz permaneceu na banda até meados de 1999. Depois de refletir e relutar sobre a sua permanência na música secular, ele se sentiu ‘tocado’: “Algumas lembranças [...] da minha mãe [...] de tudo o que eu tava vivendo [...]: como é que ela ia se sentir me vendo agora. [...] Eu vou tentar encontrar minha paz, porque eu não estou mais em paz”. Ele retornou ao universo das igrejas evangélicas, mas o ideário de vivenciar suas experiências artísticas continuava: “Já estava na cabeça de montar um projeto *Gospel* de *hardcore*. Continuar a mesma coisa, só que, fazer *Gospel*”.

Não preciso esperar muito. Em pouco tempo ele recebeu um convite para fazer parte de uma banda chamada *Lamed Resh*. Já na estreia da banda, ser conhecido na cena independente garantiu bom público e boa repercussão:

E fizemos o nosso primeiro grande show atrás da *Mc'Donalds*¹⁹. E a gente passou pela Feirinha pra divulgar o show. Aí eu encontrei uma galera que me conhecia do *Dead Nomads*...

– Cara, vai ter um show da minha banda nova, lá atrás do McDonalds. E pra minha surpresa, lotou. Lotou de amigos meus da época do *Dead Nomads*. E quando acabou o show, a galera veio...

– Bicho, que banda é essa?

– Tá vendo essa galera aqui todinha? Só veio pra te ver.

Foi quando eu tive noção do que o *Dead Nomads* tinha me proporcionado. Só que ainda não era perto do que o *Lamed Resch* ia fazer. Com o *Lamed Resch* eu pude ser tudo que eu consegui no baixo, de técnica, de velocidade e de presença de palco. Juntar tudo isso assim, levou anos – juntando o *Dead Nomads* e o começo do *Lamed Resch*.

O show da gente era bombástico... E aí a cena *Gospel*... Começou a surgir uma cena alternativa no meio dos crentes.

[...]

A gente fez uma série de shows no Yate Club no Bessa. Que acho que foi a fase pipoco da gente. Quando a gente lançou o CD.

[...]

Mas cara, o show foi muito peso, sabe. Era umas oitocentas a novecentas pessoas, brincando. Lotado.

[...]

[...] E aí, detalhe: começou a exploração mesmo. A palavra é essa. Gente que via que tava dando dinheiro. Tava dando público. E sempre cogitava a gente pros eventos alternativos. Porque os grandes eventos como Oficina G3 ou outras bandas do gênero da época *Gospel*, ninguém nunca colocava a gente... Ninguém nunca colocava a gente. Porque a gente permanecia no trabalho... A gente não ia pagar pra tocar... Como? As bandas se tornavam parceira do produtor do evento. Como? Arrumando patrocínio pra ele.

– Mas isso é pagar pra tocar (eu discutia isso com alguns músicos que faziam isso).

– Mas isso é pagar pra tocar!

– Não cara, mas o bicho dá uma força aí à gente.

– Mas ele dá dinheiro pra vocês?

– Não!

– Ela não dá força nenhuma, velho?

Vê-se, aqui, que o caráter identitário do músico alternativo se fez valer. Aqui, as fronteiras simbólicas com seus elementos definidores e demarcadores aparecem com toda sua força. Vemos ainda que os processos identitários não se explicam apenas a partir dos atores envolvidos em relações face a face ou só por sobredeterminações vindas do exterior. Ao invés disso, de um ponto de vista político, podemos ver como os processos identitários ocorrem como uma expressão de relações de poder que geram localização,

¹⁹ No final dos anos 1990, havia um ponto comercial no bairro de Manaíra localizado nas proximidades da lanchonete *Mc'Donalds*. Por esse local e por essa época, várias igrejas usaram esse local como ponto de congregação.

estratificação e hierarquização (ENNES, 2013, p. 66). Essas falas corroboram essas colocações:

Os caras da banda arrumava patrocínio e entrava como pré-produtor, digamos assim. Faziam parte da comissão produtora.

E aí, tinha uma galera que permaneceu:

– Não. A gente não vai fazer isso!

– A gente vai ser convidado porque a gente tem talento.

– Porque a gente sabe fazer a coisa bem feita. Isso é honra. Pra gente isso era honra.

Então foi uma questão... Hoje talvez, agente tivesse a maturidade de não fazer isso. De abrir mão. De tentar conseguir alguma coisa. Mas desde que houvesse também um retorno. Mas... e aí, enfim.

Aí a coisa começou a meio que cair (em 2003). O último grande suspiro, que eu acho que o cenário alternativo *Gospel* teve aqui, foi o Jampa Livre em 2005 e que foi transmitido pela internet. Tinha um *link* na internet. O Brasil todo podia assistir.

Então, tinha gente comentando de Santa Catarina, Londrina, Brasília, Rio de Janeiro. Um monte de gente vendo e foi um negócio que a gente ficou²⁰! E até o pessoal da própria TV, que era o Giga TV na época – que era a TV na internet, eles também ficaram:

– Meu amigo, o que é isso? Essa galera crente... Bombando desse jeito na internet!

Foi quando a gente começou a ter mais artifícios de mídia (*Fotolog*, *msn*). Essas coisas. E em 2005 foi o Último Jampa Livre e foi também praticamente o último suspiro nosso. E aí, nessa onda, eu já vinha mudando alguns conceitos sobre religião, sobre vida cristã e aí as letras começaram a ficar bem mais...

Nesse momento, a internet já começava a se figurar para *Janz* como uma importante ferramenta para alcançar seus objetivos. Vale salientar ainda que, nesse momento, as tecnologias digitais já começavam a propiciar o barateamento da produção. Mas as dificuldades de acesso a tais tecnologias, bem como de divulgação e distribuição permaneciam. Mas ela começa a gestar transformações nos processos construtivos dos músicos da cultura alternativa da cidade. Principalmente diante das condições impostas pelo incipiente mercado *Gospel* alternativo local, nos termos colocados por *Janz*.

Na mesma época, *Janz* experimentou sua fase mais profícua, estudando escritores teólogos como Calvino e Harmínio, ele era o responsável pelas letras, melodias e arranjos tocados pela banda. Mas por volta de 2006,

E aí eu fui começando a ver que realmente, o pessoal meio que engessou. Aquela ambição de crescer e chegar longe, e viver daquilo, meio que tinha esfriado. Todo mundo já tinha se conformado. [...]

²⁰ Expressão de espanto do entrevistado.

Cinco anos de banda. [...] Não tinha havido nenhum convite, assim, consistente.

[...]

De 2002 até chegar 2006. Foi quando, realmente, a gente fez o último show em Maceió, que foi fabuloso. Depois um show aqui e eu anunciei minha saída, dizendo que já estava a muitos anos guardando essa vontade no meu coração de sair. Que não tinha falado porque não achava que era a hora certa. E aí, saí. Com esse objetivo de montar uma banda que se desprendesse desse conceito cristão, mas que tivesse verdades pra se falar – seja cristã ou não cristã.

Nesse momento, sua identidade musical se impõe à sua identidade religiosa:

Porque verdade – seja ela qual for e em que contexto ela estiver –, ela deve ser dita, eu acho (independente do que se acredite).

Se tu acredita numa coisa e acha que ela deve ser propagada. Então propague. Se te chamarem de louco, aceite as consequências de ser chamado de louco. [...]

Porque justamente, eu saí do meio cristão *Gospel* e montei uma banda alternativa – que é muito mais complicado. Porque, aparentemente, o alternativo é meio que a prostituta do *rock*. Pode ser tudo e não pode ser nada. Pode ser qualquer coisa.

Então é isso: ou eu dou minha carta ou eu não vou saber nunca onde eu posso chegar. Eu não vou saber até que ponto... E eu também queria muito experimentar outros temas. Porque toda música tem que dizer que Jesus morreu! Toda música tinha que dizer que tinha perdão! Toda música tinha que dizer que tinha salvação! Isso é pobre. Esse conceito é pobre.

Daqui em diante, são ressignificações consecutivas. As mediações instanciadas pelas ferramentas digitais aumentam paulatinamente. Passemos agora para o próximo músico: *Cerveira*, que na época também tocava na banda *Os Reis da Cocada Preta* e teve sua experiência artística transformada pelas tecnologias digitais.

1.2.2. *Cerveira*: “João Pessoa, eu acho que não dá pra crescer mais do que isso não. Já tá no máximo”

Em janeiro de 2009, *Os Reis da Cocada Preta* era uma das bandas mais respeitadas do cenário alternativo da cidade. Seu guitarrista era *Cerveira*. Conforme veremos mais adiante, ele é um bom exemplo de como as ressignificações do fazer artístico, postas pelas TIC's, mexem com o processo de construção dos sujeitos.

Cerveira vem de uma família em que a formação musical era incentivada e começou a estudar música entre os quinze e dezesseis anos: “[...] na minha família, todo mundo toca – assim, da parte de mãe. Tem baterista, tem guitarrista, tem baixista, cantor, tecladista. Tem tudo”. Diferente de *Janz*, não foi no ambiente das igrejas evangélicas tradicionais que ele encontrou as primeiras oportunidades para a construção de sua identidade artística:

Quando eu comprei a minha primeira guitarra [...], eu e painho, a gente montou um amplificador [...] bem pequenininho, pra guitarra. [...] com um auto falante de quatro polegadas. [...] Assim, noventa por cento, foi painho que fez, mas eu tava ali.

Com o passar do tempo, ele se aprimorou: “Hoje em dia eu faço [...] valvulado, transistorizado (transistorizado eu já não gosto de fazer, é que é mais complicado, tem umas placas grandes e valvulado não precisa de placa. É só ligar fio)”. Contudo, foi no ambiente de igreja que ele teve sua primeira experiência mais efetiva:

Aí eu conheci a galera da igreja – na época eu entrei na igreja anglicana. Quando eu entrei na igreja, aí pronto, bora montar uma banda. Aí montou. Toquei uns oito anos com essa banda. Um tempão. Conheci Jansen... Conheci *Ceará* lá na igreja e Jansen eu conheci porque ele tocava em outra banda, mas no circuito *Gospel* (na *Lamed Resh*).

A banda em questão era a *Leão de Judá*, ou apenas *LDJ*. A experiência da banda, embora possa ser interpretada como uma aventura adolescente, forneceu importantes contribuições para o processo de construção de *Cerveira* enquanto músico. Nesse mesmo período, ele conheceu *Ceará*, ensinando a ele os primeiros acordes. Após o fim da banda *LDJ*, *Janz* convidou *Cerveira* para trabalhar no projeto dos Reis. Este, por sua vez, tratou de mediar a entrada de *Ceará*, cuja trajetória de construção da identidade musical será retratada no próximo tópico.

O fim da banda *LDJ* “[...] não foi por briga. Simplesmente a vida foi andando, cada um pegou seu destino de vida. Um casou e saiu da banda. Outro foi pra Roraima. O baterista foi pra Brasília. Aí não tinha mais lógica seguir a banda. Aí a banda acabou”. Essa fala demonstra como, apesar de vir de um ambiente em que a música era incentivada, *Cerveira* a toma como uma atividade passageira, ligada a uma fase de sua vida. Pouco tempo depois que esta pesquisa foi feita (no ano de 2009) ele foi embora da

Paraíba para trabalhar como engenheiro eletricitista. Isso não diminui sua validade para esse estudo. Conforme veremos, sua vivência com as tecnologias digitais proporcionou um salto de qualidade em sua performance e lhe conferiu novas possibilidades de criação artística. Voltando à descrição do crescimento musical de *Cerveira*, podemos perceber em suas falas que ele não via mais espaço para a banda crescer na cidade. A banda já havia alcançado o seu ápice.

Porque assim, em 2007, o que a gente queria, a gente conseguiu. Que era, em 2007, gravar o primeiro CD, gravou; gravar o clipe... Gravou; fazer um show aqui pra pegar um nome em João Pessoa, conseguiu fazer um nome massa aqui em João Pessoa; tocar fora, a gente conseguiu tocar fora. Tudo em 2007 a gente conseguiu. Aí entrou 2008. Em 2008 os projetos da gente não foi tão bom quanto os de 2007. A gente botou vários projetos: fazer um site... E não foi acontecendo.

Eu acho que não foi relaxamento da gente não. Simplesmente, a cena aconteceu, ou não aconteceu.

Ele chega a mencionar a possibilidade de mandar um dos integrantes para o estado de São Paulo, “que São Paulo é o ponto” onde eles poderiam ter mais oportunidade de vender suas músicas. “Aí pronto, tendo uns dez shows marcados, o resto ia”. Embora essas falas possam indicar uma postura mais conservadora ou mesmo conformista – ainda mais se levarmos em conta a trajetória individual do músico, que viu seus primeiros companheiros de banda “pegando seus destinos na vida”.

Exatamente por seus conhecimentos de engenheiro eletricitista que, somados aos do seu pai, possibilitou-lhe uma experiência artística digital das mais frutíferas, conforme veremos mais adiante, quando estivermos tratando da experiência artística digital propriamente dita dos músicos.

1.2.3. *Ceará*: “O que eu escrevo é uma foto minha [...] Como se fosse um HTML de uma imagem”

Ceará era o baixista d’Os Reis da Cocada Preta. Só se interessou em aprender um instrumento na adolescência, época em que convivia com os músicos do movimento *Gospel* alternativo de João Pessoa. Sua iniciação musical teve como professor *Cerveira*.

Sua experiência é bem mais prosaica. Começou pela bateria, mas dada a dificuldade de ter acesso ao instrumento, desistiu. Sempre teve vontade de tocar *rock*. Optou pelo violão para mais tarde aprender guitarra. Mas o fato de ser canhoto (e não ter instrumento próprio) lhe conferiu algumas dificuldades: “Principalmente na palheta – que usava a mão direita – e tinha mais dificuldade”.

Diante das dificuldades, optou pelo contra-baixo: “E como sempre tem aquela vaga no baixo (porque ninguém quer tocar baixo) nas bandas, aí eu fui, tocar baixo. Aí, eu comecei a tocar baixo nas bandas de *rock* que a gente fazia”. Diferente de *Janz*, que teve sua verve artística estimulada desde cedo nas atividades da igreja e de *Cerveira*, que era estimulado dentro de sua própria casa, *Ceará* não teve o mesmo tipo de incentivo do meio em que circulava. Sua principal inspiração veio das músicas que escutava: “Desde criança eu gosto de música. Em criança, eu só gostava de ouvir. Nunca me interessei em tocar. Eu demorei muito a despertar interesse em querer tocar algum instrumento”.

Seu interesse pelo mundo artístico ainda demoraria mais um pouco para aflorar.

Tinha um lance que eu era (ainda sou) preguiçoso... Eu peguei um baixo emprestado de um amigo meu e só usava pra ensaiar, ou quando a gente tava num processo de criação. Mas era uma vez por semana. Eu levava o baixo, muito como um passatempo. Nunca tive a pretensão de querer crescer muito nisso. Até que surgiu a proposta de eu tocar na banda²¹. Na época, Jansen namorava com uma amiga minha e ela me falou:
– Jansen quer falar contigo.
Eu só conhecia Jansen de vista...
– Mas Jansen, falar comigo²²!

Ceará conhecia *Janz* da cena alternativa *Gospel*, por seu trabalho com a *Lamed Resh*. Mas mesmo diante do recado, ele seguiu sem grandes pretensões, procrastinando uma experiência mais efetiva com a música, até que *Cerveira*,

[...] no aniversário de um amigo meu (na verdade, um amigo ‘da gente tudinho’ – que tinha em comum). Aí *Marcílio*²³ fez:
– Rapaz, tu tá ligado que tu tá tocando numa banda?
Aí eu:
– Que banda?
– A banda é eu²⁴, tu²⁵, Jansen e o *boy* na bateria.

²¹ Os Reis da Cocada Preta.

²² Não podemos esquecer que, no período aqui considerado, *Janz* já era conhecido da cena alternativa da cidade pelo seu trabalho com a banda *Lamed Resh*.

²³ Primeiro nome do músico *Cerveira*.

- Tá bom então. Que banda é essa gordo?
- Uma banda de *rock*.
- Beleza.

Ele já fazia parte da banda, mas não deu muito crédito ao fato. No dia marcado para o ensaio, “eu encontrei com Jansen e fui pra casa do baterista... que eu nunca tinha visto na minha vida. “[...] eu tava sem contrabaixo [...] Aí eu fiquei só olhando os cara tocar”. Nesse ponto, *Ceará* relata um fato curioso. *Cerveira* faltou ao primeiro ensaio: “Porra, é foda’ o gordo não tá levando essa banda a sério, eu vou vazar também [...] aí eu vi o ensaio, e gostei muito... mas também não falei nada. Fiquei na minha”. Só a partir do segundo ensaio (e ainda sem instrumento), *Ceará* começou a mostrar interesse pelo trabalho da banda: “Desse ensaio pra frente, eu levei fê na banda. Cada vez que a gente ensaiava, eu ia ficando mais interessado na banda. E comecei a me dedicar mais, a estudar mais o contrabaixo”.

Desse momento em diante, sua experiência artística começa a ficar mais interessante e ele mais interessado a se aprimorar:

Eu já tentei aprender por vídeo aula, mas não consegui. É muito complicado [...]
Coisas da internet... Eu sou vagaroso... Sou preguiçoso também. Eu não gosto de ficar lendo muita coisa na internet. Eu gosto de ver coisas rápidas... No máximo duas páginas...
Ouvindo... É quando eu fico tirando tudinho. Ouvindo, eu escuto muitas vezes... E sempre, quando eu gosto da música, eu escuto muitas vezes num dia e gravo na minha cabeça uns dois trechos da música e fico só com aquele trecho gravado...

Conforme o envolvimento de *Ceará* com a banda e com a cultura alternativa da cidade foi se intensificando, ele passou a mostrar mais interesse em se aprimorar no instrumento. Daqui para frente, *Ceará* se mostrará como um dos integrantes mais entusiasmados:

Tá sempre saindo. Sempre se encontrando. Sempre conversando. Sempre pensando no que fazer. E sempre produzindo uma música ou outra.
E eu não quero. Agora pelo menos, eu não quero usar minhas ideias pra outras coisas que não seja *Os Reis da Cocada Preta*.

²⁴ Cerveira.

²⁵ Ceará.

1.2.4. *Diego*: “[...] cresceu a facilidade de quem gosta, quem quer ter uma banda pra mostrar”

Diego era o baterista da banda – e também o mais novo do grupo. Diferente dos outros três integrantes da banda, o contato não se deu através do ambiente de igreja evangélica. Isso é ressaltado por *Ceará*: “no dia do ensaio eu encontrei com Jansen e fui pra casa do baterista... que eu nunca tinha visto na minha vida”.

Para *Janz*, *Diego* é o principal responsável pela existência do projeto.

[...] quando eu encontrei com ele pela primeira, eu olhei assim...

– Que pirralho ridículo, emozinho nojento, cabelo de lado.

[...]

Aí depois, a gente conversando e tal... Ele falou que sabia tocar bateria. E aí a gente marcou o ensaio... Deu errado. Marcou o segundo... Deu certo. Foi legal. O terceiro foi legal. O quarto deu errado. Eu fiquei puto e disse

– Bicho, eu não quero mais fazer banda contigo não. A gente não se bate não véio. Eu acho que a gente não tá se entendendo não. Não sei se você é menino demais pra mim... se eu sou menino pra você?

[...]

– É isso que você quer?

Eu fiz:

– É.

[...]

Não deu dez minutos, ele liga chorando:

– Bicho, acaba essa banda não. Eu acredito demais em tu véio. Eu acredito demais no teu talento. Não acaba essa banda não, vamos continuar esse trabalho véio. (fala de *Janz* em referência a *Diego*)

Ainda de acordo com *Janz*, essa atitude de *Diego* foi o impulso que ele precisava para dar início ao projeto *Os Reis da Cocada Preta*. Falaremos disso com mais vagar mais adiante.

Tá ligado, que em sete anos de *Lamed Resch*, eu nunca ouvi ninguém dizer isso pra mim. Ninguém nunca disse pra mim que eu tinha potencial. Ninguém nunca disse pra mim que o que eu fazia era bonito, era bem feito. Que era diferente. Que tinha futuro. Ninguém nunca tinha dito isso pra mim. Então eu fiquei assim... Quem é esse pirralho pra dizer isso... (fala de *Janz*)

Voltando ao desenvolvimento da identidade musical alternativa de *Diego*. Seu primeiro contato mais efetivo com a música aconteceu no ambiente escolar. Através de um projeto que incentiva a produção e a vivência artística dos alunos:

[...] tem um projeto da escola que é assim: semana de arte e cultura (alguma coisa do tipo). Aí você escolhe (uns três meses antes) do que você quer participar: música, teatro, dança, tal e tal [...]

Aí, eu sempre gostei de música e tal (ficava batendo em lata, em casa). Aí, comecei a me envolver com o pessoal... comecei a me envolver tocando percussão... tocava pandeiro, triângulo. Porque tinha umas bandas de pé de serra lá. [...]

Pra ser bem sincero, eu comecei a tocar bateria mentindo. Eu disse a todo mundo que tocava, e nunca tinha visto uma bateria na minha vida. Aí, o pessoal, uma vez, formou uma banda e me chamou. Aí foi pra um estúdio. Aí chegou lá e eu toquei! Saiu alguma coisa!

Diego é o que se pode chamar de autodidata. Sua primeira bateria foi improvisada: “umas latas, parecido com uma bateria, em casa. Ficava vendo como era... assistia muito...”. Quando ele usa a expressão ‘assistia muito’, ele está se referindo a vídeo aulas, as quais ele tinha acesso pela internet. Ele chegou a ter aulas com um professor nos moldes mais tradicionais (estudo dos rudimentos mais básicos, evoluindo para andamentos e compassos mais complexos), mas ele não teve “[...] paciência não. Eu tive um mês de aula e desisti”.

Diego começou a estudar bateria em 2000. Desde o início de sua experiência artística, a internet já se apresentava como elemento de grande importância: “Eu não consigo definir muito as coisas ouvindo. Mas vendo, eu aprendo bastante. Aí, a internet me ajudou porque eu assisto vídeo-aula, assisto shows de bateristas..., tem muito vídeo de baterista solo”. Mas as vídeo-aulas não são sua preferência: “Até assisti algumas vídeo-aulas, mas eu prefiro ver o cara na ação mesmo, no show mesmo”.

Janz já acumulava um considerável conhecimento, advindo da experiência obtida em seus trabalhos anteriores. Exatamente por isso, ele afirmou que os primeiros ensaios ‘deram errado’, o que significa que faltou sintonia (ou sincronia). E *Diego* assevera isso: “Se tu conhecesse a Cocada nos primeiros ensaios, aí tu ia dizer: ‘a Cocada é que foi útil mesmo!’”.

A construção da identidade ganha contornos mais fortes:

Quando começou a banda, eu tocava o básico. Aí eu comecei a escutar (muito) muita coisa diferente... comecei a tentar executar coisas diferentes. Comecei a prestar atenção em pegada de baterista – porque pegada conta muito... não adianta o cara ter sua técnica (tem um baterista amigo meu que ele toca muito, é muito técnico ele, mas falta pegada [...])

Ele intensificou seus ‘estudos’, aumentando a quantidade de músicas em seu arquivo pessoal: “Eu tenho umas 5000 MP3²⁶ ali. Aí, eu sou assim: quando eu tô em casa, eu ligo o winamp²⁷ e olho a lista assim e... é isso aqui, e boto. É o que vem na tela assim”. Aqui sua experiência artística já mostra como as tecnologias digitais foram importantes para seu desenvolvimento técnico e artístico quando ele afirma que gosta “muito de (mexer) trabalhar com música (edição, coisa e tal). Eu tenho uma ‘porrada’ de programa aí. Aí eu fico brincando aí”. Por ‘brincando’, entenda-se, alterar a dinâmica da música, acelerando ou retardando o andamento para aprimorar-se como baterista, chegando a editar um trabalho de faculdade de sua (então) namorada: “fiz um funk (peguei as vozes do pessoal que fez o spot, botei uma batida, ‘um baixo’...)”.

E assim, seu repertório de técnicas de execução e levadas crescia:

[...] eu tô assim, sentado no computador, e me vem alguma coisa na cabeça, eu vou lá, sento, brinco, toco um pouquinho. E eu gosto sempre de estar inventando. Eu invento alguma coisa, decoro aquilo ali. Quando chega no ensaio, se Jansen tiver alguma música nova, a gente tenta encaixar...

1.2.5. Esmeraldo: “[...] eu comecei a trabalhar... Brincando, montando coisas, sons...”.

Por flertar com a música eletrônica desde muito jovem, Esmeraldo pode ser considerado o menos alternativo dos músicos estudados. Contudo, sua primeira experiência artística em João Pessoa foi com o *Grupo Ethnos*, uma banda alternativa da cidade, no ano de 1996. Desde já, essa experiência artística pode ser considerada digital.

²⁶ Contração de MPEG Layer 3. É um padrão algorítmico.

²⁷ Programa de áudio e vídeo que também executa arquivos com extensão MP3. Era bem popular em meados dos anos 2000, pois tocava arquivos de qualquer origem – protegidos ou não.

Foi um laboratório musical, porque era um grupo sem pretensões comerciais, mas sem limites artísticos. Quando eu entrei na banda não tinha bateria. Era base programada de hip-hop, um MD, um DJ e um violoncelista, guitarra, baixo, berimbau e artisticamente experimentou muito, que era vinculada a dança e artes plásticas. No começo, a Ethnos era assim. Tinha a ver com banda pop e word music, trazia sonoridades indígenas. Ai foi saindo os compositores, os integrantes... já teve nigeriano na banda.

Na sequência, ele trabalhou na produção e nos arranjos do segundo disco do grupo:

Computador era caro naquela época. A gente usava uns mixerzinhos²⁸ bem vagabundos. Tinha um botãozinho que copiava as músicas, em oito *bites*... Era horrível. E ficava ouvindo os discos... ‘não, esse aqui dá...’ Ia lá e copiava. Tinha que ser no dedo. Não tinha como você editar. Tinha que cortar o início e o fim. E ficava repetindo o loop e gravava a batida quebrada. E gravava isso no mesmo dia. Mais ou menos o tamanho da música. E depois que estava pronto, ia pro estúdio, passava pra fita A-DAT, e aí, gravávamos por cima.

Esse processo artesanal e (ao mesmo tempo) digital serviu não apenas como aprendizado, mas como experiência artística digital. Isso, se levarmos em conta o fato de que as manipulações só eram possíveis em função do acesso ao nível estrutural da música.

Por essa época, ele já havia trocado o curso de arquitetura pelo de violão clássico da UFPB. Nesse mesmo período, seu interesse por “cultura popular, música de raiz” e tecnologia o colocou em contato com o Laboratório de Estudos de Oralidade da UFPB, trabalhando com a parte de documentação – editando material de transcrição e criando bancos de som. Paralelamente,

[...] Brincando, montando coisas, sons... fazia *loop's*. Como isso proporcionava ajustar o tempo, então você botava tudo no mesmo tempo. Ligava a guitarra e gravava – uma brincadeira, na verdade.
[...] eu ia pro departamento de música com um gravador MD²⁹ com microfone externo. Entrava na sala de percussão e pedia pra Pablo (baterista do Cabrueira hoje):

²⁸ Aparelho digital usado para finalizar a gravação. Uma vez que cada instrumento e vozes são gravados em canais separados, eles precisam ser unidos em um canal, com a devida equalização dos timbres, volumes, tons, etc. Enfim, fazer com que a música fique perfeita, nos termos da reprodutibilidade técnica de Benjamin (1987).

²⁹ Um MD é um mini CD regravável, inserido em uma caixa protetora (como acontece com os HD dos computadores pessoais atuais. Lançado pela Sony no início da década de 1990, não se tornou popular de

– Toca aí pra mim uns ritmos! E eu gravava... Bem tosca, bem crua e ia pra casa (parecia sala de banheiro! Aquele *reverber!*). E aí com esse processo, eu comecei a ver as possibilidades de música passando pela tecnologia. Isso foi o primeiro ponto: usar a tecnologia que estava disponível pra estar facilitando, que eu nunca consegui montar uma banda como eu queria. Então eu comecei a montar a banda virtualmente, com os sons que eu queria fazer.

Os elementos de músico alternativo e eletrônico foram se tornando cada vez mais latentes em Esmeraldo. Na medida em que seus experimentos sonoros evoluíam, sua criatividade expandia. Mas ele não encontrava músicos que acompanhassem suas divagações e experimentações: “Eu queria uma banda que tivesse DJ, que tivesse músico de *jazz*, que tivesse músico popular. Eu queria fazer uma coisa assim, mas eu não conseguia. Eu não conseguia montar a banda. Ninguém botava fé!”. Mas, seguindo seu caminho de experimentações sonoras, ele

[...] gravava os ensaios de corda, de quinteto, só pra pegar textura, pegar sons e montar. E nesse processo, nessa brincadeira, eu criei o *Chico Correa* – que era um pseudônimo. Eu também fazia remix de sons de coco: pegava uma voz e botava uma batida. Naquela fase, tava no auge aqui no nordeste o *Drum’n bass* – o mundo era só *Drum’n bass*. (Isso em 1999).

O apelido *Chico Correa* nasceu em 1999 como uma brincadeira e se transformou no pseudônimo do músico:

[...] no departamento de música (UFPB), as pessoas tinham uma brincadeira de botar apelidos nos outros. A gente tinha acabado de assistir um clipe do Chick Corea, aí chegaram no corredor pra mim e disseram ‘você parece com ele...’ Aquela brincadeira: ‘ah Chick Corea, Chick Corea... E também teve uma apresentação antológica com Hermeto Pascoal (que ele toca com vários músicos norte americanos... e ele chama Chick Corea de *Chico Correa*). Aí eu coloquei esse nome como brincadeira, até pra não colocar meu nome.

Em 2002, Esmeraldo idealizou e criou o projeto *Chico Correa & Eletronic Band*, cuja proposta é a expansão da música nordestina de uma forma diferente do que fez o mangubeat: misturando os estilos oferecidos pelos instrumentistas com os quais se

relaciona com a sonoridade dos ritmos regionais. A isso ele acrescenta timbres, texturas, ritmos, *samplers* e programações. Em tempo, é a forma como ele lida com esses elementos que nos permite categoriza-lo como músico alternativo. Mas isso não quer dizer que ele se enxergue como tal. Outrossim, a dificuldade em se classificar esse gênero musical passa pela questão dos próprios músicos ‘alternativos’ lutarem para não serem enquadrados em uma classificação rígida. Essa é, afinal, a grande contribuição que a música alternativa nos oferece.

No caso de Esmeraldo, o que ele faz é partir da relação mais orgânica dos músicos com seus instrumentos e com a música e trabalhar sobre elas num plano conceitual e experimentalista. Assim ele atua entre o usual e o não estabelecido a fim de criar sua experiência artística digital. Aos poucos, ele construiu seu banco de sons e mergulhou cada vez mais fundo no oceano das tecnologias digitais de produção musical para facilitar seu trabalho.

Assim, para que seu projeto saísse do papel, ele precisaria montar uma banda que: “[...] tivesse DJ, que tivesse músico de *jazz*, que tivesse músico popular... – Mas eu não conseguia. Ninguém botava fé!”. Diante das dificuldades que ele encontrou pelo caminho³⁰, optou por “montar a banda virtualmente” e passou a explorar ainda mais as possibilidades de manipular a música a partir da tecnologia. Do desdobramento deste projeto, surgiu a *Chico Correa & Eletronic Band*, que trabalhava com o

[...] conceito de música aberta, feita por pessoas em lugares diferentes através da internet. Vou fazer uma música... Ah, fiz essa música aqui... versão tal... ai botava no site... Mas os sons separados estão aqui. Aí vinha fulano e fazia a versão número dois. Aí vinha um outro e fazia o remix do remix do remix, que era um grande laboratório.

Enfim, conforme pudemos atestar nessas poucas linhas, seu processo criativo passa pela manipulação de sons, timbres e texturas, num nível mais molecular. Ainda (e mais importante), num plano mais conceitual e, portanto, diferente de *Janz*, *Diego*, *Ceará* e *Cerveira*, conforme poderemos atestar a partir de agora.

³⁰ Esmeraldo chegou a convidar alguns músicos para ensaiar “[...] arrumei um trompetista, um DJ, um baixo acústico. Ninguém apareceu no dia, só eu (eu fiquei muito puto – isso não dá certo não)”.

1.2.6. O sujeito músico: “Alguém que ainda está crescendo, ainda. No que diz respeito à construção de composição, produção harmônica, melódica”

Uma vez que descrevemos as trajetórias individuais dos artistas, passaremos aos eventos que concorreram para a criação d’*Os Reis da Cocada Preta*. Desse processo, interessam-nos as reconfigurações pelas quais eles passaram enquanto sujeitos, por influência das interações ensejadas pelas tecnologias digitais, notadamente, as que envolvem as TIC’s. É importante salientarmos que essas reconfigurações se materializaram no projeto *Os Reis da Cocada Preta*.

Nesse momento, limitaremos nossa análise aos músicos *Ceará, Janz, Cerveira e Diego*. O processo de construção desses sujeitos se iniciou seguindo o modelo mais convencional. Conforme suas interações sociais lhes proporcionavam um contato mais íntimo com o mundo da música, eles foram construindo suas identidades enquanto músicos.

Conforme poderemos verificar, quando as TIC’s voltadas à produção musical se popularizaram, os interesses artísticos dos músicos já estavam consideravelmente conformados. Nesse sentido, as tecnologias se ofereceram como novos elementos em seus processos construtivos. Isso irá proporcionar uma reviravolta no fazer artístico destes músicos. Outro processo de construção de sujeito se instaurou e, desde então, podemos definir suas experiências artísticas como experiência artística digital. O fazer artístico e a experiência artística digital serão averiguados com mais acuro no próximo capítulo.

Quanto a Esmeraldo, ele merece uma análise à parte. Sua experiência artística é, desde sempre e em algum nível, digital. Por isso, deixaremos suas falas para o próximo capítulo, quando estudaremos a experiência artística digital como indicadora de possibilidades.

1.2.7. “Eu acredito demais que pode dar certo isso aqui” (*Diego*)

Essa fala de *Diego* denota mais que um apelo à consecução do projeto de banda. Ela acabou desencadeando em *Janz* uma série de pensamentos que o conduziram à elaboração e execução do projeto *Os Reis da Cocada Preta*.

[...] Eu acho que foi justamente essa fase de mudança que eu passei de tudo: de fé, de sair da banda, de montar uma outra com outro conceito. O curso que eu fazia de Ciências Sociais, que querendo ou não, mexe muito com a estrutura emocional da gente (a gente muda demais em muita coisa: a gente é mais crítico a algumas coisas, é mais cínico também pra outras, por uma questão até de necessidade até). Foi isso. E todas as mudanças que foram vindo, vieram nesse momento em que eu disse:

– Eu preciso fazer uma coisa diferente! Se todo mundo diz...

[...] eu não vou dizer 50%, mas 40% do que as pessoas chegavam pra mim,

que eu era um potencial, que eu tinha talento, que eu podia chegar muito mais longe do que... onde eu estava. Foi um dos motivadores de eu dizer:

– Eu preciso arriscar! Eu preciso tentar!

– O que é que a música pode fazer comigo?

E ela já tinha feito muita coisa. Mas alguma coisa dizia assim:

– É só? Será que ela não pode fazer mais?

Então foi quando eu comecei a pensar maior. (Tipo), por que ficar fechado no segmento religioso, quando eu posso fazer coisas pra todo mundo – tanto religioso como não religioso, quanto pra ateu.

E aí, como é que a gente ia montar essa banda? *Diego* disse isso pra mim, eu fiz:

– Bicho, eu não posso perder esse *boy* não!

Porque admiração é uma coisa que a gente não encontra em toda esquina. Nem todo mundo... alguém que olha pra você e diz:

– Você tem potencial, você é talentoso!

[...]

Hoje a galera olha, acha bom, mas ninguém chega pra você pra dizer. A galera espera que você já seja um artista pronto. Que você sabe... Todo mundo deve achar... que eu acho... que eu sou bom. E por isso eu faço aquilo com tanta segurança, com tanta firmeza. Olho nos olhos das pessoas... tal. Não lembra que atrás disso também tem um carinho tímido pra algumas coisas.

[...]

E aí, a gente começou [...] Junho mais ou menos (de 2006). Aí eu comecei a namorar com uma menina, que fazia também ciências sociais. Que conhecia o pessoal do LDJ – que eu não tinha contato. Tinha um relacionamento de: opa, tudo bom, beleza. Mas não tinha uma amizade. Não tinha uma cumplicidade. E tinha um amigo nosso, que virou (meio que) produtor da gente, Alex de Cássio [...] E ele me apresentou Marcílio.

[...] a gente já se conhecia, mas faltava ser apresentado assim:

– Oi, tudo bom? Tenho um projeto musical. Tô te convidando. Escuta o que eu tenho pra te mostrar.

E aí, a gente marcou um ensaio. E aí, eu conheci *Ceará* também, desse jeito. *Ceará* foi engraçado. A entrada de todos foi... foi... pra mim foi de muito brilho, (saca). Muita beleza. Porque Marcílio tava saindo da banda também. Praticamente, a banda tava se extinguindo também. E ele tava naquela:

– Eu vou tocar o que?

Começou a ouvir coisas que eu gostava. E eu descobri que ele gostava de *Gospel*. Descobri também que ele gosta de coisas que eu não gosto. Mas quando eu fui mostrar as músicas pra ele. Eu cheguei pra ele e fiz³¹. Aí ele fez:

– Isso é tudo música tua? Essas músicas são todas tuas?

Aí fiz?

– São!

Aí ele fez:

– Então eu confio em você.

Aí me veio de novo aquele negócio: sete anos na banda. Minha vida... Desde os quinze eu toco. Nunca ouvi ninguém me dizer:

– Eu confio na sua música. Eu confio no que você faz.

Eu fiquei muito sensibilizado por essas coisas entendeu?

Mais uma vez, o fato de *Janz*, *Cerveira* e *Ceará* terem frequentado ambientes de igrejas evangélicas da cidade durante a adolescência influenciou na aproximação dos três. Isso, mais o fato de que, à época, a música *Gospel* começava a abrir para músicos diletantes a possibilidade de tocar estilos musicais mais próximos aos seculares e isso incluía o *Rock* alternativo. Embora eles se encontrassem para tocar com frequência nos mesmos eventos de música *Gospel* alternativa, não havia, até então, nenhuma aproximação maior ou mesmo algo que se possa considerar amizade entre ambos. Essa sensibilização fez com que *Janz* e os outros integrantes da banda investissem tempo e energia no projeto nos meses que se seguiriam.

[...] Eu sinto muito essa necessidade de ouvir isso. De ouvir as coisas, entendeu? [...] Que talvez, no fundo, eu soubesse que havia uma admiração pelo que eu fizesse. Mas, com ele (*CERVEIRA*) não. Porque a gente tinha tocado no mesmo cenário [...]

Porque eu acho que... pra mim, ele é o grande músico da banda! Marcílio né. Mas assim, nunca ninguém tinha dito isso. Um elogio desse. Eu fiquei... Bicho... que coisa legal. Ele fez assim:

– Pode parar de tocar. Se essas são suas músicas, eu... tá ótimo! É sua mesmo?

– É. É minha! (É *Gospel*?³²)

– Não.

– Eu quero trabalhar com isso. Eu quero trabalhar com essa banda.

– Tem nome a banda?

³¹ Nesse momento, ele repete ao violão as canções que mostrou a *Cerveira* quando lhe propôs a criação da banda *Os Reis da Cocada Preta*.

³² Ele falou como se fosse *Cerveira*.

Conforme *Janz* mencionara em uma de suas falas, ele queria ampliar seu público. Nesse contexto, surgem *Os Reis da Cocada Preta*: “O nome é pretencioso: *Os Reis da Cocada Preta* [...] se você for uma merda...” (*Janz*). Apesar de soar pretencioso, eles se esforçavam para que a expressão fosse associada à simplicidade, afinal, eles eram “pessoas simples, mas que desejavam ser grandes como um Rei. Mas que também sabiam dar valor a pequenas coisas, como uma cocada, por exemplo”, sempre “com seriedade, com garra”. A proposta da banda era fazer um som com raízes nos anos 1980, retrô e dançante. “Não é vontade de bater, que era o *hardcore*... eu queria me desprender totalmente... Que dá vontade de cantar...” (*Janz*). Por mais que as referências musicais da banda pareçam distantes, esse é um dos benefícios proporcionados pelo aumento do acervo musical disponível a partir da rede: fica mais fácil acessar estilos musicais mais distantes, uma vez que as TIC’s os trazem para mais perto de nós, uma vez que existe uma diferença entre trazer uma música na memória e ter ela ao alcance do clique de um *mouse*.

Antes dos LP’s se popularizarem, o acesso à estrutura da música se dava através da leitura de partituras, de cifras – a não ser que o músico tivesse ouvido absoluto. Após o *Long Play*, os músicos ganharam mais uma opção para acessar a estrutura de uma música: sentar-se entre um instrumento e uma vitrola. O exercício consistia em manusear o ‘braço’ da vitrola, indo e voltando ou mesmo desacelerando trechos mais complexos de uma música para ‘tirar a música de ouvido’. Atualmente, os arquivos digitais permitem fazer esse mesmo exercício de forma mais simples. Existe um programa gratuito chamado Digital Music Mentor, de uso simples, ele possui uma versão gratuita e uma paga, que ‘escuta’ a música e a traduz na forma de cifras mais ou menos detalhadas (de acordo com o nível técnico do músico).

Esse processo de ressignificações se apresenta mais intenso em *Cerveira*. Seu caso, por si só, exemplifica bem as transformações nas identidades dos sujeitos. Suas ações, dentro do processo de produção das músicas da banda, nos dão a medida do que um músico pode fazer (ou até onde ele pode chegar), a partir das opções que a internet disponibiliza àqueles que optam por transcender as possibilidades que lhes são postas pelo mercado mais tradicional de música. De sua passagem pela *Lamed Resh* até a chegada na banda *Os Reis da Cocada Preta*, ele executava seu instrumento sem muitos

equipamentos de efeitos. Ele começou a se incomodar com isso durante os ensaios, conforme podemos atestar em sua fala:

Quando eu entrei nos Reis, foi que Jansen começou a pegar no meu pé. [...]

– ‘Rapaz, vamos botar um efeito aqui, vamos botar *delay* ali’.

E na época eu não usava efeito não. [...] Jansen comprou o Fanje dele, comprou o Chorus... Um bocado de pedal e eu passei um tempão sem efeito... acho que um ano na banda, eu passei sem efeito nenhum, só com a distorção. Eu só usava a distorção e mais nada.

Numa ocasião, ele encomendou um pedal a uma amiga em viagem pelos Estados Unidos, mas não recebeu sua encomenda. Diante dessa situação:

[...] eu fui pra garagem e em duas semanas eu montei dois tipos de pedais diferentes. Fiquei feito um doido na garagem. A galera tava pensando que eu estava em depressão. A galera ligava pra mim:

– Não, eu não estou a fim de sair hoje não!

E eu na garagem, a mais de mil... Fazendo pedal sem parar. E a gente ficou sem ensaiar também. Quando eu cheguei no ensaio, eu já cheguei com o case³³. E já cheguei assim:

– Olha o que eu montei!

Foi duas semanas pra montar isso aí [...] e eu não sabia se ia funcionar ou não. Mas funcionou. Deu certo. A galera gostou. [...]

Se você pegar o primeiro CD, a minha guitarra mesmo, o único efeito que tem é *delay* e que foi colocado na gravação [...]

Ele é enfático quanto às limitações técnicas e criativas no processo de produção:

Você vai comprar um pedal descente (um *flange*). [...] Antigamente, isso estava fora de cogitação. Você pagar oitocentos reais num pedal, pra usar em dez segundos em doze músicas. Eu mesmo, nunca compraria um pedal daqueles pra fazer isso.

Já que não tem condições de comprar pra usar ali, não usava. Não tinha como. Hoje em dia, você já tem mais pedais, mais efeitos, aí já dá pra fazer. Tinha pedal que eu fiz na época, que eu só usava em uma música e não usava em mais nenhum outro canto.

O que acontece é isso. A parte criativa da coisa melhorou bastante. Tanto pra mim, pra Jansen, pra *Ceará*. Jansen é que tinha essa ideia na cabeça. De comprar pedal... Hoje em dia, se eu tocar sem pedal... dá mais não! [...] Eu não fiz nenhuma música pensando no efeito que vai ter nela não. Eu tocava e botava o efeito pra ver se ficava bom naquela hora. Apesar que hoje em dia, nessas últimas músicas, eu já estou pensando em botar uns efeitos aí em outros pedais que eu quero me aventurar, e eu acho que vai dar certo. Se eu tiver os pedais, vai dar certo. Se não, ele vai ficar lá, encostado.

³³ Estojo onde todos os pedais são guardados e conectados uns aos outros.

Já para *Ceará*, as preocupações artísticas, a ideia de arte e a internet se misturam no ambiente irreal e abstrato do *My Space*, dá vazão a sua verve:

Eu gosto de fazer isso, porque pra mim, aquilo é como se fosse uma foto. O que eu escrevo é uma foto minha num determinado momento. Mas não uma imagem. É só com palavras. Como se tu codificasse, um HTML de uma imagem. Porque aí, depois de uns seis meses, eu vou ler. Eu volto lá e leio. E eu fico lembrando o que eu estava sentindo, o que eu estava passando quando eu escrevi aquilo.

O poder que o senso comum confere à informação se espalha pela rede. Com a música não é diferente. Seu alcance está cada vez mais ampliado. Gustavo Gindré³⁴, em entrevista à revista *Carta Capital*, nos oferece um ponto de vista interessante, ao definir o tipo de informação que circula na internet: “uma não mercadoria”.

Ao modelo de mercado mais tradicional de música, cabe o papel de repressor ideológico, jurídico e tecnológico³⁵. A internet disponibiliza TIC's. Elas servem para inserir elementos de criatividade e agregar valor à performance das bandas. Somados, esses elementos conferem à experiência artística digital ideias, mostra ao músico como determinados efeitos são obtidos, permitindo-lhes manipula-los nos menores detalhes e ainda lhes possibilita execuções instrumentais melhor elaboradas³⁶. Ela faz isso dispensando as mediações tradicionalmente conhecidas, tais como álbum e rádio, amplia as opções de quem produz e alimenta a inventividade das pessoas. Dá a elas a chance de serem artistas, no sentido mais próximo ao do *show bis*, aumentando as oportunidades de conquistar notoriedade. De acordo com *Janz*, são “novas caras. Novos sentidos. Novas emoções” que se consubstanciam sem a mediação tradicional das grandes produtoras: tem mais música circulando. *Ceará* faz uma analogia interessante:

[...] aquele lance da igreja, que Jesus Cristo chegou pra rasgar o véu, pra cortar os mediadores do mundo. Aconteceu isso com a internet. [...] a internet rasgou o véu!

Rasgou a dependência que os músicos tinham dos produtores pra poder mostrar sua música pras pessoas. Ela tá aí. Bota aí, que sempre vai ter alguém pra ouvir.

³⁴ Então membro do Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br, criado pelo Governo Federal em 1995).

³⁵ Revista *Carta Capital*, edição de maio de 2007. Editora

³⁶ E não estamos considerando em nossas análises os já consagrados jogos eletrônicos que simulam performances musicais por meio de simulacros de guitarras que oferecem a sensação e a possibilidade das performances virtuosísticas.

Mas não basta postar a música na rede. A capacidade de gerenciar a própria carreira e a disposição para passar horas na internet espalhando os *links* pelas redes sociais é imprescindível para alcançar a notoriedade desejada. A instrumentalidade do mundo e o caráter imperativo do mercado se apresentam, bem como às condições de possibilidade que a internet agrega à música digital. São novas modalidades de emancipação política, asseguradas pela permissividade e permeabilidade da internet.

Os quatro músicos estabelecem relações diferenciadas com as tecnologias digitais. Elas estão, obviamente, relacionadas aos objetivos pessoais de cada um e a internet permite que essa história seja mostrada e contada. É isso que gera outro tipo de relação com a música e com o artista. Isso se evidencia pelo fato do lançamento da banda ter ocorrido primeiro no universo digital, com seu material circulando pela rede. Hoje em dia, sete anos após a pesquisa ter se iniciado, ao digitar no buscador “*Os Reis da Cocada Preta*” é possível encontrar um razoável material: *Fotolog*, *Youtube*, *Facebook* e outras mídias alternativas como *Myspace*, *PalcoMp3*, *Ouvimusic*. Ainda é possível localizar em sites especializados em letras e cifras as músicas da banda. Ou seja, todo um trabalho de mídia voltado para internet.

Diferente do modelo de negócio tradicional, onde os fonogramas são usados pelas gravadoras como *comodities digitais* (BORGES, 2006), com sua distribuição sendo controlada de todas as formas e em todos os sentidos; No ambiente digital esse controle beira a impossibilidade. Por isso, a internet se afigura como uma importante alternativa à mídia convencional.

A estreia para o público foi por uma rede social: o *My Space*: “Em seis dias, mil acessos. Nos outros seis dias, mais mil. Nos outros seis, mais mil. [...] de repente, a gente tava saindo pelos cantos: – Ei, olha *Os Reis da Cocada Preta*. E a gente não tinha feito nenhum show ainda”.

O lançamento do CD pela rede social ocorreu em março e o primeiro show em 14 de abril de 2007.

[...] foi uma coisa surpreendente. Os amigos todos foram, sabiam cantar as sete músicas. [...] Tocou os três covers. [...] E a galera: “mais um, mais um”.

[...] O cara fez:

– Pode tocar mais aí!

Eu fiz: – Toco já!
Tocou ‘Fetiche’ de novo. Tocou ‘Esse é meu país’ de novo. Tocou a ‘Pobre Sonia’ de novo.
E aí pronto. A gente fez o bis. Fez o lançamento. Muito bom. [...] E aí surgiu a oportunidade de fazer um clipe com Felipe. Foi o clipe de Fetiche, [...]. E aí, lançamos Fetiche. Bem simplezinho também [...]. Era mais um artifício de mídia, o vídeo.

Vê-se por essa fala, que as TIC’s foram fundamentais para a consecução da experiência. Mesmo quando ele se refere ao Festival Aruanda³⁷, ele destaca a importância da ‘acessibilidade’ que o evento proporciona, buscando no jargão do ciberespaço a expressão para designar o espaço de divulgação conquistado. Destarte, o clipe atingiu o número considerável de quatro mil visualizações em um único dia, sagrando-se o vídeo mais acessado do dia. Algo inesperado e surpreendente até mesmo para o mais otimista e empolgado integrante da banda.

Em agosto de 2008, a banda participou do programa *Matina*, da TV União de Fortaleza/CE. Esse período pode ser considerado a auge da banda. Eles permaneceram três dias na primeira colocação do ‘top 10’ do *Youtube*, e mais quinze dias entre os dez mais acessados no mundo inteiro. Muito disso se deve ao trabalho de divulgação boca a boca através das redes sociais, repassando os *links* dos vídeos e das músicas para seus amigos que por sua vez o repassavam adiante.

Isso reforça a ideia de que a memória musical está, paulatinamente, passando a ser de responsabilidade dos ouvintes (BORGES, 2009). Se levarmos em conta que as gerações atuais cresceram (e crescem) ouvindo aquilo que lhes é oferecido pela mídia massiva convencional, ver uma classe de ouvintes construir seu repertório a partir das referências alternativas repassadas por seus pares é algo digno de nota. Mas conseguir um número tão expressivo de acessos, sem ter ao seu lado os esquemas dispendiosos ou mesmo ser célebre merece nossa reflexão.

Aquele poder de “abrir o mundo”, que é próprio da beleza (LEVY, 1998, p. 40), se democratizou através do ciberespaço no momento em que se uniu à tecnologia digital. Estamos diante de um interessante e ilimitado campo de criação. Em janeiro de 2009, quando entrevistamos *Diego*, ele enfatizou: “Tem estilos que há cinco anos atrás não

³⁷ Evento anual que já se consagrou na programação cultural de cidade João Pessoa e que no ano de 2016, terá a sua 11ª edição.

existia, e eu acho que é por causa dessa influência da internet. A pessoa escuta três bandas, aí junta um pouquinho de cada uma – assim, do estilo –, faz uma música...”

Ainda que, ao usar a palavra estilo, ele esteja se referindo mais a uma proposta estética, esse discurso reforça nossa ideia de transformação dos sujeitos a partir das TIC's. Ainda a esse respeito, durante uma entrevista dada a um programa local de TV no estado do Ceará, Janz³⁸ dá a medida da importância do ciberespaço para os músicos que estão fora do grande mercado:

[...] para os músicos autorais, acho que foi a grande chave pra mostrar outros talentos. Acho que, de certa forma, ficou muitos artistas na mídia por muito tempo, enquanto ficou outras pessoas trabalhando belamente, com ótimos trabalhos autorais e ficavam escondidos.

Acho que a internet – e o *Youtube* até certo ponto – lá em João Pessoa, tinha uma TV de internet, que a outra banda que eu tocava começou lá. Então, essa TV que eles fizeram, ‘bombou’ muito na cidade. A partir disso aí, a gente foi vendo outros circuitos que existiam dentro da própria cidade e outras bandas que existiam na cidade e a gente não conhecia. Gente que não tinha um CD ainda, mas que tinha oportunidade de mostrar o trabalho. E já era o início pra gravar um CD e se promover também.

Começou bem assim: bem internet mesmo, a gente não fez show. O show de lançamento (depois que a gente gravou o CD) foi quatro meses depois, praticamente. A gente esperou muito assim: divulgação na internet, pra depois chegar na cidade e tocar nos bares e nas festas. Foi dispendioso, mas valeu a pena. A internet ajudou muito a gente.

A proposta deste primeiro capítulo foi relatar os processos de significação e ressignificação pelos quais os músicos passaram em suas trajetórias artísticas até o advento da *Web 2.0*. Para usarmos um jargão mais propício a esse trabalho, chamaremos esse desenvolvimento de processo de configuração e reconfiguração das identidades musicais dos sujeitos músicos. Passaremos agora ao segundo capítulo, no qual partiremos da ideia da experiência artística digital como indicadora de possibilidades. Nosso intento é discutir como a imersão da música no ambiente de rede altera o sujeito e, por extensão, os processos criativos, alcançando a produção, a divulgação e a distribuição atual, estabelecendo outras interações entre os músicos e entre os músicos e as TIC's, agindo como propulsoras de novas transformações nos sujeitos músicos.

³⁸ Fala de Janz, transcrita da apresentação no programa Matina, da TV União, do dia 28/08/2008. Endereço eletrônico: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jh-H1QJhCw>>. Acesso em 10/09/2016.

CAPÍTULO II

A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DIGITAL COMO INDICADORA DE POSSIBILIDADES

Neste capítulo explicaremos a designação *experiência artística digital* e como as TIC's podem instanciar possibilidades artísticas. Faremos uma reflexão sobre a arte feita por sujeitos músicos alternativos por intermédio das TIC's. Descreveremos a música que trafega rede enquanto *comoditie digital*, falaremos sobre a sua permeabilidade, intercambialidade e interatividade. No final, iremos refletir sobre a necessidade que esses músicos têm de avançar dos espaços virtuais em busca de espaços físicos para uma atuação mais efetiva.

2.1. A experiência artística digital

Conforme dissemos no início do texto, o que denominamos de experiência artística digital não se configura uma categoria sociológica. É mais um subterfugio usado para estudar o labor musical instanciado pelas TIC's. Ou seja, a capacidade do músico fazer música por intermédio das tecnologias digitais e disponibilizá-las pelas redes sociais. Dito de outra forma, estamos interessados na experiência.

No sentido aqui pretendido, a experiência tem caráter formativo. Dá-se na reflexão sobre o objeto música, pela qual se forma o sujeito em sua objetividade. É um processo de mediação que vincula música, mercado, músico e tecnologias sonoras com o objetivo de

emancipar os sujeitos. Em termos adornianos (1999), é um movimento pelo qual a figura realizada seria confrontada com a sua própria limitação.

Se, no passado, o disco compacto de três minutos limitou a criatividade dos músicos de *Jazz* norte-americanos (VICENTE, 2002), atualmente, as tecnologias de reprodução sonoras facilitam a produção e dão mais liberdade de criação. O aparato ao alcance dos usuários de *softwares* é grande. Não se exige mais conhecimentos profundos sobre programação e ajustes de equipamentos sonoros. No caso da música, em alguns casos, a interface digital se assemelha aos instrumentos tradicionais em aparência e sonoridade.

Nesse sentido, não há como prever o que irá acontecer daqui em diante em termos de otimização de procedimentos informáticos.

A sua evolução se dá por simulações em cadeia, programas de sintetização de programas e códigos feitos em série, cujas hierarquias são indefinidamente encaixadas umas nas outras e se oferecem aos usuários de forma simples. Não como números e cálculos, mas como pequenos blocos de informação que, tal qual peças de Lego, utilizamos para confeccionar nossos textos. (BORGES, 2006)

No caso da experiência musical, ela não se restringe à composição da letra, da melodia, da harmonia e dos arranjos e se liga (na música analógica/eletrônica) aos processos de gravação, reprodução, divulgação e distribuição, que limitam a experiência.

Em se tratando da experiência artística digital, ocorre algo semelhante, em outro nível e gerando novas tensões. A união entre o progresso técnico do suporte musical e a experiência artística deu origem a uma interface que mexeu com o labor musical. Ela acontece na internet que por ser virtual e real ao mesmo tempo, também é capaz de mediar construções culturais e sociais (STOCKINGER, 2001). Isso transforma a experiência artística musical em uma experiência digitalizada, subverte a situação atual da música, dos músicos e do mercado. Amplia o raio de atuação dos músicos ao ponto de criar uma

[...] rede de produção musical onde os conceptores de máquinas, os programadores de efeitos acústicos, os melodistas, os engenheiros de som, os arranjadores, os instrumentistas nos teclados, os ouvintes intervêm, cada um à sua maneira, sobre o som final, sem que se saiba muito bem quem interpreta o quê (LEVY, 1998: p. 21).

É uma percepção nova que constitui seus elementos como unidades funcionais e conectadas, não se refere a uma essência ontológica, a valores eternos, a uma moral ou a costumes determinados de fora. É apenas um indicador de possibilidades para a experiência artística, agora digital, que formam inúmeras conexões de sentido (STOCKINGER, 2001).

É no interior da experiência artística que ocorrem as construções de sentido da obra de arte. Tem a ver com a relação do artista com o mundo, pode gerar uma arte representativa da realidade ou não, inclui discursos, ideologias, propostas estéticas e apropriações de elementos materiais ou imateriais. No caso da experiência artística digital, ela não configura uma categoria sociológica, mas uma vivência relativa às apropriações possíveis das TIC's pelos músicos, ao momento de criação da música e ao labor musical propriamente dito.

Nesse sentido, estamos interessados nas apropriações possíveis da música enquanto artefato digital, no que diz respeito ao momento de criação, produção, divulgação e distribuição da música pelos músicos, que chamaremos de labor musical. Trata-se de um artifício cujo objetivo é ancorar nossas colocações sobre o fazer musical no ambiente digital, posto que, no labor musical digitalizado, os músicos podem optar entre um suporte material (LP, CD ou K-7), virtualizado (MP3, wave) ou ambos. São condições de existência que a música digital desenvolveu, proporcionada pelas TIC'S.

A popularização das TIC'S estão criando novas condições de possibilidade à medida que o usuário ganha acesso à tecnologia digital. Em nosso caso, estamos nos referindo a uma experiência artística que se tornou digital. Em termos práticos, continuamos ganhando em extensão e perdendo em profundidade, no sentido que queremos produzir muito e sempre. Apesar das ferramentas que os músicos têm à sua disposição para produzir música, não se trata de fazer juízo de valor, mas de constatar (em termos técnicos) de que quantidade e qualidade nem sempre andam juntos. Isso não significa música ruim ou boa, arte com ou sem conceito, e sim uma maneira diferente de lidar com o meio e com a mensagem, como nos relata *Ceará*:

Uma coisa que eu gosto é de escrever. [...] Uma coisa que me difere muito de Jansen, é que Jansen, quando ele escreve alguma coisa, ele já cria uma melodia em cima. Eu não sei se aquilo que eu escrevi vai

virar uma música um dia. Pode virar uma música ou pode ser só um texto. Eu posto o que eu escrevo no *My Space*, mas eu não divulgo muito.

[...] Só pros mais amigos. Eu gosto de fazer isso, porque pra mim, aquilo é como se fosse uma foto [...] minha num determinado momento. Mas não uma imagem. É só com palavras. Como se eu codificasse. Como se fosse um HTML de uma imagem. Porque aí, depois de uns seis meses, eu vou ler. Eu volto lá e leio. E eu fico lembrando o que eu estava sentindo, o que eu estava passando quando eu escrevi aquilo.

Isso pra mim é bom, porque eu tenho um problema muito grande de memória. Muito grande. Sou muito esquecido. Se eu bolar uma ideia eu tenho que executar na hora, porque senão vai passar (eu tenho albinismo mental: fica dando branco direto).

Eu estou no ônibus e de repente bate de eu escrever alguma coisa, e as palavras vêm na minha cabeça e eu não tenho nada na mão... Eu não posso ficar falando no ônibus sozinho... Falando as doideras que vem na minha cabeça... Aí eu fico pensando em guardar aquilo. Geralmente quando eu chego em casa, já era.

Agora, eu estou andando com um celular que grava! E já está sendo a salvação, porque ele grava um minuto (na verdade, foi a empresa que deu). Aí eu vou jogando as principais ideias dentro de um minuto. [...] Dá para abrir vários arquivos de um minuto, mas a memória dele não é tão grande e não dá pra fazer muita coisa³⁹.

Benjamin fala do fim da distinção entre autor e público na imprensa soviética. Em nosso caso, isso ocorre no interior da experiência artística digital e se configura a partir das possibilidades que se colocam quando *Ceará* se dispõe, “[...] igualmente, a escrever, descrever ou prescrever” (BENJAMIN, 1987, p. 124). Senhor da mensagem nos termos propostos por Benjamin, ele passa a constituir uma experiência artística diferente e, por conseguinte, constituir-se de forma diferente. O que *Ceará* designa de “HTML de uma imagem”, dá bem a medida de como as TIC’s alteram a constituição dos sujeitos. Paraphraseando Benjamin, é no palco da degradação, a saber, a internet, com todo seu poder multiplicador, entrópico e conceitualmente ilimitado que esses músicos transformam suas experiências artísticas, desde que pensem “[...] realmente o seu próprio trabalho, a sua relação com os meios de produção, a sua técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 192). Assim, eles podem auferir mudanças no campo do abstrato, do espírito, do lúdico e mesmo do ideológico. É nesse ponto que apresentamos a pergunta que

³⁹ No período das entrevistas (janeiro de 2009), ainda não vivíamos as voltas com aparelhos celulares como os *smartphones* e suas imensa capacidade de armazenamento. Mas é possível fazer aqui uma analogia simples entre os arquivos de um minuto e as redes sociais atuais como o *twitter* e o *instagran*, *microblogs* onde os usuários precisam se expressar em 140 caracteres (*twitter*) e imagens (*instagran*). O que pode ser considerada uma limitação, funciona com um espaço onde informações curtas e eficazes podem ser passadas e repassadas infinitamente de forma rápida e precisa.

conduzirá este capítulo: uma vez que esses produtores de conteúdo digital estão de posse de meios efetivos e eficazes para a execução do seu labor musical, até que ponto a experiência artística digital desses sujeitos dá vazão a todas as possibilidades postas pelas TIC's disponibilizadas no ciberespaço?

Não se trata de procurar saber se eles, finalmente, estão livres daquelas experiências artísticas mais efêmeras e mediadas pela univocidade da Indústria do Entretenimento. Em vez disso, buscaremos entender como os músicos estabelecem suas interações (entre eles e com as TIC's), a fim de compreender como eles se configuram enquanto tais a partir delas.

Ao se instaurar dentro da própria música, as TIC's se oferecem como mais um elemento apto a propiciar a destruição de convenções estéticas, estruturais e representativas da música e conferem liberdade para outras questões abstracionistas e experimentalistas. Conforme dissemos em nossa introdução, não se trata de música nova, mas de outras músicas; de novas convenções de estilo e sim de outras convenções. Afinal, não podemos nos esquecer que o movimento alternativo já propõe extrapolar convenções e estilos desde que surgiu.

Mas isso não diminui a força da novidade. Estamos diante de um processo com profundas consequências antropológicas, políticas, culturais e sociológicas que Santaella chega a comparar com as revoluções Industrial e Neolítica ao afirmar que, no futuro, seremos conhecidos como o “tempo em que o mundo inteiro foi virando digital” (SAMTAELLA, 2003, p. 173).

Dentro desse processo de digitalização do mundo, as TIC's têm causado profundas transformações no cotidiano dos músicos – das mais variadas formas possíveis. Elas estão se fazendo tão presentes e prementes no dia a dia deles, que conseguem mexer até mesmo com sua noção de tempo e espaço mais tradicional. Nesse sentido, o sujeito que se gesta em sua consciência está sempre em contato com um objeto (a realidade, o mundo e a música digital) transformado pelas TIC's (que não obedecem aos critérios tradicionais de tempo e espaço, no exato instante em que passa a fazer parte do ciberespaço).

Por um lado, a comunicação é parte fundamental e imprescindível do processo de socialização dos indivíduos; por seu turno, as TIC's estão se transformando, a cada

dia, em uma ferramenta sui generis desse processo, chegando mesmo a se confundirem com o próprio processo de comunicação em si. Ou, nos termos de McLuhan, se transformando na mensagem. Quando McLuhan afirma isso, ele quer dizer que tanto as consequências psicológicas, quanto as sociais dos modelos de comunicação ampliam ou alteram os processos de comunicação existentes no sentido de que

[...] a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas, humanas. A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos. Isto se deu independentemente do fato de a ferrovia estar operando numa região tropical ou setentrional, sem nenhuma relação com o frete ou conteúdo do veículo ferroviário (MCLUHAN, 1974, p. 22).

Ele acrescenta ainda que o avião, ao acelerar o ritmo do transporte, acabou dissolvendo “[...] a forma ‘ferroviária’ da cidade, da política e das associações, independentemente da finalidade [...]” (MCLUHAN, 1974, p. 22) para a qual é usada. Nesses termos, o meio é a mensagem “porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 1974, p. 23). Acreditamos que os meios, os conteúdos e as formas são tão amplos e diversos que, na atualidade, estão propiciando as mais variadas formas de interações. Quando remetemos esse estado de coisas à questão da construção do sujeito músico, isso nos permite pensar que, assim como a música, as TIC’s também são mensagem.

São novas propostas de música em termos de linguagem e suporte que alteram sua função social, suas fronteiras e conceitos, renegociando-os. Ou seja, trata-se de outro processo político, que enseja novas possibilidades de emancipação da música e do músico.

Nesse ponto, podemos pegar o exemplo da estrada de ferro proposto por McLuhan (1974) e fazer uma analogia, substituindo:

- A capacidade e a necessidade de se locomover do ser humano pela música mecânica/acústica (transmitida através dos instrumentos musicais ou mesmo do canto coral, direto aos nossos ouvidos);

- A estrada de ferro pela música analógica/eletroacústica (transmitida através de impulsos elétricos);
- E o avião pela música digital (transformada em linguagem binária).

Assim, a música mecânica/acústica dos instrumentos não inaugurou a musicalidade da sociedade. Ela apenas incentivou a criação e desenvolvimento de instrumentos e estilos. No caso da música analógica/eletroacústica, ela ampliou consideravelmente a quantidade de músicas ao nosso alcance e inaugurou uma nova cultura musical no ocidente. Contudo, não há como comparar a velocidade, a forma e a capacidade de transporte do avião com a velocidade, a forma e a capacidade de transporte dos meios digitais. Da mesma maneira, a velocidade, forma e capacidade de existir e se propagar da música digital traz alterações, não só dissolvendo a forma ‘analógica/eletroacústica’ da música em termos estruturais e econômicos, mas em termos políticos, de interação e de finalidade, reconfigurando e instaurando novas disputas por controle.

Um dos motivos para esta transformação reside na questão técnica: praticamente, não há mais limitações técnicas para o que se pode fazer com a música. Os custos dos equipamentos (*hardware* e *software*) não são mais um empecilho intransponível. As redes sociais colocam à disposição dos músicos uma mídia que cresce em número de usuários dia após dia e já pode ser considerada de massa. *Cerveira* nos dá a medida:

[...] Produção hoje em dia, eu não vejo dificuldade hoje em dia não. Você tendo a ideia da música... Você chega...

– Rapaz, estou com dez músicas aqui e quero gravar. Só dependo do dinheiro mesmo.

Até em casa você grava (com a qualidade mais baixa), mas você grava. Você baixa o programa na internet... Tudo é internet, você baixa tudo.

É de graça... Você baixa aqueles crack’s⁴⁰, que libera os programas pra você. Tudo é questão de aprender aquilo ali. É só praticar.

[...]

Se você quiser fazer uma coisa de qualidade, tem que ter dinheiro, porque não é só gravar. Você tem que pagar a gravação, mixagem, masterização, a arte do CD (se você quiser fazer uma arte bonita).

⁴⁰ O termo *crack* vem de *crackers*, pessoas que invadem sistemas para quebrar os códigos de segurança dos *softwares*. Eles tornam possível o uso de programas que, de outra forma, precisariam ser comprados. Isso fere a Lei de direitos autorais de várias maneiras, mas não impede que muitas pessoas se utilizem disso.

Mesmo se você quer lançar na internet, sem fazer CD, você tem que fazer uma arte. Uma coisa que chame a atenção. Aí, a divulgação. Divulgação pra mim, praticamente é paciência. Você sentar no computador... Assim, eu estou falando de divulgação só pela internet. [...] E vai lá... Procura fóruns de discussão de banda...

É claro que poder pagar por um produtor renomado e experiente, ter acesso a um bom estúdio de gravação, possuir bons instrumentos e ter um produtor para lhe colocar em evidência ainda é oneroso. Mas a experiência artística digital não se resume ao barateamento da produção, mas á possibilidade de controlar a produção da música desde o início até a sua postagem nas redes sociais. Concordamos com McLuhan quando ele diz que o meio configura e controla a forma e mesmo a proporção com que os músicos em questão constroem suas interações dentro do ambiente de rede.

Nesse caso, a luta pelo controle da mensagem passa pela disputa pelo meio. Se o meio é realmente a mensagem, essa disputa ganha outros contornos. De fato, as grandes produções ainda dominam o mercado. Mas, por outro lado, as produções independentes melhoram a cada dia em todos os sentidos. A qualidade da mixagem e dos arranjos, se comparados ao que se fazia nas décadas de 1980/90, melhorou ao ponto de podermos comparar o nível de execução dos artistas e as músicas de agora ao dos mais renomados músicos e produtores das décadas de 1980/90. E isso ocorre em função da enorme disponibilidade de recursos em todas as etapas da cadeia produtiva da música.

O que faremos a partir de agora é analisar nas falas dos músicos: como eles lidam com as possibilidades que lhes são oferecidas pelas TIC's em termos de interações e como isso se traduz em experiência artística digital.

2.2. “Será que ainda existe esse momento de troca entre os componentes de forma não metódica, não proposital?” (*Janz*)

“[...] será que ainda existe esse lúdico? Aquele momento em que o nada diz alguma coisa pra você e você transforma isso em melodia?” (*JANZ*). Para respondermos a essas perguntas nos termos aqui propostos, precisamos falar um pouco sobre como se desenrolou a desterritorialização da música no ocidente; refletir um pouco sobre o

ciberespaço; sobre como a música encontrou na rede um ambiente propício para desenvolver sua fluidez; e, os efeitos disto na produção musical, uma vez que se pensarmos essa fluidez como suporte de um movimento coletivo, podemos tomá-la como condicionante do desenvolvimento da música digital por conta das suas principais características, que são a permeabilidade, a descentralização multifacetada e a flexibilidade (CASTELLS, 2006).

O suporte digital não é o responsável pela desterritorialização da música – ele apenas a acentuou. O primeiro passo nessa direção foi o desenvolvimento da partitura. Ainda não podemos falar em desterritorialização em termos estritos; mas, ao fixar a música num papel, a partitura a separou do contexto em que foi concebida e engessou a relação corporal entre pessoas e música (aquela que vai da boca ao ouvido) (BORGES, 2006) e deu a ela um caráter de neutralidade. Delimitada a interpretação, a escrita definiu um novo ciclo cultural musical.

No nosso entendimento, desterritorializar, aqui não diz respeito apenas às consequências do processo de globalização para os músicos, mas àquilo que relaciona pessoas das mais diferentes culturas e dos mais distantes lugares num outro nível de negociação. Nesse caso, tem a ver com uma das características mais marcantes do movimento alternativo, que é não visar, necessariamente, a vantagem de uns em função da exploração dos outros, mas o compartilhamento e a gerência coletiva de seu trabalho. Tem a ver com estar próximo e distante ao mesmo tempo, com o movimentar-se em múltiplas direções, que privilegia a tensão ao invés do acomodamento das relações.

O ciclo seguinte veio com a invenção dos primeiros dispositivos de gravação sonora, que proporcionaram a criação das primeiras técnicas mecânicas de registro de sons. Graças a elas, a gravação fonomecânica foi eleita como nova referência de performance musical (LEVY, 2001) e agitou as instâncias estéticas, formais e políticas do fazer musical. Mais do que isso, criou as bases para um mercado mundializado de música.

No que toca a construção dos sujeitos, se a escrita despreendeu a música de seu contexto, a gravação fixou os modelos de interpretação, eternizando-os e universalizando-os. Os equipamentos eletroacústicos se colocam como novos veículos de interação social e se tornam responsáveis pelo arquivamento e preservação de um novo tipo de cultura musical: a perpetuada pelo disco. Assim, no final dos anos 1960, depois de um longo período de desenvolvimento técnico e de adaptação dos músicos ao ambiente de gravação

(VICENTE, 1996), os estúdios de música já estavam consagrados como instrumentos de integração e criação musical. A gravação do disco se transformou na referência original da performance musical. Com as bandas alternativas ocorre o mesmo e elas almejam entrar em um estúdio para dar o melhor tratamento possível às suas criações. Mas, conforme relatou *Cerveira*, para um bom material sonoro, ainda se faz necessário investir em um bom produtor e isso tem um custo: “[...] tem a galera que saca de verdade [...] Se você quer qualidade, aí tem a dificuldade financeira”. Mas isso não inviabiliza a produção dos trabalhos: “Mas pra produzir, eu não vejo dificuldade não”.

Diante da impossibilidade de se contratar os serviços de um bom estúdio, um bom técnico e um bom produtor, eles lançam mão dos estúdios caseiros/digitais e de programas de edição e mixagem de áudio baixados da internet. Esse cenário vigorou até o final da década de 1990. Nesse momento, o compartilhamento das músicas ainda ocorre por LP's, K7's e CD's. Mesmo que eles sejam gravados por bandas independentes, o parâmetro de produção, divulgação e distribuição ainda obedece ao modelo dos estúdios tradicionais⁴¹, em acordo com os esquemas consagrados pelas grandes gravadoras. Os fonogramas já circulavam pelo mundo. Não à revelia dos músicos, mas fora do seu domínio dos artistas, controlados que eram pelas grandes gravadoras.

Da mesma forma que a escrita e a gravação inauguraram novas fases para a música, a sua digitalização interferiu na audição e alterou seu processo de criação, diminuindo os custos da produção e dos equipamentos. Os estúdios de gravação estavam, finalmente, ao alcance de orçamentos mais modestos.

Assim, depois da década de 1990, o que se viu foi o desenvolvimento e crescimento de um ciberespaço de características ultraliberais que mirava em um mercado

⁴¹ Na década de 1950, os estúdios de quatro canais se popularizaram, mas a gravação dos instrumentos ainda era feita de forma simultânea. A novidade ficou por conta dos biombos que separavam os músicos dentro do estúdio, isolando-os cada vez mais. Em 1966, durante a gravação do LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, pela primeira vez duas mesas de quatro canais foram unidas, obtendo um efeito de oito canais. Isso proporcionou a inclusão de elementos até então impossíveis de serem executados em qualquer performance musical ao vivo. Nesse momento, os estúdios analógicos já dividiam o processo de produção musical em 4 etapas: *Basic Tracks*, *Overdubbing*, *Mixdown* e *Editing and Sequencing*, que resistem até hoje (VICENTE, 1996).

São fases da produção. Na *Basic Tracks* são gravados os arranjos de base da música (bateria, teclado, contra-baixo e guitarra base). Na *Overdubbing*, os arranjos *solo* (metais, cordas, solos de guitarra, vozes individuais, *backing vocals* e percussão). A *Mixdown* (ou mixagem) é a etapa em que todos os sons (gravados em canais separados) são enviados para um único canal, os volumes são ajustados, equalizados, efeitos e texturas são inseridos, etc. Por fim, na *Editing and Sequencing*, é feita a montagem da fita máster, com as músicas postas na sequência desejada para sua comercialização e posterior produção em escala (VICENTE, 1996).

global e transparente insubmisso a qualquer autoridade supervisora (CASTELS, 2006). Assim, desde 2006, ano do advento do que se convencionou chamar de *Web 2.0*, grandes empresas se mobilizaram para impor seus modelos de gestão, mas isso não impediu que usos socializantes e comerciais da rede se equiparassem. Inúmeros programas de distribuição livre e código aberto⁴² prosperaram ao lado de programas *e-commerce* – e esses *status quo* digital permanece pouco inalterado e o ambiente digital se tornou uma espécie de indução tecnológica – e não simplesmente uma determinação social (CASTELS, 2006).

De forma simples, nem a tecnologia digital determina a sociedade, nem a sociedade determina as tecnologias digitais. Nesses termos, quando Castels (2006) usa o termo indução, ele está se referindo às consequências das tensões geradas no interior desse processo em que uma coisa não determina a outra. O que há é uma incorporação de tecnologias digitais que cria novos espaços de encontros, compartilhamento e invenções coletivas.

Nesse espaço, os atores podem ser anônimos, amadores, empreendedores, produtores comerciais, artistas renomados, pessoas atrás de seus quinze minutos de fama ou qualquer pessoa que consiga enxergar na Rede um espaço de comunicação e compartilhamento de experiências que possam ser transmutadas em dados. Se, por um lado, temos muitas pessoas criando e aperfeiçoando ferramentas de interação, por outro, temos pessoas se apropriando dessas ferramentas das formas mais variadas e, com considerável frequência, transcendendo os objetivos para as quais ferramentas são criadas.

De um ponto de vista técnico, a rede está inserida no mundo real. Mas ela instância situações que podem se limitar ao ambiente de rede⁴³. Contudo, sua dinâmica permite que a construção desses laços – eminentemente virtuais – se tornem sociais e fortes o suficiente para se desdobrar em outras formas de interação social. Nesse caso, a construção não se funda em territórios, relações institucionais ou relações de poder e um grupo qualquer de pessoas só se interessa em constituir uma comunidade virtual em função de um ideal fluido, veloz, criativo, coletivamente gerenciado e em fluxo. Isso gera muitas tensões, mas cria, também, novos estilos de sociabilidade.

⁴² Programas que podem ser comercializados ou não, eles se são espalham entre *start up's* e programadores diletantes.

⁴³ Os *avatars* são bons exemplos.

De acordo com Lévy (1999), a maior característica de uma rede é o fato dela se estender em todas as direções de forma não linear. No caso da música digital, ela viaja ao longo de um caminho cíclico que poderá, ou não, se tornar um laço de realimentação. A exposição na mídia mais tradicional normalmente acontece depois que o sucesso no ciberespaço se consolida, tornando evidente a realimentação gerada pela rede. Em suma, estamos falando em transformações interativas que relacionam economia, sociedade e tecnologia.

São laços que se autorregulam e que têm como resultado a presença virtual de todos em todos os lugares. Ainda de acordo com Lévy, não é dilatação do local, também não se trata de exportação de produtos culturais como um fim em si e nem representa uma totalidade. Ao invés disso, ela é marcada por pluralidade de discursos, de situações, de acontecimentos e sistemas. No nosso caso, isso atrai novos músicos a cada dia e se configura como um processo aberto.

Nesse sentido, a desmaterialização do suporte musical, não acontece apenas em função das possibilidades oferecidas pelas ferramentas digitais. Ela é antecedida pela virtualização e consequente desterritorialização do mundo. Ocorre no instante em que as tecnologias de gravação e execução de música se tornam populares. (BORGES, 2006, p. 34).

E deve ser tratado como um artifício comunicativo que coloca pessoas em contato. Não acontece em sentido único (do mensageiro ao receptor) e se configura como uma via de mão dupla.

O que a internet faz é exponenciar esse processo, aumentando a capacidade de comunicação recíproca entre as mais diversas pessoas ao mesmo tempo e em diversos sentidos e direções. Nesse sentido, a internet, com sua interatividade, abre possibilidades valorosas no processo de construção do sujeito. É um percurso que conecta todos com todos; transforma as ferramentas e o processo de produção; facilita o compartilhamento. Sua lógica muda costumes e paradigmas. A linguagem científica sofre suas interferências. Sua linguagem está transformando o mundo e com a música não é diferente e ele acaba alterando o campo da produção musical.

O fato de a internet estender aos músicos alguns dos elementos mais estruturais e estruturantes do procedimento produtivo é um dos geradores dessas mudanças. Partindo

de uma fala de Esmeraldo, podemos concluir que isso leva a perfectibilidade técnica, propalada por Benjamin, para outro nível:

O que acontece? Muda a situação, porque eu posso tomar as rédeas dessa fase de uma maneira mais econômica. Um trabalho – que era um trabalho mais braçal – que eu ia fazer num estúdio, pagando um técnico, eu posso fazer em casa, desde que eu estude um pouco. Edito tudo. Gero o áudio (que é digital). Volto pra lá e pronto [...] agora eu vou finalizar. Isso é uma das coisas que muda na produção.

A fala de Esmeraldo se mostra importante pelo fato de ele ser uma testemunha privilegiada de todo o processo de popularização da internet em João Pessoa e ter construído sua identidade musical em meio a uma enorme quantidade de tecnologias digitais relacionadas à música. Seu relacionamento conceitual com a música nos ajuda a entender, desde já, a vivência de um músico com as tecnologias digitais ao longo da segunda metade da década de 1990 e com a popularização da internet no correr da década de 2000. Se atualmente há um sem número de artistas se valendo da internet para produzir, divulgar e distribuir seu material, isso se deve ao trabalho de artistas como Esmeraldo, que pode ser considerado, sem sombra de dúvidas, um desbravador da experiência artística digital na cidade.

A formação de público da *Chico Correa & Eletronic Band* foi em cima da internet. [...] a banda começou em 2002, com tudo mundo muito verde musicalmente [...]. E 2003 foi o ano da mídia [...]. E começou, o Brasil, a ficar curioso. Rolou o Abril Pró *Rock* em 2003, o Mada em 2003, Tim Festival em 2003... 2003 foi o ano do ‘ou vai, ou racha’.

A evolução que eu tive que passar (e a banda) em um ano, foi muito rápido. A gente foi tocar no Abril. Tocou, foi massa, mas não foi como a gente queria que fosse. Tocou no Mada e já foi um pouco melhor. Quando foi pro Tim, foram três meses de clausura, se preparando... A gente foi com uma equipe grande pra esse show... Nunca tinha tocado em festival grande...

[...]

A gente foi do *underground* [...] a 2004. E isso tudo é internet. A galera baixando as coisas e mandando. Criou-se uma rede muito boa. [...] naquela época, eu falava pra galera:

– Tem o site tal, bota a tua música lá!

– Eu não! Eu quero vender disco. Eu não! Pirataria!

– As coisas estão mudando, não adianta! Você vai ver que daqui a algum tempo, não vai ter caminho de volta.

Naquela época, eu participava do Re:combo, que era um coletivo do Recife (com Mabusí, com Tarzen), que era justamente esse conceito de música aberta, feita por pessoas em lugares diferentes através da internet. Vou fazer uma música... Ah, fiz essa música aqui... versão tal... Aí botava no site... Mas os sons separados estão aqui. Aí vinha fulano e fazia a versão número dois. Aí vinha um outro e fazia o remix do remix do remix, que era um grande laboratório.

Do Recombo (que hoje não existe mais), saíram várias propostas e uma delas foi a licença que é uma das licenças do Creative Commons hoje em dia, que é justamente essa questão:

– Não, eu quero que minha música fique na internet com livre consentimento pra que as pessoas baixem de forma não comercial.

Que era o que já acontecia, independente de gravadora, independente de músico.

Então, é melhor você botar, do que outra pessoa botar seu som com a qualidade ruim, com a compressão ruim, ou estar vendendo. Então você bota lá. Então, eu participei do Recombo, a gente faz até algumas ações em Recife, lá em São Paulo. E era tudo essa galera assim, se conhecendo pela internet... A gente nunca tinha se visto. E articulando e propondo e fazendo coisas. E isso foi a salvação, porque o mercado musical aqui é muito complicado pra esse tipo de música. Então, talvez se fosse dez ou quinze anos antes, ia ser muito difícil conseguir o que a gente conseguiu. Talvez tivesse mesmo que ir pro sudeste, como o Chico César fez. Mas hoje em dia, dá certo. Tem uma geração nova que está conseguindo fazer muita coisa.

Como Esmeraldo mesmo afirmou: eles foram do *underground* a 2004. Ou seja, num plano local, a banda saiu do restrito mercado pessoense para, num plano nacional, sair do anonimato. Num espaço de dois anos, ela foi convidada a tocar nos maiores eventos de música alternativa do Brasil daquele período, tudo graças às possibilidades de interação oferecidas pela internet. Ou seja, a sua fluidez foi o suporte de um movimento coletivo e condicionante do desenvolvimento e expansão da música digital de Esmeraldo, por conta das suas principais características, que são a permeabilidade, a descentralização multifacetada e a flexibilidade (CASTELLS, 2006).

Chama a atenção a sua percepção de que a sua visibilidade foi alcançada a partir de João Pessoa, sem precisar fazer o mesmo movimento que fizeram antes dele artistas mais conhecidos, e que precisaram seguir o “paradigma daquela época: você tem que ir pra onde tem oportunidade”. É evidente que não podemos comparar os rebatimentos e a história artística de Elba Ramalho com a de Esmeraldo. Nesse ponto, o diálogo desenvolvido entre mim e Esmeraldo dá a medida das possibilidades transformadas em projetos e realização:

PESQ.: Mas, você ir pra São Paulo dez anos antes (no começo dos anos 1990), seria tão difícil quanto...

Chico: É. Mais menos que aqui. Porque São Paulo é uma ponte aérea pra outros cantos. Muito projeto maluco... Que você vê que consegue.

PESQ.: Talvez em Londres, alguns lugares dos Estados Unidos, França, você achasse um nicho interessante, e eu estou pensando nas décadas de 1970/80, aquela época mais

- psicodélica...
- Chico: Os anos 1990 foram realmente muito complicado... O *rock* nacional caindo.
- PESQ.: Eu estou falando isso, porque, pelo que você está me colocando, a conjuntura tecnológica que o final dos anos 1990 proporcionou, foi fundamental para a *Chico Correa & Eletronic Band* alcançar o que alcançou dez anos depois.
- Chico: Durante os dez anos, na verdade. É todo um processo. E hoje, passou aquela novidade, aquela coisa, você já fica... Mas é engraçado... Eu tenho conta no *My Space*... *My Space* é a grande referência hoje de comunidade. E aí eu coloco os vídeos que também é outra coisa que revolucionou. Antigamente você tinha muito menos espaço. Tinha um site ali, mas você só pode botar duas músicas. Hoje em dia, você tem espaço quase ilimitado. E o vídeo. O vídeo é a grande história, de você ter a sua banda, seu projeto ou o que for. Você grava o seu vídeo e joga no *Youtube*... O cara achou legal, avisa pro outro. Quando vai ver, tá com mil vídeos...

Vemos com isso que a experiência artística digital já se apresenta como indicadora de possibilidades, na medida em que Esmeraldo percebe – antes mesmo do advento da *Web 2.0* – que, o que se afigurava era um caminho sem volta. Quando ele diz isso, está se referindo às mudanças de mercado, mas não só isso. A experiência artística musical ocorre a partir do que percebemos (ouvindo, executando ou compondo uma canção) somado àquilo que sentimos. A disseminação pela rede não muda a essência disso, mas oferece a chance (ou condição de possibilidade) de criarmos outros tipos de interações.

Essas interações passam pelas formas como as pessoas buscam entender aquilo que as rodeia. Normalmente, passa pelo uso de um sem número de mecanismos de localização e percepção, tais como filmes, livros, jornais, revistas, músicas. Essas e tantas outras ferramentas auxiliam no processo de localização no mundo e, mais do que isso, nos ajudam a explicar quem somos e o que estamos fazendo (BECKER, 2009). Ainda que forneçam apenas explicações parciais, essas ferramentas se mostram adequadas para os objetivos escolhidos por aquelas que as usam nesse processo e tal ocorre pelo fato de que todas elas emergem em contextos organizacionais definidos.

Dessa forma, acreditamos que as ferramentas digitais se oferecem nesse processo que Becker (2009) chama de localização e percepção. Não diz respeito apenas à relação entre o global e o local, mas aos procedimentos necessários para que o sujeito ‘encontre’ seu lócus no interior das sociabilidades que vivencia através das suas experiências artísticas digitais. Nesse sentido, tentar explicar quem é o músico

alternativo que tem na Praça Antenor Navarro um importante lócus de atuação se torna possível e necessário. Uma das metodologias de pesquisa que nos permitem fazer uma aproximação desse universo é o interacionismo simbólico. Por se tratar de uma teoria microssocial (GOFFMAN, 1985), ele nos ajuda a analisar essas ferramentas de localização no mundo, justo pelo fato de ter como principal fonte de estudo os processos de interação, no tocante à ação social caracterizada por uma orientação imediatamente recíproca (JOAS, 1990). As investigações que lançam mão do aporte teórico do Interacionismo Simbólico se baseiam no conceito de interação que pressiona o caráter simbólico da ação social. Uma forma de traduzir essa ideia na forma de modelo é a afirmação de Joas (1990) de que as relações sociais, em nenhuma ação, assumem a forma de mera tradução de regras fixas. Isso quer dizer que quando as definições das relações são estabelecidas e propostas reciprocamente, a interação está posta (JOAS, 1990). Dessa forma, as relações sociais não são estabelecidas de uma vez por todas, mas submetidas ao contínuo reconhecimento das partes envolvidas:

Mas aí, já tá aparecendo até no Google. *Os Reis da Cocada Preta*. E pronto! Aparece a gente lá⁴⁴. Massa. Antes, aparecia várias fotos, mas a gente não. E, de uns meses pra cá, eu já botei *Os Reis da Cocada Preta*, e já aparece as fotos da gente, ou então outra coisa. A coisa tá melhorando pra gente. Pelo menos no meu conceito né. (fala de Janz).

Joas (1990) também nos chama a atenção para o fato de que não devemos limitar o Interacionismo Simbólico à sua ideia central, que é buscar a compreensão da forma “[...] como os indivíduos interpretam os objetos e as outras pessoas com as quais interagem e como tal processo de interpretação conduz o comportamento individual em situações específicas” (GOFFMAN, 1985, p. 149), pois é mais produtivo ficarmos atentos às preferências metodológicas e teóricas que surgem a partir dela. Nesse caso, iremos levantar algumas questões relativas ao caráter imediato e interpessoal do fenômeno em voga, bem como a alguns pontos atinentes a poder e dominação, interpostas no interior das relações macrossociais (ENNES, 2013).

Destarte, podemos ver que, além de compor, os artistas podem, desde já, gravar, mixar e confeccionar álbuns em estúdios medianos, mas de ótima qualidade. Houve uma considerável expansão dos espaços de gravação. Mesmo invadindo o ambiente doméstico, o material de produção de música não perdeu o *status* de arte. As TIC’s não ensejaram a

⁴⁴ Risos.

migração da produção musical para o ambiente doméstico. De certa forma, a experiência artística sempre se valeu de um ambiente mais aconchegante para acontecer. A novidade consiste nos valores que as TIC's agregam a todo processo de produção da música. Da composição até a produção final. Isso independe da ordem da construção musical: o músico pode compor em casa e produzir no estúdio ou fazer o processo inverso:

E isso vem evoluindo até o ponto da tecnologia do sampler evoluir. Até o ponto de você ter programas que você pode editar. Por exemplo, eu fiz algumas músicas da minha banda num estúdio. Fui pra lá, captei (o estúdio tem a preocupação de ter os melhores microfones e timbrar...). Pronto, beleza. Dou uma pausa, trago pra casa. Porque, hoje, como é tudo não linear, você pode editar que nem um vídeo. Quero pegar tal trecho. Quero pegar do outro take e recortar. Isso dá pra fazer. (fala de Esmeraldo)

Depois, eles podem distribuí-lo através das Redes Sociais que pululam na internet, através de *softwares* simples.

Dissemos no início do texto que as interações aqui consideradas levam em conta as influências mútuas entre músicos, mas também as mediações entre os músicos e as TIC's. Ou seja, à medida que a relação com a música digital não se restringe mais à audição e à interpretação, o suporte digital insta uma relação mais íntima entre os artistas, o material sonoro e o ouvinte, como podemos verificar na fala de Esmeraldo.

[...] quem precisa de jornal (certos jornais)? Que nunca dá espaço pra música alternativa. Você vai nos nichos ali... eu faço forro pé de serra, eu já sei o produtor que faz isso, eu já sei a galera, eu já acho o público. Se eu faço música industrial *underground*, eu também já vou ter meu nicho ali. Que as pessoas na internet se acham com facilidade. Então eu faço meu disco e vou mandar pro cara que faz crítica pra Revista Bravo, mas também pro cara que faz Fanzine lá no Rio Grande do Sul. E aí a coisa pode nem sair na Bravo, mas vai sair no Fanzine e isso vai repercutir. E a diferença é que eu já não tenho que tá botando isso no correio: “baixe o disco aí!” Economicamente é até muito mais barato e mais rápido. Esse negócio é bom e multiplica. As coisas vão pra frente. (grifo nosso)

Talvez por isso, a confecção do álbum deixa de ser a referência musical predominante. Ao menos para os músicos, ela é substituída pela permeabilidade da interface digital que sujeita o som a todo tipo de manipulação imaginável. Não importa se essa manipulação trata apenas da conversão do arquivo (associando um som a um contato de nosso telefone) ou trata, no limite, da criação de novos discursos sonoros, tendo como

base a apropriação de inúmeros trechos de outras canções (como ocorre na música eletrônica).

Assim, a experiência artística digital nos Convida a todos a mergulhar na estrutura (digitalizada) da obra musical e criar uma nova relação de sentido: somos agora convidados a manipular a música e a nos tornar interpretes ativos e operadores de uma música intotalizável. De um simples *ringtone* usado em nossos *smartphones*, que relacionamos a alguém ou a uma situação especial até uma obra conceitual. Nesse sentido, o artista Tom Zé nos dá um valioso exemplo. No seu CD “Jogos de armar”, pode-se ler na contracapa do encarte:

Em 17 de maio de 78 esses instrumentos, ideias e canções subiram ao palco da GV – teatro da Fundação Getúlio Vargas –, São Paulo. [...] Lá, o embrião de células musicais que podem ser manejadas, remontadas: um tipo de canção-módulo, aberta a inúmeras versões, receptiva à interferência de amadores ou profissionais, proporcionando jogos de armar nos quais qualquer interessado possa fazer, por si mesmo:

- a) Uma nova versão da música, pela remontagem de suas unidades constituintes;
 - b) Aproveitamento de partes do arranjo que foram abandonadas;
 - c) Reaproveitamento de trechos de letras não usados nas canções, para completá-las ou refazê-las;
 - d) Construção de composições inteiramente novas, com células recolhidas à vontade, de qualquer das canções do disco-mãe.
- Acompanha-o cedê auxiliar (não é um cedê duplo), Cartilha de parceiros. Neste, cada célula ou entrecho é apresentado separadamente para permitir reelaborações e remontagens.

[...]

Segue uma sucinta instrução da Editora Irará/Trama, para o caso de trabalhos que queiram assumir compleição profissional [...] ⁴⁵.

Podemos responder as perguntas que aparecem no título e no início deste tópico, tomando por base o exemplo de Tom Zé. Nos termos aqui propostos, ainda existe o momento de troca entre componentes de um processo interativo envolvendo a música – bem como as artes em geral – de forma não metódica e não proposital? Cremos que isso sempre houve e nunca cessará. Isso acontece conforme Tom Zé propõe ao ouvinte uma imersão na sua música que vai além da simples audição e contemplação. Ao oferecer trechos e letras de arranjos para que sejam refeitos, ele parte de um tipo de relação com a música que foge totalmente ao padrão unívoco (ADORNO 1999) proposto pela

⁴⁵ Contracapa do encarte que acompanha o CD Tom Zé, Jogos de Armar – faça você mesmo. Trama, 2000.

Indústria Fonográfica tradicional. Ou seja, aquele consumidor passivo diante de um produto com o qual não se pode fazer outra coisa a não ser ouvi-lo e manuseá-lo, é transformado por Tom Zé em uma experiência artística digital que envolve o público em um processo de criação, estimulando parcerias e reaproveitando trechos “[...] de letras não usados nas canções, para completá-las ou refazê-las”. Ainda que isso tenha acontecido no ano de 2000, período em que as TIC’s ainda eram limitadas por questões técnicas e financeiras, elas já se apresentavam como ferramentas capazes de potencializar a experiência artística tanto dos músicos quanto do público.

O consumidor pode ou não se comportar de forma passiva diante dos produtos da Indústria Cultural. Mas podemos concordar com Adorno quando ele afirma que a Indústria Cultural criou todo um aparato de fetiche voltado ao gosto e à estética (bem como ao consumo puro e simples), por meio de entretenimento de massa, buscando a cooptação do tempo livre das pessoas (ADORNO, 1999). Da soma entre a intercambialidade e as possibilidades de acesso ao conteúdo, surge a fruição, que ela proporciona, dentro das muitas brechas que a entropia do sistema digital⁴⁶ em seus vãos e vácuos sistêmicos nos oferece. Como isso se desenrolou é outra questão.

Essa colocação é importante, no sentido de que a proposta estética e conceitual da obra de Tom Zé já era factível desde o advento da música eletroacústica e do fonograma. Mas enxergar a música de forma unidimensional, apenas como produto, não permitia aos artistas e produtores ir além do produto álbum. Isso não impediu Tom Zé de vislumbrar e elaborar o conceito, mas o impediu de materializar a *ideia*. Tal só foi possível com a digitalização da música, que fez mais que tornar o projeto viável de um ponto de vista técnico: criou novas formas de interação. Interação que, por sua vez, propiciou a consecução do projeto.

Estamos falando do início dos anos 2000. Às vésperas da *Web 2.0*, as limitações técnicas ainda eram consideráveis. Porém, a influência das TIC’s já se fazem presentes no processo de construção desse conceito. Ainda que a proposta do álbum *Jogos de Armar* não seja compartilhar música pela rede, a ideia de compartilhamento (nos moldes do que as TIC’s permitem) já está contida no conceito apresentado por Tom Zé. Já nos

⁴⁶ O mundo digital parte do caos para o ordenado. É na entropia desse processo que as artes eletrônicas encontram as brechas por onde lançam as flechas de seu conteúdo revolucionário, crítico, sublimador e tudo mais que ela pode ter, que vá de encontro ao *status quo*.

remete às formas como as TIC's interferem nas interações sociais, nesse caso, entre músico, música e ouvintes. Atualmente esse processo é ainda mais simples.

Em relação ao elemento lúdico, a forma como *Janz* o coloca na pergunta (“[...] será que ainda existe esse lúdico?”), permite-nos pensá-lo em suas diversas acepções. Nesse caso, podemos pensar as possibilidades indicadas pela experiência artística digital por meio da ideia de jogos, brincadeiras e atividades criativas, considerada pela pedagogia; podemos usar a ideia de manifestação artística que aparece ainda na idade infantil sob a forma de jogo – tomada da psicanálise –, passando pela ideia de divertimento puro, acima de qualquer propósito⁴⁷. É interessante notar que a proposta de Tom Zé se encaixa em cada uma delas. É como se, de certa forma, as três acepções fossem, no fundo, apenas uma. O argumento pode parecer forçoso, mas, no encarte transcrito anteriormente, Tom Zé dá a entender que é a “interferência de amadores ou profissionais, proporcionando jogos de armar” que dá sentido ao seu álbum. A ideia de divertimento puro e infantil é contemplada nas alíneas ‘c’ e ‘d’, quando ele afirma que os trechos de canções podem ser reaproveitados ‘a vontade’. Nesse caso, trazendo a ideia de música compartilhada de Tom Zé para dentro da *Web 2.0*, é possível brincar, jogar, usando nossas capacidades artísticas natas apenas como divertimento puro ou na busca por alguma realização profissional e artística.

Enfim, arte da modernidade que se transforma e chega aos nossos computadores e *smartphones* como instância de possibilidades e encontra na música um campo que se oferece à compreensão. Uma história musical, um caminho que se confunde com o caminho da humanidade. Entra nela, sai dela. Vai se misturando. Às vezes de forma híbrida, outras, assumindo uma impressionante homogeneidade, que se separa para depois, novamente, se reengrenar.

2.3. Uma análise da música digitalizada

O modelo de comunicação utilizado pela internet é baseado na comutação de pacotes, sistema que deixa a rede independente de centros de comando e controle. Assim, as unidades de mensagem se fragmentam, espalham-se ao longo da rede, encontram suas

⁴⁷ <https://www.dicio.com.br/ludico/> acessado em 15/09/2016.

próprias rotas e se remontam com o sentido pretendido em qualquer ponto, desde que acessadas da maneira correta. Esse padrão constrói um sistema de produção (LEMOS & PALÁCIOS, 2001). Estamos diante de um modelo de comunicação e recepção de sinais onde as produções musicais digitais caminham lado a lado com a própria realidade. De acordo com Castells (2001), isso quer dizer que a novidade da comunicação eletrônica de sons, imagens e dados não é a indução à realidade virtual, mas a construção de uma virtualidade real⁴⁸.

A incorporação da tecnologia pela sociedade e a sua utilização por essa mesma sociedade é que produz essa indução. Ela se dá através de enormes investimentos dos grandes conglomerados empresariais, somados aos esforços das instituições científicas e dos usuários diletantes, ocorrendo por meio de saltos de qualidade (de conexão) e quantidade (de usuários).⁴⁹

Esses saltos de qualidade e quantidade podem ser relacionados à velocidade com que a reprodutibilidade técnica impõe a realização e distribuição das artes, no ensaio *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – publicado pela primeira vez em 1955. Ali, ao discorrer sobre o conteúdo revolucionário das artes modernas, Benjamin (1980) deixa espaço para que afirmemos que a reprodutibilidade da arte alcança outros meios de expressão como a música. Avançando em suas ideias, Benjamin chama a nossa atenção para a extrema velocidade com que a reprodutibilidade se impõe à consecução das artes e às novas formas de acesso que ela coloca à nossa disposição.

Ainda que as ideias benjaminianas estejam datadas, juntas, elas nos fazem perceber o quanto a ideia de reprodutibilidade ainda é bastante útil, principalmente se pensarmos numa arte que é modelo para muitos artistas, que são, também, produtores (BENJAMIN, 1985). Isso ocorre não apenas no sentido que damos hoje à produção da música (no que tange seu caráter técnico), mas no sentido de tencionar as relações artísticas e culturais no interior de uma sociedade. E mais ainda, se pensarmos nas condições de produção desta arte.

⁴⁸ Onde virtual é tudo aquilo que existe na prática como faculdade – e sem efeito atual –, mas que é suscetível de acontecer. Por sua vez, o real é tudo aquilo que existe de fato (Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – supervisionado por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Editora Civilização Brasileira - RJ, 1980 - 13ª edição).

⁴⁹ Para uma história detalhada do surgimento da grande rede, vide CASTELLS, Emanuel, *A Sociedade em Rede* (2006).

Em outro texto – *O autor como produtor* –, Benjamin (1985 – publicado pela primeira vez em 1966) analisa os modos de produção da arte em função das relações de produção que se criam no interior da sociedade capitalista. Um bom exemplo de como continua possível fazer uma explanação sobre a música digital partindo da ideia de reprodutibilidade é a experiência artística digital na música. Ela nos oferece uma nova síntese para o material sonoro, que nada mais é que a relação de sentido construída pelo artista e pelo apreciador por intermédio da internet e isso abre espaço para novas possibilidades de interação entre música e sujeitos (BORGES, 2009).

Santaella (1982), em seu texto *Deslocando as fronteiras da arte*, nos mostra como Benjamin compreende a arte como uma forma de produção social e enxerga o artista como um “trabalhador radicado numa história determinada e com materiais e técnicas determinadas à disposição” (SANTAELLA, 1982, 95). Dito de outra forma, podemos concordar com Benjamin e afirmar que o músico alternativo também está submetido aos modos de produção digitais. Assim, podemos pensar a produção social da arte a partir das condições de produção das relações sociais entre produtores e público, onde os músicos são seus próprios produtores e a interação com o público é maior, ao ponto do público também fazer as vezes de distribuidores de música.

Em outra chave, Bourdieu analisa as relações entre artistas e mercado em seu livro *As regras da Arte* (1986), e afirma que as condições de produção estabelecem uma “[...] relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela” (BOURDIEU, 1996, p.186). Para Bourdieu, essa repetição das estruturas é tão forte que tanto os produtores quanto o público tendem a funcionar como uma estrutura mental, organizando a produção e a percepção dos produtos. Por essa percepção, há uma oposição entre arte e dinheiro, que conduz os julgamentos que determinam o que é e o que não é arte (BOURDIEU, 1996).

Voltando a Benjamin, a historicidade objetiva impõe, ao mesmo tempo, uma historicidade dos meios de produção artística. Ainda de acordo com ele, sem essa imposição, fica impossível entendermos o movimento de transformação da arte. É importante ressaltar que ele considerava os meios de produção da arte como meros aparatos técnicos, porém “determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam” (SANTAELLA, 1982, 104). É desta maneira que as modificações na tecnologia e nos modos de produção da arte

alteram a forma da obra e as relações sociais entre produtores e receptores. É exatamente isso que a música digitalizada possibilita: um outro tipo de relação entre produtores e receptores, construídas graças às novas condições de produção da música digital – que serão examinadas no próximo capítulo.

Nesse sentido, as “tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 1980, p. 166), podem ser observadas e utilizadas para formular em que sentido se dão às exigências revolucionárias na ação política artística. Isso tem a ver com o fato de a arte de hoje valer tanto quanto puder se fazer vista e isso – de um ponto de vista mercadológico – só foi possível no instante em que a reprodutibilidade permitiu a produção e a reprodução em larga escala, o que também mexeu com seu valor de exposição. Sempre reprodutível, o advento dos dispositivos digitais tornou a reprodutibilidade da arte cada vez mais intensa. Assim, uma vez que esses produtores de conteúdo digital estão de posse de meios efetivos e eficazes para a execução do seu labor musical, suas experiências artísticas passam a dar vazão a todas as possibilidades postas pelas TIC’s disponibilizadas no ciberespaço. Nesse sentido, iremos encerrar este capítulo tecendo algumas reflexões pontuais sobre algumas características principais da experiência artística digital voltada à música.

2.3.1. *A Comoditie Digital*

No final dos anos 1970 as grandes gravadoras começaram a se fundir criando o que se convencionou chamar de *Majores*. Nesse momento, o fonograma se transformou em uma mercadoria preciosa. Trata-se de uma espécie de matriz em que o material musical é gravado e através do qual circula pelo mundo e é comercializado (como LP’s, CD’s, MP3). No instante em que ele passa a funcionar como a objetivação do carisma do artista, ele se transforma em mercadoria e passa a ser utilizado pelas empresas como elemento de negociação. Uma série de fusões ocorreram com o intuito de controlar o que é ou não disponibilizado ao público (SMIERS, 2006). Esse desenvolvimento transformou a música produzida dentro de um estúdio (o fonograma propriamente dito) em uma espécie de *comoditie* (primeiro armazenada em um suporte analógico e depois em um suporte digital).

Assim como outros ramos da indústria, a Indústria Fonográfica pega um produto com pouco valor agregado (por ser desconhecido) e agrega valor a ele. Nesse sentido, o trabalho da Indústria Cultural é adicionar valor à música através do produto álbum, associando a imagem e a música dos artistas a toda sorte de produtos, por meio de licenciamentos e exposição do artista na mídia massiva. Mas, para que esse produto pudesse render todo o seu potencial, era preciso controlar de forma rigorosa sua circulação pelo mundo (VICENTE, 1996). Quando levamos em conta a enorme quantidade de fonogramas gravados desde o início da indústria fonográfica, vemos como, dessa forma, eles poderiam concentrar seus investimentos em artistas de maior apelo comercial – os chamados *Blockbusters* (SMIERS, 2006). Por fim, a Indústria Fonográfica nunca soube negociar música e sim CD's, LP's e K-7's (LEONI, 2009).

A música sempre andou de mãos dadas com a tecnologia: da confecção dos instrumentos à invenção do gramofone, sua evolução a conduz à música digital. Num sentido amplo, a tecnologia é a sociedade: do papiro à tela de cristal líquido ou da pena ao teclado do computador, a sociedade pode ser interpretada pelas ferramentas criadas pela técnica. Isso nos remete a dois princípios ontológicos: (1) a tecnologia não determina a sociedade, antes a incorpora e (2) a sociedade não determina a inovação tecnológica, ela a utiliza (CASTELLS, 2006). É essa interação dialética entre sociedade e tecnologia que oferece aos músicos novas condições de possibilidade, em comparação com a música analógica.

Desse modo, o interesse dos músicos recai sobre os usos possíveis das *comodities* digitais a partir dos dispositivos digitais e na interatividade. Numa palavra, na apropriação desses elementos pelos músicos. É um novo paradigma informacional que se liga a mudanças sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas do mundo.

2.3.2. A Permeabilidade

Na medida em que a confecção do álbum deixa de ser a referência musical predominante, ela é substituída pela permeabilidade da interface digital que submete o som às mais variadas manipulações. A universalidade desse ambiente favorece a

globalização da música, não apenas no sentido comercial, mas em termos de democratização do acervo disponível.

De principal mercadoria da Indústria Fonográfica, o álbum passa a ser visto uma espécie de cartão de visitas dos artistas em busca de notoriedade. Embora o álbum não tenha perdido sua importância social, política e econômica (pelo contrário), os valores relacionados a ele foram transformados pela permeabilidade digital, que colocou a estrutura da música à disposição de todos – não apenas para apreciação, mas para uma relação mais íntima.

Isso permite a coexistência pacífica de diversos interesses e culturas (CASTELLS, 2006: 439), formando uma Rede flexível no interior da internet, onde pessoas, instituições, empresas e associações criam seus próprios círculos de informação (CASTELLS, 2006). Nela, a representação social ganha um novo espaço, continua a se basear em meios simbolicamente generalizados, dentro de um ambiente de diferenciação política e com cada corrente ocupando seu espaço: conservadores conservam; progressistas inovam; ambientalistas cuidam das questões ambientais; trabalhistas, de questões laborais; os anarquistas anarquizam estruturas petrificadas; os revolucionários revolucionam (CASTELLS, 2006).

A ideia (arbitrária) de divisão entre executor/ouvinte e técnica/conteúdo⁵⁰ foi substituída. Benjamim acreditava que isso só seria possível com a ajuda da palavra. Ele a entendia como um aspecto essencial, uma vez que a palavra pode eliminar todas as disjunções presentes na música. Nesse mesmo sentido, o fato de ser permeável ajuda a eliminar as oposições. Aqui, tanto a palavra quanto a permeabilidade têm o sentido de transformar as técnicas de gravação, divulgação e distribuição em elementos capazes de superar antinomias. Assim como a palavra, o caráter permeável da música digital reforça a posição do homem no centro de suas próprias experiências. Através da palavra usada no ambiente permeável da internet, o homem tem mais uma chance de se emancipar, pelo exercício de se expressar e de procurar influenciar o rumo dos acontecimentos – e tal se dá pela exigência que se tem em se poder descrever o mundo (real ou digital)

⁵⁰ De uma forma bem simples, a técnica diz respeito aos equipamentos utilizados na produção do fonograma que separa o músico do seu público através do álbum. Eles permanecem fisicamente separados, mas uma nova aproximação se configura através das redes sociais. Quanto ao conteúdo, ele faz referência ao material gravado: composição letra e melodia da canção, harmonização da música, criação dos arranjos e o ritmo escolhido.

2.3.3. A Intercambialidade

A intercambialidade é um dos principais elementos do processo de construção dos sujeitos músicos na atualidade. No exato instante que um apreciador pode, num clique de seu *mouse*, se tornar um artista, a intercambialidade está posta. A música está conectada ao mundo. Ele é o seu limite. No instante em que as TIC's nos colocam em contato com a forma e a estrutura do material artístico, essas tecnologias digitais nos oferecem alguma possibilidade de confronto com a Indústria Cultural (BENJAMIN, 1980). Nesse sentido, a questão consiste em situar a produção da música digitalizada dentro das necessidades objetivas daqueles que a produzem.

Um exemplo dessa demanda e da intercambialidade ensejada pela música digital é o arquivo de extensão MP3 (ou música de padrão MP3). As técnicas de gravação gravam todo o espectro de frequência do instrumento no momento da execução do som, inclusive aquelas que se encontram acima e abaixo do alcance do ouvido humano comum⁵¹. O que o padrão MP3 faz é remover qualquer som fora do limiar fisiológico da audição humana⁵². Esse procedimento promoveu uma enorme revolução na intercambialidade da música que circula pela internet. Além de comprimir (em até 90%⁵³) o material sonoro, tornando-o compacto e mais fácil de circular, ele o transforma em dados/arquivos – passo essencial para que a manipulação se instaure.

Vale mencionar que a qualidade da música de padrão MP3 (entre 98 e 128 Kbps⁵⁴) é, tecnicamente, uma das piores com a qual o ser humano já teve contato, desde a invenção da música gravada. De acordo com Esmeraldo,

O contra-senso é o seguinte: o MP3 é muito fraco. [...] Só que virou um padrão. É uma coisa maluca. Você vai para um estúdio, trabalha com 24 Bits ou 96 Bits, 40 KiloHertz. Você usa todas as faixas de informação pra obter um som cristalino, você passa horas mixando pra gerar um disco, gerar uma matriz e no final, o cara vai ouvir em MP3 de 128, que é um som deteriorado. [...] Mas o som, ele perde peso. Começa a perder frequência aguda... Você começa a ouvir bossa nova... Você não consegue ouvir o chimbal.

⁵¹ Algo entre 20 e 20000 Hz.

⁵² Overmundo: Escuta e MP3Fonte: <http://overmundo.com.br/overblog/escuta-e-mp3-1>. Acesso em 05/12/2015.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Espécie de unidade de medida, ela mede a qualidade de execução da música pela taxa de bits por segundo. Quanto maior o valor, melhor será a qualidade do som. Endereço eletrônico: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u16393.shtml>>. Acessado em 15/09/2016.

É importante salientar que estamos aqui nos referindo a uma questão técnica. Ou seja, por um lado, temos o fato de a má qualidade da música de padrão MP3 ser prejudicial à saúde. Por outro lado, esse padrão proporciona uma “interface entre campos tecnológicos, mediante uma linguagem digital comum, na qual a informação é gerada, armazenada, recuperada, processada e transmitida” (CASTELLS, 2006, p. 63). Em outras palavras, gerar, armazenar, recuperar (ouvir), processar, transformar e compartilhar canções compactadas dá vazão a uma demanda de consumo, impossível de ser atendida no formato analógico. Enfim, através do clique do *mouse*, a intercambialidade expande a música exponencialmente em razão da sua capacidade de criar. No mais, uma boa parte do acervo disponível já possui uma qualidade de compressão entre 292 e 330 Kbps.

Essas colocações dizem respeito ao desenvolvimento dos equipamentos e reprodução de áudio, mas aos de gravação também. Os primeiros equipamentos de gravação esbarravam em problemas relativos ao registro das frequências e as frequências mais graves eram extirpadas, pois não havia equipamentos que as reproduzisse. Surge então um detalhe interessante. Como as primeiras populações urbanas do início do século XIX não tinham acesso à música erudita (objeto das primeiras produções fonográficas), o padrão de qualidade das músicas, que não era dos melhores, foi facilmente imposto pelas gravadoras (BORGES, 2006). O desenvolvimento do padrão digital resolveu parcialmente esse problema, na medida em que os estúdios passaram a trabalhar com padrões de compressão muito baixos, em detrimento do aumento da qualidade dos equipamentos. Mas em termos de reprodução e distribuição, é praticamente impossível mensurar até onde podem ir as possibilidades da música dentro do ambiente de rede. A imaginação dos usuários é o limite por um lado e as disputas jurídicas pelo acervo e direitos autorais é o limite por outro. Ainda em termos de intercambialidade, as artes gráficas, pictóricas, musicais, textuais, são todas convertidas em informações (o hipertexto). *Bites* (zeros e uns) acessíveis a qualquer pessoa que se ‘sinta’ artista, ou que queira simplesmente ouvi-la.

2.3.4. Interatividade

A profusão de mídias no cotidiano das pessoas é tão grande que está produzindo uma espécie de quase onipresença e quase onisciência. Santaella (2003) chama isso de efeito de fetiche, dado o fato de que, diante da proeminência das mídias, todo o mais parece se apagar. Pensando na cultura de massa, é como se bases subjetivas necessárias para se pensar cultura, e as formas de socialização que lhes são inerentes, nos fossem negadas. Se assim for, o resultado disso seria – de acordo com Santaella (2003) – a perda da capacidade de percepção, em função das linguagens e dos processos sógnicos aos quais somos expostos no ciberespaço⁵⁵. Como fica a construção do sujeito músico em meio a isso?

Foi pela possibilidade de se adquirir um *Long Player*, com cantigas tradicionais da terra natal ou apenas cumprindo um desejo de ouvir música que a produção em massa se mostrou importante na construção dos sujeitos músicos como os conhecemos hoje. O fascínio que a música e os aparelhos de som causavam têm ligações com a necessidade de contato, com a manutenção da identidade e com a sensação de compartilhar uma dada cultura. Essas mudanças são significativas, mas não definitivas.

O que vemos hoje é uma necessidade ainda mais complexa – em função das imensuráveis possibilidades de conexão com o mundo – de se integrar. Isso independe da instância de integração que se quer alcançar:

- se o que se quer é se aproximar das pessoas através de nomes e personagens fictícios;
- se o que se pretende é dirimir distâncias;
- se o que se quer é tratar de questões profissionais e utilitárias.

Assim, o desenvolvimento dos *Hardwares* e *Softwares* de comunicação colocaram uma parte considerável de nossos cancioneiros à disposição de muitos. É um

⁵⁵ Mais uma vez, a ideia de McLuhan (1974) de que o meio é a mensagem aparece. De acordo com Santaella (2003), dentro da lógica que dirige o nosso mundo hoje, a internet tornou-se uma estrutura que se pretende universal. Trata-se de um ambiente de comunicação em contínua expansão e seus ambientes comunicacionais constituem formas culturais e socializadoras sem precedentes.

conhecimento comum e interativo que, nesse início de século XXI – tanto nas nações desenvolvidas como naquelas em processo de desenvolvimento – está colocando cada vez mais pessoas em contato com esse tipo de tecnologia. Nesse sentido, é importante reforçarmos as diferenças entre o barateamento dos equipamentos, ocorrido no final das décadas de 1970/80 e o que vivemos hoje – notadamente, com a multiplicação de aplicativos (*softwares*) que funcionam dentro do conceito de intuitividade.⁵⁶

Dessa forma, a posse de equipamentos digitais se tornou um acessório normal, quase indispensável, para a vida. Para a maioria dos músicos e, frequentemente, também para pessoas individualmente: tanto os jovens que já nascem imersos nesses processos tecnológicos; quanto os mais velhos, muitas vezes obrigados, por força das circunstâncias, a se adaptarem. Para muitas pessoas (músicos, incluídos) a tecnologia se tornou uma parte delas. De certo que isso aumentou a individualidade. Mas não se pode negar que as possibilidades criativas estão postas com liberdade de movimento e de maneira até então desconhecida. Você dá a ordem ao equipamento e ele obedece. É um poder que em tempos anteriores apenas grandes musicistas, os chamados virtuosos, tinham à sua disposição.

Há uma integração crescente da humanidade, há também uma interdependência crescente entre muitos subgrupos (até então independentes) da humanidade. Parafraseando Elias (2006), o tráfego de dados (informações) une pessoas. Independente da crescente individualidade e de todos os obstáculos postos pelas diferenças de acesso, as tecnologias digitais colocam pessoas em contato (de uma forma cada vez mais veloz). Ela achata categorias físicas antes intransponíveis como o tempo e o espaço e faz isso com um grau relativamente alto de segurança.

Hoje a humanidade se tornou uma unidade em maior grau que antes e, se eu posso assim dizer, uma realidade social. [...] O avanço na tecnização tem colocado as pessoas, sobre o globo terrestre, cada vez mais próximas umas das outras. Mas o desenvolvimento do habitus humano não está acompanhando o ritmo do desenvolvimento da tecnização e suas consequências. A tecnização encoraja a humanidade a aproximar-se e a unificar-se. Quanto mais isto acontece, mais as

⁵⁶ Por intuitividade, deve-se entender que os programas precisam tão somente da intuição para serem manipulados por seus usuários. Nenhuma técnica ou aquisição de competência é necessária. Até mesmo o uso de um manual mais detalhado é dispensável. Se antes tínhamos a necessidade de recorrer às instruções de uso de todo e qualquer equipamento tecnológico; hoje, canalizamos toda nossa energia na criatividade necessária ao uso particular de nossos equipamentos digitais. Isso serve para um simples usuário de *smartphone*, quando transforma uma música de sua predileção em *ringtone*, mas serve como instância criativa para músicos e produtores. Quanto mais intuitividade, maior a interatividade.

diferenças nos grupos humanos se tornam aparentes à consciência humana. A integração crescente da humanidade, a dependência rapidamente crescente de todos os subgrupos da humanidade um com o outro são expressas não apenas em uma série inteira de instituições globais tais como o Banco Mundial ou as Nações Unidas, mas também em tensões específicas e conflitos que surgem da integração (ELIAS, 2006, p. 25-26).

2.3.5. As Possibilidades para os sujeitos

Apesar de o ambiente digital propiciar uma profusa produção musical, a relação instrumental com a música e com o mercado persiste. Mas é bom lembrar que qualquer tentativa de cristalizar uma posição dentro do dinamismo do ambiente digital – tentando classificá-la como um código cultural – está condenada à obsolescência (CASTELLS, 2006). Nesse sentido, o mundo digital mexe com todos os sistemas da vida aos quais tem acesso (CASTELLS, 2006). Exatamente por isso, os músicos que lançam mão de ferramentas digitais para compartilhar, manipular e usufruir música não podem ser considerados simples produtores/ouvintes/consumidores na concepção mais tradicional.

Nosso entendimento é que o outro sujeito surge com a outra experiência artística. Esta, por sua vez, diz respeito às possibilidades de transcender o ciberespaço. Transcender aqui significa não se contentar com o espaço virtual. Dessa forma, ao espaço virtual conquistado para o labor (produção, divulgação e distribuição de música), os músicos alternativos querem somar outros espaços mais palpáveis, como a Praça Antenor Navarro. O fato interessante aqui não diz respeito ao ineditismo do fenômeno. Ao contrário disso, esse processo se encontra dentro de um longo percurso histórico, no qual um determinado tipo de sujeito surgiu em cada fase do desenvolvimento das ferramentas de produção, reprodução, divulgação e distribuição de material musical.

Nossa discussão não se restringe à questão da cultura como valor, mas o caminho que os músicos alternativos seguem para desenvolver aquilo que Adorno (1985) chamaria de consciência de si mesmo: o movimento do próprio pensamento (ADORNO, 1985). Nesse sentido, Adorno (1995) afirma que a experiência de formação dos sujeitos deveria ser uma experiência dialética num sentido emancipatório. De um lado, o momento materialista da experiência deveria disponibilizar o contato com o objeto a fim romper as limitações de cada um. Isso seria necessário para que o pensamento recuperasse a experiência do concreto sensível. De outro lado, a experiência dialética ajudaria o sujeito a tornar-se experiente, considerando a relevância do processo e dos

resultados. Nas palavras de Adorno, isso equivaleria a reelaborar a relação entre o passado e o presente, dando acesso a uma práxis transformadora⁵⁷ (ADORNO, 1995).

Na história do desenvolvimento do sujeito moderno, os indivíduos devem buscar a autossuficiência e o bom termo dos seus desejos. Isso faz surgir uma necessidade social na qual “quem quer que se furte à troca universal, desigual e injusta, que não renuncie, mas agarre imediatamente o todo inteiro, por isso mesmo há de perder tudo, até mesmo o resto miserável que a autoconservação lhe concede” (ADORNO, 1985: 61).

Tal qual Ulisses, o saber constitutivo da sua identidade lhe possibilita sobreviver tirando sua substância da multiplicidade. É assim que o músico que trafega pelo ambiente de rede desvia, dissolve e se expõe mais audaciosamente, tornando-se duro e forte. Desse modo, temos, como recurso do eu para sair vencedor das aventuras no interior do ciberespaço, o perder-se para se conservar.

Podemos pensar – tal qual Adorno – que se trata de uma adaptação, conscientemente controlada, desses músicos à natureza do ciberespaço. Aqui, o esquema da astúcia ulissiana é a dominação do ciberespaço através da assimilação (ADORNO, 1985). Para isso, é preciso, antes de qualquer coisa, ser astucioso. Mas o que significa ser astucioso?

Ulisses não pode ter tudo. Precisa saber esperar e renunciar. Quando guia sua nau por entre os rochedos, precisa incluir em seus cálculos a quantidade de homens que irá perder. Ele vive de subterfúgios e a glória que eles conquistam apenas confirma que a dignidade só é conquistada superando a ânsia de uma felicidade (ou realização) total, universal e indivisa (ADORNO, 1985: 63). Sua astúcia consiste no fato de que seu espírito instrumental, uma vez amoldado e resignado à natureza, dê a esta mesma natureza o que a ela pertence (BORGES, 2006). Ainda que ele possa perder o controle sobre as suas pulsões, ele (enquanto sujeito músico) só pode ouvir o canto da sereia sem sucumbir a ele, se abrir mão de desafiá-lo.

Quem desafia está entregue ao desafio ao qual se expõe. A astúcia agora consiste no fato de que o desafio se tornou racional. Ao invés de desviar do caminho ou, o que seria pior, alardear a superioridade do seu saber, o sujeito se apequena. É desta forma que ele, permanece como ouvinte entregue à natureza, por mais que se distancie dela. O

⁵⁷ Não há como afirmar se Adorno mudaria suas ideias pessimistas em relação a música (pessoalmente, creio que não).

contrato de servidão está cumprido. Mas ele descobriu uma lacuna no contrato: o contrato original e antigo não prevê se o navegante que passa ao largo tem que ouvir a música amarrado ou não. É assim, tecnicamente esclarecido e instrumentalizado, que Ulisses reconhece a superioridade da canção [...]“ele se inclina à canção prazerosa e frustra-a como frustra a morte” (ADORNO, *apud* BORGES, 2006).

Quem ouve a música quer ir ter com as sereias como qualquer outro, mas Ulisses arranhou um modo de, entregando-se a música, não se entregar à morte – e a epopéia se cala diante do destino das sereias (cantoras). O que há de fato é que, desde o encontro de Ulisses com as sereias, todas as canções ficaram afetadas. A música ocidental passou a laborar no contrassenso do que representa o canto para as demais civilizações. Contudo, essa mudança passa a constituir a nova força motora de toda arte musical moderna, bem como influencia na constituição de todos os sujeitos, notadamente, os músicos (ADORNO, *apud* BORGES, 2006, p. 15).

Ser sujeito é autoconservar-se. Nesse sentido, é essa atitude que rege a relação entre a palavra e a coisa; sendo ambas, a mesma coisa. Trata-se de uma relação de negação, onde negando a coisa, à palavra faz com que a coisa desapareça como se fora uma adaptação à linguagem. No fundo, estamos diante de uma socialização radical que nada mais é que uma alienação radical.

A autoafirmação de Ulisses é, na verdade, uma dupla negação em que o sujeito cai no círculo compulsivo da necessidade natural, da qual tenta escapar pela assimilação: “Quem, para se salvar, se denomina Ninguém e manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza sucumbe à *hybris*” (ADORNO, 1985: 71). Numa palavra: pseudoatividade: “[...] a gente sabe que não é nada, a não ser essa simples cocadinha aqui. Essa cocadinha aqui é nossa vida. Doce, gostozinha. Vamos curtir ela, porque ela é pequena e vai acabar logo” (Janz).

Nesse caso, a novidade consiste no fato de que, ao invés de se afastar da natureza – como condição para permanecer ouvindo o canto da sereia – nossos músicos se aproximam cada vez mais dela, à medida que se entregam a ela, além de estarem conscientes de sua condição de “simples cocadinha”. Nesse caso, não se trata mais de tentar escapar da assimilação ou da manipulação dos processos. Essa questão está ultrapassada, já que, nesse momento, as possibilidades se dão justamente por trafegar no interior das manipulações e assimilações ensejadas pelo ambiente de rede. Elas permanecem propostas pelo mercado, mas também são parte integrante do ciberespaço.

A essência da imagem se transformou em aparência (ADORNO, 1985): trata-se de uma relação íntima entre cultura e barbárie, através da qual cremos ser possível entender a construção dos sujeitos músicos modernos. Para Adorno, barbárie diz respeito a uma característica específica da nossa racionalidade que é a nossa tendência à autodestruição. Não se trata de retorno à barbárie dos antigos (do canibalismo, por exemplo), mas do triunfo da igualdade repressiva. Tem a ver com a tomada do tempo e da vontade dos sujeitos que, de forma ambígua, destrói a autonomia (ADORNO, 1985).

Assim, Adorno acredita que a formação dos sujeitos ocorre dentro do equilíbrio das contradições, inerentes à racionalidade e barbárie. Para ele, esse processo começou a ser quebrado pela racionalidade da cultura moderna, teve um impulso com o advento da Indústria Cultural – e teve seu ápice na Segunda Guerra Mundial, mais precisamente, nos campos de concentração⁵⁸. Assim, o único poder efetivo contra a barbárie seria a autonomia, o poder para a reflexão, a autodeterminação e a não-participação (ADORNO, 1995, p. 125).

Nesse ponto, as possibilidades postas pelas TIC's oferecem aos músicos alternativos a potência para se determinarem mais uma vez enquanto sujeitos relativamente autônomos. Não se trata de semiformação (ADORNO, 1999), uma vez que a digitalização de sua arte subverteu a homogeneidade proposta pela música analógica e os colocou em contato com a estrutura digital da música. Nesse caso, trata-se de um processo de formação de sujeitos em que as interações proporcionadas pela imersão nas TIC's os transformam em agentes ativos (nunca passivos) em seu labor musical.

⁵⁸ “Não se sabe com certeza como se verifica a fetichização da técnica na psicologia individual dos indivíduos, onde está o ponto de transição entre uma relação racional com ela e aquela supervalorização, que leva, em última análise, quem projeta um sistema ferroviário para conduzir as vítimas a Auschwitz com maior rapidez e fluência, a esquecer o que acontece com estas vítimas em Auschwitz” (ADORNO, 1995, p. 133).

“A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas” (ADORNO, 1995, p. 134).

CAPÍTULO 3

A MÚSICA ALTERNATIVA COMO PALCO DE ATUAÇÃO POLÍTICA

Nesta parte do trabalho, iremos propor uma reflexão a respeito dos principais elementos políticos envolvidos no processo de construção dos sujeitos músicos daquela localidade, a partir da análise da configuração musical do entorno da Praça Antenor Navarro, localizada no Centro Histórico da cidade de João Pessoa/PB. A ideia é discutir os processos identitários, analisados como expressão das relações de poder entre músicos e sociedade.

Além das TIC's se constituírem como elementos importantes no processo de construção dos sujeitos, elas também geram estratificação, localização e hierarquização através de uma distribuição mais ou menos rígida dos músicos pelos espaços da cidade, tendo o Centro Histórico como ponto de referência e categorizando os músicos em função de sua maior ou menor atuação na cena artística e política da cidade – respectivamente. Isso inclui uma breve análise da Praça Antenor Navarro.

Destarte, nosso intento é analisá-la, partindo do princípio de que ele materializa ações iniciadas no ciberespaço. Dessa forma, ela será tomada como ponto de aglutinação onde músicos alternativos desterritorializados se reúnem. Isso é mais uma opção didática para facilitar nossa análise do que uma retratação desde lócus aos moldes etnográficos. Da mesma forma que o relato das trajetórias musicais dos nossos atores foi uma estratégia didática para entendermos como as TIC'S alteraram seu fazer musical. Quando falamos em estratégia didática, estamos pensando em uma forma de

dar bom termo a nosso objetivo último que é de analisar em termos de ‘como’ ocorre essa formação dos sujeitos; ‘para que’ ela ocorre; e ‘por que’ dessa forma e não de outra.

A mim me parece claro que não existem respostas cabais para essas três questões. Ainda mais quando pensamos nas alterações constantes do processo em função das novidades digitais que nos surpreendem a cada dia. Mas isso não nos impede de tentar uma aproximação do entendimento desse processo.

De uma forma simples e direta, o ‘para que’ está relacionado à boa consecução do labor musical desses músicos. Tem a ver, também, com dar vazão a uma demanda reprimida por música. Não apenas a demanda pelo consumo; mas, principalmente, a criativa. O ‘porquê’ diz respeito às formas de atuação que transcendem o ciberespaço e alcançam a materialidade da música e dos espaços geográficos, tais como a Praça Antenor Navarro. O ‘como’ ela ocorre tem a ver com as interações que se estabelecem através e a partir das TIC’s digitais: não só entre os músicos, mas entre os músicos e as TIC’s.

Posto isso, nessa última parte, faremos uma reflexão a respeito dos meios digitais enquanto espaços de interação e atuação. Tomaremos como base para nosso ponto de partida a fecundidade teórica do interacionismo simbólico. Fecundidade que só pode ser entendida quando contrastada com a velha Escola de Chicago. Vale ressaltar que a escola de Chicago não possui um teórico inequivocamente decisivo em sua constituição ou mesmo um programa de investigação claramente definido (JOAS, 1990). Assim, importa saber que “la escuela de Chicago consistía más bien en un complejo entramado de pensadores e investigadores más o menos importantes cuyas influencias mutuas es difícil reconstruir ahora” (JOAS, 1990, p. 115).

3.1. Os meios digitais enquanto espaços de interação e atuação

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra pessoa, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos, conscientemente representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos (PARK *apud* GOFFMAN, 2002, 27).

As ciências sociais sempre buscaram, entre outras tantas coisas, o sentido para o mundo social. Um dos objetivos sempre foi se aproximar de um entendimento dos sujeitos que nele existem. Entender o sentido da existência desses dois elementos resulta em compreender mais e melhor não apenas nossa sociedade, mas nossa própria existência. Isso passa por explorar e apreender os significados dos problemas existentes, bem como aqueles problemas que surgem como consequência das transformações culturais, econômicas, políticas e sociais.

Uma dessas questões mais atuais diz respeito aos acontecimentos ambientados no ciberespaço e que, a cada dia, se materializam em novas formas de sociabilidade. Esses acontecimentos estão intimamente relacionados ao processo de construção dos sujeitos músicos na atualidade. São novas formas de interação instanciadas pelas TIC's que ensejam formas de atuação dos atores a partir do ciberespaço.

Nesse sentido, estivemos, até aqui, descrevendo a trajetória dos músicos, iniciando a descrição com a entrada da música nas vidas dos artistas, passando às mudanças advindas da entrada das TIC's no labor musical dos artistas alternativos da cidade. O vetor usado para a descrição das experiências formativas das identidades artísticas dos músicos foi o relato etnográfico.

A etnografia pode ser tomada como uma ferramenta de estudo dos costumes, crenças e tradições de uma sociedade, transmitidas pelas interações entre indivíduos dentro de um ambiente de sociabilidade. Ela pode ser usada tanto como método quanto como o produto de uma pesquisa (POLIVANOV, 2013). Nesse sentido, ela também serve para estudar os conhecimentos, técnicas e habilidades usadas em um processo de interação para entender como se dá a formação dos sujeitos. Nos termos de Geertz, ela foi usada aqui como um processo (POLIVANOV, 2013) que enseja uma série de simbolismos úteis para explicar a interação virtual como constituinte da formação do sujeito.

Nesse sentido, o simbolismo não é o resultado da interação do músico consigo mesmo ou com o objeto música. Ainda que a ação social tenha origem nos indivíduos, a ação social de fazer música e postá-la na internet deve se originar naquilo que o músico faz regulado pelas interações sociais construídas socialmente. Os significados de suas

ações são controlados e modificados por meio de um processo interpretativo que se processa na interação dos músicos entre si, dos músicos com suas músicas e dos músicos com a internet (que torna a comunicação possível).

O fato é que as necessidades e práticas de organização moldam nossas descrições e análises e estão diretamente relacionadas a temas que incluem problemas associados às artes, à experiência e à análise da vida cotidiana (BECKER, 2009). Procuramos por “representações da sociedade em que outras pessoas nos falam sobre todas essas situações, lugares e épocas que não conhecemos em primeira mão, mas sobre as quais gostaríamos de saber” (BECKER, 2009, p. 18). Trata-se, nesse caso, de algo que alguém descreve ou explica a respeito de um aspecto da vida social. Pode parecer abrangente. Em nosso caso, abarca representações comuns das canções que construímos uns com os outros como leigos no nosso dia a dia, mas também abrange tarefas mais eruditas e profissionais como a composição de canções e seu processo de mixagem em estúdio. Em nosso caso, iremos nos concentrar, neste momento, no trabalho representacional feito pelos músicos – à maneira como o que é feito por cientistas sociais. Dessa forma, considerar as formas como os músicos alternativos representam as músicas com as quais tem contato através da rede (a experiência artística digital) ajuda a categorizar as atividades representacionais.

Contudo, distinguir as diferenças entre essas três instâncias de organização ajuda a dirimir problemas mais genéricos de representação e situar melhor aqueles que nos interessam. O importante aqui é pensar como a comunidade interpretativa (organização das pessoas) que fazem “rotineiramente as representações padronizadas de um tipo particular (‘produtores’) para outros (‘usuários’) que as utilizam rotineiramente para objetivos padronizados” (BECKER, 2009, p. 20).

Com bastante frequência, músicos alternativos não se encaixam muito bem em mundos organizados por produtores e usuários (músicos comerciais e músicos alternativos, por exemplo). Nesses momentos, surgem os experimentadores e inovadores. Como eles não fazem as coisas de maneira usual, suas obras normalmente não têm muitos usuários. Porém, as soluções que criam para problemas comuns tais como:

- 1- a absorção de estilos os mais diversos, com os quais tem contato via internet;

- 2- a influência dos modelos de negócio consagrados e disponibilizados pelos diversos meios midiáticos;
- 3- a divulgação de suas canções pela rede;
- 4- os sites e aplicativos de distribuição, dos quais fazem largo uso;

Esses elementos nos dizem muito sobre as possibilidades que a prática mais convencional não considera. Mais do que isso, nos abre um campo de estudos rico. São, enfim, procedimentos e formas tomados emprestados de outras instâncias, que são usados para fazer algo que seus criadores não pensaram, produzindo misturas de métodos e estilos que se encaixam em condições cambiantes entre as organizações a que pertencem. No que nos importa, altera o processo de construção dos sujeitos.

De acordo com Becker, as “pessoas que coletam dados sobre a sociedade e os interpretam não começam do zero a cada relato que fazem” (2009, p. 27). Elas partem de formas, métodos ou ideias que algum grupo social já tem a sua disposição. Dessa forma, relatos sobre representação são mais ricos de sentido quando são enxergados dentro de um contexto de organização, ligado, por exemplo, às formas como as pessoas que contam o que pensam saber para outras pessoas que querem saber. Essa observação de Becker é importante, pois nos ensina a observar representações enquanto artefatos que se nos apresentam como se fossem “restos congelados da ação coletiva, reanimados sempre que alguém os emprega” (BECKER, 2009, p. 27).

Essa distinção é importante, pois se nos concentrarmos excessivamente no objeto música (ou mesmo no objeto músico), desviaremos nossa atenção em demasia para as capacidades técnicas e formais de um meio. No caso dos nossos músicos, uma simples explicação técnica (física) das diferenças entre o som analógico e o digitalizado se transforma em mais que uma ‘aula’ sobre processos eletroacústicos e digitais. Ele acaba avançando rumo às possibilidades criativas do processo de produção da música e às perdas e ganhos dos músicos ao se digitalizar a experiência artística:

[...] a gente está falando aqui e o som está se propagando no ar [...] é totalmente analógico.

[...] O auto falante é analógico. Se você passa pro computador, tem que digitalizar isso aí. O computador, não reconhece nada analógico. Tem que ter um conversor de analógico pra digital.

[...] Ele vai pegar cada ponto daquele e vai (tipo) dando um degrauzinho. Em vez de ser uma senoíde⁵⁹ perfeita, fica um bocado de degrau. Como se fosse uma escada subindo e descendo. E aquele degrau, se associa a um número binário.

O que o computador faz? Pega o sinal analógico da guitarra, manda o sinal. Converte (analógico em digital). Converte no computador. O computador faz tudo... E aí, pronto. O sinal digital, você faz o que você quiser. Quer dar ganho, quer distorcer, quer botar reverber, tudo. Tudo você faz no computador. Hoje em dia é até simples, é só clicar... É muito simples mesmo, é só clicar.

Depois que você mexe em tudo, o computador faz o que? Converte o digital pra analógico, pra passar pros autofalantes. Nessa conversão, você tem que ter perda – é normal. Você perde algumas coisas, alguma faixa de frequência. Já no analógico, quando você pega um amplificador valvulado – a faixa de frequência dele é gigantona. Aí, por exemplo, o ouvido humano é o que? 40 Hz, sei lá [...] é por aí. Eu acho que é por aí. Eu não tô lembrando o valor, mas eu acho que é mais ou menos isso. A faixa de frequência do digital é bem pequenininha. Fica ali no meio. O que é grave demais, já não pega. Nem agudo. Dá até pra diminuir espaço. O analógico não. O valvulado pega tudo. A frequência é gigante. (fala de *Cerveira*).

Muito embora essa fala de *Cerveira* nos dê bem a medida da importância do conhecimento técnico para a construção do sujeito músico, ela não nos diz o suficiente para entendermos como a representação se constrói a partir disso. No entanto, ela é uma aula de como se processa a construção da experiência artística digital, com suas perdas e ganhos, em termos de interação e atuação entre músicos e tecnologias de produção e execução sonora e, por extensão, entre músicos e músicos (e músico e pesquisador). Desse modo, se nos concentrarmos na atividade organizada, podemos encontrar os elementos que explicam que, o que um meio pode fazer, acontece sempre em função do modo como as limitações organizacionais afetam seu uso, como atesta essa outra fala do músico *Cerveira*:

A vontade de fazer o pedal foi o seguinte: teve um dia que eu estava na internet procurando um amplificador pra mim [...] Eu tava doido pra comprar um pedal. Na época era R\$ 900,00[...] Eu botei no *googlezão* da vida: [...] Botei ‘esquemas elétricos, pedal, em inglês, em português e fui procurando. E achei um site que é específico pra isso, o *tonepad*.⁶⁰

⁵⁹ De forma simples, senoíde (ou senoidal, para ser mais correto), é a forma mais simples de onda sonora, descrita por funções harmônicas e que se repete em um determinado intervalo de tempo (LAZZARINE, 1998)

⁶⁰ Marca de equipamentos eletrônicos voltados a *performance* musical.

Quando indagado sobre o idioma em que os hipertextos são disponibilizados, *Cerveira* é certo em sua resposta: “Eu nunca aprendi inglês. Mas o cara sabe muito termo técnico em inglês”. Vale lembrar que, uma vez que uma mensagem é codificada em linguagem binária, ela se transforma em hipertexto, seja ela de que natureza for (LÉVY, 1997). Essa lembrança é importante, na exata medida em que o processo de construção de *Cerveira*, com o advento das TIC’s, não se dá exatamente sobre a música, mas sobre um hipertexto. Inclui também todo seu conhecimento técnico sobre o meio em que a música trafega. Supera, através das características mencionadas, dificuldades que, em outros tempos demandariam outros esforços e outras estratégias dos músicos.

Aí, quando eu achei o pedal, eu endoidei.

[...] O primeiro pedal que eu montei, praticamente foi como montar um lego. Peguei, olhei o esquema e montei. [...]

[...] As três primeiras tentativas de montar esse pedal não funcionou não. Eu tive que botar um capacitor melhor. [...] Fiz vários testes. Aí, o que acontece? Hoje em dia eu vejo o pedal... Eu tenho condição de montar um pedal meu. Se eu quiser eu vou lá, monto um diagrama e monto um pedal.

Vemos através dessas falas que a questão técnica ajuda a definir *Cerveira* como músico. Nesse caso, estamos diante de uma situação cambiante. O conhecimento técnico do músico permitiu que ele transcendesse as limitações organizacionais em vários sentidos. Desde o uso dos termos técnicos para superar a falta de domínio do idioma estrangeiro, até o uso mais instrumental das informações disponibilizadas na rede, quando ele percebeu que montar o pedal de efeito como se fosse um jogo de lego não seria o suficiente – sendo necessário lançar mão de todo o seu conhecimento de eletrônica.⁶¹ Nesse caso, a transcendência foi do ambiente físico (seus conhecimentos obtidos através de seu pai e de sua formação superior) para o ambiente digital.

Nesse ponto, poderíamos tentar classificar a atitude do músico como um comportamento desviante secreto (BECKER, 2008), em que um ato impróprio foi cometido; afinal, pedais de efeitos e distorções fazem parte de uma ampla cadeia econômica: são patenteados por seus criadores, pagam impostos e geram empregos.

⁶¹ É importante mencionar que *Cerveira* é também engenheiro elétrico e seus conhecimentos em eletrônica foram herdados de seu pai: “Eu já mexo com eletrônica faz tempo (por causa do meu pai) desde pequeno. Quando eu comprei a minha primeira guitarra ([...] que eu troquei num Super Nitendo), eu e painho, a gente montou um amplificador. Um amplificador bem pequenininho, pra guitarra. [...] Assim, noventa por cento, foi painho que fez, mas eu tava ali.”

Mas, no meio em que *Cerveira* circula ninguém percebe ou reage a esse ato como violação de regras, transcendendo as limitações organizacionais impostas pelas regras de mercado:

[...] Na maioria das vezes não, todas às vezes, eu pego o esquema da fonte... Eu quero um pedal *tube screamer*... Aí o cara, ‘dá pra botar um pouquinho mais de grave nesse pedal?’... Dá! E eu vou modificando o próprio pedal e dou a cara que o cara quer. Os pedais que eu montei (todos os que eu montei) eu modifiquei uma coisinha neles

Na época das entrevistas (janeiro e fevereiro de 2009), os pedais feitos artesanalmente por *Cerveira* eram desejados e, de fato, muito requisitados por músicos de toda cidade – inclusive, os de fora da cultura alternativa – e era comum receber propostas de compra por seus *set's* de pedais⁶² durante as suas apresentações. Seus pedais eram feitos de forma rudimentar e sem muito esmero no acabamento. Esteticamente feios, eram objeto de piadas entre os músicos – eu mesmo presenciei muitas delas –, já que suas carcaças eram feitas de sucatas de peças de computadores velhos e o que mais ele tivesse à mão. Mas eram de excelente qualidade. Quando ele afirma que dava aos pedais “cara que o cara quer”, ele se refere ao fato de alterar as características dos projetos originais à venda no mercado oficial para atender as demandas sonoras e criativas dos músicos que lhe encomendavam os pedais.

Ele não cita o pedal *tube screamer*⁶³ por acaso. Ele é uma espécie de santo graal dos pedais de distorção. Não há muito consenso, mas, de maneira geral, um pedal de distorção é estridente e, como o próprio nome sugere, distorce o som da guitarra ao granular e sujar o som do instrumento. Existe também o *Overdrive*, que faz a mesma coisa, porém, com mais brilho e mais suavemente. Eles surgiram pelo fato de que muitos amplificadores valvulados tinham a capacidade de distorcer o som – mas nem todos. Os pedais propriamente ditos não tem relação direta com as TIC's, mas seu valor

⁶² Nome dado pelo músicos ao seu conjunto de equipamentos usados para alterar o som dos instrumentos, como a guitarra, por exemplo.

⁶³ De acordo com o site *Pedalmaniacs*, o pedal de *tube screamer* é a suprema evolução da distorção e do *Overdrive* ao interagir suavemente com o amplificador valvulado, dando mais sustentação, potência e brilho ao som, preservando as características tonais da guitarra ao distorcer o sinal simetricamente – e não assimetricamente, como os *Overdrive* e as distorções convencionais. Mais uma vez, as transformações instanciadas pelas tecnologias se fazem presentes e geram, a partir da rede, novas formas de interações. Endereços eletrônicos: <<http://www.portalmusica.com.br/qual-a-diferenca-entre-distorcao-e-overdrive/>> e <<https://pedalmaniacs.wordpress.com/2012/01/10/a-historia-do-pedal-tube-screamer-da-ibanez/>>. Acesso em 21/09/2016.

no processo de produção musical e a sua disponibilização na internet para um músico como *Cerveira*, que tem a habilidade de transformar um esquema em um pedal que funciona, transforma o sujeito. Durante muito tempo, *Cerveira* usou um equipamento digital que simula os sons de uma pedal analógico profissional. Nesse caso, a diferença consiste no fato de que ele passou a vasculhar na rede a procura de pedais mais caros, acima de sua capacidade financeira: “pagar oitocentos reais num pedal, pra usar em dez segundos em doze músicas” (*Cerveira*). Ou seja, investir um considerável valor financeiro em um pedal que será usado durante dez segundos em uma única música de um álbum é algo fora de cogitação. Em tempos anteriores, isso limitaria o processo de criação dos arranjos e de produção da música. Com o avanço das TIC’s, basta imaginar o efeito desejado, acessar o esquema de construção do pedal e fazer as alterações no produto, de acordo com as predileções pessoais do músico.

Nada do que estudamos enquanto sociólogos é facilmente mapeável (BECKER, 2009). Por isso a representação se torna importante à medida que nos permite ver nas relações construídas como resultado de um longo processo – inclusive, por meio das TIC’s.

3.2. Da *Web 2.0* à Praça Antenor Navarro

Em 2006, quando uma das fases mais importantes do processo de digitalização do mundo teve início: a criação da *Web 2.0* (SANTAELLA, 2001), as bandas conquistaram um raio de atuação mais amplo. Por essa época, Jans, *Cerveira*, *Ceará* e *Diego* já estavam devidamente inseridos na lógica do ambiente digital.

O que uniu os caminhos destes quatro músicos foi o fato de frequentarem ambientes de igrejas evangélicas da cidade durante a adolescência. Isso, mais o fato de que, à época, a música *Gospel* começava a abrir para músicos diletantes a possibilidade de tocar estilos musicais mais próximos aos seculares e isso incluía o *Rock* alternativo. Ainda com relação à música, se *Cerveira* vivia em um ambiente onde a musicalidade era incentivada, *Ceará* vivia situação oposta e seu interesse por música era combatido por seus pais.

Mas isso não o impediu de ter sua iniciação musical e, depois, ver a sua sensibilidade artística aguçada pelos processos interativos que obteve desde então. *Diego* se aproximou da música por iniciativa própria. Sofreu um pouco de resistência da família, mas isso não o impediu de buscar as experiências que ele julgava necessárias para a construção de sua identidade musical. Por seu turno, *Janz* foi tensionado desde a infância a desenvolver sua verve artística (diga-se de passagem, nossa experiência empírica nos mostra que se trata de algo comum em muitas vertentes religiosas brasileiras).

Esmeraldo é uma exceção e apresenta uma notável compreensão política de sua atuação no meio musical. Não apenas da cidade de João Pessoa. Nesse sentido, e devemos muito do que ocorre atualmente no ambiente de rede “[...] a artistas como Esmeraldo, que pode ser considerado, sem sombra de dúvida, um desbravador da experiência artística mediada pela internet das tecnologias digitais do Brasil” (BORGES, 2006, p. 75).

Quanto aos outros músicos, pode-se ver que suas relações (dos músicos entre si e dos músicos com a música) vão migrando, aos poucos, para dentro do ambiente de rede e passam a ensejar novas interações. De fato, Goffman afirma que aquilo que vivenciamos com os sentidos não varia em função do meio sensorial envolvido e a presença de obstruções (GOFFMAN, 2010). Independente disso, a riqueza do fluxo de informações e a facilidade de retroalimentação permanece e essas duas características continuam a possuir significados estruturantes e a fornecerem a base racional analítica para o tratamento das normas sociais que regulam os comportamentos.

As condições de copresença também podem ser localizadas na internet, no sentido que *Ceará* se sente próximo o bastante de seus pares para se sentir percebido enquanto artista e músico. Suas performances na banda materializam uma relação que tem início na internet. Não só pelo material postado pela banda para divulgação, mas pela criação de seu perfil particular no *My Space*. Entendemos que ele enxerga a forma como o público lida com seu perfil como uma relação que se instaura “[...] perto o bastante para que sua sensação de serem percebidas seja percebida” (GOFFMAN, 2010, p. 27). Ainda que, na época, ele assumisse o discurso de não divulgar muito seus textos, a maneira como ele cativava o público era reforçada no palco, mas se iniciava no ambiente de rede.

De acordo com Goffman (2010), existem situações em que a interação é bem determinada, como num ensaio de uma banda, por exemplo. Seja qual for a banda, elas normalmente possuem uma estrutura distintiva que aloca cada um em seu devido lugar, de forma que o músico percebe que deve ser tomado pela ocasião – independente de levar o ensaio a sério ou não.

Estas ocasiões, que são normalmente programadas de antemão, possuem uma agenda de atividades, uma alocação de função de gerenciamento, uma especificação de sanções negativas para conduta inapropriada, e um desenrolar preestabelecido de fases e um ponto alto. (GOFFMAN, 2010, p. 29)

Em outros casos, como quando encontram-se casualmente em um ambiente que sua arte não está em destaque, como a lanchonete de um campus universitário localizada espacialmente entre o centro de ciências humanas e o departamento de música, a situação é mais difusa. Nessas horas, os músicos podem não ver este local como uma estrutura apreciável para esperar ser reconhecido como tal. Em muitos casos, de fato, eles o são. Mas tal não se dá com a devida deferência. Em função disso, seu comportamento é mais comedido.

Em se tratando do ambiente de rede, podemos pensar em um meio termo entre o que Goffman classifica, tal qual Becker (*apud* GOFFMAN, 2010), de ambiente de comportamento e as ocasiões sociais bem definidas. Na internet, o músico não tem a presença face a face. As interações não se dão por uma copresença, mas em termos ligeiramente diferenciados. A internet permite ao indivíduo sentir o outro sempre perto, no sentido de que as ações que o configuram como o músico que pretende ser precisam ser reconhecidas por seus pares. A presença, cada vez menos, perde a imperiosidade de ser física.

O ajuntamento – conjunto de dois ou mais indivíduos cujos membros incluem todos e apenas aqueles que estão na presença imediata uns dos outros num dado momento (GOFFMAN, 2010, p. 28) – e a situação – ambiente espacial completo em que ao adentrar a pessoa se torna um membro do ajuntamento em que está presente (GOFFMAN, 2010, p. 28) – ganham novos termos e contornos.

Os novos termos dizem respeito às formas de interação propiciadas pela internet, atinentes às codificações das representações, que músicos como *Ceará* fazem “só pros

amigos” na forma de textos. “Como se fosse uma foto”, escrita “num determinado momento”, que representa a fluidez da internet ao transformar tudo em dados, sem nos esquecermos do fato de podermos interpretar esses dados como textos na forma de vídeos, fotos, músicas, literatura. Toda forma de expressão humana que passa a ser codificada e decodificada pela linguagem binária e passa a ser lida, através das TIC’s, por todos nós.

Nesse sentido, temos a percepção de que existe um elemento relativamente novo no universo das pesquisas sociais. Ele tem a ver com o fato de que os mundos sociais estão se tornando, também, digitais. Possui demandas e contingências que são específicas de mundos sociais, só que, nesse caso, mediados por computadores. Nesse sentido, as interações que esses músicos vivenciam nos deram a oportunidade de atestar como o uso das tecnologias digitais podem ocorrer num plano conceitual e experimentalista no caso de Esmeraldo, com sua atitude menos usual de não se contentar com o uso tradicional da melodia, da harmonia, do cromatismo, buscando algo mais para suas canções. Ou como alternativa mais acessível de produção, divulgação e distribuição, enquanto estratégia mais acessível para alcançar o *Mainstream* (os Reis). De igual maneira, não temos intenção de julgar o elemento pragmático que o ambiente digital propiciou às experiências das duas bandas. Enfim,

Não importa se a relação é mais íntima e resulta em psicodelia nordestina ou na mistura de calipso com *rock’n roll*. São novas condições de produção da experiência artística. Cabe-nos verificar se esses novos discursos e estilos estão mexendo com o fazer musical e reforçando o potencial emancipador da música. (BORGES, 2009, p. 71)

Ou se

A relação dos integrantes da banda com a tecnologia é outra. Eles fazem parte de uma geração que cresceu imersa nas tecnologias digitais e, por se tratar de uma banda Pós-*My Space*, eles já estão inseridos na lógica do ambiente digital, “o amigão dos produtores” (*Diego dos Reis*). (BORGES, 2009, p. 71)

O caso, é que o palco nos apresenta simulações. Presumimos que a vida nos apresenta situações “bem ensaiadas. Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores” (GOFFMAN, 1985, p. 09). Esta frase escrita por Goffman no prefácio do livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1985) ilustra o que queremos discutir

neste capítulo. A definição inicial projetada por um indivíduo que tende a fornecer um plano para a atividade cooperativa que se segue, possui um forte caráter moral. Ela descreve os personagens e nos ajuda em nosso intento de escrutinar a construção de um tipo específico de sujeito: o artista que tem na Praça Antenor Navarro um ponto estratégico de atuação.

Para Goffman, o Interacionismo Simbólico propicia o entendimento de como as pessoas dirigem e regulam as impressões que os outros formam ao seu respeito enquanto realizam seu trabalho, uma vez que “[...] o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a plateia” (GOFFMAN, 1985, p. 09). Mais do que isso, a sociedade se organiza tendo por princípio o fato de que qualquer indivíduo que possua determinadas características sociais, no nosso caso: saber executar um instrumento musical, saber produzir o artefato musical (música gravada, mixada e distribuída pela rede) e reproduzir um tipo específico de discurso (o do músico independente), tem o direito moral de ser valorizado. Ou seja, se, na sua afirmação de ser músico está contido todo um aparato discursivo que se reflete em suas atuações, isso significa, em tese, que ele, de fato, é quem diz ser.

Nesse caso, “[...] não discutiremos o conteúdo específico de qualquer atividade apresentada pelo indivíduo participante, ou o papel por ele desempenhado nas atividades interdependes de um sistema social” (GOFFMAN, 1985, p. 23). Antes, existe um elemento dramaturgico em cada participante quando representa a si mesmo e a sua atividade perante seus pares. Esse elemento ganha outros contornos quando, ao ambiente físico, somamos o ambiente virtual. No caso dos músicos independentes e alternativos, sua peculiaridade está posta, uma vez que, dada seu caráter *underground*, eles atingem uma visibilidade que, se já não é mais inédita, acrescenta elementos novos a cada dia. Enfim, é um processo de construção que parece “[...] ocorrer em todo lugar na vida social, oferecendo uma dimensão definida para a análise sociológica formal” (GOFFMAN, 1985, p. 23).

É desse movimento ou prática que surgem os relacionamentos sociais: momentos em que o ator desempenha um movimento específico para um público específico (GOFFMAN, 1985). Dentro desses relacionamentos se encontram os papéis sociais que podem ser definidos como “[...] a promulgação de direitos e deveres ligados

a uma determinada situação social [...]” (GOFFMAN, 1985, p. 23), envolvendo um ou mais movimentos em que, cada um deles, pode ser representado pelo ator quando as oportunidades se lhes surgem para um mesmo tipo de público. No nosso caso, esses relacionamentos não nasceram na internet, mas desempenham seu movimento específico a partir dela. É nela que eles ressignificam seus papéis sociais e os ampliam:

Eu acho assim, a internet faz com que você tenha acesso a muita coisa, então eu acho que alguma coisa na música mudou, por conta do acesso que você tem a escutar tanta coisa diferente. Muita gente quer fazer banda e escuta muita coisa, aí vai, e começa a jogar aquilo na sua banda. Então, cria estilos. (fala de *DIEGO*)

Dessa forma, a ideia de ecletismo ganha uma conotação ligeiramente diferente. Primeiro em função da disponibilidade de músicas. Mas, principalmente pela prática corrente dos aficionados pelo estilo *rock* alternativo de trocarem referências de bandas que todos os dias postam e disponibilizam acervo *on line*. Dessa prática, surge uma espécie de premência, quase obrigação dos músicos disponibilizarem novidades. Não apenas músicas novas, mas ‘estilos’ novos. Trata-se então de uma representação que lança os músicos em uma atividade, “[...] que se passa em um período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência [...]” (1985, p. 29), a qual Goffman chama de representação.

Nesse sentido, ele chama de fachada o desempenho do indivíduo que funciona de maneira regular, geral e fixa, ajudando aqueles que observam a representação a definir a situação. Pode ser intencional ou inconscientemente empregada. Pode ainda ser dividida em (1) cenário: o pano de fundo que constitui o contexto em que a ação humana irá se desenrolar, que no caso em questão, se localiza na Praça Antenor Navarro. Para Goffman (1985), ela tende a permanecer sempre na mesma posição (geograficamente falando), pois é preciso que o ator se localize de forma adequada no espaço (no cenário) para que possa começar a atuar. É nesse ponto que a Praça Antenor Navarro se faz presente, mas sob um prisma ligeiramente diferente, uma vez que a interação tem início nas redes sociais (que ampliam o conceito de localidade – o lócus é a rede social e não um espaço geográfico) para depois de materializar no espaço geográfico da praça.

O lançamento do Cd d'*Os Reis da Cocada Preta* serve como exemplo, pois aconteceu primeiro nas redes sociais (*My Space*) e só depois de repercutir na cidade, foi que a banda começou a correr atrás de apresentações na Praça Antenor Navarro.

O lançamento no *My Space*. Foi o primeiro lançamento que a gente fez. Divulgamos isso no *Fotolog* quase um mês antes. Tiramos fotos, estúdio. A coisa foi... Doidera muito grande, muito gostosa. Louca assim. Muito empolgado. E aí. Foi o que teve. Em seis dias, mil acessos. Nos outros seis dias, mais mil. Nos outros seis, mais mil. E foi (meio)... Meu amigo... E de repente, a gente tava saindo pelos cantos... Ei, olha *Os Reis da Cocada Preta*. E a gente não tinha feito nenhum show ainda.

O lançamento do CD foi em abril de 2007, mas a primeira apresentação da banda aconteceu quatro meses depois, na Praça Antenor Navarro que, como veremos, se transformou no ponto de aglutinação da cultura alternativa de João Pessoa.

Há casos em que os cenários se movimentam como em paradas cívicas. Nesses casos, o cenário parece, segundo Goffman (1985), oferecer uma espécie de proteção aos atores. Podemos aqui fazer uma interessante análise em relação ao ambiente de rede. Ele, definitivamente, não é geográfico (fixo). Antes, ele se apresenta como fluido e veloz. Nesse sentido, a proposição analítica de Goffman (1985) nos parece acertada, uma vez que os músicos encontram na fluidez e velocidade da rede um meio de se protegerem e, mais do que isso, conferirem a si próprios um caráter de personagens ilustres.

Temos ainda (2) a fachada pessoal: diz respeito aos outros itens identificados no próprio ator e que o acompanham onde quer que ele vá. São roupas, sexo, idade, aparência, atitude, discursos, padrões de linguagem, gestos. Algumas características como cor da pele são fixas; mas outras, como o discurso, podem variar de acordo com a situação. A fachada pessoal pode ainda ser dividida em (2.1) aparência: quando ajudam a revelar o *status* social do ator; e (2.2) maneira: quando ajuda a informar a respeito do papel de interação que o ator espera desempenhar na situação em vista. Em nosso caso, isso se faz valer na preocupação com as imagens e vídeos postados, que no caso dos nossos artistas, quase sempre faz referência à Praça Antenor Navarro.

Como exemplo, pegamos uma imagem de divulgação da banda (imagem 1). Da esquerda para direita, vemos: *Ceará, Janz, Cerveira e Diego*.

Imagem 1: primeira formação da banda (publicada em 21/10/2011)



Fonte: www.clickpb.com.br

Na imagem 2, podemos ver uma apresentação da banda na Praça Antenor Navarro, com *Janz* em primeiro plano (ao microfone) e *Ceará* (que também aparece na foto, de paletó preto). São instrumentos, caixas de som, um ambiente pouco iluminado e um público que sempre os acompanhava em suas apresentações. Nesse caso, o elemento de fachada mais marcante é a barba de *Janz* – moda entre os alternativos de João Pessoa⁶⁴. O cenário é a Praça Antenor Navarro, espaço consagrado e ponto de encontro alternativo da cidade.

Imagem 2: apresentação na Praça Antenor Navarro (foto tirada em 08/10/2010)



Fonte: perfil da banda no *Facebook*⁶⁵

⁶⁴ Nossas observações, desde 2009, dão conta desse padrão entre os músicos, desde 2012.

⁶⁵ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=iMvhM2JX7tM>>. Acesso em 21/09/2016.

Logo abaixo, na imagem 3, disponibilizamos um QR Code, com acesso ao vídeo referente à foto⁶⁶:

Imagem 3: QR Code



Fonte: <http://br.qr-code-generator.com>

Temos também a Praça Antenor Navarro (imagem 4), durante a 4ª edição do Circuito Varadouro Cultural de 2016. Uma série de eventos organizados pela entidade de mesmo nome, que acontece simultaneamente em vários pontos do Centro Histórico de João Pessoa, nos meses de janeiro e fevereiro. Na imagem, podemos ver a praça com seus casarios, onde muitas das ações dos artistas independentes da cidade acontecem.

Imagem 4: Praça Antenor Navarro durante o evento Varadouro Cultural, no verão de 2016.



Fonte: <http://www.oconciergepb.com.br>⁶⁷

⁶⁶ Para visualizar o vídeo, basta baixar um aplicativo *QRCode*, no *smartphone* e apontar a câmera do aparelho (conectado a internet) para o código. O vídeo abrirá automaticamente.

Uma fachada tende a se tornar institucionalizada – nos termos das expectativas estereotipadas e abstratas que insta – e tende a receber um sentido e uma estabilidade diferentes das tarefas específicas realizadas em seu nome. Nesse momento, a fachada se transforma em uma representação coletiva e um fato em si mesmo. Um exemplo disso é o Espaço Mundo (figura 5). Ele é usado por muitos alternativos de João Pessoa para assumir seu papel social em função da fachada previamente estabelecida.

Imagem 5: vista frontal do Espaço Mundo.



Fonte: página do Espaço Mundo no *Facebook*⁶⁸.

Se a atividade do indivíduo precisa se constituir como algo significativo para os outros, ela precisa ser mobilizada de tal modo que expresse, no processo de interação, exatamente o que se quer transmitir. Aqui, a importância da dramatização transparece ao tornar visível o esforço e os custos do trabalho que se tem para se desempenhar um determinado papel. Nesse sentido, a praça e seu entorno – notadamente, o espaço mundo – funciona como palco de dramatizações em que os indivíduos constituem seus significados (para si e para os seus pares). Se a interação (face a face) é “[...] toda

⁶⁷ Fonte: <<http://www.oconciergepb.com.br/agenda-cultural/circuito-varadouro-cultural-verao-2016-acontece-em-janeiro-e-fevereiro-com-programacao-em-diversos-espacos-do-centro-historico-de-joao-pessoa/>>. Acesso em 21/09/2016.

⁶⁸ Disponível em <<http://www.agorapb.com.br/2016/02/espaco-mundo-faz-seresta-brega-para.html>>. Acesso em 21/09/2016.

interação que ocorre em qualquer ocasião, quando, num conjunto de indivíduos, uns se encontram na presença imediata dos outros” (GOFFMAN, 1985, 23), soa-nos evidente que a Praça Antenor Navarro se coloca como palco para que esse processo aconteça. No entanto, no nosso entender, hoje, essa presença não precisa ser apenas física, uma vez que as redes sociais já estabeleceram parâmetros de interação que em muito se aproximam da relação face a face. Ainda que ambiente de rede elimine alguns elementos importantes da interação face a face, como a otimização do disfarce e que isso altere os processos de emissão e transmissão de informações, no caso específico dos alternativos, isso é minimizado pela prática de compartilhamento de experiências comuns ao grupo. Dessa forma, a reunião entre eles se dá, tendo como ponto de partida a internet.

E, se o mundo é uma reunião (GOFFMAN, 1985) e, mesmo sabendo que os músicos alternativos e independentes estão ampliando cada vez mais seus espaços de atuação⁶⁹, a Praça Antenor Navarro pode ser tida como o principal ponto de aglutinação dos alternativos da cidade. Nesse sentido, faremos, a partir deste ponto, um breve relato do surgimento da praça e dos processos políticos (sempre ligado á cultura e às artes) pelos quais ela tem passado nos últimos tempos.

3.3. Da Praça Antenor Navarro à *Web 2.0*

João Pessoa não se desenvolveu a partir do litoral. Ela foi construída na margem direita do Rio Sanhauá para cumprir funções administrativas e comerciais. Da escolha do local até a colonização efetiva passaram-se onze anos – tempo necessário para vencer a resistência dos índios Potiguaras que habitavam a região. Desde essa época, ela já se configura em duas partes: a alta e a baixa, também chamada de Varadouro e onde foi construída a Praça Antenor Navarro e o Largo de São Frei Pedro Gonçalves.

⁶⁹ Ainda que sejam músicos alternativos, estamos falando de indivíduos que buscam incessantemente tornarem-se profissionais da música a partir de suas capacidades laborais e de articulação política na cidade. Isso inclui contatos com a FUNJOPE, com a Prefeitura de João Pessoa e Governo do Estado – de fato, é possível ‘esbarrar’ com algumas figuras notórias do cenário alternativo da cidade trabalhando como oficinairos de música em diversos CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) da cidade.

Entregue à cidade no ano de 1933, a Praça Antenor Navarro teve sua primeira revitalização entre os anos de 1987 e 1998. O objetivo desta revitalização foi “[...] promover o uso de espaços dotados de valor histórico enquanto espaços de entretenimento” (JORNAL CORREIO DA PARAÍBA) e consistiu, basicamente, da restauração das fachadas do casario que a circunda e da remoção de um posto de gasolina. A ideia do poder público era usar o espaço para eventos artísticos, inspirado na “[...] façanha do Recife Velho, inteiramente resgatado para o desfrute e o convívio cultural da comunidade pernambucana e dos milhares de turistas que se maravilham com a transformação lá operada” (JORNAL CORREIO DA PARAÍBA).

A imagem 6 remete a década de 1930. Nela podemos ver o largo formado pela convergência das ruas da Areia, Cândido Pessoa e Maciel Pinheiro. Já na imagem 7, podemos ver a praça na década de 1980, com seu espaço dominado por um posto de combustível e com seu entorno servindo de estacionamento. O espaço ocupado pelo posto foi transformado em uma área turística, com bancos, jardins e um busto, como podemos verificar na imagem 8.

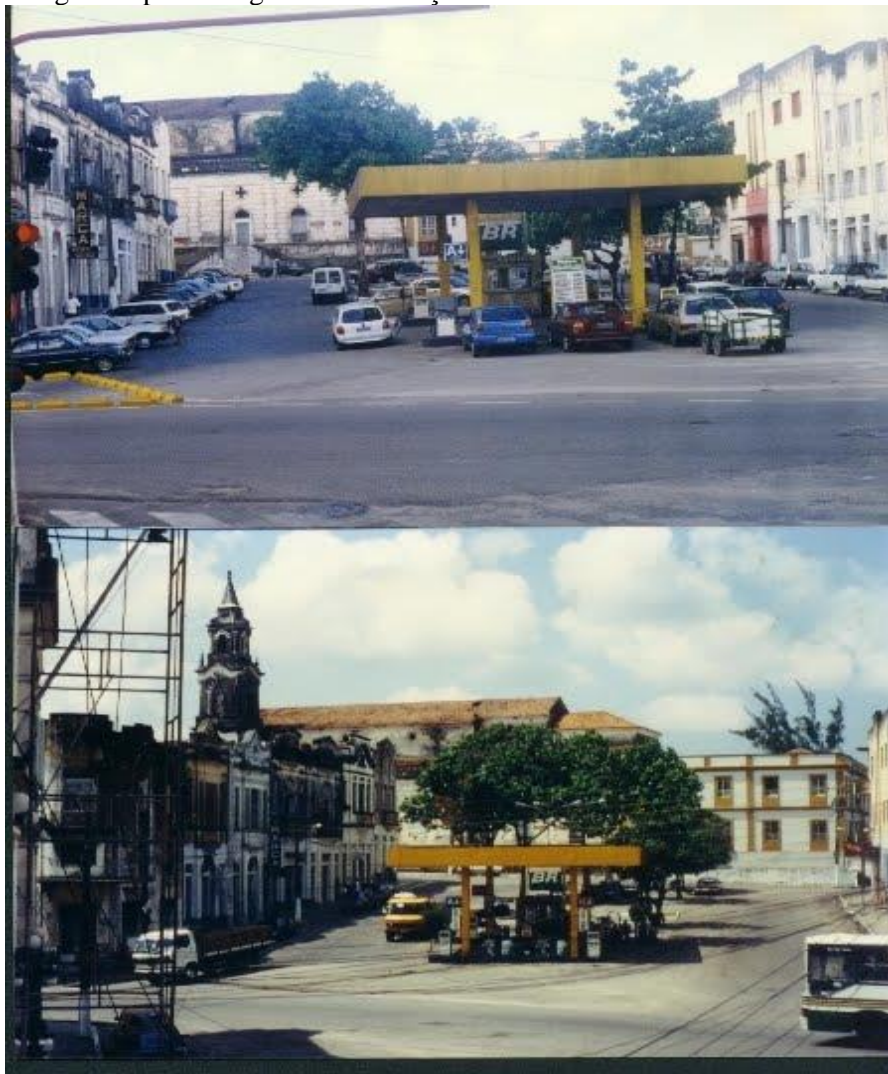
Imagem 6: vista do largo da Praça Antenor Navarro em 1943.



Fonte: página Portal da Cidade de João Pessoa⁷⁰.

A revitalização da praça atraiu vários empreendimentos e eventos. Vários bares, restaurantes e casas de shows foram inaugurados. Muitas manifestações festivas ligadas à FUNJOPE ganharam destaque. Podemos destacar, como exemplo, a dispersão do Bloco Cafuçu que anima o Pré-Carnaval de João Pessoa e o Festival Centro em Cena (festival de artes plásticas, literatura, teatro, dança, fotografia, cinema) (GONÇALVES *apud* SILVA, 2016). Nesse primeiro momento após a revitalização, a praça era predominantemente frequentada pela classe média da cidade, em busca de atrações culturais – indicando que a população local em pouco ou nada participava da produção cultural da praça.

Imagem 7: posto de gasolina da Praça Antenor Navarro na década de 1980.



Fonte: blog Projeto O Futuro Visita o Passado⁷¹

⁷⁰ Disponível em: < <http://paraibanos.com/joaopessoa/fotos-antigas-2.htm> >. Acesso em 04/10/2016.

O intuito principal desse processo foi a valorização imobiliária e turística do local. Contudo, o que se observou foi que as disparidades econômicas e sociais acarretaram no esvaziamento do local. Diferente de “[...] Fortaleza, Recife e Salvador, João Pessoa não conseguiu desenvolver, nas últimas décadas, a mesma política de incentivo ao turismo e de formação de uma imagem da cidade voltada ao lazer e ao entretenimento” (SILVA, 2016, 158). Alguns anos após a restauração, os principais empreendimentos instalados na Praça fecharam, os eventos locais diminuíram gradativamente (ROCHA, 2012).

Imagem 8: vista da Praça Antenor Navarro em 2002.



Fonte: blog Projeto O Futuro Visita o Passado⁷²

Eles foram substituídos pelo público universitário mais alternativo e *underground* que, a partir dos anos 2000, começou a migrar da Feirinha⁷³, da orla marítima para o centro (PONTUAL, 2013). Apesar do encolhimento do comércio no Centro Histórico, algumas pessoas perseveraram, como as pessoas ligadas ao Coletivo Mundo. O que antes acontecia na orla da cidade, passou a acontecer no entorno da praça (que, nos termos de nossa análise, inclui o Largo do São Frei Pedro Gonçalves). No que nos interessa, muitos desses atores operam atualmente no Espaço Mundo, que se

⁷¹ Disponível em <<http://projtofuturovisitaopassado.blogspot.com.br/>>. Acesso em 04/10/2016.

⁷² Disponível em <<http://projtofuturovisitaopassado.blogspot.com.br/>>. Acesso em 04/10/2016.

⁷³ Esse espaço, localizado em frente ao Tropical Hotel Tambaú, na praia de Tambaú, foi revitalizado pela prefeitura da cidade em meados dos anos 2000, quando ela foi transformada em uma praça de alimentação (PONTUAL, 2013)

instalou no local para estimular o crescimento e por acreditar no potencial cultural da região. O Espaço Mundo é um desdobramento do Coletivo Mundo.

O Coletivo Mundo nasceu sem maiores pretensões, quando alguns músicos se uniram para baratear os custos e melhorar as condições dos ensaios.

Lá é o seguinte: são seis bandas, e cada banda dá R\$ 100,00 por mês. Mas a gente não tá pagando R\$ 600,00 na sala. Cada banda dá R\$100,00 por mês. O aluguel é R\$ 300,00, só que esses outros R\$ 300,00, a gente tem um controle de caixa. No início a gente pegou essas sobras e fez a reforma da sala, porque não tava reformada. A gente comprou o material e a mão-de-obra foi nossa. Aí a gente reformou a sala. O dinheiro que sobrou, a gente comprou um alarme pra sala.

Assim, todas as necessidades do estúdio, vai sair desse dinheiro. E futuramente, quando sobrar mais grana, a gente pretende adquirir equipamentos próprios. Porque ali, cada coisa é de uma pessoa. Cada banda levou alguma coisinha. E a gente pretende, no futuro, ter equipamentos do estúdio. (fala de *Diego*)

De acordo com *Janz*, com o tempo, mais pessoas foram se unindo à iniciativa. Não eram apenas músicos, mas artistas plásticos, jornalistas, fotógrafos, *designers* e outros agentes trabalhando para desenvolver ações de produção, divulgação e consumo de cultura independente. A única exigência era de que, de alguma forma, as pessoas se identificassem com a filosofia do trabalho coletivo. Nessa mesma época, surgiu o Coletivo Fora do Eixo, rede de coletivos criada em Cuiabá (MT). Recebeu esse nome por se propor um fomento cultural localizado fora do grande eixo do entretenimento do Brasil: São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Fortaleza, Porto Alegre, Belém e Porto Velho (BOCCHINI & LOCATELLI, 2013).

A proposta do eixo é de aglutinar o maior número possível de artistas de todo o país, programando eventos por todo o país, proporcionando a bandas em início de carreira fazer apresentações em várias cidades, sem custos com passagem, hospedagem e alimentação (tudo corre por conta dos Coletivos Culturais locais, mas sem receber cachê, já que o dinheiro arrecadado nestes eventos é o que financia os Coletivos Culturais – o Coletivo Mundo chegou a alugar uma casa que, além de centralizar todas as ações do grupo, funcionava como uma espécie de albergue. No período em que a pesquisa foi feita (2009), as pessoas envolvidas com o estúdio coletivo viram no Fora do Eixo a oportunidade de realizar um movimento maior na cidade e ampliar as possibilidades de trabalho para os músicos alternativos.

O Coletivo Mundo foi um grupo de produção cultural, onde artistas, músicos, produtores, jornalistas, *designers*, fotógrafos e outros agentes da cadeia produtiva cultural de João Pessoa trabalharam para desenvolver ações de produção, divulgação e consumo de cultura independente. Entre suas atividades do Coletivo Mundo, estava a de suscitar discussões e estimular a produção de arte local, como podemos verificar na imagem 9. O texto postado no *Facebook* pela assessoria de imprensa do Coletivo Mundo dá a medida da importância do Espaço da atuação para os músicos principiantes da cidade. Independente do estilo, o que se quer aqui é aglutinar pessoas e produzir cultura na forma de música. A foto retrata um debate sobre produção musical, com o tema: *Produção do primeiro disco* e faz parte da programação do 10º Demotape – iniciativa do coletivo que visava “[...] dar visibilidade e proporcionar experiência a projetos musicais novos da Parahyba”⁷⁴.

Imagem 9: debate sobre produção musical em 24/03/2016.



Fonte: página do Espaço Mundo no *Facebook*⁷⁵

⁷⁴ Disponível em < <https://www.facebook.com/events/899652083465631/>>. Acesso em 21/09/2016.

⁷⁵ Disponível em <<http://www.agorapb.com.br/2016/02/espaco-mundo-faz-seresta-brega-para.html>>. Acesso em 21/09/2016.

Além do Centro Cultural Espaço Mundo, outras atividades merecem destaque, tais como o festival de artes, Festival Mundo e o *Grito Rock*, além do suporte de produção e divulgação oferecido a diversas bandas alternativas da cidade através de agenciamento. De acordo com os próprios integrantes do Coletivo Mundo, era “um trabalho coletivo, feito por muitos e usufruído por muitos, estando essas pessoas envolvidas em qualquer nível com a entidade⁷⁶”.

Nesse sentido, o Coletivo Mundo completou o processo migratório da praia para o centro, cristaliza o trabalho dos artistas alternativos da cidade e denota o amadurecimento político destes atores em busca de espaços de atuação. Em entrevista ao Jornal A União⁷⁷, Ryan, então coordenador do Coletivo Mundo, declara: “Precisávamos de um espaço para realizar nossas ações e dialogar em um espaço de referência com o público”.

Uma vez que os artistas alternativos se viram diante da possibilidade de fincar raízes no entorno da Praça Antenor Navarro, eles se lançaram em outros empreendimentos (com características mais ou menos alternativas), tais como a *Vila do Porto* e o *Pogo Pub* – e outros tantos que ficaram pelo caminho ao longo destes últimos dezesseis anos. A reboque desse movimento mais amplo que não se limitou ao Coletivo Mundo, surgiu o Varadouro Cultural, que promove a valorização da cultura do Centro Histórico. Antes dele, existiu o Galpão 14, localizado no Largo São Frei Pedro Gonçalves. Durante muito tempo, ele coexistiu com a Feirinha de Tambaú e foi um foco de resistência da cultura alternativa da cidade. Mas, como tantos outros empreendimentos econômicos locais, ele não conseguiu se manter viável.

O Coletivo Mundo encerrou suas atividades em junho de 2016. De acordo com a nota disponibilizada na rede social do grupo, o trabalho coletivo acabou por falta de colaboração de grande parte dos seus membros. Mas nossas observações apontam outros fatores, ligados a questões delicadas de convívio e centralizações de decisões da parte da liderança do grupo. Contudo, importa dizer que toda essa cadeia de acontecimentos abriu espaço para que os artistas alternativos enxergassem nesse local um ponto de aglutinação, a partir do qual eles pudessem lançar suas ações por toda a cidade. Muito disso se deveu ao fato da região permanecer precária em vários aspectos

⁷⁶ <<http://coletivomundo.com.br/coletivo/>>. Acessado em 03/11/2011.

⁷⁷ JORNAL, A União. Noites de som, 23/03/2014.

relacionados à economia, à política, à infraestrutura, à segurança pública, etc. Essa situação gerou uma condição especial e alguns artistas alternativos da cidade encontraram o espaço necessário para atuar. De maneira geral, isso não se resume à música, mas podemos considerar o fato de que, nos termos de Goffman (1985), o palco perdido na praia de Tambaú foi recuperado no Centro Histórico, mas em outros termos. Pode parecer uma escolha da parte dos músicos, mas quando se considera o fato de não possuímos uma cena alternativa consolidada na cidade, e sim uma cultura alternativa e um movimento de resistência, a revitalização da Feirinha de Tambaú – que a transformou em uma Praça de Alimentação –, dirimiu as possibilidades do público alternativo de permanecer existindo e resistindo na orla de João Pessoa.

O alternativo não pode ser comparado ao público consumidor mais usual. Ele busca diversão, bebida e diversidade estética e artística. A isso, eles agregaram o elemento político. Na feirinha, a resistência acontecia de forma espontânea. No entorno da Praça Antenor Navarro, ocorre na forma de oficinas, debates, busca de diálogo constante com o poder público e disputa por espaços de atuação por meio de editais de fomento a cultura.

Para fazer valer essas ações, suas principais estratégias de divulgação passam pelas redes sociais. De fato, a aglutinação tem início na rede e se materializa na praça. De acordo com Esmeraldo, a palavra chave é ‘liberdade’ – tanto de escolha como de conceito. Uma vez que os acontecimentos que se desenrolam a partir das interações propiciadas pelas TIC’s nada mais são que tráfego de informação livre, podemos concordar com Esmeraldo quando ele afirma:

Muita gente usa a internet pra coisa ruim ou pra coisa inútil. Mas tem gente que usa a internet pra obter conhecimento, pra abrir espaços de mercado. Pra criar mercado. Eu acho que essa cena é ‘tudo ao mesmo tempo, agora!’.

Cada um faz sua versão da cena. Dessa cena abstrata. Eu uso a internet pra obter informação. Eu tento focar mais dentro das coisas que realmente vão me trazer benefício. Eu tento fazer isso no universo musical, absorver dessa forma. E pro meu trabalho é fundamental. Meu trabalho, recentemente, é um trabalho que é através da internet. Cada um vai fazendo a sua história. Essa geração mais nova... Os caras já chegam sabendo tudo.

Em relação à geração mais nova, Esmeraldo é enfático:

Começa agora e já faz um *My Space*, já entra em lista de discussão, já consegue um festival em algum canto. Eu acho que essa geração está mais integrada. Mas a turma ‘das antigas’, até hoje não [...]. É uma puta ferramenta de produção, de promoção. Você grava e bota lá em qualquer blog. [...] Eu acho que muita gente ainda não sabe aproveitar.

É esse o passo que segue da internet à Praça Antenor Navarro. É nesse sentido que a Praça Antenor Navarro é um importante ponto de aglutinação, mas não apenas isso. Ela se transformou, no correr dos últimos anos, em um importante polo de discussão da produção cultural da cidade. Muito disso se deve a esse processo que tem no ciberespaço um importante tensionador. Cremos que essas tensões só são possíveis por conta das interações propiciadas pelas TIC’S – em se tratando da música.

Uma nova cena surgiu a reboque da *Web 2.0*. Mas, conforme Esmeraldo explicitou, nem todos sabem aproveitar as potencialidades do mundo virtual. Ao falar sobre isso, ele se refere às dificuldades do mercado que não consegue absorver a todos. Nesse caso, a alternativa seria um mercado paralelo, feito através do empenho: “Quanto mais você se aplica, mais resultado você vai ter” (Esmeraldo). No final das contas, trata-se de ter habilidade para juntar as coisas ao redor:

Eu não sou um grande músico. Eu acho que eu consigo juntar as coisas ao meu redor. Eu consigo agrupar elas de uma forma que funcione. Mas eu dependo de muita coisa. Dependo de tecnologia. Mas eu também não sou um músico medíocre. Eu sei que tenho um conhecimento do universo da música. Eu tenho uma relação com a música, de preocupação com a qualidade. Mas eu sei que muita coisa, eu não consigo fazer – aí eu vou tentando. A internet cria monstros.

[...]

A gente vai fazendo o que dá pra se fazer. Eu acho que a coisa é um meio termo. Nem é esse desespero todo, nem tá tudo certo. Tem muita dificuldade, mas cabe a cada um buscar as suas possibilidades né. Uma hora, a coisa vai ter que mudar pra melhor. Essa geração tá mudando, nesse ponto, muita coisa.

[...] Cada vez que a tecnologia aumenta, aumenta mais o pré-pronto. E aí, o desafio do ser humano, é ir além disso tudo. Você tem uma máquina que faz um monte de coisas, tá legal. Mas como é que eu vou usar isso aqui? Não vou usar do jeito que ele tá usando. Aí entra a questão da criatividade.

Não sei exatamente. Eu sei o meu futuro, que eu tô pensando como eu vou sobreviver nesse universo daqui a dez anos. Vou projetar de agora. Isso é uma coisa, que eu não posso passar adiante das questões tecnológicas e nas articulações de trabalho. Porque o mercado tá muito mais aberto, mas tá muito mais agressivo.

Então eu tenho que saber usar as ferramentas da internet e as ferramentas das tecnologias em geral ao meu favor, pra eu poder continuar sobrevivendo, continuar produzindo. E dentro da minha preocupação de fazer uma coisa de consistência. Eu podia tá fazendo jingle. Até um disco comercial. Eu não digo que eu não faria – vai depender das minhas condições e da grana. Mas também tem essa preocupação de ter um conteúdo. Ter alguma coisa pra dizer. Mas ter que fazer um disco atrás do outro, só porque tem que fazer.

Enfim, são questões como essas que perpassam as mentes deste músico, e que de maneira semelhante povoam a mente daqueles que têm feito da Praça Antenor Navarro um locus de resistência da música alternativa de João Pessoa. Chamá-la de cena, no sentido mais tradicional da palavra, talvez fosse forçoso. O próprio *Janz* não considera que exista uma cena alternativa e sim uma cultura alternativa, composta de indivíduos que assumem uma postura alternativa na vida e na arte. Mas é inegável que estamos diante de um palco de atuação política que, a partir da praça, encontrou no ciberespaço uma importante ferramenta de articulação política. Mas que também usa esse mesmo ciberespaço para fomentar atuações e interações que ganham materialidade na praça.

3.4. O mundo é uma reunião

Até agora temos discutido o processo de construção de alguns músicos que atuam na Praça Antenor Navarro/JP. A intenção é entender como eles – ao estabelecerem uma interação social mediada pelas TIC's – alteraram seu labor musical e como isso tem cooperado para criar um espaço de relativa autonomia, em contraponto com o mercado tradicionalmente posto de música.

Desse ponto até o fim, discutiremos as relações de dominação e poder tão características da sociedade contemporânea, muitas vezes escondidas no discurso da diferença. Nos termos da sociologia da música, encontrar um aspecto analisável da arte significa, entre outras coisas, tratar a arte como uma atividade não muito diferente de outras tantas atividades que operam no plano coletivo. Conseqüentemente, isso também significa que as pessoas definidas como artistas (bem como seus trabalhos artísticos) também não devem ser tratados de forma muito diferente, inclusive considerando as

outras pessoas que participam da realização de uma obra de arte. No intento de analisar esse amplo processo, Becker (1982) utiliza o termo ‘Art Words’ para designar a rede de pessoas que operam por cooperação, reunindo os conhecimentos dos meios convencionais de se fazer as coisas, produzindo um tipo de obra de arte que o mundo conhece e aceita. Mas ele deixa claro que não se trata de uma teoria sociológica da arte definida e organizada. Antes, é a exploração de uma ideia: a ideia de mundo da arte, usada de forma a aumentar a compreensão de como as pessoas produzem e consomem obras de arte.

Os músicos alternativos estão produzindo um produto artístico que, a cada dia, se lança para fora daquilo que normalmente conhecemos como ‘mercado de nicho’; alçados que são, pelas redes sociais, à condição de produto de massa, em função do grande alcance das TIC’s. Prova disso é que já é notório que o sucesso das canções de muitos dos nossos músicos mais populares já é medido pela quantidade de visualizações que eles alcançam em redes sociais como o *Youtube*. Nesse caso, não é preciso fazer um levantamento detalhado médias e medianas das principais celebridades das redes sociais. Uma verificação rápida no *Youtube* já é o suficiente para observar que os músicos mais populares alcançam oito ou nove dígitos em seus contadores de visualização – alcançando a casa dos 10 dígitos. Parece-nos evidente que os músicos alternativos estão distantes dessa marca, mas isso não elimina a utilidade de uma ferramenta como essa para esses artistas.

O show de estreia de *Janz* na banda *Dead Nomads* serve como exemplo de que o público existe e pode ser convencido a consumir música alternativa. Nesse ponto a internet não é essencial (ela nem mesmo era considerada como veículo de propaganda): “[...] (Não, foi 1998 – eu tinha 17 e ia fazer 18). E o show deu 800 pessoas no Teatro de Arena do Espaço Cultural. 800 pessoas naquele lugar é preto... é preto... é de gente. É muita gente”. A divulgação deste show se prolongou por cinco meses

[...] dando fita pros amigos, vendendo fita pra galera. Ia pros bares:

– Oh véio, bota a minha fitinha aí...

– Oh pessoal, essa aqui é a minha banda. Tô vendendo material aqui...

– Quem gostar, venha!

Era assim. Era o boca a boca. Não tinha o artefato de mídia que a gente tem hoje. Era papelzinho mesmo. Fanzine – aqui tinha dois ou três [...] ou mais, pra não ser tão limitado... Eu conhecia muito essa área do pessoal do Fanzine.

Nesse ponto, uma fala de *Janz* nos chama atenção para uma das transformações dos sujeitos, mas no que toca aos ouvintes.

Tinha uma cena punk também, bem fechada que não assimilava bem essa renovação dessa cultura alternativa: punk é punk e a gente só toca com o pessoal que toca com punk *rock*. Abriu mão algumas vezes pra galera do *hardcore*, que era uma reformulação do punk também. [...] *Dead Nomads* foi a banda que gerou no coração da galera alternativa (aqui), uma esperança de que o *rock* paraibano, o *rock* alternativo ia ser mostrado a outros estados. Que ia ser mostrado a outros estados. Que aqui havia uma produção autoral de muito sucesso. Então foi muita fita... muita fita mesmo que a gente vendeu também. Fez muito show. Eu fiz... Fora do estado, eu fiz uns quatro ou cinco shows assim. Não fiz tanto. Mas depois que eu saí, fizeram muito show em Recife, muito show em Natal... A galera tocou muito mesmo... Na cidade mesmo.

Roberval e Guginha, eles tinham uma visão de marketing que era um negócio louco. Porque, pensando hoje, não tinha Orkut, não tinha *Fotolog*, não tinha e-mail, não tinha MSN [...] Pra botar no *link* [...] e todo mundo que entrar ver você lá disponível [...]

Era o boca-a-boca e a galera espalhava isso muito rápido. A gente chegava num final de semana pra distribuir panfleto... No outro final de semana, a galera:

– Tô sabendo já... Tô sabendo. Tô lá! Tô sabendo já.

Tipo, vamo lá na feirinha... No outro final de semana...

Então era um negócio muito peso... Era muito bonito...

Essa fala nos mostra que o movimento que mostrou o *rock* alternativo da cidade para um público mais amplo teve início ainda na Feirinha de Tambaú. Mas é inegável que esse processo ganhou outros contornos e novos impulsos com a popularização das TIC's. Por esse tempo, os artistas alternativos já haviam iniciado a migração para o entorno da Praça Antenor Navarro, que desde então começou a se configurar como um ambiente mais eclético do que aquele que existia na orla da cidade, uma vez que uniu as pessoas que já frequentavam o local, com os egressos da praia.

Já quando analisamos os processos de interação mediados pelas TIC's, a lógica se inverte. O lançamento d'*Os Reis da Cocada Preta* em abril de 2007 foi pela Rede Social *My Space* – já naquela época, o grande veículo de divulgação das bandas alternativas de todo o mundo.

O lançamento no *My Space*. Foi o primeiro lançamento que a gente fez. Divulgamos isso no *Fotolog* quase um mês antes. Tiramos fotos, estúdio. A coisa foi... Doidera muito grande, muito gostosa. Louca assim. Muito empolgado. E aí. Foi o que teve.

Em seis dias, mil acessos. Nos outros seis dias, mais mil. Nos outros seis, mais mil. E foi (meio)... Meu amigo... E de repente, a gente tava saindo pelos cantos... Ei, olha *Os Reis da Cocada Preta*. E a gente não tinha feito nenhum show ainda.

Essas falas asseveram que, o que muda dos artistas do *Mainstream* para os *underground*, no que toca o alcance de seus trabalhos, é o alcance midiático, diretamente ligado ao poder de investimento em divulgação – o que não impede que pessoas possam sair da condição de anônimos pulando essa fase mais dispendiosa do processo. Mais do que isso, mostra como o processo se inverteu, configurando uma mudança do processo mais tradicional.

Nesses termos, a abordagem de Becker (1987) nos ajuda, mais uma vez, pois ela vai de encontro à tradição sociológica que define a arte como uma atividade especial, em que a criatividade vem à superfície e expõe o caráter essencial da sociedade – geralmente expresso nas grandes obras de um grande gênio. Na visão de Becker isso é problemático, pois deixa de considerar a grande rede de cooperação que há por trás das grandes obras – essencial para a análise da arte como fenômeno social (tanto que ele chega mesmo a definir seu trabalho como sociologia das profissões aplicada ao trabalho artístico).

Para ele, o trabalho artístico envolve a articulação de um grande número de pessoas. Essa cooperação pode até ser efêmera, mas, no mais das vezes, é rotineira.

Think of all the activities that must be carried out for any work of art to appear as it finally does. For a symphony orchestra to give a concert, for instance, instruments must have been invented, manufactured, and maintained, a notation must have been devised and music composed using that notation, people must have learned to play the notated notes on the instruments, times and places for rehearsal must have been provided, ads for the concert must have been placed, publicity must have been arranged and tickets sold, and an audience capable of listening to and in some way understanding and responding to the performance must have been recruited (BECKER, 1982, p. 02).

É essa rotina que nos interessa, pois ela produz padrões de atividade coletiva, que Becker denomina *Art Worlds*. É na existência de ‘Mundos da Arte’ e na forma como a existência desses mundos afetam a produção e o consumo de arte que Becker (1987) sugere uma abordagem sociológica da arte. Não uma abordagem que produza

juízos estéticos, mas uma que busque a compreensão da complexidade das redes de cooperação na qual a arte acontece – rede que envolve artistas, produtores, editores, críticos, público, mecenas, distribuidores, publicitários, etc.

No nosso caso, estamos considerando apenas as atividades que precisam acontecer no ambiente virtual para a obra de arte finalmente se realizar. Isso diz respeito às ferramentas que precisaram ser desenvolvidas e apropriadas, mas também se relaciona a uma série de códigos e toda uma rede de comunicação voltada ao recrutamento de um público cativo. É no interior de todas essas interações ensejadas pela internet que o público se sente cada vez mais impelido a criar grupos de produção de música e letras, mobilizando recursos para se apresentar em festas e eventos. É por meio desse processo laboral que um novo sujeito está sendo gestado. Nesse caso, a praça surge como palco pela necessidade que o músico alternativo tem de reproduzir no mundo material aquilo que ele produz no virtual. Enfim, é a necessidade do público.

De acordo com Dayrell (2001), a partir da realidade cotidiana dos grupos, são estudadas as formas como eles constroem seus estilos, os significados atribuídos e a forma como se expressam no contexto de uma sociedade cada vez mais globalizada.

Nesse sentido, Dayrell nos oferece uma observação interessante: “Ao construir o seu objeto, essas investigações recortam de tal forma a realidade dos jovens que dificultam a sua compreensão como sujeitos, na sua totalidade” (2001, p. 4). Em sua opinião, fala-se e estuda-se muito determinados estilos de músicas, bem como seus respectivos atores. Mas sabe-se

[...] muito pouco a respeito do significado dessa identidade no conjunto que, efetivamente, faz com que ele seja o que é naquele momento. Quem são estes jovens fora dos grupos dos quais participam? Como elaboram as experiências nas diferentes esferas da vida? Qual o peso e o significado de ser membro de um grupo musical no conjunto da vida de cada um? (DAYRELL, 2001, p. 4-5).

Compreender como elaboram as suas vivências nas idas e vindas entre a Praça Antenor Navarro e o ciberespaço é um processo que passa pelo estudo dos significados atribuídos às práticas alternativas no sentido de revelar a condição de jovem daquele que participa de grupos musicais, mas que estabelecem relações de experiência propiciadas pelas TIC's. Assim, não se trata, aqui de tratar esses músicos como em

razão de suas origens de classe – nos termos de uma reprodução social e cultural, mas como produto de relações que expressam um significado político de resistência, ganhando e criando espaços culturais.

As dificuldades atinentes à reprodução da cultura alternativa da cidade estão relacionadas a uma série de fatores. João Pessoa tem uma produção musical rica, “As pessoas gostam muito de música e as pessoas produzem. Eles podem não viver disso (tem muito músico que é funcionário público, por exemplo)” (fala de Esmeraldo). A música alternativa reproduz isso, mas de outra forma. Na prática, muitas bandas encaram a música como um passatempo juvenil. Em minhas conversas particulares com *Janz*, ele mencionou isso mais de uma vez. Nesse sentido, enxergar um movimento organizado na Praça Antenor Navarro e ver como ele articula os artistas ao seu redor se configura como um ato de resistência – ainda que o Coletivo Mundo tenha acabado.

Essas resistências proporcionam uma mutação social a partir da informação. Desde já, as TIC's passam a configurar um campo de poder, gerando novos cenários em que o sujeito se faz valer por meio daquilo que Levi-Strauss chama de bricolagem – exercício de criação onde objetos e símbolos são retirados do interior de um repertório de significados existentes para serem reordenados e recontextualizados. São, enfim, justaposições de estilos e comportamentos que culminam em um novo sujeito, configurando uma forma específica de se colocar culturalmente dentro de um lócus específico. Para muitos, os limites impostos pela estrutura de mercado vigente os impele na busca por novas formas, novos espaços e novas possibilidades criativas.

À medida que o contexto e as contingências sociais se alteram, a tendência é que ocorram também transformações nas suas expressões culturais, com rebatimentos na atuação política dos sujeitos. E é isso que observamos no processo de migração da orla para o Centro. No momento em que eles se viram diante da possibilidade de se articular enquanto grupo organizado, eles passaram a lutar por mais espaços de atuação por toda a cidade. Nesse momento, sua ‘consciência de si’ e o aperfeiçoamento moral que leva à conscientização individual – enquanto pertencente a um lócus social específico (MAAR, 2000) – atingiram bom termo.

No livro *Educação e Emancipação* (2000), celebre compêndio de palestras e entrevistas dadas entre os anos de 1959 e 1969, Adorno trata de questões relativas à filosofia, educação, televisão e emancipação. Mas interessa-nos, particularmente, suas

colocações a respeito do que ele designa de “[...] educação política, que para ele se identificava à educação para a emancipação”. (KADELBACH, 2000, p. 9).

Nosso foco não é a educação ou os processos educativos, mas convém lembrar que Bourdieu (2007), figura proeminente nos estudos sobre a sociologia da Educação e da Cultura, nos diz, nos Escritos de Educação, que um dos efeitos da inércia cultural é tomarmos o sistema escolar como fator de mobilidade social. Trata-se de uma ideologia de ‘escola libertadora’ (aspas do autor), quando, na verdade, seus estudos demonstram que essa mesma escola é, na verdade, uma ferramenta de conservação social extremamente eficaz. Mais do que isso, a ideia de escola libertadora “[...] fornece a aparência de legitimidade às desigualdades sociais, e sanciona a herança cultural e o dom social tratado como dom natural” (BOURDIEU, 2007, p. 41). Em se tratando de Adorno, ele também não vê a educação como um fator eminente de emancipação.

Bourdieu trata da educação formal institucionalizada e Adorno reflete sobre educação em termos políticos e inclui os processos de formação dos sujeitos atinentes à cultura. Mas os autores se aproximam na medida em que se referem a um mundo moderno em que educação, ciência e tecnologia se apresentam “[...] como passaportes para um mundo ‘moderno’ conforme os ideais de humanização [...]” (KADELBACH, 2000, p. 10).

Mais que isso, a educação garante “[...] uma competência de direito que pode corresponder ou não a uma competência de fato [...]” (BOURDIEU, 2007, p. 132). Desse modo, podemos ver como a ciência moderna se converte em força produtiva social e embaralha os referenciais da razão, em função de uma racionalidade produtivista (MAAR, 2000). Com isso, “[...] o sentido ético dos processos formativos e educacionais vaga à mercê das marés econômicas” (MAAR, 2000, p. 15-16) – e Adorno enxerga na crise da formação a expressão mais desenvolvida da crise social moderna.

Nesses termos, quando Adorno se refere ao sujeito, ele o pensa como um ser construído a partir de uma experiência formativa: lançando-se a experiência do objeto focalizado e experimentando-o para se tornar (por essa via) experiente e autônomo. Para que isso seja possível, Adorno fala em um contato aberto com o objeto.

A consciência deixou de ser constituída no plano subjetivo das representações (sejam elas originadas na percepção, na imaginação ou na razão moral), para ser

apreendida enquanto experiência objetiva na interação social e na relação com a natureza – ou seja, no âmbito do trabalho social. Se, para Kant (MAAR, 2000), a concepção antiga de formação do indivíduo (enquanto ser cultural) parte de um aperfeiçoamento progressivo em direção à universalidade, na concepção moderna, ela coloca este mesmo indivíduo diante de uma totalidade pronta. O que nos cabe é estabelecermos uma experiência efetiva e objetiva. Desde já, cultura e formação, educação e ética, subjetividade e consciência passam a se articular no plano do trabalho.

Posto isso (e nos termos aqui pretendidos), ser sujeito significa ser autônomo ao ponto de se compreender a si mesmo como parte de um processo político de negociação permanente. Nesse sentido, o que procuramos é a possibilidade de ter uma experiência formativa fora do sistema mais tradicional em que vivemos como se pudéssemos escolher entre uma música voltada ao *Mainstream* ou uma mais direcionada ao público *underground* – e que seria apreendida dentro de um processo de identificação com um grupo específico, como expressão de emancipação sua e do grupo (ADORNO, 2000).

Nesses termos, essa música (e os artistas que a fazem) não está interessada em buscar uma unidade entre os interesses individuais e coletivos, mas em uma emancipação através da experiência formativa dialética. Enfim, sujeitos políticos em condições de determinar seus destinos, bem como os destinos do seu grupo social.

Há que se lembrar de duas coisas: 1) eles estão diante de barreiras sólidas que só podem ser transpostas pelo pensamento e 2) quando Adorno fala em impedimento de se conectar à totalidade do objeto, ele se refere à univocidade (que se coloca como barreira) dos produtos comercializados pela Indústria Cultural. Como vimos, a organização dos artistas na praça (mais a ajuda das ferramentas digitais) possibilitam novas formas de transposição dessas barreiras, com os festivais de música, as oficinas, as estratégias de divulgação e distribuição. Como o próprio Janz colocou em nossas conversas, pouca coisa mudou em termos de ferramentas digitais. O que mudou foi a forma que eles a enxergam e refletem sobre elas:

Eu acho que mudou muita coisa justamente por essa oportunidade que a mídia deu. Primeiro a acessibilidade que eu tinha comentado... Que a oportunidade de gravar um CD aqui em João Pessoa era muito complicado. Sempre foi muito complicado. [...] Não tinha um programinha de computador. Não tinha um sound forge. Um notebook não resolvia [...]

Era aquelas fitas ADAT gigantesca, caríssima. [...] era pior, porque (tipo) acabou a fita. Acabou a fita cara! Tava gravado. Não tem como tirar da fita. Gravar por cima? Grava por cima! E aí?

– Cara é como gravar em EP ao invés de SP!

[...]

Isso era em 1998. Hoje você tem estúdios caseiros. Todo mundo tem um programa em casa. [...] Tem uma banda aqui chamada Moli Strike. Os caras são peso... mistura bossa nova com metal de um jeito que você fica: “bicho, que coisa louca”. Mas é belíssima. Os caras gravaram tudo em casa... Um material que você fica assim:

– Bicho, gravação caseira e o cara fez isso!

Só tiveram trabalho de gastar com umas caixinhas e com impressão (que também foi barato, foi preto e branco). (fala de *Janz*)

Essa fala foi escolhida para os encaminhamentos finais deste texto pelo que ela representa em termos práticos.

Vimos, ao longo de todos os capítulos, que as falas de Esmeraldo são conduzidas por um pensamento de longo prazo, refletindo sobre o que aconteceria dali em diante. Por outro, as falas de *Janz* e dos outros integrantes da banda colocam as modalidades de atuação como fato consumado. Para eles, a qualidade que se consegue no material gravado, mesmo em um estúdio caseiro, é muito superior ao que se conseguia com fitas ADAT. Uma prática que faz *Janz* lembrar das fitas K-7: “[...] era uns blocos [...] botando as fitas... Porque acabou a fita, bota outra porque não pode parar, não pode perder. Tá gravando. Acabou uma, a outra já tá dentro!”

As alterações nos processos construtivos dos sujeitos músicos não cessam de acontecer. Eles agora não se veem apenas como artistas, mas como agentes políticos das mudanças que se processam nas suas constituições enquanto sujeitos músicos. Há uma nítida diferença entre os músicos alternativos que circulavam pela Feirinha de Tambaú e aqueles que circulam pela Praça Antenor Navarro. Eles não estão mais aguerridos agora do que há quatorze anos, mas suas energias, pensamentos e ações estão focados na conquista de novos espaços na cidade e as TIC’s são parte importante deste processo

Eu acho que isso foi uma das maiores coisas. Uma das maiores vitórias. O que proporcionou também um maior conhecimento do que estava acontecendo aqui. É quando a gente lançou o *My Space* da gente. Que éramos, o quê? Uma das dez primeiras bandas daqui a lançar o *My Space*. (fala de *Janz*)

O que se vê hoje é que, na cultura da música independente, as representações diferem quanto ao grau de cuidado nos detalhes, mas isso não significa algo estranho para a maioria das pessoas. Muito disso se dá em função da absorção desse nicho pela mídia aberta. Porém, não podemos negligenciar o papel do ciberespaço nesse processo. Nesse processo, os músicos alternativos buscam mais coerência expressiva através de temas que diferem dos temas mais populares, mas procuram se identificar cada vez mais com o grande público (GOFFMAN, 1985, p. 56).

Não se trata de uma personificação mal delineada (GOFFMAN, 1985, p. 62), quando os indivíduos não estão sujeitos a uma ratificação formal. Quando *Janz* afirma que o músico alternativo é, aparentemente, a prostituta de todos os estilos de *rock*, tal afirmação, na verdade, ajuda a manter as distâncias sociais entre os que são músicos independentes e os que não são. Isso só é possível em função da força da personalidade humana – inviolável em seus limites –, cujo maior bem consiste na capacidade de comunicação com seus pares (GOFFMAN, 1985, p. 69).

Dessa forma, as equipes não apenas animam sua conduta com movimentos que expressam proficiência e integridade, mas estabelecem uma definição favorável de seu serviço ou produto (GOFFMAN, 1985, p. 76), chegando mesmo a transformar-se em sua própria plateia – investido que está do seu próprio papel. Nessa hora, ele se torna ator e assistente de seu próprio espetáculo. Interioriza e incorpora os padrões que procura manter na presença dos outros. Faz isso de maneira tal que sua consciência sempre procede da forma que se espera que ele aja, esteja onde estiver (só ou acompanhado) (GOFFMAN, 1985).

Existem ainda as barreiras de percepção que variam na proporção em que são limitadas pelos meios de comunicação (GOFFMAN, 1985), no nosso caso, as TIC's. Dessa forma, assim como as placas de vidro de um estúdio de gravação não permitem a passagem do som, mas permitem o contato visual; os meios digitais permitem uma aproximação parcial – o que inclui o contato face a face. Porém, até pouco tempo atrás, a representação era limitada no tempo e no espaço. As TIC's mudaram isso ao mexer com a impressão e compreensão criadas pela representação que tendia a saturar o tempo e o espaço.

Lévy (1997) afirma que o virtual é real, mesmo que a comunicação no seu interior não possa ser fixada em nenhuma coordenada espaço/temporal. Isso faz com

que ele exista sem estar presente, com atualizações muito diferentes, ainda que feitas no interior de uma única entidade – e isso não pode ser predeterminado. Isso cria novas condições de observação da representação e novas definições da situação que a encenação alimenta (GOFFMAN, 1985, p. 101).

Na situação antiga, as representações implicavam somente em um único foco (da parte do ator e da plateia). Hoje seu foco é múltiplo e as representações implicam em focos múltiplos. Nesse caso, estamos falando de uma geração de artistas que se formaram em meio a tecnologias digitais que os colocam na presença de pessoas diversas e em lugares distintos. Isso quer dizer que eles – diferente de uma conversa entre um médico e seu paciente – podem se concentrar em mais de uma representação, desde que isso contribua para sua construção enquanto sujeitos.

Há uma assimetria fundamental no processo de comunicação, “[...] pois o indivíduo presumivelmente só tem consciência de um fluxo de sua comunicação, e os observadores têm consciência deste fluxo e de um outro”. (GOFFMAN, 1985, p. 16). No que diz respeito às TIC’s, elas nos oferecem ferramentas (como os *emotions*, por exemplo), que em muito adiantam o teor da visita. É isto que, de acordo com Goffman, restabelece a simetria da comunicação e apronta o palco para um jogo de informações infinito de encobrimento, descobrimento, revelações e redescobertas.

Assim, cada participante tem a permissão de estabelecer a regulamentação oficial experimental relativa a assuntos que sejam vitais para ele, mas que sejam imediatamente importantes para os outros: por exemplo, as racionalizações e justificativas pelas quais explica sua atividade passada. (GOFFMAN, 1985, p. 18).

Isso é o que Goffman chama de *modus vivendi* interacional, em que os participantes contribuem para uma definição geral da situação, que implica em um acordo quanto às pretensões da pessoa, referentes às questões que serão acatadas pelo grupo (GOFFMAN, 1985, p. 18). Todo esse processo gera uma série de exigências de definição. É com base nela que o indivíduo começa a definir a situação e planejar suas linhas de ação.

De um ponto de vista político, tudo isso vai gerar, no final das contas, uma dinâmica de localização social caracterizada pela produção da diferença e do sentimento de pertença dos indivíduos e dos grupos sociais e, em suas relações, dão origem aos

processos identitários: dos músicos, autodenominados alternativos e que se relacionam no ciberespaço e na Praça Antenor Navarro, respectivamente. São fronteiras socialmente construídas e ressignificadas pelas alterações dos contextos sociais e históricos, que se alternam como centralizados e unificados e como descentrados e fragmentados.

Assim, Ennes (2013) argumenta que os processos identitários não podem ser explicados apenas por relações do tipo face a face ou mesmo por sobredeterminações tensionadas de fora para dentro. Ou seja, separada da dimensão política, a identidade é apenas mais uma característica da contemporaneidade e isso “[...] pode nos levar a pensar que vivemos em um mundo onde as diferenças culturais estão livres das desigualdades sociais, econômicas e políticas” (ENNES, 2013, p. 65).

Finalmente, os processos identitários precisam ser pensados como tensão e como dinâmica, no sentido de perpassarem os campos da vida social, individual, grupal, institucional e normatizadores. Juntos, esses campos interagem entre si, a fim de se determinarem uns em relação aos outros. Em nosso entender, é nesse sentido que o Interacionismo Simbólico nos ajudou a entender o processo de formação das identidades dos sujeitos músicos: por uma perspectiva relacional, em que as relações de poder ocupam um lugar central tanto nas produções das diferenças, quanto no sentimento de pertença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa cocadinha aqui é nossa vida:
doce, gostozinha.
Vamos curtir ela,
porque ela é pequena
e vai acabar logo!
(Janz)

O cerne deste trabalho se encontra no fato de que, voltadas à música, as TIC's ensejam a construção de um tipo de sujeito músico que se gestou dentro de um novo processo produtivo (o digital em rede). Esse processo tem lugar na dimensão relacional e política dos processos identitários.

Estamos diante de uma série de novidades em sequência. É como se aquela revolução permanente – relacionada por Marx ao descarte das relações fixas que deixam de ser permeadas pela aura das ideias e opiniões imutáveis e veneráveis (Marx *apud* BERMAN, 1986, p. 93) – ganhasse novo ritmo e novos contornos. Trata-se de uma aceleração das transformações, ligadas às tecnologias digitais, que instam a interconexão entre usuários e artistas (CASTELLS, 2006). Ao lançar qualquer material digitalizado no universo virtual, aquele que o faz se coloca como “[...] produtor de matéria-prima, transformador, autor, interprete e ouvinte em um circuito instável e auto-organizável de criação cooperativa e de apreciação corrente” (LEVY, 2001, p. 142).

Berman (1986) afirma que para vivermos dentro de uma sociedade moderna precisamos assumir a fluidez e a forma aberta desta sociedade. Nesses termos, quando um músico faz uso de uma tecnologia digital, ele colabora para dirimir as nostalgias, fixidez e imobilidades nas relações entre arte, artista e público. Se, para Berman (1986), é imperativo deliciar-se com a mobilidade e empenhar-se na renovação das condições

de vida, para os músicos que se arvoram pela seara do ambiente digital, isso é mais que uma alternativa às dificuldades postas pelo mercado fonográfico. É a chance de se inserirem num processo de construção de cultura mais amplo.

Mas, as redes sociais aproximam com a mesma força que afastam. Criam afinidades no mesmo ritmo que alimentam intolerâncias. Fazem tábula rasa de interpretações e significados, mas possibilitam o surgimento das mais diversas interpretações e significados. Desrespeita o contexto das discussões ao mesmo tempo em que instiga querelas. Em termos políticos, vivemos em uma época de transição intensa. A transição em si não é novidade, mas a velocidade e a capacidade do artista se perceber em processo de transformação, refletir e agir dentro dessa lógica, conscientemente, é.

Pensando em Elias (1994), que afirmava ser impossível perceber tal progresso de dentro do processo de racionalização, surge a pergunta: será que a velocidade de transformação e a capacidade de se perceber a mudança se coaduna com a capacidade de refletir e processar, enquanto sujeito em formação, a profundidade desse processo?

Dito de forma direta, a pergunta que esta tese tentou responder foi: como ocorre o processo de construção dos sujeitos músicos independentes que atuam na Praça Antenor Navarro/JP, e que lançam mão de tecnologias digitais para produzir, divulgar e distribuir suas músicas?

Diferente de Elias, podemos pensar, em acordo com Marcuse (1968), que esses músicos se oferecem como um lócus de observação interessante, na exata medida em que percebem e processam essas mudanças de forma peculiar: a partir do acesso ao material sonoro em sua estrutura digital, configurando uma intimidade com a música geradora de toda uma gama de ressignificações sociais. O que eles nos devolvem é sua percepção de mundo na forma das expressões mais diversas.

São situações e contextos de interação social em que as TIC's se oferecem aos músicos como opção de manipulações sonoras relacionadas ao ritmo, harmonia e melodia; interfere em questões estéticas; e mostra-se como mais uma dentre tantas modalidades de auferir ganhos econômicos através de sua arte. Tal se dá por meio de uma miríade de ferramentas que não emitem som, não imprimem sentido à obra de arte, não ordenam e não dão forma a nada. No entanto, elas gravam, regravam, copiam,

recortam, dispõem, (re)dispõem, combinam, recombinaem e restituem toda sorte de símbolos musicais através da linguagem digital. Não importa quão díspares possam ser os elementos, uma vez reduzidos à unidade elementar digital (o bite) eles podem ser harmonizados à vontade.

Destarte, por mais que existam evidências de que os usos das TIC's tenham evoluído, deixando de ser percebidas e analisadas como ferramentas de mediação e passando a se comportar como um lócus de interação, não podemos buscar por uma qualidade essencial que permita distinguir os diferentes usos das TIC's pelos músicos. Uma vez que a construção de sentido instanciada por elas ocorre durante as interações, encontrar a qualidade única que torne possível definir o uso das TIC's, não pode ser codificado em números ou categorias. O que nos restou foi descrever as formas de atividade coletiva necessárias para se fazer música a partir das TIC's.

Enfim, a interação instanciada pelo ambiente de rede faz mais que divulgar e distribuir conteúdo. Ela propicia a criação de conteúdo musical por intermédio das ferramentas de produção por ela disponibilizada. Mais do que propiciar a produção musical, essas TIC'S propiciam interações. Quando os fonogramas transmutados em LP's e K-7's transformaram a performance musical, isso inaugurou novas formas de interação entre músicos, técnicos, equipamentos e público. Seguindo o exemplo, as tecnologias de informação e comunicação voltadas à música aproximaram as diferentes performances. Não chegaram a instaurar novas referências de atuação, mas inauguraram novas formas de interação e uma nova fase da produção musical ocidental. Dito de forma direta, elas permitiram aos músicos disputas políticas menos desiguais, relações sociais mais tensas. Não por criar animosidades no mercado da música, mas por possibilitar um mercado mais denso, prolixo, sobrecarregado de bandas e sub-estilos musicais (ou pseudo-estilos).

O aperfeiçoamento moral, ligado às tensões geradas nos processos políticos de negociação e obtido por meio da consciência individual do sujeito músico, agora tem parte substancial de sua construção instanciada pelas TIC's. Se há um lócus específico, sua especificidade se encontra no fato de não poder ser localizado em termos de tempo e espaço. É o ciberespaço com toda a sua permeabilidade e fluidez oferecendo uma nova experiência formativa e permitindo a transposição das barreiras sólidas postas pelo mercado por meio do pensamento.

Se houve quem acreditasse que a experiência formativa dos músicos tinha se transformado em semiformação, atualmente os músicos veem-se ante a possibilidade de se lançar por inteiro no objeto focalizado e eles, de fato é possível perceber isso nos músicos analisados nesta pesquisa. Se, para que isso ocorra, faz-se necessário um contato aberto com o objeto, as TIC's possibilitam a abertura desse objeto, de uma forma sem precedentes na história da música. O contato com o objeto música nunca se deu em detalhes tão mínimos, uma vez que transformação da música em linguagem binária possibilita mexer em toda sua estrutura melódica, harmônica e rítmica.

Quanto ao componente político, as TIC'S mexem com toda cadeia de relações entre artistas, meios de comunicação, conceitos de arte, escolhas estéticas e público. São novas negociações que alteram toda cadeia laboral da música. São novas relações de poder e dominação entre músicos e mercado. Seus elementos explícitos, tácitos e sub-reptícios agora estão postos a todos os que se dispõem a exercer sua arte enquanto fato político.

Conforme atestamos ao longo deste texto, as bandas não 'aconteceram'. Embora elas tenham conseguido razoável notoriedade na cena local, faltou-lhes transcender para o mercado nos termos mais convencionais. Nesses termos, a enorme quantidade de acessos não foi suficiente para que elas alcançassem os píncaros do sucesso comercial.

Uma vez que o *show biz* reserva a muito poucos a fama. É justamente no vácuo deixado pelas grandes produtoras de música que, de um lado, a internet com todas as suas tecnologias de gravação e suas redes sociais permitem a divulgação e distribuição do material. De outro lado, o músico alternativo vem experimentando transformações, as quais, sem a internet, não seriam possíveis – dada a especificidade da música digital.

Diferente da reprodução analógica e mecânica, a reprodução digital tem se configurado como a motriz de um movimento social complexo e rico. É intercambialidade plena. Disponibilização, apropriação e usufruto ampliado que ocorre em acordo com suas convicções mais íntimas dos músicos, com a possibilidade de oferecer, a quem quiser e a tantos quantos puder, essa sua visão íntima do mundo.

Sucesso ou insucesso nem sempre está relacionado ao talento ou à falta de capacidade de se criar boas obras de arte. Muitas vezes, o interesse comercial, consubstanciado na Indústria Cultural, é o que define quem faz e quem não faz

‘sucesso’. Na música, essa lógica torna-se, a cada dia, mais peculiar, uma vez que o desenvolvimento das tecnologias de manipulação sonora, somada a uma boa estratégia de *marketing*, é capaz de transformar o mais improvável dos sujeitos no músico mais ‘talentoso’. Os critérios usados na escolha desse sujeito serão sempre obscuros. Ainda assim, alguns artistas conseguem sair da obscuridade a partir de material sonoro que se espalha pela grande rede.

Nosso ponto de chegada é a música da atualidade, ensejada pelos acontecimentos dos últimos quinze anos. Nesse tempo, a tecnologia digital alcançou o indivíduo e o instigou a desvelar o real segundo a sua modalidade de execução – que, no nosso caso, é a música. De acordo com Heidegger (2005), a técnica é um signo do esquecimento do ser. Nesse sentido, ao tratar da técnica, Heidegger quer salvar um espaço essencial para o humano. Seu objetivo é impedir que a razão se instrumentalize e perca a visão do todo. Dessa forma, a técnica gera um desvelamento, um dando-se a conhecer no real. Esse é um dos perigos que enfrenta o músico alternativo que se aventura pelas tecnologias digitais. Mas é isso que impele seu labor artístico.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *A Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

_____. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Os Pensadores: Adorno: Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Abril Cultural LTDA, 1999.

ANDRADE, Mário de. “Música elementar”. In, *Pequena História da Música*. São Paulo: Ed. Martins, 1977.

BECKER, Howard S. *Art Words*. EUA: University of California Press, 1982.

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Uma carreira como sociólogo da música*. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 131-141. Disponível em <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/129/76>>. Acesso em 03/09/2016.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In, Benjamin, Walter, etc e tal. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural 1994 (Os Pensadores) p-03-28.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1975

_____. *Walter Benjamin: Sociologia*. Org. Flavio Rene Kothe. São Paulo: Ática. 1985

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas - volume 1. 3ª edição. São Paulo/SP: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo/São Paulo: Schwarcz, 1986.

BOCCHINI, Lino & LOCATELLI, Piero. *Fora do eixo: Ex-integrantes da entidade controladora do Mídia Ninja falam com exclusividade para CartaCapital e condenam práticas da organização*. Disponível em:<<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/fora-do-eixo-6321.html>>. Acesso em: 05 out. 2016

BORGES, Sam Thiago. Música eletrônica, arte e racionalização. In, CAOS, Revista Eletrônica de Ciências Sociais. Número 8 – Março de 2005, p. 48 - 70.

_____. Música Eletrônica e Racionalização: a Revolução Digital. Monografia de conclusão de Bacharelado – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa/PB, 2006.

_____. Experiência artística e internet : uma análise da música de rede e dos novos processos de produção. Dissertação de conclusão de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE: 2009.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A Distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre/RS: Zouk, 2007.

_____. Escritos de educação. Petropolis/RJ: Vozes, BOURDIEU, 2007.

CAMPOS, Luís Melo. A música e os músicos como problema sociológico. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]. Número 78, 2007(colocado online no dia 01 Outubro 2012). Endereço eletrônico: <<http://rccs.revues.org/756>>. Acesso em 21/07/2016.

CASTELLS, Manuel. A Sociedade em Rede. volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CARDOSO, Aldo de Oliveira. Teoria Crítica e Esclarecimento Musical em Adorno. In, MÚSICA HODIE. Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Vol. 5 (n. 1, 2005) Goiânia: UFG, 2005.

COLLINS, Randall. Quatro tradições sociológicas. Petropolis/RJ: Vozes, 2009.

CORNELSEN, Elcio. Considerações sobre “o autor como produtor. In, *Revista Literatura e Autoritarismo*. Dossiê Nº 5: Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Novembro de 2010. Endereço eletrônico: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/RevLitAut_art01.pdf>. Acesso em 14/10/2016.

DAYRELL, Juarez. A música entra em cena: o rap e o Funk na socialização da juventude Em belo horizonte. Tese de conclusão de Doutorado – Universidade de São Paulo. SP: 2001.

DIAS, Márcia Tosta Dias. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial. 2000

ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador*. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zaahar, 1994. Vol 1

_____. *O processo Civilizador*. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zaahar, 1994. Vol 2

_____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zaahar, 1995.

_____. *Tecnização e civilização*. In, *revista gestão industrial*, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, v. 2, n. 2, p. 89-121, 2006.

ENNES, Marcelo Alario. *Interacionismo simbólico: contribuições para se pensar os processos identitários*. In, *Perspectivas: revista de Ciências Sociais / Universidade Estadual Paulista – São Paulo: UNESP*, v. 43, p. 63-81, jan./jun. 2013.

FORTES, Débora. *Web 2.0*. Revista Info. São Paulo/SP: Ed. Abril, Número 243 de junho de 2006.

GARATTONI, Bruno. *A Pirataria Venceu*. Revista Super Interessante. São Paulo/SP: Ed. Abril, Número 266 de junho de 2009. São Paulo: Abril.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Rio de Janeiro/RJ: Vozes, 1985.

_____. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*, Petrópolis/RJ: Vozes, 2010.

_____. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo/São Paulo: Nova Cultural, 2005

IANNI, Otávio. *A sociedade Global*. Editora Civilização Brasileira, 1993)

IANNI, Octavio. *AS CIÊNCIAS SOCIAIS NA ÉPOCA DA GLOBALIZAÇÃO*. In, Revista Brasileira de Ciências Sociais. *On-line version* ISSN 1806-9053. Rev. bras. Ci. Soc. vol. 13 n. 37 São Paulo June 1998

JOAS, Hans. *Interacionismo Simbólico*. In, *La teoria social, hoy*. México: Alianza Editorial, 1991.

LAZZARINI, Victor EP. *Elementos de acústica*. Apostila do Departamento de Artes da UEL, Londrina, 1998.

LEMOS, André & PALÁCIOS, Marcos (Org.). *Janelas do Ciberespaço: Comunicação e Cibercultura*. Ed. Sulina. Porto Alegre, 2001.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34 - Coleção Trans, 1998.

_____. *A máquina universo: criação, cognição e cultura informática*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo/SP: Cultrix, 1974.

MARCUSE, Herbert. A Ideologia da Sociedade Industrial: o Homem Unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

OBICI, Giuliano. Condição da escuta: mídias e territórios sonoros. Dissertação de conclusão de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

POLIVANOV, Beatriz Brandão. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. Esferas, v. 1, n. 3, 2014. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4621>>. Acesso em: 03 de setembro de 2016.

PONTUAL, Rafael Rodrigues. Som e fúria: uma etnografia da produção e consumo da música pelos jovens no centro histórico de João Pessoa/PB – Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE: 2013.

ROCHA, Fernanda Daniela Chaves. Patrimônio e turismo cultural: problemas e perspectivas nos Centros Históricos de João Pessoa e Salvador. Dissertação de conclusão de Mestrado. Univeridade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e Artes do Pós-Humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura. São Paulo: Ed. Paulus, 2003. pp - 11 a 180 e 315 a 333.

SILVA, Regina Cely Nogueira da. A revitalização do Centro Histórico de João Pessoa: uma estratégia para a reprodução do capital. Tese de conclusão de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

WEBER, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. Coleção: Clássicos, Ed. EDUSP, SP, 1995.

STOCKINGER, Gottfried. A reestruturação de relações tradicionais na Amazônia numa era de modernização forçada. In: Jackson Costa, Ma. José (Org.) "Sociologia na Amazônia", Editora UFPA, 2001.

TAVARES, Paula Maria Guerra. INSTÁVEL LEVEZA DO ROCK. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Tese de doutoramento. In, Repositório Aberto da Universidade do Porto FLUP - Faculdade de Letras FLUP – <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>> Tese. Acesso em 01-09-1016.

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. Dissertação de mestrado defendida em 1996 na Universidade Estadual de Campinas. 1996

_____. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90.*
Tese de doutorado defendida em 2002 na Escola de Comunicações e Artes, da
Universidade de São Paulo. 2002

_____.
WISNIK, José Miguel. “Apresentação”, “TV. Serial”. In, *O Som e o Sentido: uma Outra
História das Músicas..* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

Anexo A:



Link para o vídeo da apresentação d'Os Reis da Cocada Preta na Praça Antenor Navarro.

Anexo C:



Link para foto d'Os Reis da Cocada Preta tocando no Espaço Mundo

Anexo B:



Link para as músicas d'Os Reis da Cocada Preta no site Palco MP3

Anexo D:



Link para o Facebook d'Os Reis da Cocada Preta

Anexo E:



Link o Sound Cloud da música Especulação da Banda Valmer (novo trabalho de Janz.

Anexo G:



Link para as músicas de Chico Correa & Eletronic Band no Sound Cloud

Anexo F:



Link para o Facebook da Chico Correa & Eletronic Band

Anexo H:



Link para foto de Esmeraldo no Espaço Mundo