

**UNIVERSIDADE VILA VELHA - ES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA**

**SEGUE O SOM:**  
**UMA ETNOGRAFIA DO CIRCUITO DA MÚSICA AUTORAL DE**  
**VITÓRIA/ES**

**FABIO RODRIGUES**

**VILA VELHA**  
**AGOSTO/2019**

**UNIVERSIDADE VILA VELHA - ES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA**

**SEGUE O SOM:**  
**UMA ETNOGRAFIA DO CIRCUITO DA MÚSICA AUTORAL DE**  
**VITÓRIA/ES**

Dissertação apresentada à Universidade Vila Velha, como pré-requisito do Programa de Pós-graduação em Sociologia Política, para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia Política.

**FABIO RODRIGUES**

**VILA VELHA**  
**AGOSTO / 2019**

Catálogo na publicação elaborada pela Biblioteca Central / UVV-ES

R696s

Rodrigues, Fabio.

Segue o som: uma etnografia do circuito da música  
autoral de Vitória/ES / Fabio Rodrigues . – 2019.  
155 f.

Orientador: Pablo Ornelas Rosa.  
Dissertação (mestrado em Sociologia Política) -  
Universidade Vila Velha, 2019.  
Inclui bibliografias.

1. Sociologia Política. 2. Música. 3. Artista. I. Rosa,  
Pablo Ornelas. II. Universidade Vila Velha. III. Título.

CDD 306.2

**FABIO RODRIGUES**

**SEGUE O SOM:  
UMA ETNOGRAFIA DO CIRCUITO DA MÚSICA AUTORAL DE  
VITÓRIA/ES**

Dissertação apresentada à Universidade Vila Velha, como pré-requisito do Programa de Pós-graduação em Sociologia Política, para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia Política.

Aprovada em 20 de agosto de 2019,

Banca Examinadora:



**Profa. Dra. Manuela Vieira Blanc (UFES)**



**Prof. Dr. Paulo Edgar da Rocha Resende (UVV)**



**Prof. Dr. Pablo Ornelas Rosa (UVV)  
(Orientador)**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Lilian “minha” (com aspas por rejeição ao pronome possessivo que em nada representa nossa relação) companheira “aquela que participa das ocupações, atividades, aventuras ou do destino de outra pessoa”, conforme a definição de companheiro enquanto substantivo masculino no *google*. Parece-me que até os algoritmos ainda são conservadores (*risos*), por isso tal “subversão” foi necessária, pois percebi que a definição de companheiro representa todo apoio e participação que você teve em mais uma fase da nossa vida. Obrigado, meu bem! “Meu bem que outros cantores chamam *baby, baby, baby*” (Belchior).

Agradeço a Sônia (a *soninha*) e Francisco *in memoriam* (o *chiquinho*), meus pais. *Soninha* que aprendeu “A arte de sorrir cada vez que o mundo diz não” (Guilherme Arantes) e Chico Rodrigues pelo excelente profissional que foi no campo da música. Ela (*soninha*) me inspira a enfrentar os solavancos da vida e ele (*chiquinho*) me inspira na busca dedicada e a precisão necessária para ser um bom profissional.

Quero muito agradecer meus orientadores Manuela Vieira Blanc e Pablo Ornelas Rosa. A Manuela por inicialmente ter aceitado ser minha orientadora e, posteriormente, ter apostado, apoiado, acompanhado, respeitado e, principalmente, direcionado minhas ideias durante boa parte da pesquisa (o que aumentou ainda mais a minha responsabilidade) e o Pablo, que por meio de sua perspicácia enquanto pesquisador, atenciosamente, num momento de muita exaustão, me ajudou a concluir esse trabalho. As orientações de ambos em momentos distintos da pesquisa (não vou entrar em detalhes para não gerar ciúmes, *risos*) me fazem pensar que o final dessa pesquisa é só o começo de tantas outras... Os caminhos do conhecimento são um horizonte cheio de possibilidades... Por causa de vocês me sinto “insatisfeito” enquanto cientista.

Meus agradecimentos aos demais professores (inclusive os orientadores que também foram meus professores durante o cumprimento dos créditos) pelos quais tive a experiência de ser aluno durante o cumprimento dos créditos. O trabalho de vocês foi imprescindível para minha formação como Mestre.

Agradeço a todos os colegas de sala pela convivência respeitosa mesmo em meio a interesses e convicções distintas (os).

Agradeço também a UVV por toda estrutura oferecida e, principalmente, pela dedicação de todos os funcionários dessa instituição.

Agradeço especialmente a CAPES pelo financiamento dessa pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 *This study was financed in part by the* Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - *Finance Code* 001. Sem tal apoio, provavelmente essa pesquisa seria inviável.

Também agradeço especialmente a todos os meus interlocutores que estão direto ou indiretamente envolvidos com a música. Tratam-se de pessoas especiais que conheci através desse trabalho, e possuem um trabalho artístico que me afetou profundamente durante o trabalho de campo. A experiência de pesquisar “*alguma coisa*” que eu pudesse olhar nos olhos das pessoas era uma das minhas pretensões para um mestrado em ciências humanas. Mesmo estando radicado há sete anos no Estado do Espírito Santo, enquanto paulistano, a experiência de estudar um fenômeno social local, foi não só desafiadora e enriquecedora, como também uma maneira de agradecer o quanto esse lugar tem me feito bem nos últimos anos.

Por último (ouvindo Fito Páez), quero agradecer a todos os amigos de perto, de longe, de hoje, de ontem, de sempre que acompanham e acreditam no meu trabalho. Sempre tenho a nítida sensação de que ninguém chega a lugar nenhum sozinho, por isso agradeço.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	1
ABSTRACT .....	2
INTRODUÇÃO: ENTRE AS AFETAÇÕES COM A MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DO OBJETO .....	3
1. CENAS MUSICAIS E CIRCULAÇÃO DE FESTIVAIS INDEPENDENTES.....	16
1.1. <i>Sobre a relação entre cenas musicais, identidades culturais, sociabilidades, consumo global e local.</i> .....	16
1.2. <i>O atual circuito musical local e independente no centro de Vitória/ES</i> .....	25
1.3. <i>O circuito Fora do Eixo, iniciativas e parcerias para circulação de festivais musicais independentes pelo Brasil.</i> .....	49
2. A DINÂMICA DO MERCADO FONOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO E O MERCADO MUSICAL INDEPENDENTE .....	65
2.1. <i>As transformações do mercado fonográfico</i> .....	65
2.2. <i>Mercado musical independente: a relação entre majors e indies e o artista independente enquanto empreendedor de si</i> .....	79
2.3. <i>A indústria cultural, relações de poder e assimetrias no processo de produção musical</i> .....	95
3. AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INFLUÊNCIA DOS CAPITAIS NA TRAJETÓRIA DOS ARTISTAS CAPIXABAS.	105
3.1. <i>A construção social do gosto e suas distinções sobre o que é música popular brasileira</i> .....	106
3.2. <i>A circulação de festivais musicais independentes em Vitória/ES e a influência dos capitais na trajetória dos artistas locais</i> .....	116
3.3. <i>Outros locais de circulação referente à música autoral e independente em Vitória/ES</i> .....	135
CONCLUSÃO.....	146
BIBLIOGRAFIA .....	155

## RESUMO

RODRIGUES, FABIO, Universidade Vila Velha – ES, agosto de 2019. **Segue o som: Uma etnografia do circuito da música autoral de Vitória/ES.** Orientador: Pablo Ornelas Rosa.

O presente trabalho tem como objetivo, por meio de artistas/músicos, e produtores locais, através de tais atores sociais, investigar os principais aspectos culturais (simbólicos), políticos (formas de organização) e econômicos (mercado musical) presentes no atual circuito musical, local, autoral e independente na cidade de Vitória/ES, para identificar possíveis relações de poder entre a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo e o processo de criação musical. Por meio de tais relações busca-se compreender como se configuram determinadas disputas entre esses representantes para se legitimarem no campo artístico/musical. Nesse estudo realizado através de pesquisa etnográfica, analisou-se a relação entre a dinâmica da indústria cultural/fonográfica contemporânea e a circulação da música autoral e independente na cidade de Vitória/ES.

**Palavras chaves:** Mercado fonográfico; Música autoral; Artista independente.



## **ABSTRACT**

RODRIGUES, FABIO, University of Vila Velha – ES, august de 2019. **Follow the sound: An ethnography of the circuit of copyright music in Vitória/ES.** Advisor: Pablo Ornelas Rosa.

This work aims, through artists / musicians, and local producers, through such social actors, to investigate the main cultural (symbolic), political (organizational) and economic (musical market) aspects present in the current musical circuit. , local, authorial and independent in the city of Vitória / ES, to identify possible power relations between the dynamics of the contemporary phonographic market and the process of musical creation. Through such relations we seek to understand how certain disputes between representatives are configured to legitimize themselves in the artistic / musical field. In this study conducted through ethnographic research, we analyzed the relationship between the dynamics of the contemporary cultural / phonographic industry and the circulation of authorial and independent music in the city of Vitória / ES.

**Keywords:** Phonographic market; Authorial music; Independent artist.

## INTRODUÇÃO: ENTRE AS AFETAÇÕES COM A MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Considerando o impulsionamento de músicas por meio de plataformas digitais (*streaming*), as visualizações de videoclipe, os lançamentos de *singles* e *EPs*, os festivais de música autoral e independente e as possibilidade de relação direta entre artista e público por meio da *internet*, será que a tecnologia, as atuais maneiras de produzir e consumir música possibilitam mais autonomia e independência para os artistas? Embora a virada do séc. XX para o séc. XXI tenha sido marcada pela crise da indústria fonográfica, tal indagação não me atravessava como sujeito, pois a minha relação afetiva com a música não considerava a existência de um mercado fonográfico. Enquanto consumidor, no começo dos anos 2000, na casa de alguns amigos da única banda que participei como vocalista, eu estava começando a querer entender o que eram aqueles *sites* que disponibilizavam músicas para baixar (*downloads* gratuitos). Até então, a partir da pré-adolescência, desde as primeiras fitas cassetes que comecei a colecionar com o troco do pão da padaria, gravadas por meio de empréstimos de *LPs* e *CDs*, depois os primeiros *LPs* (nunca me esqueço do cheiro deles) e *CDs* que comprei assim que comecei a trabalhar, a minha relação afetiva com a música sempre foi física, apesar de a música ser um dispositivo sonoro.

Até os treze anos de idade o máximo de experiência com a música por meio da tecnologia foi convencer o meu tio a comprar uma fita *VHS* (ele comprou duas) e a minha tia mais velha me emprestar seu videocassete para eu gravar o *Rock in Rio II*, em janeiro de 1991, enquanto ela viajava com o seu marido. Depois disso era um sacrifício tentar conectar a *MTV* com uma antena em cima do telhado. Das experiências espaciais relacionadas à música tudo ficava restrito as festas de bairro no Parque Vitória, bairro de classe média que faz divisa com o bairro do Tucuruvi (gafanhoto verde, em tupi) e o famoso e eternizado na voz de Adoniram Barbosa, bairro do Jaçanã (pássaro que voa, em tupi), ambos na zona norte de São Paulo. Bastavam os responsáveis pelas casas (na maioria, os pais) viajarem para que as festas acontecessem, às vezes mais de uma no mesmo dia, ou durante alguns dias. Nessa fase da vida o “ápice” das minhas “experiências sonoras” tinha sido tomar o primeiro porre em casa sozinho (um licor caseiro) depois de voltar de uma das festas no bairro, ouvindo *Janis Joplin* e acordado vomitado no dia seguinte.

Aos quatorzes anos de idade fui ampliando meu leque de sociabilidades e acompanhado de alguns amigos fui ao primeiro *show* de *Rock* realizado pelo projeto *Espaço Rock* conferir a apresentação da banda de *Hard Rock*, Golpe de Estado, conhecida pelo meio *underground* dos anos 1990 como *Deep Purple brasileiro*. Até então, nunca tinha visto tanta gente fumando maconha “livremente” no mesmo lugar. Conhecer o local que na época ficava no Anhembi Parque, atualmente, local onde fica o sambódromo do Anhembi (rio dos pássaros nambus, em tupi), situado na zona norte de São Paulo, fez com que em outra ocasião, no mesmo local, eu fosse sozinho assistir ao *show* do *Guns n´Roses*, que naquela época era considerado a “*maior banda de Rock do mundo*”. Na ocasião, sem ninguém maior de idade disposto a me acompanhar levei comigo meus dois (*Appetite for Destruction* e *G N' R Lies*) dos seis *LPs* (*Use Your Illusion I* e *Use Your Illusion II*, ambos duplos) que eu tinha da banda para tentar trocar por um ingresso na porta do local do *show*.

A “*empreitada*” que tinha grandes chances de dar errado deu certa e eu consegui assistir ao *show* que já havia começado (primeiro *show* internacional que assisti *in loco*). Naquela noite apesar dos sofisticados solos de guitarra de *Slash* que possuía uma “*cabeleira*” e passava a maior parte dos *shows* com um cigarro na boca que nunca caía e nem queimava o seu cabelo, não foram suficientes para impedir que *Axl Rose* (vocalista da banda) interrompesse o *show* várias vezes até encerrá-lo chutando o microfone para o alto e se despedindo do público com um “*carinhoso*”, *Fuck You!*. Durante esse período tentei tocar guitarra (meu instrumento preferido) e violão, mas não tive paciência para estudar partituras, pois já queria solar como o virtuoso guitarrista Nuno Bettencour da banda *Extreme*, que naquela época fez bastante sucesso com o *single* acústico *More than words*.

Com o violão ainda insisti um pouco mais, mas depois de ter tido a experiência de sozinho pela primeira vez escutar um *LP* do Caetano Veloso (*Caetano Canta*) com várias interpretações de outros artistas e algumas canções do próprio Caetano, também desisti depois de perceber que não seria fácil obter a mesma elegância e sutileza do Caetano Veloso, embora tal experiência extremamente afetiva por meio do tropicalismo (não fazia a mínima ideia do que foi o movimento tropicalista) que transita de forma sutil e madura através desse trabalho de Caetano Veloso, me fizeram sentir menos *roqueiro* e mais *brasileiro*, pois passei a me interessar muito por música brasileira. Durante esse período, dentre tantas referências musicais comecei a prestar a atenção na produção musical do Djavan nos anos 90, mas um bom tempo

depois revisitando a sua obra no começo da carreira, em especial os *Sambas do Djavan* percebi que seria “impossível” tocar violão como eu queria, neste caso, da maneira que eu considerava “genial”.

Com o passar do tempo passei a frequentar bares onde tocava música ao vivo. Um, em especial era o *MPB blues*, situado na Rua Maria Cândida atrás da antiga Casa de detenção de São Paulo, conhecida como *Carandiru* (recipiente feito de Carandá, uma espécie de abelha, em tupi), situada no bairro Carandiru, também na zona norte de São Paulo. Apesar do nome o bar era um espaço aberto a apresentações de bandas que tocavam *blues* e *Rock* clássico. As noites frias, as cervejas geladas e afins com vista para os soldados da PM que ficavam nas torres patrulhando o Carandiru me proporcionaram muitas trocas afetivas por meio da música. Devido ao horário e ninguém da *galera* possuir um carro, voltávamos do bar a pé para casa num longo percurso que passava pelo túnel das estações de Metrô Parada Inglesa e Tucuruvi, que ainda estavam sendo construídas. Também não foram poucas as experiências afetivas que aconteceram através da música nos festivais de *Reggae* realizadas na Serra da Cantareira, também na zona norte da cidade de São Paulo.

Meu leque territorial se ampliou consideravelmente quando, pela primeira vez, fui trabalhar como *Office-Boy* na produtora de áudio e vídeo pela qual meu pai que sempre trabalhou com música era sócio majoritário. Situada no bairro da Vila Madalena, zona oeste da cidade de São Paulo, a *Ilusão Acústica*, nome da produtora e do *CD* de música instrumental e autoral, lançado por ele, atuava no mercado como produtora de vídeos institucionais e trilhas (*jingles*) para propagandas e comerciais de TV. A Vila Madalena é tradicionalmente conhecida como um dos bairros mais boêmios da cidade de São Paulo. O bairro também é tradicionalmente conhecido por, entre outras características, ser um local de circulação e moradia entre artistas, músicos, jornalistas, publicitários, universitários, etc. No “auge” da minha adolescência, durante o período em que trabalhei na produtora considerei a experiência como um “*parque de diversões musicais*”, pois de vez em quando encontrava alguns *VJs* da *MTV* na padaria perto da produtora, pois a *MTV* localizava-se no bairro da Pompéia, bairro próximo à Vila Madalena. Passar em frente ao prédio da *MTV* e tentar falar com alguém para pedir um emprego eram tentativas que nunca davam certo.

Paralelo a minha função de *Office-Boy* na produtora, também “trabalhei” como *roadie* (mais conhecido como *cabo-man*) durante algumas apresentações

referentes à “turnê” do *Ilusão Acústica*. Tentei entender o *som* que meu pai fazia, mas o *Jazz Fusion* influenciado por *Lee Ritenour*, *Chick Corea*, João Bosco e Toninho Horta era muita coisa para minha cabeça naquele momento. A formalidade dos ambientes que ele tocava e que eu considerava “*careta*” me “impediram” de perceber o quanto é difícil para um músico que possui um trabalho autoral se legitimar no campo da música. Tal dificuldade constitui-se como parte da problemática central dessa pesquisa. No entanto, trabalhar como *Office-Boy* me proporcionou a oportunidade de saber exatamente onde ficavam diversos locais espalhados pela cidade de São Paulo (especialmente no bairro da Vila Madalena) em que tocava música, embora tivesse muita dificuldade em frequentar os locais por ser menor de idade. O paradoxo de ter um salário, mas não poder frequentar determinados lugares por ser menor de idade, era resolvido quando raramente o *rolê* era feito com *gente mais velha*.

Em uma dessas ocasiões destaco a primeira vez que os *Rolling Stones* vieram tocar no Brasil, em 1995. Os primeiros três *shows* ocorreram no estádio do Pacaembu (terras alagadas, em tupi), situado na zona oeste da cidade de São Paulo. Eu fui ao terceiro. O *show* contou com a abertura do Barão Vermelho, que foi interrompido após a quarta ou quinta música depois que uma chuva torrencial danificou o contrabaixo do Rodrigo Santos. Roberto Frejat (vocalista e guitarrista da banda) pediu desculpas ao público e se despediu dizendo “Até o Rio!”, foi motivo suficiente para ouvir uma vaia que dizia: “Barão amarelo, barão amarelo”. Após a rápida e intensa chuva de verão começou o *show* de Rita Lee. Acompanhada por Roberto de Carvalho (guitarra), Ronaldo Páschoa (guitarra), pelo saxofonista Leo Gandelman, pelo baterista Paulo Zinner (Golpe de Estado), pelo baixista Lee Marcucci (ex-Tutti Frutti) e pelo tecladista Fábio Recco, Rita Lee apresentou um *show* repleto de sucessos desde a banda Tutti Frutti. Um momento peculiar do *show* foi quando a modelo Valéria Mendonça entrou nua no palco durante a interpretação da música *Miss Brasil 2000*. Já o *Spin Doctors*, banda nova-iorquina, conhecida pelos *hits*: *Two Princes* e *Little Miss Can't Be Wrong*, apresentou um *show* que não durou mais de meia hora devido ao estado de embriaguez do vocalista *Chris Barron* que, praticamente não conseguia parar em pé no palco e, também, por causa da ansiedade do público em conferir o *show* dos *Rolling Stones*.

Não me lembro exatamente quantas vezes fui jogado ao alto até começar o *show* dos *Stones*. O fato de ser o “*masquete da turma*” me proporcionou tal experiência afetiva coroada com um *mega-show* que durou mais de duas horas e meia

aproximadamente. A estrutura de palco usada pela banda era monstruosa. O palco parecia ter uns dois ou três andares. Havia uma serpente enorme com luzes que cuspiam fogo e um telão de alta definição de fundo. *Mick Jagger* transitava por toda aquela estrutura quase sem parar durante todo o *show*. *Keith Richards* (guitarrista da banda) parecia estar na “cozinha da casa”. Diante de tal experiência considerei ter vivido a maior experiência afetiva com a música até aquele momento. Ainda aos dezenove ou vinte anos tentei fazer aula de canto através de um conservatório municipal localizado em Guarulhos/SP. Fui um pouco mais além do que a guitarra e o violão, mas a minha paciência ficou mais concentrada nas técnicas de respiração, o que me fez imaginar que eu até sabia cantar ou, pelo menos, interpretar. Apesar de tantas possibilidades a realidade é que nunca considerei a música como profissão, mas como diversão relacionada à liberdade.

São muitas as experiências afetivas que vivenciei através da música, inclusive as experiências afetivas que vivenciei durante essa pesquisa. Todas elas contribuíram e influenciaram o que me constitui como sujeito. Claro! Essas não foram às únicas (embora não poucas) experiências afetivas que vivenciei através da música. Tão pouco a música é capaz de representar tudo aquilo que me constitui como sujeito. Tudo é muita coisa! O objetivo até aqui é apenas compartilhar com o leitor o “primeiro resultado da pesquisa” (com muitas aspas) sobre o que a música significa para este pesquisador? Em “última análise”, significa afeto! Considero tal descoberta relevante tanto para compreender a construção do objeto dessa pesquisa, quanto para compreensão da metodologia utilizada no desenvolvimento dessa investigação que tem como objetivo principal, por meio de artistas/músicos, e produtores locais, através de tais atores sociais, averiguar os principais aspectos culturais (simbólicos), políticos (formas de organização) e econômicos (mercado musical) presentes no atual circuito musical, local, autoral e independente na cidade de Vitória/ES, para identificar possíveis relações de poder entre a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo e o processo de criação musical. Sendo assim, os objetivos específicos apresentados são:

- Pesquisar o atual circuito musical autoral e independente em Vitória e as relações de poder por meio dos dispositivos presentes na dinâmica de circulação musical independente relacionados ao conceito de cena musical para problematizar como os artistas e produtores independentes movimentam seus capitais para se legitimarem no campo da música;

- Através dos artistas/músicos e produtores locais e independentes, bem como a partir dos seus capitais, identificar como são suas relações com o mercado fonográfico, as atuais maneiras de produzir e consumir música, sobretudo, sua influência no processo de criação musical;

- Investigar o papel do mercado musical independente e a relação com a indústria fonográfica – bem como, as lutas simbólicas e assimetrias para compreender a construção social da música como bem cultural.

Os fatores que justificaram a realização da pesquisa estão relacionados com a trajetória da indústria fonográfica levando em consideração a relação entre o processo de criação musical e os interesses do mercado fonográfico como um fator limitador no processo de criação, pois diante de tais interesses, a dinâmica, as estratégias e modificações do mercado fonográfico produzem uma lógica dissimulada como *livre opções de criação e variedades de consumo*. Para compreender o fenômeno social relacionado ao atual cenário musical, local, autoral e independente na cidade de Vitória/ES foi necessário problematizar a produção musical a partir de uma perspectiva mundial e globalizada, percebendo que a trajetória da indústria fonográfica mundial, brasileira e, seus atores, passaram por diversas alterações assimétricas, complexas e conflituosas, porém racionalmente medidas e reinventadas pela lógica do capitalismo, através de novos modelos de negócios a lógica mercadológica do capitalismo conseguiu manter a “*velha*” estrutura de uma cultura hierarquizada por simuladas *opções de livre consumo*. Levando em consideração o artista/músico como o ator principal (e não único) no processo de criação (pois sem tal ator simplesmente não existe a música e, conseqüentemente, um mercado) existe a possibilidade de o artista/músico por meio da arte não viverem em função da lógica do mercado? Considerando tal problema, a hipótese do trabalho foi investigar se no atual circuito musical, autoral e independente na cidade de Vitória/ES existem espaços e movimentos de resistência que possam contribuir para criação de novas perspectivas e possibilidades de vida social através da arte? Portanto, do ponto de vista político, trata-se de uma questão dialética.

A investigação apresentada foi desenvolvida a partir da utilização da etnografia como método de pesquisa, tratando-se, portanto, de um estudo qualitativo que teve como referência o conceito de *descrição densa* em que Geertz (2008, pag. 04) propõe que “praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário”. Levando

em consideração esse direcionamento metodológico através da definição apresentada pelo autor foi realizado, primeiramente, um mapeamento de campo para compreender o fenômeno social a ser pesquisado e estabelecer possíveis relações com a pesquisa bibliográfica. O mapeamento de campo começou a ser desenvolvido na *Casa Verde* localizada no Centro Histórico de Vitória, espaço em que se encontrava a produtora Subtrópico. Além de produtora e selo musical, o local também funcionava como espaço de circulação referente à música autoral e independente.

Outras incursões de campo realizadas em locais de apresentação dos artistas locais que possuem um trabalho autoral e independente foram feitas no *Bar do Mãozinha*, localizado em frente a UFES - Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória/ES, e o *Garagem Rock Clube*, localizado no bairro da Praia do Canto, também em Vitória. Além desses locais foi feito trabalho de campo no evento multicultural, *Viradão Vitória* de 2018, uma das palestras realizada no dia Mundial da Criatividade, que tratava da “Ascensão da mulher na cena musical capixaba”, realizada no Centro Histórico de Vitória e o *Formemus*, evento relacionado à formação musical e mercado fonográfico, também realizado no Centro Histórico de Vitória, em 2018.

Acompanhando pela *internet* a agenda de apresentações dos artistas locais durante a pesquisa, verificou-se que outras casas de *show* como o *Stone Pub* e o *Liverpub*, ambas na cidade de Vitória/ES, não foi encontrado dados suficientes que identificassem algum espaço de circulação referente à música autoral e independente, apenas alguns poucos eventos musicais em que artistas locais independentes que possuem um trabalho musical autoral raramente se apresentaram durante a abertura dos eventos. Além da cidade de Vitória, durante a pesquisa também não foi encontrado em outras cidades do Estado, dados suficientes que identificassem algum espaço de circulação referente à música autoral e independente, apenas alguns poucos eventos musicais fora da capital, em que artistas locais independentes que possuem um trabalho musical autoral raramente se apresentaram durante a abertura dos eventos. É o caso do *Correria Music bar*, na cidade de Vila Velha. Tais questões foram levadas em consideração para estabelecer um recorte geográfico para a pesquisa.

Os dados empíricos relacionados à etnografia foram coletados entre dezembro de 2017 e setembro de 2018, foram registrados através de esboços e, posteriormente, transformados em relatórios de campo como parte descritiva da



observação participante para registrar, correlacionar e descrever fatos ou fenômenos de uma determinada realidade. Também foram utilizados como dados empíricos, entrevistas e informações sobre projetos musicais, realizados (as) em plataformas digitais especializadas em acompanhar o trabalho dos artistas locais entre 2015 e 2018, além de entrevistas em plataformas digitais especializadas em crítica musical e juventude, em 2017 e 2018. Os dados empíricos coletados tanto na etnografia, quanto nas entrevistas, não seguem uma rígida ordem cronológica, pois foi estabelecido como objetivo, organizar a metodologia do trabalho relacionando a problemática central do trabalho com o objetivo principal, os objetivos específicos e o referencial teórico.

Por não se tratar de um produto cultural consolidado no mercado fonográfico, a partir dessa perspectiva analítica a produção da música autoral foi considerada como um problema relevante para estabelecer o recorte da pesquisa. A referência sobre o que é música autoral está, primeiramente, associada ao artista e o músico que apresenta seu trabalho como sendo o autor e compositor da sua música em forma de fonograma (música gravada). Tal categoria também está associada à regulamentação sobre direitos autorais que também envolvem produtores<sup>1</sup>, portanto, por ser considerado sem potencial comercial, não foi objeto de análise qualquer outra produção musical não gravada, pois a problematização da pesquisa está associada ao mercado fonográfico. O artista independente foi identificado como artistas e músicos que não possuem contrato com nenhuma multinacional ou transnacional fonográfica, pois as relações de poder entre a produção musical independente e as grandes gravadoras também foram consideradas como um problema relevante para o recorte de pesquisa.

A dissertação foi dividida em três capítulos buscando em cada capítulo relacionar os objetivos específicos com o objetivo principal para o desenvolvimento da compreensão referente à relevância da problemática central e hipótese do problema. O primeiro capítulo se propôs a investigar as cenas musicais e a contemporaneidade dos circuitos musicais independentes no Brasil, na cidade de Vitória, para identificar como determinados atores sociais que circulam nesses eventos utilizam seus capitais para se legitimarem no campo da música. Nesse caso, foram utilizados exemplos entre cenas musicais, circulação de festivais independentes, selos independentes,

---

<sup>1</sup> Sobre a regulamentação de direitos autorais: Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/8482/afinal-o-que-e-direito-autoral/>. Acesso em: 16/05/2019.

identidades culturais e sociabilidades, relacionados entre o local e o global através de processos de territorialização, desterritorialização da produção e do consumo musical. No primeiro capítulo também foram discutidas as características locais da circulação musical autoral e independente em Vitória entre locais de apresentação, músicos, artistas, público. O segundo capítulo apresentou a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo, os efeitos da reestruturação globalizadora do capitalismo na trajetória da indústria fonográfica mundial e brasileira entre os anos 70 e anos 90, considerando as fusões que ocorreram no Brasil entre as gravadoras multinacionais e transnacionais, que durante esse período contribuíram para formar o oligopólio desse setor do mercado cultural. Como parte desse processo no final dos anos 90 e começo dos anos 2000, foi apresentada a crise da indústria fonográfica através da pirataria de CDs e dos *downloads* gratuitos como um fenômeno da cibercultura. Tendo como parte fundamental na reestruturação da indústria fonográfica gerada pela crise, a influência do fenômeno contemporâneo da cibercultura, os novos modelos de negócios e as plataformas de *streaming* como agentes influenciadores na forma de produzir e consumir músicas.

No segundo capítulo também foi discutido o mercado musical independente, produção simbólica e moral. Sobre as relações de poder entre as grandes gravadoras e as produções musicais independentes, foi destacado artista independente enquanto *empreendedor de si*. As hierarquias simbólicas e assimetrias no processo de produção musical e suas influências no processo de criação musical. Para compreender as representações sociais de consumo, no terceiro capítulo foi discutida a questão do gosto enquanto construção social e suas distinções sobre o que é música popular brasileira.

O referencial teórico/epistemológico foi escolhido como resultado da minha trajetória acadêmica que foi iniciada em 2005, através do curso de Licenciatura Plena em História pela FG (Faculdades Integradas de Ciências Humanas, Saúde e Educação de Guarulhos/SP). Durante o terceiro ano do curso, em 2007, foi cumprido à disciplina *Teoria e Metodologia dos Estudos Históricos*. A disciplina que desde o primeiro ano (2005) teve como objetivo de estudo compreender as construções e rupturas epistemológicas do Ocidente desde a Idade Média até a Contemporaneidade, apresentou como referencial teórico relacionado aos estudos culturais, a escola dos *Annales*. Fundada em 1929, pelos historiadores franceses *Marc Bloch* e *Lucien Febvre*, a escola dos *Annales* foi um movimento historiográfico ocorrido

no século XX como consequência de um periódico acadêmico francês que se destacou por incorporar métodos das Ciências Sociais à História. Com o objetivo de ampliar a compreensão do tempo histórico para além da periodização caracterizada pelo positivismo através do tempo cronológico e factual como metodologia, junto com outras áreas de conhecimento relacionadas às Ciências Humanas como as Ciências Sociais, a Geografia e a Psicanálise, a escola dos *Annales* foi responsável por estabelecer uma metodologia de pesquisa para analisar a História por meio de processos de longa duração através das mentalidades, ou seja, analisar o processo histórico por meio das rupturas e continuidades relacionadas à cultura<sup>2</sup> (Barros, 2010).

O estudo das mentalidades relacionado aos estudos culturais foi o que mais me chamou a atenção durante a licenciatura. Considerando que fazer uma pós-graduação em História seria restringir outras possibilidades de trabalho, o interesse em fazer um Mestrado em Ciências Sociais (Sociologia Política), primeiramente, surgiu como uma estratégia profissional para ampliar o leque de possibilidades de trabalho na área de Ciências Humanas. Em agosto de 2011, após uma mudança geográfica para a cidade de Natal/RN, na busca por um objeto de pesquisa, ingressei no curso de pós-graduação (*stricto sensu*), Mestrado em Antropologia, cursando a disciplina de *Gênero e Sexualidade* em Antropologia Social, como aluno especial na UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No final do ano participei do processo seletivo (Mestrado em Antropologia), mas não obtive êxito. Percebi que apesar da historiografia e as Ciências Sociais serem áreas de estudos correlatas, a complexidade dos estudos sociais se apresentava como um grande desafio e, portanto, necessitava de mais tempo de estudo. No primeiro semestre de 2012 cursei a disciplina de *Sociologia do Cinema* como aluno ouvinte no curso de pós-graduação (*stricto sensu*), Mestrado em Sociologia, também na UFRN.

Dentre os autores e as obras estudadas durante o curso *A Distinção: Crítica Social do Julgamento* do Sociólogo francês, Pierre Bourdieu, me afetou profundamente. Durante o curso não percebi que o autor é considerado uma referência teórica para a Sociologia Contemporânea. No entanto, o que mais me chamou a atenção naquele momento foi à noção do *gosto* enquanto construção social relacionado à arte enquanto *bem cultural*. Apesar do meu interesse pelo cinema, percebi que a noção de *Capital Cultural* desenvolvida na teoria *bourdieusiana* e presente na *Distinção* estavam mais ligados ao meu conhecimento sobre música. Foi

---

<sup>2</sup> Entre 1929 e 1989 a escola dos *Annales* passou por quatro gerações (Barros, 2012).

diante de tal descoberta que comecei a questionar o papel social das produções culturais, neste caso, as produções musicais. Para Bourdieu (2007) o resultado de toda disposição estética e suas representações simbólicas na formação e transformação de uma obra de arte, é a transformação da produção artística num bem cultural. O significado do valor de um bem cultural determina a sua representação como produto, ou seja, os bens culturais se tornam produtos de consumo e possuem formas de consumir, bem como, as representações sociais do consumo. As lutas simbólicas buscam determinar qual ideologia dominante se legitima dentro do campo. A relação de produto e consumo tem como alvo um público que forma e transforma assimetricamente o mercado e o campo de atuação de determinada produção artística. A relação entre público e consumo é representada pelo valor distintivo de uma classe social ou uma fração de classe.

A partir daí considerei a possibilidade de estudar a música como objeto de pesquisa para um Mestrado, mas no final do semestre, em 2012, por questões profissionais, ocorreu uma nova mudança geográfica, dessa vez, para o Estado do Espírito Santo. Após um período de adaptação com a nova mudança, em março de 2013, dividido entre lecionar no Estado do Espírito Santo durante a semana tanto no ensino privado como no ensino público, esporadicamente, frequentar a biblioteca da UVV - Universidade Vila Velha e estudar no Estado de São Paulo, aos sábados, ingressei no curso de pós-graduação (*lato sensu*) em *Globalização e Cultura* pela FESPSP - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. A ideia de fazer uma especialização antes do Mestrado fez parte de uma estratégia profissional para conseguir mais aulas através dos processos seletivos no Estado do Espírito Santo, que para contratar professores temporários ou efetivos, estabelecem como um dos principais critérios avaliativos para o escalonamento de salários, uma prova de títulos. Além disso, a especialização também me serviria como habilitação para lecionar no ensino superior. Outra questão foi tentar preencher uma “carência” na formação em relação à complexidade das Ciências Sociais, considerando a instituição (FESPSP) como referência nesta área de estudo, pois se trata da primeira escola de Sociologia do país, atuando desde 1933. Durante todas as disciplinas que estudei nesse período busquei produzir ensaios relacionados à Sociologia, cultura e música. O trabalho de conclusão do curso foi relacionado ao *funk ostentação* e as relações de consumo.

O interesse pelo Mestrado em Sociologia Política da UVV - Universidade de Vila Velha surgiu durante a minha participação como ouvinte no evento *II Jornada*

de *Sociologia Política UVV*, realizado em 2015. Já havia participado de alguns eventos, palestras e debates aberto ao público desde 2014 na UVV, mas depois da Jornada, em 2015, reuni todas as informações necessárias para tentar ingressar no Mestrado. Em 2017, participei da *III Jornada de Sociologia Política UVV*, dessa vez, apresentando um artigo sobre música popular brasileira enquanto construção cultural. Ao final do segundo semestre, em 2017, participei do processo seletivo para o Mestrado e alcancei o segundo lugar no resultado final. Reunindo todas as condições mínimas e necessárias que eu considere importantes para fazer o curso, ingressei no Mestrado pela UVV, em agosto de 2017.

O projeto apresentado no processo seletivo na área de políticas públicas e questões contemporâneas foi resultado do trabalho final da especialização sobre o *funk ostentação*. Em princípio, o objeto da pesquisa seria o *funk ostentação* no Estado do Espírito Santo, mas durante a revisão bibliográfica e um prévio mapeamento de campo, tal empreitada demonstrou-se inexecutável, pois a dificuldade de encontrar bibliografia sobre tal fenômeno social no Estado do Espírito Santo, a dificuldade de produzir dados, mais as minhas limitações como sujeito contribuíram para a mudança do objeto, embora o fio condutor da pesquisa continuasse sendo à música.

Paralelo ao período embrionário do Mestrado, em setembro de 2017, conheci a *Casa Verde* (local onde funcionava a produtora Subtrópico). Apesar de estar envolvido com a ideia de pesquisar o *funk ostentação* no Estado do Espírito Santo, considerei a possibilidade de desenvolver algum trabalho de pesquisa a partir daquele local. Foi durante a transição do objeto ocorrida nos meses seguintes que percebi a importância do referencial teórico *bourdieusiano* para o desenvolvimento da pesquisa, relacionando à atuação dos atores sociais no campo considerando seus *capitais sociais, culturais e simbólicos* para analisar o fenômeno social a ser pesquisado. Considerando aquilo que a própria indústria cultural/fonográfica naturaliza como gosto, serve como fator de interferência assimétrica para o consumo da obra artística. Segundo Bourdieu (2007), o conceito de *habitus* tem como objetivo explorar o conceito de cultura como algo construído através das práticas e seus significados simbólicos dos membros de uma sociedade; sendo assim, o significado do conceito sobre arte e a própria disposição estética de uma obra de arte, enquanto processo de produção artística, tem o seu significado e valor de acordo com sua dimensão simbólica num determinado contexto histórico.

Com relação aos *capitais* a proposta não foi analisar somente a construção

do sujeito (artistas, músicos, produtores), mas também o papel das instituições, neste caso, a influência de determinados agentes que atuam no mercado fonográfico (gravadoras, plataformas digitais, em algum momento, as empresas de tecnologia) para identificar por meio de articulações, as relações de poder (movimentadas pelos seus capitais) que possam influenciar como tais agentes se legitimam no campo da música como mediadores no processo de criação.

## 1. CENAS MUSICAIS E CIRCULAÇÃO DE FESTIVAIS INDEPENDENTES

No atual contexto contemporâneo existem várias iniciativas de circulação musical. Tais iniciativas estão presentes através de cenas musicais, circulação de festivais independentes, selos independentes, identidades culturais e sociabilidades relacionados entre o local e o global por meio de processos de territorialização, desterritorialização da produção e do consumo musical. Este capítulo se propõe a investigar a cenas musicais e a contemporaneidade dos circuitos desse meio artístico e independente no Brasil e, em Vitória/ES, se propõe a analisar as características locais referentes a circulação da música autoral e independente nos locais de apresentação.

### *1.1. Sobre a relação entre cenas musicais, identidades culturais, sociabilidades, consumo global e local.*

O conceito de cena musical pensada por autores da área da comunicação considera as relações culturais entre espaço urbano e música, como uma série de práticas sociais, econômicas<sup>3</sup>, tecnológicas, estéticas, bem como, relações sociais afetivas (sociabilidades). Outra característica do fenômeno citada pelos autores versa sobre o papel de influência desempenhado pela mídia nas décadas de 1980 e 1990, onde o termo cena se popularizou entre jornalistas para conceituar tais práticas<sup>4</sup>.

Abrem possibilidades de auto-reflexão e de influências mútua dentro de um mesmo contexto cultural. Ou seja, é através dessas práticas que bandas se influenciam mutuamente, produtores culturais trocam informações entre si, são forjados acordos e distensões em torno da ocupação dos espaços de consumo de música ao vivo, fãs discutem as novidades musicais, afirmam culturas de escuta e descobrem novos músicos. Toda cena musical é um conjunto de práticas ao redor de gêneros, rótulos e arquiteturas musicais que permitem uma inter-relação dinâmica entre o modo como são negociados o consumo dos produtos culturais nas diversas tessituras urbanas em que circulamos e o cosmopolitismo ligado a essas mesmas práticas. Ou seja, a

---

<sup>3</sup> “Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, econômicas decorrentes desses fenômenos”. (JUNIOR, PIRES, 2011, pag. 11).

<sup>4</sup> “Geralmente, quando existe certa efervescência na produção musical em determinado local, ela é logo nomeada, ou legitimada, pelo discurso da crítica cultural, que procura delimitar a existência de uma cena em torno de expressões musicais distintas” Ibidem, pag. 12.

afirmação de culturas musicais, como *clubbers* ou roqueiros, pressupõem maneiras de afirmar-se diante da cultura global em suas manifestações localizadas. (Junior; Pires, 2011, pag.13)

Explorando a complexidade do conceito entre cenas locais e cena translocais, Bennet e Peterson (2004, p. 07) afirmam que existe uma “relação orgânica entre a música e a história cultural local e as maneiras nas quais a cena emergente usa a música apropriada via os fluxos globais e redes para construir narrativas particulares locais”. “Ou seja, cenas locais apresentariam práticas musicais restritas à determinada localidade e práticas específicas ligadas à tradição cultural. As cenas translocais são uma gradação das cenas locais”. (JUNIOR, PIRES, 2011, pag. 14).

Bennet & Peterson (2004, pag. 09,10), destacam que:

A maioria das cenas locais que focam em um gênero musical particular está em contato regular com outras cenas locais similares em lugares distantes. Elas interagem entre si trocando gravações, bandas, fãs e fanzines. Comunicação eletrônica, fã-clubes de determinado artista, banda e subgênero se proliferaram usando a Internet para se comunicarem entre si. Como os participantes das cenas translocais, os participantes das cenas virtuais estão separados geograficamente, mas ao contrário das cenas translocais, os participantes da cena virtual formam uma única cena através da *internet*. Comunicação eletrônica, fã-clubes de determinado artista, banda e subgênero se proliferaram usando a *internet* para se comunicarem entre si. Como os participantes das cenas translocais, os participantes das cenas virtuais estão separados geograficamente, mas ao contrário das cenas translocais, os participantes da cena virtual formam uma única cena através da *internet*.

Ao buscar relações entre cenas musicais, identidades culturais, consumo global e local, Junior e Pires (2011) afirmam que não é possível estabelecer relações isoladas entre música e identidade, seja no ambiente urbano-territorial ou no ambiente virtual-desterritorial. Sendo assim, os autores destacam que o consumo global de música considerando a tecnologia através da *internet*, antes, referenciada em nível local e nativo, amplificou a própria noção de identidade cultural. Segundo os autores, tanto as cenas musicais estabelecidas através de circuitos de *shows* ou rotas de festivais em diferentes centros urbanos, quanto às expressões musicais que circulam em diferentes locais desterritorializados através da *internet*, interagem entre



afirmações cosmopolitas, ou seja, operam através da *internet*.

Exemplos citados por Junior e Pires (2011) acerca da importância do Axé para o desenvolvimento econômico e cultural de Salvador, do Frevo para Olinda, do *Tecnobrega* para Belém e do Samba para o Rio de Janeiro, expressam não só a influência da música em processos de afirmações identitárias, tanto individualizadas quanto coletivas, como também, as implicações sobre o desenvolvimento regional/local onde a música é consumida.

Cantar em Inglês ou abrir mão das fusões musicais que marcaram o Mangubeat estabelecem formas próprias de negociar com afetos, práticas de ocupação do espaço urbano e realidades mercadológicas regionalizadas. Nesse cenário, as sonoridades ditas “*Indie*” são apropriadas localmente ao mesmo tempo em projetam novas formas de cosmopolitismo na configuração das cenas musicais recifenses<sup>5</sup>. (Junior e Pires, pag. 19).

Podemos verificar a importância de tais fenômenos culturais, conceituados como cena local em centros urbanos, verificando a relação entre a efervescência de um estilo musical em determinada cidade<sup>6</sup>. Exemplos como a efervescente cena musical que impulsionou o *Rock Nacional*, realizada no começo dos anos 80 no Circo Voador, inicialmente na praia do arpoador em Ipanema/RJ, onde reuniu um grupo de músicos e atores locais em início de carreira, como a Banda Blitz, Barão Vermelho, Marina Lima, Kid abelha, etc<sup>7</sup>.

A cena “*carioca*” no Circo Voador também reuniu bandas de outros locais com variadas propostas e estilos musicais entre as bandas de Brasília, como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, Plebe Rude e também de outras vertentes musicais, relacionadas a cena *punk* de São Paulo, como Ratos do Porão, Cólera e Inocentes<sup>8</sup>. O primeiro festival *punk* de São Paulo<sup>9</sup> realizado em novembro de 1982, conhecido como *O começo do fim do mundo* reuniu bandas da periferia paulistana ( oriundas da Freguesia do Ó, Vila Carolina e região do Grande ABC) entre elas: Olho Seco, Ulster, Cólera, Inocentes, M19, Psykóze, Lixomania, Ratos de Porão

<sup>5</sup> O festival recifense *Abril pro Rock* é admirado por ter sido o berço do movimento *Mangubeat*.

<sup>6</sup> “Por isso, as cenas musicais trazem em seu núcleo uma relação afetiva entre os atores sociais do mundo da música, a atividade cultural e o local onde ela é desenvolvida”. Ibidem, pag. 12.

<sup>7</sup> Fonte: 1982: o marco zero da década de ouro do rock nacional. Link: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>. Acesso em 27.03.2018.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> A afirmação está relacionada apenas ao contexto histórico e o conceito de cena.

entre outras, também sendo considerado o início de uma cena musical mais *underground*<sup>10</sup>. (Gushiken, 2012).

A cena *punk paulistana* foi considerada pela imprensa local da época como algo tipicamente urbano e marginal<sup>11</sup>. Através da análise de Gushiken (2012) sobre o início da cena *punk paulistana* é possível identificar através da música, relações culturais identitárias entre o global e o local – bem como, sociabilidades urbanas nesse processo. O autor destaca que, primeiramente o movimento *punk* foi importado de países como Inglaterra e Estados Unidos, embora essa cena paulistana tenha sido formada em sua maioria por adolescentes que andavam em grupos, com vestimentas e comportamentos subversivos e frequentavam regiões do centro de São Paulo, como o Largo São Bento e a histórica *Galeria do Rock*.

De acordo com a primeira definição de *Straw* (1997), mencionado por Junior e Pires (2011), a cena musical é “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” tanto as afirmações identitárias, quanto os afetos produzidos por sociabilidades entre os adolescentes *punks* que - conforme descreve Gushiken (2012) “se alimentavam de *LPs* ou fitas *K7s* de bandas como *Sex Pistols*, *The Clash* e *Ramones*, serviram de inspiração para eles tanto na sonoridade como na atitude”.

Conforme a perspectiva citada pelos autores é possível identificar relações entre juventude, sociabilidades e a influência tanto da mídia (na figura de críticos de música), quanto do mercado para legitimação de uma “cena”. Ou seja, é importante analisar as diferentes perspectivas e interesses dos atores sociais envolvidos nas tessituras desses processos, pois tal análise constitui-se um dos objetivos desse trabalho, como veremos a seguir em Vitória/ES por meio do *Congopop* e a influência midiática na construção da identidade e a cena musical em Vitória/ES entre o final da década de 90 e começo dos anos 2000:

A cultura de um povo pode ser expressa de várias maneiras. Na arquitetura das suas cidades, na sua língua e gestos ao falar, na culinária, nas roupas, nas danças e na música. Uma primorosa expressão da cultura popular capixaba é o Congo. É parte da nossa identidade. Onde for tocada uma

---

<sup>10</sup> O termo *underground* (subterrâneo) está intrinsecamente relacionado ao surgimento da cena *punk*. Ibidem.

<sup>11</sup> “Como o esperado, houve grande repercussão na mídia, tanto do lado sensacionalista: as manchetes dos jornais, até destaque no programa televisivo da rede Globo, o Fantástico, que deturpou o movimento e demonizou quem fazia parte dele” Ibidem.

música brasileira, lá estaremos. No sétimo dia da missão, acordamos o robô Spirit na cratera Gusev em Marte com um congo capixaba. A música foi irradiada para Marte às 8h45min da manhã em Gusev, 48 minutos da manhã de sábado em Vitória, dia 10 de janeiro de 2004. Foi absolutamente fantástico ouvir a música "Da Da Da" (banda Casaca) ecoar pela sala de controle da missão no Laboratório de Jatopropulsão da Nasa em Pasadena, CA. Os técnicos aqui não se contiveram: ensaiaram alguns passos, fizeram batucadas de congo na mesa, cantaram o refrão, e bateram muitas palmas ao final. Simplesmente adoraram o nosso Congo! Expliquei a muitos o que dizia a música e que a Casaca é um instrumento feito de madeira (Souza, 2004, pag. 04).

Tomando como referência o fato narrado em Janeiro de 2004 pelo físico e pesquisador Paulo Souza da missão Mer-Nasa <sup>12</sup>, Bravin (2008) destaca que o tom eufórico referente à narrativa do episódio foi um ponto fundamental utilizado principalmente pela mídia local como instrumento de mediação e legitimação de uma “cena” onde ocorre a transformação/ (re) significação “do ritmo secular das bandas de congo do Espírito Santo em *congopop*, em negócio musical e símbolo de identificação regional” (Bravin, 2008, pag. 15).

As bandas utilizadas como referências identitárias mediada pela mídia para construção de uma cena local<sup>13</sup> durante aquele período analisado por Bravin (2008) foram às bandas Casaca e Manimal, pois segundo a autora essas bandas possuíam uma estética musical que possibilitou a hibridização<sup>14</sup> entre o ritmo do congo para uma linguagem *pop* (*congopop*) assimilada por um público jovem. Durante o período mencionado, “o primeiro *CD* da banda Casaca foi produzido com recursos do grupo e distribuído pelo selo Lona *Records*<sup>15</sup>”. (Bravin, 2008, pag. 98).

Além do *Lona Records*, selos independentes (especializados em *hardcore*) embora não tenham sido legitimados pela mídia local como referências identitárias regionais<sup>16</sup>, “o selo Terceiro Mundo Produções Fonográficas, foi responsável pelo

<sup>12</sup> A notícia foi publicada na mídia local e Nacional através do Jornal Gazeta, de Vitória e também, em matérias do Jornal Nacional e no Fantástico (Rede Globo). BRAVIN (2008).

<sup>13</sup> A cena musical capixaba está relacionada à dinâmica da indústria fonográfica brasileira, discutida durante o segundo capítulo e destacada por (BRAVIN, 2008, p. 98).

<sup>14</sup> A estética musical que possibilitou a hibridização de congo para uma linguagem pop como referência identitária local, é destacada pela autora como processos de territorialização-desterritorialização-*reterritorialização* entre o local e o global. Bravin (2008).

<sup>15</sup> “Criado em 1995 foi um importante selo que funcionou como interlocução entre as grandes gravadoras e o mercado independente capixaba, comandado pelo músico Cid Travaglia, o Cidinho da banda pé de lixo” (BRAVIN, 2008, p.45).

<sup>16</sup> Provavelmente por não possuir uma estética musical associada a algum símbolo cultural capixaba

lançamento da banda *Dead Fish* (Prêmio de VMB banda/artista revelação 2004), e o *Lãjã Records* (De Vila Velha), administrado pelo músico Fabio Mozine, integrante das bandas Mukeka di Rato, Merda, e Os Pedreiro”. (Bravin, 2008).

Segundo a autora, as expectativas da imprensa local em ter uma banda jovem do Espírito Santo lançada nacionalmente, se concretiza em 2002 com rápida a passagem da banda Casaca pela *Sony Music*<sup>17</sup>. O papel da mídia local enquanto mediadora no processo de construção identitária através da cena inclui a juventude local, o poder público e o mercado fonográfico como atores sociais centrais para tal construção.

Fatores esses que serão paulatinamente superados pela emergente cena musical da década de 90, começando pelo ano de 1992, quando a cidade de Vitória ganha sua lei de incentivo a cultura, a Lei Rubem Braga (LRB). Esse mecanismo possibilita um franco desenvolvimento da produção fonográfica local, financiando as primeiras produções independentes e, nesse rastro, estimulando a dinâmica do mercado musical. Além disso, os grupos tiveram maior disponibilidade de infraestrutura tanto para gravar quanto para fazer shows; abertura de espaços para apresentações em boates, casas noturnas, bares, teatro, shopping e até parque aquático, além dos palcos do interior do Estado; apoio de órgãos oficiais (prefeitura e Governo do Estado) para a realização de shows, festivais e prêmios de músicas. (Bravin, 2008, pag. 102, 103).

A ideia de misturar a batida regional do congo com guitarras de *rock* e *reggae* (presentes na sonoridade das bandas Casaca e Manimal) despertou a curiosidade das gravadoras por uma representação simbólica pela qual se destacava como uma cena local e um público consumidor jovem. Fenômeno apontado pela autora como uma “tendência que, no Brasil, teve no *Manguebeat*<sup>18</sup> seu expoente de maior peso, ao unir os discursos sonoros locais e globalizados”. (Bravin, 2008, pag. 105).

---

como o congo, por exemplo.

<sup>17</sup> O entusiasmo da imprensa local com o contrato da banda Casaca com a *Sony Music* está relacionado ao fato de ter uma maior representação cultural do Estado do Espírito Santo através de uma transnacional fonográfica.

<sup>18</sup> A cena musical recifense classificada como *Manguebeat* que durante os anos 90, teve como principal expoente a banda Chico Sciense & Nação Zumbi é outro exemplo de hibridização entre elementos musicais tradicionais (neste caso o maracatu) com a música *pop*.

Ao contrário ou, paralelamente, a mídia local, poder público e selos independentes<sup>19</sup> – que estavam interessados em consolidar uma identidade local e difundi-la nacionalmente através das bandas de *congopop*, os produtores das grandes gravadoras<sup>20</sup> representantes de interesses mercadológicos, demonstraram grande interesse na emergência da cena musical local, pois através dos festivais como o *Dia D*<sup>21</sup>, e *Ilha em movimento* realizados em Vitória no ano de 2002, foi possível perceber que havia um público jovem local, consolidado.

Diante de tal cenário a *Sony Music* através de seu supervisor artístico Bruno Batista demonstra um interesse especial na banda Casaca “a banda apresenta em sua linguagem musical: melodias fáceis, que grudam, e uma batida diferente, contagiante, dos tambores de congo<sup>22</sup>”. Outro fator que despertou um maior interesse da *Sony* em apostar na banda Casaca foi o desempenho do grupo, na primeira edição do *Vitória Music Festival*<sup>23</sup> conforme descreve Bravin (2008) a respeito do entusiasmo da crítica musical local:

O festival consagrou a boa fase vivida pela banda Casaca que, além de levantar o público, atraiu ao Estado uma comitiva de cerca de 20 profissionais vips, entre diretores artísticos da gravadora *Sony Music*, jornalistas de O Globo e Folha de São Paulo, a atriz Maria Padilha, a apresentadora da *MTV* Penélope Nova, e o cineasta Lírio Ferreira, que registrou imagens do *show* para o clipe da música *Anjo Samile*, da banda capixaba. (Neves, 2002d, p.1).

Através do material produzido durante o *Vitória Music Festival* o próximo passo da banda Casaca para projetar-se nacionalmente através do lançamento do clipe da música *Anjo Samile*, veiculado pela *MTV*. A banda também participou do

<sup>19</sup> Nem todos os selos independentes conforme exemplos citados anteriormente.

<sup>20</sup> Além de Bruno Batista supervisor da *Sony Music* e Torcuato Mariano e Marcus Lyrio diretor artístico e supervisor da *EMI* estiveram acompanhando os festivais em Vitória. (Bravin, 2008).

<sup>21</sup> O festival *Dia D* reuniu mais de 50 mil pessoas para assistir 52 bandas, em 2001. Ibidem.

<sup>22</sup> Apesar de tal declaração entusiasmada pelo Supervisor da *Sony*, durante o processo de remasterização do primeiro *CD* independente (“No tambor, na Casaca” em 2001) para o primeiro *CD* gravado pela *Sony*, o produtor Paulo Rafael (*Sony*) além de apontar falhas técnicas, também aponta que o discurso poético centrado no local/regional (Barra do Jucu em Vila Velha-ES) deve ser modificado por letras que falem de ecologia e amor de uma forma mais universal para ser entendido em outras regiões do país. Ibidem

<sup>23</sup> Realizado em cinco de Maio de 2002, na Praça do Papa em Vitória, o festival patrocinado por empresa de telefonia celular e apoiado pela Rede Gazeta, que aproveitou o momento para comemorar o primeiro ano do programa jovem *Em movimento*, veiculado na TV Gazeta, reuniu uma maratona de nove horas de *shows*, 30 mil pessoas e atrações como: Garotos da Praia (Grupo de pagode de Vila Velha-ES), Superfly (BA), Cacasa (Vila Velha-ES), Cássia Eller, Cidade Negra, Jota Quest e o Surto (CE). Ibidem, pag. 110 e 111.

*Festival de Verão de Salvador*, recebeu críticas positivas em jornais de grande circulação nacional como *O Globo*, *Folha de São Paulo*, além de espaço de visibilidade no vespertino *Jornal Hoje* (TV Globo). Bravin (2008); porém, apesar de consolidar um público local, despertar o interesse e obter o apoio de representantes de grandes gravadoras, poder público, mídia local e nacional, o álbum gravado pela *Sony* não alcança o mesmo sucesso de vendas que o disco independente<sup>24</sup>.

O contrato com a *Sony* que, inicialmente, previa a gravação de cinco discos, em cinco anos, termina após o lançamento do disco *Casaca*, em 2002 com a empresa alegando contenção de despesas<sup>25</sup>, porém a explosão da banda *Casaca* possibilitou que a ascensão de uma cena local independente e jovem, fosse ampliada a assimilada pelas grandes gravadoras, através de outros grupos como *Macucos* e *Dallas Company*, também pela *Sony* e o *Manimal* com a *Indie Records*. (Bravin, 2008).

Observando as interpretações jornalísticas sobre a cena musical local entre 1997 e 2002, Bravin (2008), destaca a projeção dos grupos musicais e o público relacionados a um sentimento “de se fazer existir e reconhecer publicamente em níveis regional, nacional e global” (Bravin, 2008, pag. 118). A matéria divulgada sobre a participação da banda *Manimal* no palco central da Expo98, em Portugal é um exemplo emblemático:

Uma prova de que nossas parabólicas estão chegando longe é que a banda *Manimal*, pioneira na fusão entre o rock e o congo, acaba de ser convidada para se apresentar na Expo 98, em Lisboa, Portugal. Trata-se de um evento multicultural [...] reunindo artistas de vários continentes. [...] Um caldeirão de cultura onde já passaram o ex-beatle Ringo Star e os brazucas Raimundos. O *Manimal* se apresentará no palco principal da Expo 98, mostrando o que é que o ES tem. (Neves, 1998, p.14).

Apesar das articulações mencionadas entre Mídia local, nacional, mercado fonográfico, poder público e público consumidor, o “projeto” identitário da cena musical capixaba tendo como principal referência o *Congopop* entre o final dos anos 90 e começo dos anos 2000, representados pela estética musical das bandas *Casaca* e

<sup>24</sup> CD “No tambor, Na Casaca, Na Guitarra”, produção independente em 2001 – 21.560 (vendas). CD “Casaca”, produzido pela *Sony Music* em 2002 – 18.635 (vendas). Fonte: Quadro 4. (BRAVIN, 2008, pag. 108).

<sup>25</sup> Conforme será discutido no segundo capítulo esse período está relacionado à crise da indústria fonográfica por conta da pirataria e a difusão dos servidores de *downloads* gratuitos.

Manimal, do ponto de vista pragmático, não “*alçou voos mais altos*”<sup>26</sup> do que a consolidação de uma cena regional, marcante no imaginário de atores sociais que participaram do fenômeno social ocorrido nesse período, conforme veremos adiante analisando o atual circuito musical independente em Vitória/ES.

Analisando a dinâmica da cena musical independente, tanto Junior e Pires (2011) quanto Herschmann e Kischinhevsky (2011), avaliam o crescente interesse e valorização da música ao vivo sendo executada especialmente nos centros urbanos em forma de *cen*as ou *circu*itos na celebração de festivais, não formando exatamente cadeias produtivas<sup>27</sup>. Segundo Herschmann e Kischinhevsky (2011, pag. 9), “Em 2008, o mercado ao vivo teve um crescimento de 10%, movimentando cerca de US\$ 25 bilhões, entre venda de ingressos, publicidade e direitos de imagem”. Os autores ainda argumentam que, seguindo a tendência mundial de crescimento, o mercado de música ao vivo no Brasil, no início do século XXI, havia ascendido, tendo em vista um público bastante expressivo nos concertos, em cerca de 42 milhões de pessoas, aproximadamente. Tendo como diferentes características tantos dos antigos festivais da canção, bem como, os grandes festivais como o *Rock in Rio*, por exemplo, Herschmann e Kischinhevsky (2011) descrevem como características dos novos festivais independentes, coletivos de músicos brasileiros que de forma criativa utilizam mídia alternativa e interativa reunindo artistas que geralmente não possuem vínculos com as grandes empresas/gravadoras.

Para os autores, tais estratégias, criam novos circuitos de produção, distribuição e consumo através de espaços de divulgação, consagração e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado que atuam. Para Herschmann (2013) tanto os festivais do séc. XXI têm a mesma função que os festivais realizados na década de 1960 no sentido de revelar e promover talentos. Porém, como destaca Herschmann (2013) e Dias (2007) é possível identificar diferenças ligadas às mudanças que o mundo da música experimentou, quanto às estratégias adotadas pela indústria fonográfica. Tanto Herschmann (2013) e Dias (2007) apresentam a década de 1960 como um período em que a televisão se consolidou como principal

---

<sup>26</sup> Utilizo a frase como analogia ao fato narrado em janeiro de 2004 pelo físico e pesquisador Paulo Souza da missão *Mer-Nasa*.

<sup>27</sup> “Ao mesmo tempo, analisando o universo da música independente, nunca se viram tantos pequenos concertos realizados em diferentes localidades do mundo com novos talentos que emergem das *cen*as locais”. (HERSCHMANN e KISCHINHEVSKY, 2011, pag. 09). “Cadeia produtiva é um conjunto de etapas e atividades consecutivas, articuladas progressivamente, até a constituição de um produto final e sua colocação no mercado”. (JUNIOR e PIRES, 2011, Pag. 15).

meio de divulgação de música popular, o que segundo os autores possibilitou que artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão e Chico Buarque passassem a fazer parte do *grande businnes da música* e, conseqüentemente, da indústria fonográfica.

Considerando a discussão promovida pelos autores citados até aqui, apesar de novas estratégias impulsionadas por novas tecnologias o surgimento de outros fenômenos sociais relacionados à música, demonstram relações assimétricas entre possíveis limites de autonomia criativa e novas perspectivas emancipatórias de criação. Questão que será analisada adiante.

### 1.2. O atual circuito musical local e independente no centro de Vitória/ES

A dinâmica de consumo musical atualmente está intimamente ligada às plataformas de *streaming*<sup>28</sup> através da música, a *Internet* torna-se um espaço de divulgação e visibilidade para os músicos que fazem música autoral e independente<sup>29</sup>, de valorização das cenas musicais através de *shows* e festivais. Segundo (Junior e Pires, 2011, pag. 21), “o grande interesse pela música ao vivo está relacionado ao alto valor agregado da experiência musical associada aos vetores da sociabilidade”. Conforme destaca (HERSCHMANN, 2010a):

A experiência de consumir fonogramas individualmente de forma não mercantil (através de trocas de arquivos) é largamente praticada e, por isso, os fonogramas vem perdendo rapidamente e significativamente valor comercial para os consumidores (indivíduos estão dispostos a pagar muito pouco ou nada por isso); e, por outro lado, a experiência coletiva ou social da música (associada aos concertos ao vivo) está cada vez mais valorizada: a música emergiria hoje, portanto, como elo social, uma espécie de “paisagem sonora”, que permite que os indivíduos vivenciem trocas, façam catarses, gerem memórias e identidades coletivas que são atualizadas nos eventos musicais.

Por se tratar de um fenômeno social dinâmico e fluído, o atual cenário musical, autoral e independente em Vitória, não apresenta uma separação entre o

---

<sup>28</sup> “Receita com streaming de música supera vendas físicas pela primeira vez, diz indústria fonográfica”, Estadão, 24-04-2018. Acesso em: 09-05-2018.

<sup>29</sup> Não só músicos independentes, mas destaco esse ponto por estar tratando deste assunto.



consumo de música virtual e as apresentações ao vivo. Trata-se de um circuito que envolve casa de *shows*, *pubs*, pequenos festivais, *sites*, *blogs*, programa de rádio, eventos de formação musical e uma série de iniciativas e parcerias dos artistas para a captação de recursos e divulgação para fomentar a visibilidade de seus trabalhos, além das redes sociais e as plataformas de *streaming*<sup>30</sup>. Para Magnani (2010), *circuito* apresenta-se como uma categoria relacionada a espaços urbanos, em que determinados serviços oferecidos por meio de estabelecimentos, possibilitam o exercício da sociabilidade reconhecida por usuários habituais através de equipamentos e espaços que não mantêm uma relação contínua entre si.

Segundo Ribeiro (2017) o Centro Histórico de Vitória é um espaço em que a arte e a música podem contribuir com projetos voltados à revitalização de espaços urbanos. A reportagem da plataforma digital Vice<sup>31</sup> realizada em 2017, enfatiza que após uma “fase de abandono” em que a região “era considerada violenta”, em meados de 2010 até 2017 “alguns coletivos e iniciativas culturais ocuparam os casarões do bairro, pintando outra tela”. (RIBEIRO, 2017).

Construídos entre 1894 e 1940, alguns desses imóveis viraram espaços com programação de *shows*, exposições, *saraus* e oficinas. Essa nova movimentação veio se somar à resistência que nunca arredara pé dali, como o Pagode da Zilda, a Casa da Stael e a escola de samba Unidos da Piedade<sup>32</sup>.

Tendo como referência o coletivo Expurgação na parceria entre coletivos, Raphael Gaspar, um dos integrantes do coletivo relata que tudo começou com um grupo de estudantes da Universidade Federal à procura de lugar pra morar e trabalhar:

Como trabalhamos com cinema, publicidade e projetos culturais — documentários, livros, fotografias de natureza, uma série de coisas — acabou emplacando alguns projetos para aquele local, decidimos comprar essa briga do Centro aí, requalificar o bairro, revitalizar, e pegamos um casarão lá, onde

<sup>30</sup> Algumas dessas iniciativas relacionadas à fomentação e captação de recursos são viabilizadas através da participação do poder público local via editais promovidos pela Secult: Secretaria de Estado da Cultura. *Fonte:* <https://secult.es.gov.br/funcultura-2>. Acesso em: 20/07/2018.

<sup>31</sup> VICE é o maior grupo de mídia global do mundo focada em jovens. Conta com 36 escritórios espalhados em mais de 25 países e segue ampliando sua operação. *Fonte:* [https://www.vice.com/pt\\_br/page/about-58477f133bbbf901f85613df](https://www.vice.com/pt_br/page/about-58477f133bbbf901f85613df). Acesso em: 11/03/2019.

<sup>32</sup> Neste ponto a reportagem parece apresentar um contraponto de resistência e permanência em relação à “fase de abandono”.

estamos até hoje. Fizemos o Cineclube e o Ensaio Aberto. Começou pequeno, e depois expandimos para parcerias com outros coletivos, realizamos o festival Tarde no Bairro, do Assédio Coletivo, e o Grito *Rock*<sup>33</sup>, entre outras coisas (RIBEIRO, 2017)

Tomando como objeto de análise o Projeto *Ensaio aberto*, conforme a perspectiva de Magnani (2010), em que a noção de circuito também está relacionada ao uso do que o autor classifica como *equipamentos urbanos* em determinados espaços localizados em centro urbanos como é o caso do corredor Nestor Gomes, situado no Centro Histórico de Vitória/ES. O projeto Ensaio Aberto foi um projeto musical concebido pelo coletivo Expurgação contemplado no edital “Prêmio Funarte de Programação Continuada para a Música Popular 2015” por meio do Ministério da Cultura (MinC) em parceria com a produtora Subtrópico, foi realizado entre 2016 e 2017 no corredor Nestor Gomes<sup>34</sup> (Centro Histórico de Vitória), a temporada ofereceu um conjunto de 10 edições gratuitas. A formatação do projeto Ensaio Aberto consistiu em três apresentações de bandas por edição, sendo duas bandas locais e uma banda nacional. Dentre algumas das bandas e artistas locais que participam do atual circuito local, autoral e independente, se apresentaram Fernando Zorzal, Melaninas *MC's*, *My Magical Glowing Lens*, Preta *Root's*, Fepaschoal, André Prando, dentre outros (Expurgação, 2017).

Percebe-se que tais parcerias e articulações têm sido classificadas pela crítica musical como vetor de uma emergente cena musical local, embora esteja sendo articulada por artistas locais como *My Magical Glowing Lens*, Fepaschoal e André Prando, que contam com público dentro e fora do Estado do Espírito Santo, além de possuírem uma linguagem e estética musical globalizada como o caso de outros artistas e bandas locais, entre eles: *Mean Mustards*, que faz um som *meio indie inglês*, *Raw Power*, *Colt Cobra* (Vila Velha), Juliano *Rabujah*, Fabrício Oliveira, o trio feminino *Whatever Happened To Baby Jane* (Vila Velha), os grupos de *rap*, *rip-rop*, *trip-rop*: Preta *Roots*, o grupo de *rap* Melanina *MCs* e mais Vão Vão Vão e Conteúdo

---

<sup>33</sup> Trata-se de um dos principais festivais organizados pelo circuito Fora do Eixo.

<sup>34</sup> Os *shows* foram realizados na sede do coletivo Expurgação, território conhecido como “Corredor Criativo Nestor Gomes”, juntamente com o arranjo produtivo local (APL) formado por 25 empreendimentos. O APL busca desenvolver a Economia Criativa no estado e requalificar o Centro Histórico de Vitória. É reconhecido pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior – MDIC, em parceria com o Ministério da Cultura – MinC, desde 2013. Em 2016, a Lei do Corredor Criativo Nestor Gomes (Lei nº 8.963 – Município de Vitória) permitiu que aqueles que representam o APL façam intervenções, modificações e eventos culturais, com o apoio logístico da Prefeitura de Vitória. Fonte: <http://expurgacao.art.br/ensaio-aberto/>. Acesso em: 11/03/2019.

Paralelo, entre tantos outros. Ribeiro (2017).

Conforme destaca a reportagem, Fepaschoal, cuja carreira na música teve início no mesmo ano em que ele entrou para o coletivo Expurgação, em 2007<sup>35</sup>, atuando com áudio para cinema: "Essa galera aqui, além de ser todo mundo *brother*, sempre se fortalece e conversa musicalmente", "Comecei a produzir agora o disco do Melanina MCs, grupo que eu já era fã.". Com relação ao prosseguimento da carreira de Fepaschoal a crítica destaca: (RIBEIRO, 2017).

Suas primeiras canções eram bem *lo-fi* e desaguaram pela primeira vez no *MySpace*. Não demorou em que ele começasse a tocar em festivais e a ganhar espaço na mídia local. Em 2011 lançou, com ajuda da *Läjä Records*, de Vila Velha, seu primeiro álbum, Comando Guatemala. "Esse disco foi gravado numa imersão de quase um mês em um estúdio adaptado dentro de um paiol de madeira em um sítio", revela. Depois de ficar entre os mais tocados e baixados no site da Trama, vieram os convites para duas turnês no Nordeste e alguns *shows* no Rio de Janeiro e em São Paulo. Seu trampo mais recente, O Canto do Urbanóide Parte I<sup>36</sup>, influenciado pelo tropicalismo de Tom Zé, saiu ano passado.

Através da crítica musical, no caso de Fepaschoal é possível identificar as articulações entre as plataformas de *streaming* (*Myspace*), os selos independentes locais (*Läjä Records*, em Vila Velha), gravadora Trama (SP)<sup>37</sup> como agentes capazes de potencializar e amplificar horizontes desterritorializados através de eventos musicais como *shows*, festivais, turnês, proporcionando ao artista local conectar-se

<sup>35</sup> Atualmente as produções artísticas do coletivo Expurgação estão mais voltadas para as produções audiovisuais como cinema e vídeoclipes. Fonte: <http://expurgacao.art.br/>. Acesso em: 11/03/2019.

<sup>36</sup> O álbum "O Canto do Urbanóide Parte I" de Fepaschoal, lançado em 2016 está disponível na plataforma de *streaming*, *Deezer*.

<sup>37</sup> Trama é uma gravadora brasileira fundada em 1998, que tem em seu plantel artistas como Elis Regina. Um dos seus sócios, João Marcelo Bôscoli, é filho da cantora com o produtor e compositor Ronaldo Bôscoli. O presidente da companhia é André Szajman que ao lado do irmão Cláudio Szajman também é sócio da empresa. Dentre suas principais realizações, destacam-se: fomento à cena musical independente, lançamento de talentos que conferiram nova cara a MPB, tais como: Otto, Max de Castro, Luciana Mello, Fernanda Porto, Metrô, Rappin Hood, Patricia Marx, O Teatro Mágico, Cansei de Ser Sexy, Câmbio Negro, Rumbora entre outros. Além disso, investiu na música eletrônica em território nacional, é pioneira na solução do impasse dos *downloads* ilegais de música com a criação dos projetos Álbum Virtual e *download* Remunerado. Estes projetos oferecem música gratuita e remunerou centenas de artistas anônimos em todo o Brasil ao pagar os créditos devidos, referente aos *downloads* patrocinados pelas marcas apoiadores do projeto. A gravadora retirou seu *site* do ar e finalizou suas operações em 2013, a sala comercial ainda existe em seu endereço, porem a gravadora acabou embora os dirigentes não assumam o fim. Fonte: <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,trama-virtual-chega-ao-fim-no-proximo-domingo,10000033961>. Acesso em: 03/09/2018.

com outras experiências coletivas relacionadas entre o global (ambiente virtual) e o local (locais de apresentação).

Retomando a discussão territorial/local sobre a difusão do atual circuito musical autoral e independente, no Centro Histórico de Vitória, ao lado da Catedral de Vitória, o público encontra um espaço de acolhimento na *Casa Verde*, que funciona numa construção de 1894. Os salões da *Casa Verde* receberam reuniões sociais quando habitada pelo vice-presidente da província do Espírito Santo, Henrique Alves Cerqueira Lima, em 1900 no Governo de Muniz Freire. Cada canto da casa carrega uma história, como a pintura da artista Isabela Bimbatto que recombina a Santíssima Virgen de *las Barricadas*, a santa dos movimentos sociais criada em Oaxaca, no México, em 2006. A casa também possui uma estante com livros do poeta Paulo Lewiski, por exemplo, LPs e Cassetes de bandas e artistas do *Rock Clássico*, MPB, entre outros. Gil Mello e Heitor Righetti, responsáveis pelo local, donos do selo Subtrópico, antes da *Casa Verde*, que no começo era usada apenas como moradia e, posteriormente, por se tratar de produtores musicais envolvidos no circuito local, a casa também se tornou um ambiente de criação e circulação onde vários amigos se reuniam frequentemente. RIBEIRO (2017).

Segundo Ribeiro (2017), os primeiros três *shows* na *Casa Verde*, ocorreu a partir de setembro de 2015, com a banda gaúcha Apanhador Só, *My Magical Glowing Lens* (banda local), e os portugueses do *Lavoisier*. Até agosto de 2017, “já rolaram cerca de 90 *shows* no pico. Isso deu um gás no selo, que se desmembrou em produtora cultural<sup>38</sup>”. A característica principal dos artistas e bandas que se apresentam na *Casa Verde* é a música autoral local<sup>39</sup>. Outra característica repousa no fato de Gil e Heitor, por serem bem envolvidos no cenário, conseguem reunir bandas e públicos diferenciados, mas que dialogam e constroem relações entre si. A dinâmica de eventos realizados na *Casa Verde* pela produtora e selo Subtrópico é organizada por meio de festivais com diferentes formatos como, por exemplo, o *Frita Jazz* que é um formato mais voltado para música instrumental e autoral. Já no *Festival Casa Verde*, eles reuniram no mesmo dia *shows* do Preta Roots, dupla de rap, do Katze, projeto que faz um R&B e o *FingerFingerrr*, entre outros projetos estão o *Festival Às Más Línguas*, *Cineclube Casa Verde*, *Vem Com as Minas*, *Vendo Arte*, *Morro da Casa*

---

<sup>38</sup> O local também funciona como estúdio. Algumas bandas que passaram por lá se apresentaram em público pela primeira vez na *Casa Verde* e estão gravando seus primeiros EPs.

<sup>39</sup> Não são apenas artistas e músicos locais que se apresentam no local, mas a maioria das apresentações é constituída por artistas locais.

*Verde e Mangue Fuzz*, entre outros projetos, conforme destacado pela reportagem, em 2017.

Considerando tais iniciativas por meio de projetos, Gil Mello explica as condições para a expansão da cena musical autoral e independente no Centro de Vitória a partir de um contexto de produção artístico mais amplo: (RIBEIRO, 2017).

Acho que as ocupações artísticas e culturais se deram por questões práticas, explica Gil Mello, um dos responsáveis pela Casa Verde ao lado do parceiro Heitor Righetti: O aluguel de qualquer imóvel está num preço bem em conta em relação ao resto da cidade. Tem também a questão do fácil acesso à região. Praticamente todas as rotas de ônibus da Grande Vitória passam por aqui. Junta isso tudo com a vontade e disciplina de artistas e produtores culturais que querem viver de arte. Só sei que de uns anos pra cá são muitas iniciativas, institutos, coletivos, produtoras e gravadoras ocupando essa região. O Centro tem um recorte interessante que reúne iniciativas independentes da cultura e da arte contemporânea. Posso citar uma lista delas, do cinema à música, de políticas culturais a bloco de carnaval. Das abduções da galera do *Ufo.Dub*, passando pela Casa da Barão, o Espaço *hip-hop* e o Coletivo das Pretas, até o Estúdio Éta e o Quintal da Cidade. Enfim, não acaba, elenca Gil Mello. E acrescenta: No mesmo lugar existe um bloco de carnaval que coloca 20 mil pessoas na rua e também uma horta comunitária. A cultura popular do Espírito Santo de forma geral é bem inexplorada. Você se surpreende se procurar direito.

Analisando tais articulações entre os produtores locais, é possível verificar que o Centro Histórico de Vitória/ES é uma referência no que se refere a produção de projetos culturais relacionados a novos modelos de negócios, cuja ideia do *empreendedor de si* relacionado aos conceitos de *ator por projeto*, *comunidades em redes* e *a cidade por projetos*, desenvolvidos por Boltanski e Chiapello (2009) estão relacionados como uma das principais características do *novo espírito do capitalismo*. Para os autores, diferente do *segundo espírito do capitalismo* em que as empresas ainda disponibilizavam um plano de carreira, a nova realidade, substitui a ideia de que o trabalhador possui uma carreira dentro de uma empresa, pela ideia de projetos orientados por metas. As pessoas deixam de fazer carreira e passam de um projeto para o outro tendo mais “autonomia” e menos estabilidade, assumindo os riscos de cada uma dessas escolhas. Diante da tal perspectiva, conforme destacam os autores, cada projeto proporcionará a ideia de que os trabalhadores, agora auto identificados

como empreendedores, terão a oportunidade de conhecer novas pessoas, adquirir novas competências inovadoras e experiências, podendo passar de um negócio/contrato para outro, conforme o seu desempenho.

A divulgação dos eventos da produtora Subtrópico e da *Casa Verde* ocorre em *homepages* do *Facebook*. Informações sobre dia e horário de abertura, 17h00, valor da entrada R\$ 15,00, até as 18h00, R\$10,00 para a *lista amiga*<sup>40</sup> (em espécie), a lotação do local (150 pessoas), idade mínima para frequentar o local (Somente para maiores de 18 anos com apresentação de documento original com foto - RG, CNH, Passaporte, CTPS), bar (dinheiro e cartão de crédito), bebidas, *drinks* e comidas especiais. Também constam informações consideradas “*Avisos importantes*”, como o fato de o centro ser um bairro residencial, os organizadores pedem aos frequentadores do local evitar *falar alto na rua*, urinar somente no banheiro do local, além do incentivo para contribuição do que os organizadores classificam como *liberdade criativa dos artistas da sua região*. Por fim, um último aviso importante sobre a sociabilidade do local está relacionado às questões raciais, questões de gênero, questões estéticas, etc, com os dizeres: “Homofóbicos, machistas, transfóbicos, gordofóbicos, racistas e qualquer tipo de preconceito não é bem-vindo na Casa Verde!”.

A ambiência da *Casa Verde* pode ser analisada através da categoria *pedaço* desenvolvida por Magnani (2010) onde o *pedaço* é caracterizado pelo autor como um espaço mais restrito e localizado em que os atores sociais que circulam em um determinado local elegem o espaço como um lugar de encontro e ponto de referência, podendo desenvolver um modo de sociabilidade mais ampla do que o ambiente privado (o ambiente familiar, por exemplo), em que a dinâmica do grupo está estritamente relacionada ao que os atores sociais, através das relações que constroem entre si, se identificam independente das relações formais/normativas impostas pela sociedade.

Através de participação observante no dia 09 de dezembro de 2017 (data em que estava sendo comemorado o segundo aniversário da *Casa Verde*), tratava-se da primeira vez que eu estava frequentando o local como pesquisador. Cheguei as 17h30 (antes das apresentações) na expectativa de estabelecer interlocuções, pois

---

<sup>40</sup> Sobre a lista amiga quando os eventos ocorrem aos sábados: “Confirme presença e faça uma publicação no evento marcando três amigos, até sexta, às 22h. Você e os três amigos entrarão, automaticamente, pra lista amiga e o valor passa a ser R\$10 (cada até as18h)”. Fonte: [https://www.facebook.com/pg/casaverdesubtropico/events/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/casaverdesubtropico/events/?ref=page_internal). Acesso em: 12/03/2019.

ainda não conhecia ninguém. Além do trio natalense de *jazz* instrumental Ventaca, a banda Moreati (banda local) e o grupo de *rap* *Melanina MCs* (grupo local) que se apresentaram daquele dia, havia, também, os expositores Julia Paternostro, Raphael Araújo, Matheus (espaço de arte-prego), Lábia e *Yours* (transista)<sup>41</sup>. As exposições e o bar ficam do terraço da casa. Junto com o bar também funciona uma discoteca de vinis. Na prática, o *barman* também é *DJ*. Depois de pedir *uma gim tônica* com manjerição e observar as exposições parei para conversar com o Matheus do espaço de arte, prego. Ali havia uma banca com alguns *CDs* do selo independente *Läjă Records*, de Vila Velha<sup>42</sup>. Por se tratar do principal selo responsável pela cena *punk-hardcore* local, que segundo Matheus, ocorreu e ainda ocorre na Grande Vitória, conversamos a respeito disso<sup>43</sup>.

Após a conversa me dirigi até a sala da casa (local onde acontecem as apresentações dos músicos) para conferir a apresentação do trio de *jazz*, Ventaca. A sala da casa é um espaço pequeno onde os músicos e o público ficam bem próximos o que proporciona um ambiente propício para trocas afetivas e simbólicas por meio da música. Não existem cadeiras no local, apenas um sofá bem modesto que fica no corredor em frente à porta da sala.

Com um repertório instrumental voltado para o choro, o samba e ritmos nordestinos, o trio de *jazz*, Ventaca, composto por Paulo Prot (gaita), Fábio do Carmo (violão) e Edu Szajnbrum (percussão e efeitos), foram os primeiros a se apresentarem. À medida que ocorria a apresentação do trio o espaço foi ficando cheio de pessoas afetadas pela musicalidade do trio. Foi um momento em que eu fiquei *curtindo o som* e observando a performance dos músicos. Nesse momento não me atentei a outros detalhes. A apresentação durou cerca de uma hora. Após a primeira apresentação dei um giro pela casa junto com a minha companheira e percebi que o local estava cheio de pessoas, na sua maioria, constituída por um público jovem.

Em seguida fui ao caixa comprar mais uma ficha para tomar mais um *drink* antes de acompanhar a próxima apresentação. O caixa fica no corredor de entrada

---

<sup>41</sup> Em geral, tudo que é comercializado nesse espaço, seguem duas características: Uma está relacionada à economia colaborativa. Apesar de ser um local onde o foco principal são as apresentações de música autoral, sempre tem outros artistas como expositores, artesãos, produtos alimentícios, roupas, livros, *CDs*, etc. A segunda está relacionada ao conceito de consumo sustentável, privilegiando sempre o pequeno produtor local.

<sup>42</sup> O selo possui 21 anos e atualmente o *Läjă Records* é um selo que lança material de bandas de *hardcore*, *punk*, *grind*, *crust*, *power violence* e *rock* podre em geral. O selo também possui uma loja física (em Vila Velha) e virtual. Fonte: <https://laja.minestore.com.br/>. Acesso em: 12/03/2019.

<sup>43</sup> Não publiquei o conteúdo da conversa por não se tratar de uma entrevista com o consentimento do interlocutor. De qualquer maneira a interlocução foi importante para o mapeamento do campo.



da casa. Percebi que não existia uma divisão de tarefas rígidas no sentido hierárquico, presentes no local. As pessoas se revezavam em algumas tarefas. O Gil Mello (um dos responsáveis pelo local e um dos donos do selo e produtora Subtrópico) se revezava nas tarefas entre o caixa, a cozinha, assistência de palco para os músicos e alguma assistência no local de portas fechadas que ficava numa das saídas da sala, provavelmente funcionava como um camarim. No que diz respeito aos artistas e músicos que se apresentaram no dia achei muito interessante a diversidade de gêneros musicais no mesmo dia e local, além de se tratar de artistas que apresentam um trabalho autoral e independente. Principal objeto analítico desta pesquisa.

A segunda apresentação foi com o, chamado pela crítica local de *power trio* psicodélico, Moreati. Formado por Vitor Locatelli (vocal e guitarra), Isac Almeida (baixo) e Luiz Alves (bateria). A banda estava se apresentando pela segunda vez na *Casa Verde* e preparando o lançamento do seu primeiro álbum em parceria com a produtora Subtrópico. Eu estava tomando meu *drink*, curtindo o som e observando a performance da banda do sofá em frente a sala, até que teve um solo de guitarra que me afetou profundamente. O solo tinha alguma coisa de *rock* inglês, *pop-psicodélico* e afins. Achei que o solo não deveria ter terminado (*risos*). Lembrou-me algo parecido com o solo de *Sympathy for the devil* dos *Rolling Stones*, com uma levada mais sofisticada e contemporânea<sup>44</sup>. A música em questão foi o *Cortejo*, uma das faixas que atualmente fazem parte do primeiro álbum da banda, lançado em setembro de 2018 durante o evento *Viradão Vitória*<sup>45</sup>.

Levado pela afetação daquele som me dirigi à sala para conferir o resto da apresentação mais próximo do palco e percebi que, embora se tratasse de um gênero musical diferente do anterior, o público que estava presente na apresentação anterior também estava presente ali, inclusive os músicos do trio de *jazz*, Ventaca. Outro momento do *show* que me afetou foi quando a banda tocou a música *Cidadão de bem*,

---

<sup>44</sup> As categorias que utilizo para descrever a musicalidade dos artistas são categorias utilizadas para descrever como a música me afeta e, também, estão relacionadas com o *capital cultural* que possuo sobre o assunto. As questões afetivas estão relacionadas à construção da minha subjetividade enquanto sujeito social. A guitarra, por exemplo, é meu instrumento musical preferido desde a adolescência. Tais categorias serão utilizadas para descrever como fui afetado em outros momentos durante as apresentações dos músicos. Em outros momentos de afetação, faço relações entre o que estou observando e a bibliografia que foi estudada sobre o objeto de pesquisa antes e durante o período da etnografia.

<sup>45</sup> O álbum foi gravado na *Casa Verde*, em parceria com o selo e produtora Subtrópico e lançado nas plataformas de *streaming*, dentre elas, o *Deezer*. Fonte: <https://www.deezer.com/br/artist/50798002>. Acesso em: 13/03/2019. Sobre o lançamento durante o evento *Viradão Vitória*, falaremos no capítulo referente à circulação de festivais em Vitória/ES.



outra faixa do primeiro álbum da banda.

Cabe ao cidadão de bem  
 Entender que não é quem  
 Acha que vive o sonho americano pode julgar  
 quem anda de mãos dadas com fulano que de dia  
 De dia não convém  
 Cabe ao cidadão de bem  
 Entender que não é quem  
 Dirige o carro popular do ano pode julgar  
 quem anda de mãos dados com fulano que de dia  
 De dia não convém

O tom político referente ao preconceito e a violência relacionado à liberdade, a imposição da *heteronormatividade*, misturado com uma sonoridade melancólica e psicodélica me fizeram refletir sobre o papel da arte enquanto resistência perante a conjuntura política brasileira. Uma das questões mais relevantes em relação à hipótese dessa pesquisa.

Em uma das entrevistas para o *site: Inferno Santo*, Vitor Locatelli fala sobre a relação da banda com a *Casa Verde* e o processo de gravação:

Quando a gente encontrou a Casa Verde, a gente, tipo, encontrou o nosso sonho. Esse lugar é pra música autoral, traz gente de todo o canto. [...] A gente se identificou muito com isso e começou a frequentar bastante lá, lembra Locatelli. Foram eles que meio que abraçaram o nosso rolê. [...] A gente se encontrou com várias pessoas que deram um apoio legal, só que acabou que foi meio que isso que pesou: ver os caras que estavam com a gente, que entenderam mais nossa proposta e que estão dispostos a fazer essa proposta daqui pra frente rolar, finaliza o músico sobre a escolha de gravar o álbum por lá (DEPOLI, 2018).

Sobre a fase embrionária referente à formação da banda Vitor lembra que durante os anos do curso técnico do IFES - Instituto federal do Espírito Santo conheceu Luiz Alves (baterista) e juntos formaram uma banda para tocar *covers* das bandas de *Indie Rock*, *The Strokes* e *Arctic Monkeys*. Persuadido por Vitor (seu primo) e motivado por tocar música autoral, Izac Almeida (baixista da banda) aprendeu a tocar baixo com mais de dezenove anos e passou de *entusiasta-roadie* da banda para assumir o baixo e compor o *power trio*. Após Vitor fazer um intercâmbio de 14 meses

na Inglaterra, inspirado pela musicalidade britânica, em 2015, com o objetivo de produzir sua própria música surgiu à banda Moreati. (DEPOLI, 2018). Sobre esse período e influências musicais, Vitor e Izac destacam:

A gente não teve nenhuma influência direta, mas foi uma expansão de ouvir coisas novas. Ouvir muita coisa nacional, muita coisa que a gente não ouvia, comenta Izac sobre as referências que a banda usou para enriquecer seu trabalho. A gente começou a ouvir muito a produção brasileira dos anos 70 e 80, que tinham umas coisas muito sensacionais. A época da Tropicália, a época dos Mutantes e essa coisa de fazer *rock* em português. Trabalhar com alguns elementos muito brasileiros assim na música e tal acho que isso que deu um gás maior pra gente encontrar o nosso som, conclui o vocalista. (DEPOLI, 2018).

Para fechar a noite, a última apresentação ficou por conta do grupo de *rap* Melanina MCs. O grupo formado pelas MCs Afari, Geeh, Lola e Mary estava se apresentando pela primeira vez na Casa Verde. Na ocasião o grupo também estava apresentando músicas do seu futuro e primeiro álbum, chamado *Sistema Feminino*, lançado em janeiro de 2018<sup>46</sup>. O álbum contou com a participação de vários artistas que compõem o atual circuito musical independente e autoral local e também nacional, dentre eles, os músicos: Henrique Paoli e Fepaschoal (músicos locais que produziram o álbum), Gabriela Deptulski (*My Magical Glowing Lens*, projeto local), Thaysa Pizzolato (Auri, banda local), Morena (Solveris, grupo local), Carol Navarro (Supercombo), Larissa Conforto (Ventre), Anna Tréa, e DJ Jone BL. (DEPOLI, 2018).

Com letras afirmativas (como é peculiar no *rap*) que valorizam a identidade e o empoderamento da mulher negra e periférica, o tom político e a performance do grupo evidenciaram possibilidades de resistência através da música, presentes no campo.

Chego e rasgo o verbo  
 O momento é propenso pra fazer protesto  
 No caminho incerto, salário indigesto  
 Falso manifesto, num verso me expresso  
 Desordem e progresso, Brasil, é o que eu penso  
 Não perco meu tempo, me adapto, invento

---

<sup>46</sup> O álbum também se encontra disponível em plataformas digitais.

Carrego cimento construindo teto  
 E ainda tem macho que julga sem conhecimento  
 Mulheres somando fortifica o elo, elo  
 Ativei o senso de lógica e mostro o discernimento  
 O *flow* mais pesado é das mina, cê sabe, tem muito argumento  
 Consideradas peso do sistema feminino  
 E os inimigos oram e sonham pra não ter nascido  
 Sabe elas não vacilam e nem tem o prazo vencido  
 A cobrança é severa somos seu pior castigo  
 Processo evolutivo, não tem mais como parar  
 Já viciaram em fazer *rap gangsta*  
 O bonde é melanina, sempre ativa, pra constar  
 Estamos no corre agora o *bang* vai virar

Nesse momento ficou evidente a peculiaridade do local, pois independente da diferença entre gêneros musicais, boa parte do público inicial se misturou e se manteve em todas as apresentações. Apesar da diversidade de gêneros musicais e estilos entre o público presente, é possível notar a diferença entre os capitais que tais atores possuem para se legitimar no campo da música, conforme a perspectiva de Bourdieu (2005) sobre o conceito de *campo* relacionado a estrutura do espaço social:

A estrutura do campo e a distribuição desigual dos recursos (economias de escala, vantagens tecnológicas, etc.) contribuem para assegurar a reprodução do campo, através das “barreiras à entrada”, resultantes da desvantagem permanente que os novos que entram devem enfrentar, ou do custo de exploração que eles devem quitar. Estas tendências iminentes à estrutura do campo (como aquelas que fazem com que o campo favoreça os agentes que têm mais capital), e que vêm reforçar a ação de todo tipo de “instituições visando a reduzir a incerteza” (BOURDIEU, 2005, p. 27).

Analisando as diferentes trajetórias da banda Moreati assim como da Melanina MCs, procurou-se verificar de que forma esses grupos atuam nesse campo artístico de maneira distinta através das perspectivas apresentadas por Bourdieu (2007) que tratam da relação entre *capital herdado*, *capital adquirido*, *capital social* e *capital cultural*, cujo o autor define tais capitais como:

As diferenças inexplicadas pela relação com o capital escolar e que se manifestam, principalmente, na relação com a origem social, podem referir-

se tanto as diferenças no modo de aquisição do capital cultural atualmente possuído quanto a diferenças relativas ao grau de reconhecimento e garantia atribuído a este capital pelo diploma; de fato, e passível que uma fração, mais ou menos importante, do capital efetivamente possuído não tenha recebido a sanção escolar por ter sido herdado diretamente da família e, até mesmo, adquirido escolarmente. Considerando a importância do efeito de sobrevivência do modo de aquisição, os mesmos diplomas podem garantir relações bastante diferentes com a cultura - cuja grau, todavia, será cada vez menor a medida que se sobe na hierarquia escolar e que aumenta a valor reconhecido pela escola as maneiras de usar a saber em relação ao valor atribuído ao saber. Se a mesmo volume de capital escolar, como capital cultural garantido, pode corresponder a volumes diferentes de capital cultural socialmente rentável e porque, em primeiro lugar, a instituição escolar que, tendo o monopólio da certificação, administra a conversão do capital cultural herdado em capital escolar, não tem o monopólio da produção do capital cultural: ela atribui, quase completamente, sua sanção ao capital herdado (efeito de conversão desigual do capital cultural herdado). (BOURDIEU, 2007, pag. 78)

Percebe-se que o *capital cultural* e *capital social* que Vitor Locatelli (banda Moreati) na condição de estudante, adquiriu em sua formação como músico fazendo intercâmbio na Inglaterra é diferente do *capital cultural* e *social* que as integrantes do grupo Melanina MCs adquiriram na condição marginal em que se situam mulheres negras e periféricas.

Em outra incursão realizada na *Casa Verde* no dia 24 de março de 2018 foi à vez de conferir as apresentações da banda Sol na Cabeça, o *duo* Transe<sup>47</sup> e o músico Santiago Emanuel. A chegada à *Casa Verde* ocorreu no mesmo horário da incursão anterior. A estratégia foi à mesma no sentido de utilizar uma metodologia para estabelecer interlocução: Chegar um pouco antes das apresentações com o objetivo de aproveitar o fato do local ainda não estar tão cheio de pessoas para observar, ser observado, conhecer pessoas para coletar dados e, também, pagar o valor da lista amiga. Assim que eu e minha companheira pagamos a entrada recebemos uma pulseira e, como da outra vez, fomos circular pela casa.

Nessa ocasião não havia expositores. Fiz o mesmo ritual da outra vez. Pedi um *drink no capricho*. A intenção de pedir um *drink no capricho* não foi só por causa

---

<sup>47</sup> O grupo Sol na cabeça e o duo Transe estavam participando de uma turnê juntos, chamada: "Sol em Transe". Fonte: <http://infernossanto.com/2018/03/08/agora-sim-transe-e-sol-na-cabeca-anunciam-turne-capixaba/>. Acesso em: 18/03/2019.

do *drink*, mas foi com a intenção de se tornar conhecido pelo *barman*, pois devido ao calor de verão<sup>48</sup> eu sabia que naquele dia tomaria mais alguns *drinks* e água. A partir de então fiquei conversando com a minha companheira. Depois, passeando pelo corredor encontramos o Heitor Righetti um dos responsáveis pelo local. Heitor parou para nos cumprimentar com um simples “E aí, tudo bem?”, com um ar de “seja bem-vindo” (talvez novamente)<sup>49</sup>. A partir de então ficamos sentados no sofá em frente à sala, um lugar bem estratégico para observar, curtir as apresentações e conhecer pessoas. Pouco tempo depois começou a apresentação do grupo Sol na Cabeça.

Formada pelos jovens Marcos Penitenti (voz, violão e guitarra), Estevão Racanelli (baixo), Humberto Zacché (Bateria) e Mateus Penitenti (teclado/guitarra). O sol na cabeça, banda de Colatina/ES apresentou um repertório sonoro e uma estética visual inspirados na produção musical brasileira dos anos 60 e 70, especialmente a Tropicália, com influência de grupos como Novos Baianos e do grupo mineiro, Clube da Esquina. O grupo estava apresentando o repertório do seu primeiro álbum lançado em 2017, chamado: *Beira Rio, Beira Mundo, Beira Mar* faixa título do álbum, considerado por Marcos Penitenti (líder da banda) como “Uma criança que parimos aí no mundo e que agora temos que cuidar<sup>50</sup>” numa alusão feita ao fato de lançar músicas em plataformas digitais que podem ser acessadas em qualquer lugar do mundo.

Analisando a fala de Marcos Penitenti acerca das novas formas de produção e divulgação da música por meio das plataformas digitais é possível verificar que elas operam a partir daquilo que Bourdieu (2007) classificou como um sistema de produção de *bens simbólicos*, definido pelo autor da seguinte forma:

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo da produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre,

---

<sup>48</sup> Oficialmente não era mais verão, porém ainda costuma fazer muito calor durante essa época no Estado do Espírito Santo.

<sup>49</sup> Foi apenas uma impressão subjetiva, embora o objetivo realmente fosse ser notado. Tratava-se da terceira vez que eu estava frequentando o local.

<sup>50</sup> Fonte: <http://infernossanto.com/2018/01/25/sol-na-cabeça-entrevista-transe-colatina/>. Acesso em: 18/03/2019.

de um lado, o campo da produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas a produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 2007, pag. 105).

Desse modo é possível constatar que a circulação de bens simbólicos (neste caso a música) opera por meio de um sistema de produção marcado por relações objetivas entre interesses pelos quais à música será destinada a um determinado público em potencial.

Observando a performance da banda por meio das composições (líricas), a sonoridade (experimental) e a estética visual (*hippie*) de jovens (aparentemente vinte e poucos anos) me chamaram a atenção por se tratar de influências musicais e estilos pelas quais possuo uma relação histórica-afetiva muito intensa. Num dado momento da apresentação (quase no final) devido a afetação da sonoridade da banda, comentei com minha companheira sobre o fato de repertórios assim possibilitarem a interpretação de canções conhecidas, como uma estratégia de divulgação. Comentei como acho isso importante para uma banda que está começando, utilizar tal estratégia. Inserir pelo menos uma canção conhecida junto com o repertório autoral. Enquanto fazia tais comentários o que me vinha em mente era algo como alguma canção do Caetano Veloso ou do Gilberto Gil, por exemplo.

Também me veio em mente à noção de Bourdieu (2007) sobre o significado de um bem cultural (neste caso a música) variar de acordo com o seu contexto histórico. Poucos minutos depois de tal reflexão, a banda tocou *aquele abraço* de Gilberto Gil (*risos*). A apresentação estava sendo encerrada, mas o público presente na sala, afetado pelo som e aquecido pelo calor do local queria ouvir mais alguma coisa do Sol na Cabeça. Marcos Penitenti se dirige ao público explicando que não tinha mais repertório para continuar olhando para a banda como se fossem tentar tocar alguma coisa que eles tivessem ensaiado. Marcos conversa com o público sobre “vamos tentar tocar uma do Caetano” e para encerrar eles tocaram a canção *You Don't*

*Know Me* do disco *Transa*, de Caetano Veloso<sup>51</sup>. A primeira apresentação da noite foi encerrada com o clima de “quero mais”.

Após a primeira apresentação continuei a observação, fui tomar uma água e fui cumprimentar a banda pela apresentação. O local (especialmente o terraço) já estava cheio de pessoas enquanto a próxima atração da noite já se preparava para se apresentar. Devido ao calor tive dificuldade de me aproximar para acompanhar os preparativos do *duo* Transe. A apresentação já havia começado quando consegui me aproximar. Formado por Fernando Zorzal e Francesca Pera o *duo* Transe segundo a crítica local “É um conjunto com influências advindas da música popular brasileira, do *rock* e do *pop*. Suas canções evocam um sentimento de atmosfera rural que se conecta a transitoriedade e urgência da vida urbana cotidiana” (DEPOLI, 2018). Durante a apresentação foi possível perceber a mistura entre música e teatro por meio da performance de Francesca Pera. O *show* também contou com a participação na guitarra da multi-instrumentista Gabriela Deptulski do projeto *My Magical Glowing Lens*<sup>52</sup>.

Após o encerramento da apresentação do *duo* Transe saímos da casa para “tomar um ar” na praça em frente à Catedral Metropolitana de Vitória<sup>53</sup>. Ao nosso lado estava um saxofonista tocando, na verdade, afinando o sax, pois depois que ele terminou descobrimos que se tratava de Patrick Ericson, um dos músicos da banda de Santiago Emanuel. Voltamos para conferir a terceira e última apresentação da noite que ficou por conta de Santiago Emanuel. Tratava-se de um músico com um repertório conhecido pelo público presente, pois Santiago Emanuel participou de vários projetos musicais locais em parceria com o Coletivo Expurgação, conforme o relato sobre sua musicalidade, em 2012:

No multiverso musical de Santiago Emanuel percebe-se a influência de ritmos diversos dos quatro cantos do mundo: Américas, Ásia, África e Europa são aliadas a muito *swing* e energia e aglutinam-se em suas composições. As temáticas de suas letras são influenciadas pelo singelo, caótico e inspirador cotidiano, e perpassam o campo da filosofia e cosmogonia. As performances de Santiago Emanuel se caracterizam pelo improviso e espontaneidade dos escapes sonoros que emergem ao decorrer da execução de suas canções

---

<sup>51</sup> O disco foi gravado enquanto Caetano Veloso estava exilado na Inglaterra.

<sup>52</sup> Em 2018 Gabriela Deptuski esteve co-produzindo o disco do *duo* Transe que está previsto para ser lançado em 2019. Fonte: <http://infernosanto.com/2018/10/03/transe-funky-pirata-comeca-gravacoes-disco/>. Acesso em 19/03/2019.

<sup>53</sup> A pulseira entregue na entrada permitia circular dentro e fora do local.

(EXPURGAÇÃO, 2012).

O ponto alto da apresentação ficou por conta da canção *Eu vi num transe* que contou com a participação de André Prando<sup>54</sup>. O público presente vibrava e cantava junto com Emanuel os poéticos versos com propostas políticas-emancipatórias sobre um novo modelo de sociedade através da arte:

Os músicos serão presidentes de diferentes países  
Os artistas serão ditadores de uma nova sociedade  
A mente vai ser mais livre, menos formulada  
As descobertas nos levarão a uma tecnologia muito menos complicada

Foram diante de tais afetações que as observações daquela noite se encerraram de forma que foi possível conhecer melhor a dinâmica de circulação musical autoral, independente e local, em Vitória.

Em meados de abril de 2018, devido às fortes chuvas que ocorreram no estado, a Casa Verde precisou ser reformada. Toda estrutura da produtora Subtrópico e o local de apresentação foram transferidos para outro endereço no Centro de Vitória<sup>55</sup>. O primeiro evento após a transferência de local ocorreu no dia 28 de abril de 2018. Tratou-se de um evento privado somente para pessoas convidadas. Fui um dos convidados por Heitor Righetti através do *Facebook*. Nessa ocasião a entrada do evento foi gratuita, contando com uma contribuição espontânea (eu contribuí com R\$ 10,00) para ajudar nas despesas e prejuízos que ocorreram após a chuva, conforme a descrição do convite. A única apresentação do evento contou com lançamento do projeto *Mudo*, novo trabalho musical e autoral de Gil Mello. Além da apresentação do projeto *Mudo* a noite também contou com os expositores Praia podre e Botanique.

Chegamos ao evento as 17h45. Lá chegando, cumprimentei o Heitor Riguetti (ele estava no caixa), que agradeceu nossa presença. Explicou que estavam de mudança há uns nove dias e ainda estavam organizando o local e, que por conta do problema que aconteceu na *Casa Verde* devido às fortes chuvas que ocorreram no

---

<sup>54</sup> A canção foi gravada no novo álbum de André Prando, "Voador", lançado em 2018. Fonte: <http://infernosanto.com/2018/11/04/eu-vi-num-transe-o-segundo-single-do-novo-disco-de-andre-prando-ja-esta-no-ar/>. Acesso em: 19/03/2019. O trabalho de André Prando será destacado de uma maneira mais ampla durante a pesquisa.

<sup>55</sup> "Sem a Casa Verde, Subtrópico retoma as atividades com *shows* de MUDO e *Hill Dreams*". Fonte: <http://infernosanto.com/2018/05/07/mesmo-sem-a-casa-verde-subtropico-retoma-as-atividades-com-shows-de-mudo-e-hill-dreams/>. Acesso em: 19/03/2019.



final de abril, aquele espaço havia sido embargado. Dei uma circulada pela casa e cheguei ao local após a sala, onde seria o novo local de apresentações. O local já estava devidamente preparado para rolar um som. A casa possui um segundo andar não aberto ao público. O local era bem menor que a *Casa Verde*. Na entrada um corredor, ao lado um quintal/jardim onde funcionou o bar. Na entrada da casa a frente do corredor ao lado esquerdo ficava o caixa, mais a frente à cozinha na parte esquerda onde vendia salgados vegetarianos, ao centro próximo a escada, funcionou o espaço de exposição da *Botanique* (a empreendedora e expositora daquela noite) e a sala à direita com sofá, *pufs*, estante com os livros, discos, fitas cassetes que ficavam na sala da *Casa Verde*.

Depois de dar um giro pelo novo espaço fui tomar um *drink* e enquanto conversava com minha companheira<sup>56</sup>, percebi que o local estava mais cheio de pessoas. Percebi que entre elas, estavam alguns músicos que já se apresentaram na *Casa Verde*, dentre eles o Fernando Zorzal do *duo* Transe. Como parte de minha observação participante, na tentativa de estabelecer contato com outros interlocutores, fui até o espaço de exposição onde estava a *Botanique*. Ali havia vários tipos de chás misturados com flores, chamados de *brend* (mistura em inglês). Eu e a Lilian ficamos um bom tempo conversando com a expositora<sup>57</sup>. Primeiro, ela nos explicou (de uma maneira descontraída) sobre o princípio ativo e o efeito das misturas das plantas com os chás e, suas, possíveis maneiras de consumo. Resolvemos comprar dois saquinhos: Um deles era uma combinação de macela, pimenta e hortelã. O outro: Alfazema, camomila e Rosa Branca.

Em seguida, ela nos explicou mais amplamente como funciona o seu trabalho. Ela é artista plástica. O trabalho dela é produzir buques de flores com fotos em situações diversas, que envolvem paisagens ambientais (na praia, por exemplo) e o cotidiano. Mas seu público principal são as noivas e cerimônias de casamento. Segundo a expositora, o trabalho com as flores e os chás é algo recente, e ela tem estudado sobre o assunto. A expositora também nos informou que possui um *stand* numa galeria ali no centro de Vitória onde ela vende os chás-plantas. Deixou o seu

---

<sup>56</sup> A descrição do evento dizia o seguinte: “O evento é privado, um chá de casa nova, mas pode trazer seu amigo legal”. Fonte: [https://www.facebook.com/pg/casaverdesubtropico/events/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/casaverdesubtropico/events/?ref=page_internal). Acesso em: 20/03/2019.

<sup>57</sup> Desta vez não revelei o nome da pessoa por utilizar o conteúdo da conversa sem autorização do interlocutor.

cartão com a gente<sup>58</sup>. A partir dali a nossa conversa evoluiu para “*situações da vida*”. Falamos sobre a nossa chegada ao Estado do Espírito Santo, sobre nossas atividades profissionais, sobre nossa história amorosa<sup>59</sup>. Ela pareceu encantada com a nossa história no sentido de ousadia e cumplicidade (*rimos sobre isso*). Ela também contou que morou um tempo (quatro meses) em Buenos Aires, capital da Argentina.

Nessa altura, já era possível perceber que os músicos começariam a tocar, então fui ao bar providenciar uma caipirinha *no capricho* com manjerição e hortelã<sup>60</sup>. Em seguida o público presente se dirigiu para o local da apresentação<sup>61</sup> e o som começou a rolar. No final da primeira música (instrumental), Gil Mello agradeceu a presença de todos, destacou, segundo ele, “*como as coisas acontecem de forma colaborativa*”. Explicou os motivos da mudança de local, explicou sobre o projeto experimental e a receptividade da vizinhança, especialmente o vizinho “*Seu Manoel*” que, segundo ele, veio conferir os ensaios. A banda era composta por três integrantes: baixo (Pedro Moscardi), bateria (Henrique Paoli), guitarra/voz mixada pelo Gil Mello. Foram executadas quatro músicas ao todo. Era possível perceber na performance do Gil a sua experiência como músico, produtor e instrumentista na execução das músicas. Gil demonstrou bastante versatilidade tanto na guitarra como no manejo com uma pequena mesa de som, em que ele fazia a mixagem da sua voz.

Eu achei o som *meio Pink Floyd*, porém bem eletrônico, sofisticado, sensível, viajante, catártico como um dispositivo cheio de afetações profundas. Esse foi o “clima” durante a execução das músicas que durou aproximadamente meia hora. Após a apresentação fui pedir mais uma caipirinha e fiquei conversando um tempo com a Lilian na sala. Percebi que o fato de não conhecer muita gente ali me sentir meio deslocado. As pessoas em geral se conheciam. Algumas eu já tinha visto em outras ocasiões que estive na *Casa Verde*. Depois de uns 20 minutos aproximadamente, Gil Mello e a banda se dirigiram a sala de apresentação e começaram a fazer um som que parecia mero improvisado (depois percebi que era

---

<sup>58</sup> Novamente foi possível localizar a atividade profissional de expositora relacionada às características de *empreendedor de si* e economia criativa, presentes no Centro de Vitória.

<sup>59</sup> Tanto eu (SP - capital) como a Lilian (RN – Natal) não somos nativos. Entendo que a principal relevância sobre isso está primeiramente ligada ao meu desafio como pesquisador. Depois, a história amorosa que envolve a nossa chegada e permanência há seis anos (até julho de 2018) no Estado do Espírito Santo, é uma história atraente para estabelecer interlocuções e trocas de afetos.

<sup>60</sup> Conversando com o *barman* ele me disse que a cachaça é produzida no sítio do Avô dele. Nota-se a ênfase na produção local (produtores do Espírito Santo) entre os produtos que são comercializados no local.

<sup>61</sup> Assim como na *Casa Verde* o local da apresentação não possui cadeiras ou bancos. As pessoas ficavam em pé, sentadas, ou dançavam cada um a sua maneira.

mesmo). O som durou uns 10 minutos e o público voltou para o local de apresentação curtindo aquele improviso. Numa parte da mixagem com a voz do Gill percebi que ele fazia alguma menção ao seu *Manoel (risos)*.

Após essa segunda parte da apresentação o pessoal ficou conversando pela casa. Eu fui tomar um ar na parte da frente da casa e aproveitei para conversar com o baterista. Elogiei a sonoridade da banda. Comentei sobre a menção ao seu *Manoel (rimos muito)*. Ele sugeriu que esse poderia ser o nome da música que espontaneamente estava sendo composta naquele momento. Também conversamos sobre a situação de mudança “provisória” do local, sobre a fidelidade do público em comparecer ali para prestigiar o lançamento do projeto. O baterista discorreu sobre essa questão me relatando sobre o lançamento do projeto *Mudo* como sendo uma iniciativa embrionária (apenas quatro músicas) e em seguida, durante a conversa, surgiu uma informação importante sobre o público que costuma a frequentar ali.

Ele me disse que a característica do público da *Casa Verde* está relacionada a receber artistas que já tem um público local e, também, prestigiar artistas que não tem um público local. Ele descreveu essa característica como *A educação do público que frequente ali*. Tal característica descrita pelo baterista está relacionada à, já mencionada, categoria de *pedaço* Magnani (2010). Depois de três incursões ficou claro que esta é a principal característica musical da *Casa Verde*. Ou seja: Um espaço de circulação onde músicos que tem um trabalho autoral se apresentam. Ao mesmo tempo, um espaço de criação e troca de afetos através da música. Enquanto eu conversava com o baterista, o Gill apareceu ali e fizemos o mesmo comentário sobre o seu *Manoel (rimos muito)*. Nessa altura, depois de três *drinks* feitos “no capricho” as minhas percepções já estavam meio alteradas. Percebendo que a festa estava “acabando”, aproveitei a ocasião para me despedir do local.

Poucos meses depois da primeira apresentação e lançamento do projeto *Mudo* ocorrido no novo espaço da produtora Subtrópico, concomitante ao lançamento do *EP Não sei se soma ou ausência* com três canções: *Volta, Vai e Fica*, o projeto *Mudo* começou a circular em Vitória e, posteriormente, fora do estado<sup>62</sup>. Em entrevista para o *site* Inferno Santo Gil Mello discorre sobre seu novo trabalho autoral:

A inspiração para criar a *Mudo* nasceu mais da necessidade terapêutica da música de dar conta da existência—a minha nesse caso (*risos*). A partir das

---

<sup>62</sup> O *EP* foi lançado nas plataformas digitais em novembro de 2018. Fonte: <http://infernosanto.com/2018/11/28/nao-sei-se-soma-ou-ausencia-mudo/>. Acesso em 21/03/2019.

letras que estava escrevendo e da formatação de arranjos e sonoridade, entendi que esse trabalho apareceria para transparecer fragilidades ao invés de apresentar algo muito afirmativo. A busca é por profundidade e intensidade e não por algo que pareça sólido e forte. Durante o processo, a palavra Mudo ficou recorrente nos pensamentos e percebi que ela dizia muito sobre tudo isso. São possibilidades de mudanças, um canal de expressão. Difícil dar um sentido determinado, apesar de acreditar que diz muito sobre meu modo de existir no mundo (DEPOLI, 2018).

Na expectativa de estabelecer interlocução com os artistas independentes que circulam em Vitória e analisar sua relação com o público local, estive na Subtrópico dia 04 de agosto de 2018. Diferente das incursões anteriores busquei analisar a relação do artista independente com o público por meio das plataformas digitais e o público nos locais de apresentação, um dos objetivos da pesquisa no que diz respeito a compreender as relações de poder através das transformações que ocorreram do mercado fonográfico. O objetivo principal dessa etnografia foi observar a interação do grupo Solveris (principal atração da noite) com o público na Subtrópico. Tratava-se da primeira apresentação do grupo na Subtrópico. Na ocasião, a noite contou com a participação de artistas conhecidos no circuito musical local, dentre eles, André Prando e Gabriela *Brown* que atuaram como *DJs*<sup>63</sup>.

Quando cheguei ao local André Prando estava executando seu *setlist*. O repertório que estava sendo executado era uma mistura de música *pop*-contemporânea e música *pop* dos anos 80. Em sua maioria, *dance*. No horário que cheguei à casa não estava tão cheia. Fiquei observado o público presente durante uns minutos. O público presente até aquele momento era o público característico da Subtrópico. Depois de pedir um *drink* me dirigi ao local de apresentação onde estava André Prando. Naquele momento não havia ninguém além do André. Aproveitei o momento para buscar algum tipo de aproximação com o objetivo de estabelecer interlocução com o André Prando por considera-lo um dos principais artistas legitimados dentro do circuito local autoral e independente. No mesmo dia (às 12h30), André Prando tinha participado do programa *em movimento* (TV Gazeta) falando sobre a última tatuagem que ele tinha feito. Eu aproveitei essa informação para conversar com ele enquanto tocava o *setlist*.

Durante a conversa elogiei o trabalho dele e perguntei se aquele *setlist*

---

<sup>63</sup> A noite também contou com a participação de Diego Locatelli como *DJ*. Foi à primeira apresentação.

estava disponível em alguma *playlist* em plataformas de *streaming*? Ele me disse que tinha uma *playlist* (diferente daquela) disponível no *Spotify*. *Playlists* disponíveis em plataformas de *streaming* são utilizadas como estratégias de aproximação entre os artistas e seus fãs. Enquanto pesquisador através de uma *playlist* é possível analisar o *capital cultural* do artista (neste caso, as influências e referências musicais na formação do artista) e estratégias de interação e aproximação com o público por meio do ambiente virtual (*internet*). Tomando como exemplo as diferentes correntes da música *tecno*, Levy (1999) também destaca o *jungle* e o *acid jazz*<sup>64</sup> como referenciais onde os músicos produzem sua música a partir de amostragens através de *samplings*<sup>65</sup>. Outra característica abordada pelo autor sobre a música *tecno* está relacionada à figura do “ator coletivo”:

No *tecno*, cada ator do coletivo de criação extrai matéria sonora de um fluxo em circulação em uma vasta rede tecnosocial. Essa matéria é misturada, arranjada, transformada, depois reinventada na forma de uma peça "original" no fluxo de música digital em circulação. Assim, cada músico ou grupo de músicos funciona como um operador em um fluxo em transformação permanente em uma rede cíclica de cooperadores. Já que no processo de produção e criação a gravação deixou de ser o principal fim ou referência musical, podendo ser sampleado, deformado, misturado de um ato particular no seio de um processo coletivo. (LEVY, 1999, p.142).

Ao estabelecer relações entre a *cybercultura*, música *tecno* e sociabilidades, Levy (1999), entende que tal dinâmica estabelece como a extensão de um princípio de comunidade virtual, no qual os:

*Discjockeys* oferecem uma obra acabada à comunidade, ao mesmo tempo faz um acréscimo à reserva a partir da qual os outros vão trabalhar. Cada um é, portanto, ao mesmo tempo produtor de matéria prima, transformador, autor, intérprete e ouvinte em um circuito instável e auto-organizado de criação cooperativa, e de apreciação concorrente. Esse processo de inteligência coletiva musical estende-se constantemente e integra progressivamente o conjunto do patrimônio musical gravado. (LEVY, 1999, pag. 143).

<sup>64</sup> “Produzido a partir do *sampling* de velhos pedaços de *jazz* gravados etc”. (LEVY, 1999, p. 142).

<sup>65</sup> Trata-se de uma técnica musical através da “reordenação de sons, algumas vezes trechos inteiros, previamente obtidos no estoque das gravações disponíveis. Essas músicas feitas a partir de amostragens podem, por sua vez, ser também objeto de novas amostragens, mixagens e transformações diversas por parte de outros músicos, e assim por diante”. (Ibidem, p. 142).

Depois de aproximadamente uma hora terminou o *setlist* de André Prando. Durante esse período fiquei observando a sociabilidade do público que estava presente e do público que estava chegando, enquanto conversava com minha companheira. O público inicial característico da Subtrópico, aparentemente, trata-se de um público com perfil universitário *alternativo*<sup>66</sup>. O público que veio para curtir o *show* do Solveris é um público, aparentemente, adolescente.

Após um intervalo de mais ou menos meia hora, Gabriela *Brown* assumiu as picapes com um *setlist* recheado de *funks*<sup>67</sup>. O local foi ficando lotado e à medida que o local foi lotando, o clima mais informal característico da Subtrópico foi substituído por um clima mais parecido com uma casa de *shows*<sup>68</sup>. Por se tratar de um gênero musical pela qual não me identifico e o local estar lotado, fiquei na sala observando e aguardando o fim da apresentação de Gabriela *Brown*. A minha ideia inicial era ficar na “pista” e observar o *show*, mas o local foi ficando lotado e sufocante<sup>69</sup>. A apresentação de Gabriela *Brown* durou mais ou menos uma hora. Durante e após esse período circulou a notícia que um dos integrantes do Solveris estava atrasado e, por conta da situação, o intervalo entre a apresentação de Gabriela e do Solveris foi bem extenso.

Formado em 2016 por Dok, Morena, Leozí e Magro. O resultado de um dos primeiros trabalhos do grupo realizado através das plataformas digitais foi recebido pela crítica local com entusiasmo:

O Solveris, um grupo formado por artistas de Vila Velha e Cachoeiro de Itapemirim, existe desde 2016 e chegou a mais de 200 mil visualizações no *Youtube* com sua música *Cherry Blossom*, produzida por um dos *DJs* mais influentes da cena do *rap* atual, *DJ Caíque*. *Cherry Blossom* significa o lindo fenômeno em que as cerejeiras se afloram em conjunto. Além de ter uma letra contagiante com ótimas ideias, a música tem boas influências dos estilos musicais de *R&B* e *Acid Jazz* (PARRELA, 2018).

---

<sup>66</sup> Considero tal categoria subjetiva e a utilizei como referência distintiva para tentar compreender a diferença entre um público e outro.

<sup>67</sup> O trabalho de Gabriela *Brown* será destacado de uma maneira mais ampla durante a pesquisa.

<sup>68</sup> Devido à dinâmica do evento não foi possível conversar com Gil Mello e Heitor Higuetti, donos da Subtrópico. Esse não era o meu objetivo nesse dia.

<sup>69</sup> À medida que foram chegando mais pessoas ficou evidente que o local era pequeno e não tinha estrutura adequada para receber tanta gente.

Seu primeiro álbum de estúdio *Vida Clássica*, lançado em março de 2018 conta com dez canções autorais em sua grande maioria citando diversas situações de afetação referentes ao cotidiano local da cidade de Vila Velha/ES, pelo olhar da juventude. Seus clipes são bem produzidos. Referente à estética musical do grupo relacionada à identidade local, Leozí (um dos integrantes) em entrevista ao *site* Vice, destaca: “A gente tá num lugar maravilhoso. Às vezes as pessoas ficam pensando em Dubai, Caribe... e nós temos tudo isso aqui, em Vila Velha”. “Tem um *sample* que eu, Dok, recortei Miles Davis. Sax, depois entra o trompete, o violino. É um som que o *BPM* dele é de *trap*, mas é uma parada mais *boombap*. É novo, diferente”. As relações entre o local e o global, territorializado e desterritorializado ficam evidentes no trabalho do Solveris, tanto na estética musical como na identidade local em referência a outros lugares. É um discurso mais lírico do que confrontador. O grupo é classificado pela crítica local como o *Black Eyed Peas de Vila Velha*.

Finalmente começou a apresentação do grupo. O local já estava lotado, principalmente a “pista”. Mal consegui vê-los, apenas ouvi-los. O público cantou e vibrou com todas as músicas junto com o grupo. A apresentação durou mais ou menos uma hora. Só consegui observar e chegar mais próximo do grupo através do corredor, depois que o *show* foi encerrado. Após o encerramento, o público presente fazia fila para tirar *selfs* com os integrantes, principalmente a Morena. O máximo que consegui em termos de aproximação foi cumprimentar e elogiar o trabalho do grupo quando três dos integrantes estavam no corredor. Eles agradeceram e “reclamaram” do calor sufocante que o local proporcionava. Através dessa etnografia percebi que o Solveris é um grupo que está consolidando um público através da *internet*, principalmente pelo *Youtube* e redes sociais. A interação nesses “locais” é bem intensa.

Tomando como exemplo o trabalho do grupo Solveris a partir da perspectiva de Levy (1999), em que a emergência do ciberespaço é considerada resultado de um verdadeiro movimento social, por meio do protagonismo da juventude metropolitana, suas “palavras de ordem” (interconexão, criação de comunidades virtuais, inteligência coletiva) e suas aspirações coerentes. Para o autor, um dos pioneiros efeitos da digitalização na música contemporânea produzida pelo ciberespaço, foi o de colocar o estúdio digital ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico. A dinâmica dessa cadeia de produção permite que os músicos possam colocar na rede os produtos sem passar por intermediações tradicionais e territorializadas, antes, introduzidos através de sistemas tradicionais.

### 1.3. O circuito Fora do Eixo, iniciativas e parcerias para circulação de festivais musicais independentes pelo Brasil.

Conforme discutido até aqui, com a crise da indústria fonográfica, o surgimento de novas tecnologias, novos modelos de negócios e novas maneiras de consumir música através da *internet*, surgiram também novas maneiras de organização, iniciativas através de circulação de festivais de música independente. Segundo Bandeira e Castro (2011), em 2000, através de um dos encontros do movimento estudantil de comunicação, na cidade de Vitória-ES, Pablo Capilé e Lenissa Lenza, promoveram discussões e ideias sobre como transformar a cena cultural. No entanto, durante o encontro, consideraram que Vitória/ES não era “um ambiente fértil para a promoção das transformações que achavam fundamentais, e que estavam optando por focar a energia na organização de outro movimento”. Porém, como apontam os autores, após o encontro, o Espaço Cubo tornou-se a materialização das intenções expressas no encontro de Vitória, constituindo um instrumento para movimentar a cena cultural cuiabana.

Inicialmente, como aponta Savazoni (2014), o embrião do que seria o circuito Fora do Eixo surgiu em Cuiabá/MT, através de um grupo de estudantes de faculdade de comunicação em 2001 formados pelos quatro produtores culturais: Pablo Capilé, Talles Lopes, Daniel Zen e Marcelo Domingues, que circulavam em festivais independentes. Uma das primeiras iniciativas do grupo, em 2001, foi organizar a 1ª edição do Festival Calango, um festival de Bandas amadoras com o objetivo de criar um circuito Universitário de música independente na cidade. Conforme informa o *site* do Fora do Eixo, a 1ª edição do Festival Calango contou com a presença de duas mil pessoas.

O grupo teve como resolução, a necessidade de criar iniciativas de ações permanentes de desenvolvimento territorial<sup>70</sup>. Ainda em Cuiabá/MT, em parceria com as comunicadoras Mariele Ramires e Lenissa Lenza, criaram o Espaço Cubo, uma das iniciativas precursoras do Fora do Eixo. Segundo Savazoni (2014) e as informações do *site* Fora Do Eixo, às resoluções do grupo possuíam um caráter de planejamento, que se baseavam num modelo de ações coletivas, associativas e

---

<sup>70</sup> Trata-se de um trabalho orgânico de permanente expansão denominado pelo grupo como *resolução*.



colaborativas.

Através de tais ações tendo as mídias eletrônicas que impulsionaram o trabalho em rede, ao final de 2001, com a criação do coletivo Espaço Cubo, em 2002, os participantes já possuíam estúdio de gravação (Cubo Estúdio, Cubo Vídeos, Cubo sonorização), núcleo de comunicação e divulgação de eventos (Cubo comunicação e Cubo Eventos), um ambiente de circulação para os *shows Festival Calango & Grito Rock*<sup>71</sup> e *Festival Volume* e *Semana da Música*, um selo de distribuição de discos (Cubo Discos), grupo de pesquisa (Cubo Pesquisa), além de ações voltadas para profissionalização musical, formação e qualificação dos músicos mato-grossense<sup>72</sup>. Juntamente com essas ações, (*resoluções*) também foi criado o *Cubo Card*, uma moeda social que foi fundamental para movimentar a cadeia produtiva de uma maneira independente, conforme aponta Savazoni (2014, pag. 21):

Essa moeda complementar permitiu o regresso ao escambo, e, circulando, tornava as parcerias com empresas de diversos segmentos em uma cadeia produtiva fundaram o coletivo Espaço Cubo<sup>73</sup>. As lideranças ligadas ao Cubo Mágico, como esse núcleo embrionário ficaram conhecidas, dando origem a uma moeda social, o Cubo Card, para administrar dentro de preceitos da economia solidária a cena musical jovem na capital do Mato Grosso. Com base nela, depreendemos as aspirações da organização, que se enxerga como uma rede cultural de atuação não comercial, baseada no associativismo e no cooperativismo. Já nessa época, o Espaço Cubo e o Cubo Card, a moeda social complementar, eram vistos pelos seus idealizadores como um laboratório, onde poderiam testar outro sistema econômico para o financiamento da produção cultural. Isso seria levado adiante e constituiria no elemento matricial da articulação do Fora do Eixo, processo que começou no final de 2005 conectando cenas culturais de cidades de médio porte e capitais afastadas do eixo produtor da cultura nacional que a aliança Rio-São Paulo representa.

A partir da criação do Circuito Fora do Eixo, em 2005, foram fundamentados

<sup>71</sup> Em 2003, foi realizada em Cuiabá/MT a 1ª edição do festival Grito Rock como uma alternativa aos tradicionais festejos carnavalescos. Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em: 17/07/2018.

<sup>72</sup> Através do volume de circulação e ações (resoluções) realizadas em 2003, em Cuiabá/MT foram feitos: 30 eventos com 50 bandas e público de 14 mil pessoas. Festival Calango: quatro mil pessoas e a imprensa de Zine: prática de comunicação independente feita por estudantes do ensino médio. Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em 17/07/2018.

<sup>73</sup> “O Cubo era, em seus primórdios, uma mistura de república estudantil” (SAVAZONI, 2014, pag. 21).

os pilares conceituais da organização, bem como várias *resoluções* e novas parcerias de circulação como a primeira troca de *e-mails* entre produtores do Espaço Cubo e o selo independente *Catraia Records*. A edição do *Festival Calango* naquele ano ocorreu juntamente com a participação de outros segmentos artísticos, como o audiovisual, a literatura, arte, *grafitti* e apresentações de *skate*, além de oficinas e debates com a apresentação de 48 bandas com um público de 12 mil pessoas<sup>74</sup>.

Ainda em 2005, em parceria com produtores locais, também foi realizada em Uberlândia/MG a 1ª edição do *festival Jambolada*<sup>75</sup>. Com o objetivo de fomentar e organizar a intensa circulação de festivais de música independente que foram sendo fertilizadas a partir dos anos 2000, provavelmente a principal iniciativa naquele momento liderada pelo Circuito Fora do Eixo, foi à criação da ABRAFIN - Associação Brasileira de Festivais Independentes. Os festivais independentes representados pela associação daquele momento foram: *Goiana Noise*, *Bananada*, *Porão do Rock*, *Abril Pró Rock*, *Demosul*, *Do Sol*, *1º Campeonato Mineiro de Surf*, *Eletronika*, *Jambolada*, *Calango*, *Grito Rock*, *Varadouro*, *Casarão*, *Senhor F Festival*, *Boom Bahia*<sup>76</sup>.

Com o crescimento da organização em 2006, durante o *Festival Grito Rock*, em paralelo à festa de carnaval, foi realizada a primeira reunião destinada a debater novas resoluções. Segundo Savazoni (2014, pag. 22), “Naquele momento, forjou-se uma parceria entre produtores sul-mato-grossenses e seus pares de Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR), conformando o núcleo de pioneiros do Fora do Eixo”. Com a expansão do circuito Fora do Eixo, em 2007 ocorreu a 1ª edição do *festival Grito Rock* integrada em 23 cidades. No mesmo ano, também ocorreu à primeira inserção do *Festival Fora do Eixo* em São Paulo durante uma semana em 07 casas de *shows*. Consolidando-se como uma importante rede de circulação de festivais independentes, nos dias 12 e 18 de março de 2007, o *Festival Fora do Eixo* com uma diversidade de bandas (19 bandas) independentes pelo país, entre elas: *Montage* (CE), *Fuzzly* (MT), *Johnny Suxx* (GO), *Macaco Bong*(MT), *Mezatrio* (AM), *O Quarto das Cinzas* (CE), *Rockassetes*(SE), *Revoltz*(MT). *Mandrake* (Jaú), *Vanguart* (MT), *Pública* (RS), *Valentina* (GO), *Porcas Borboletas* (MG), *Zefirina Bomba* (PB), *Trilobit* (PR), *Camundogs* (AC) e *Chilli Mostarda*(MT)<sup>77</sup>. Ainda no mesmo ano, ocorreu

---

<sup>74</sup> Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em 19/09/2018

<sup>75</sup> Durante o Festival Jambolada foi realizada uma reunião com vários produtores independentes. Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em 17/07/2018.

<sup>76</sup> Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em 19/09/2018

<sup>77</sup> Sobre os festivais em 2007: Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em: 19/09/2018.

a 1ª edição do projeto de distribuição virtual Compacto. *Rec*<sup>78</sup>.

Apesar do crescimento exponencial da rede, Savazoni (2014) destaca que o primeiro Congresso do Circuito Fora do Eixo, ocorreu em Cuiabá, em 2008, em paralelo ao *Festival Calango*, e que, na ocasião, ainda contou com a participação do economista Paul Singer, que naquele momento ocupava a posição de Secretário Nacional de Economia Solidária do Ministério do Trabalho. Sobre o crescimento exponencial da rede Savazoni (2014, pag. 22) ainda destaca que “De setembro de 2008, quando foi realizado o primeiro encontro nacional dos coletivos aderentes ao circuito, até dezembro de 2013, data da realização de seu 5º Congresso, o Fora do Eixo percorreu um percurso de crescimento exponencial e consolidação de suas formas de atuação<sup>79</sup>”.

Referente à circulação de outros festivais musicais independentes pelo Brasil, por meio do evento de formação sobre o mercado musical, *Formemus*, realizado no Centro Histórico de Vitória, em maio de 2018, a mesa quatro – *Circulação e festivais* - tratou de discutir a dinâmica dos festivais independentes na contemporaneidade. A mesa contou com a participação de: 1 Ana Morena (RN): Produtora cultural e baixista. Sócia e idealizadora do Combo Cultural Do Sol que há 15 anos envolve estúdio, centro cultural, produtora de vídeo e o Festival do Sol no Rio Grande do Norte, com projetos idealizadores para formação de público e fortalecimento da música independente brasileira, fomentando a ocupação dos aparelhos públicos; 2 Gilmar Dantas (BA), produtor musical e técnico em assuntos Culturais da Prefeitura de Vitória da Conquista na Bahia é conselheiro municipal de cultura. Licenciado em Letras pela Uesb, coordena o coletivo Suíça Bahiana e o Selo Piripiri;

3) Leo Moraes (MG), guitarrista, compositor e produtor musical, sócio-proprietário d’A Autêntica, casa de shows com foco exclusivo da música autoral contemporânea em BH, como Festival Transborda e mais recentemente a Lupa Música; 4) Rafael Schirmer (ES), Formado em música pela Universidade Federal do

<sup>78</sup> “O Compacto.*Rec* é um projeto de lançamento mensal de álbuns virtuais em rede com o objetivo de estimular a circulação e distribuição de bandas da cena independente brasileira. Os agentes que integram a equipe são oriundos dos mais distintos lugares do país que, através da *internet* trabalham em conjunto executando toda a pré-produção do Compacto.*Rec*: uma compilação com músicas, letras, *release*, fotos, vídeo, *banners* e avatares, que são divulgados em todos os veículos de comunicação integrados ao Circuito Fora do Eixo”. Fonte: <https://compactorec.wordpress.com/about/>. Acesso em: 17/07/2018.

<sup>79</sup> Sobre o crescimento exponencial da rede entre os anos de 2008 até 2013. Fonte: <http://foradoeixo.org.br/historico/>. Acesso em: 18/07/2018.

Espírito Santo, trabalha no Centro Cultural SESC Glória desenvolvendo projetos formativos, mostras e festivais de música. 5) Mediador - Daniel Morelo (ES), formado e pós-graduado em comunicação pela UMESp, licenciado em filosofia e estudante de artes pela UFES. Co-desenvolve os projetos: Assédio Coletivo, o selo musical Voadora Records; os programas Sorvetinho FM e a Sexta Vraum na Rádio Universitária 104,7 FM<sup>80</sup>.

Antes de passar a palavra para os debatedores, Daniel Morelo um dos organizadores do evento, que nesta mesa atuou como mediador, comenta sobre a expectativa de músicos e produtores locais circularem em festivais além do estado. Daniel faz menção ao SESC Glória como um local que contém ótima estrutura para que festivais de músicos independentes aconteçam e destaca que alguns músicos do circuito local independente, circulam em festivais fora do Estado. Em seguida, faz menção a Ana Morena como alguém que sempre está abrindo oportunidades para os músicos do Estado tocarem em Natal.

A palavra é passada para Ana que agradece o convite e destaca que apesar de ter tocado e visitado várias regiões do País, é a primeira vez que está em Vitória. Em seguida começa a falar sobre a origem do *festival do sol* (em Natal por volta de 2001, 2002). Ana explica que o *do Sol* foi construído a partir de um grupo, que por não ter lugar para tocar, começaram com um selo, um coletivo, depois construíram um estúdio, um centro cultural, produtora audiovisual para registrar suas atividades e o *festival do Sol* que já dura 15 anos. Segundo a produtora, as iniciativas se deram por conta do mercado regional fechado, mais voltado ao Forró, Aché e alguns barzinhos que tocavam *Rock* clássico.

A primeira iniciativa foi por meio de uma banda *cover* cujo objetivo foi formar um público e ser conhecidos na cidade. Ana explica que essa estratégia foi (ainda é) fundamental para fomentar a cena local através de festivais. Ela destaca a importância de criar festivais fazendo intercâmbio com bandas de outras regiões para consolidar público e outros espaços para apresentações. Ana destaca que o fato de não existir mercado independente fez com que os músicos se unissem para cria-lo. Para Ana, esse processo depende de muita insistência, pois segundo ela a imprevisibilidade das situações que envolvem clima, desistência de patrocinadores, etc. pode prejudicar a realização de tais iniciativas. A partir dessa fala, a produtora menciona uma situação

---

<sup>80</sup> Informações sobre fixas técnicas dos debatedores estão disponíveis na página do *Facebook* sobre o evento, *Folder* distribuídos na porta do evento e dados coletados durante o debate.

pela qual faltaram recursos para viabilizar o pagamento de *cachês* para bandas contratadas no festival do sol em 2017, em que a solução foi propor as bandas locais que se apresentassem utilizando os recursos que a plataforma do sol oferece em termos de visibilidade.

Portanto, a partir dessa perspectiva é possível verificar que Ana parece compreender a condição do artista enquanto *empreendedor de si*. Também é possível identificar aquilo que Bourdieu (1999) classificou como *capital simbólico*<sup>81</sup>. Segundo o autor, “o capital simbólico reside no controle de recursos simbólicos baseados sobre o conhecimento e o reconhecimento, como a imagem da marca”, neste caso, operando por meio da marca *Do sol* que possui no mercado musical independente um lugar de visibilidade, legitimação e mediação, permitindo que o artista aceite assumir as despesas de se apresentar gratuitamente, tendo em vista a possibilidade de ganhar mais atenção do público em decorrência de sua capacidade de empreender-se. Tal perspectiva pode ser tratada como uma *economia das trocas simbólicas musicais* na medida em que, a partir de Bourdieu (2007), as diferentes posições que produtores culturais ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos através da tomada de posições no campo cultural (neste caso a música), são formadas por relações sociais entre diferentes categorias e hierarquias relacionadas aos graus de legitimação que determinados atores e agentes sociais possuem no campo.

Após o encerramento da fala de Ana, Daniel realizou uma breve introdução sobre o começo do trabalho de Leo Moraes, destacando a mudança que ocorreu na sua trajetória de músico para produtor, em que a atuação no campo da música é diferente. Leo conta que é a terceira vez que vem a Vitória e que nesse momento possui uma casa de *shows*. Leo destaca a relação entre a música e o local (cidade) influencia a estética e a relação com o mercado<sup>82</sup>. Cita o exemplo de quando morou em Viçosa (interior de MG), local onde começou sua carreira final dos anos 80 e começo dos anos 90, em que percebia que não havia um mercado e viver de música seria como se tornar um “astronauta”.

Chegando a Belo Horizonte nos anos 90 havia uma cena efervescente de Metal de bandas como Sepultura, o selo cogumelo, bandas como Skank, Jota quest,

---

<sup>81</sup> Tal categoria será tratada durante a pesquisa.

<sup>82</sup> Quando Leo destaca a relação entre a estética musical e o local, o olhar de produtor no sentido de criar músicas que possam se tornar produtos de consumo numa perspectiva simbólica (capital simbólico e identidade cultural) apresentam-se nessa fala.

Pato fu, que tocavam em meios universitários. A partir dessa constatação sobre a dinâmica da cena em Belo Horizonte, Leo monta uma banda e tenta seguir a dinâmica proposta pelas gravadoras, onde o artista trabalhava para tentar consolidar um público local e agradar os produtores das gravadoras. Leo destaca que tal dinâmica era desagradável por se tratar do que ele denominou como “*cartas marcadas*”, onde as oportunidades de apresentar um trabalho estavam mais acessíveis de acordo com a influência das pessoas. Na Fala de Leo percebe-se que a cena em Belo Horizonte descrita por ele no começo dos anos 90, possuía características provincianas voltadas a dependência do *capital social*<sup>83</sup> que o artista possuía para poder legitimar-se no campo da música.

Mesmo tentando seguir esse caminho, Leo percebe que a casas que abriam espaço para bandas autorais se tornou um modelo/estratégia que se esgotou. Segundo ele, esses locais passaram a abrir espaços para bandas *covers* e muitos lugares que anteriormente abriam espaço para bandas autorais, foram fechando. A informação da cena local em Belo Horizonte é de extrema importância para compreender a dinâmica do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1990. Pois as gravadoras continuaram investindo em *casts estáveis* o que reverberou nos locais onde se tocava música ao vivo<sup>84</sup>, com isso, o espaço de criação ficou restrito. Diante de tal situação, com o passar do tempo, Leo junto com sua banda resolvem criar a autêntica em 2015. A partir dessa experiência Leo percebeu como era a dificuldade dos donos de casa em investir e abrir espaço para música autoral, percebendo algo muito ruim em termos de negócio. Por outro lado, bandas que anteriormente tocavam *covers*, voltaram a tocar autoral e, também, bandas fora de Belo Horizonte passaram a circular nesses espaços.

Leo destaca que apesar de apenas três anos é possível perceber a grande diferença na fomentação da cena. Leo explica que com sua experiência de músico ao longo desses anos, é possível promover um diálogo mais compreensível entre músicos, produtores, donos de casas no que diz respeito ao negócio da música em espaços independentes. Nesse ponto a fala de Leo assume um lugar em que todos os atores envolvidos devem assumir o risco por se tratar de um espaço restrito em termos de negócio.

---

<sup>83</sup> Tal categoria será mais aprofundada durante a pesquisa.

<sup>84</sup> Tal discussão é apontada por meio de Dias (2000).

Dando sequência nas falas, Daniel Apresenta Gilmar Dantas e discursa sobre o momento em eles se conheceram. Gilmar convida Daniel e sua banda para tocarem em Vitória da conquista/BA conhecida como *Suíça baiana* por se tratar de um lugar frio. Gilmar agradece o convite e começa falando que é a primeira vez que ele fala sobre Vitória da conquista fora da Bahia. Ele conta que o primeiro festival de *Rock* em Vitória da conquista (festival agosto de *Rock*) ocorreu em meados de 2001, na ocasião reuniram-se mil pessoas, aproximadamente. No ano seguinte, já circulavam cerca de 30 bandas, inclusive bandas fora da cidade. A banda de Gilmar não conseguiu tocar nessa ocasião e no ano seguinte (2003) ele, juntamente com a banda, organizou um novo festival (não citou o nome do festival), mas que a princípio gerou um grande prejuízo financeiro. Tal festival durou três dias e contou com bandas de vários lugares da Bahia como Penélope, Lancita, etc. Segundo o músico e produtor, posteriormente, o festival agosto de *Rock* foi realizado com apoio da TV local (Sudoeste Bahia) e conseguiu reunir um circuito de bandas independentes de outros estados, como Tiruana, inclusive a banda capixaba de *hardcore*, moqueca de rato (primeira banda independente de Vitória/ES a tocar em Vitória da Conquista/BA).

Nas palavras do músico e produtor, o festival agosto de *Rock* cresceu muito e não conseguiu prosseguir, talvez por questões administrativas<sup>85</sup>. Diante dessa situação, a TV Bahia (Grupo Globo) entrou como parceira na organização do festival produzido a partir das mesmas características das edições anteriores, mas com outro nome, *Festival Suíça bahiana*. Na fala de Gilmar constatou-se que existiu um lugar de disputa entre a iniciativa privada e a independência os antigos organizadores, sobretudo, no que se refere à legitimação do campo da produção musical relacionado aos festivais de música independente em Vitória da Conquista/BA. Outra questão que deve ser trazida à baila, refere-se aos interesses entre os atores sociais locais como a TV. Pois, Gilmar explica que a primeira edição do festival contou com bandas de peso como Paralamas do Sucesso, Ira, Biquine Cavado, Patu Fu, *Los Hermanos*, etc. Assim, foi através de tais parcerias, após a primeira edição, que o festival se legitimou e que Gilmar passou a produzir e organizar eventos menores com muita circulação de bandas independentes.

Com a intenção de ressaltar a sua legitimidade como músico e produtor, Gilmar destaca que os festivais de bandas independentes em Vitória da Conquista, em termos de visibilidade, passaram a se tornar a “porta de entrada do Nordeste” com

---

<sup>85</sup> O motivo não foi esclarecido.

uma circulação de bandas nacionais e internacionais. Durante o período de 2007 até 2010, Gilmar mudou de cidade parou de produzir festivais e passou a trabalhar como professor. Ele explica que nesse período nenhuma banda independente tocou mais em Vitória da Conquista. Em 2010 Gilmar volta para Vitória da Conquista com a ideia de voltar a fazer eventos de circulação musical a partir do coletivo *Suiça bahiana* e, também, com novas parcerias como o coletivo Fora do Eixo.

A partir de tais iniciativas surgiu um novo espaço de circulação de bandas com música autoral, tanto entre bandas de Salvador/BA, quanto bandas de outras cidades e estados. Em 2011, com o apoio da prefeitura e jornalistas locais foi realizado uma nova edição do festival *Suiça bahiana*. Gilmar também destaca que nesse período, através de editais conseguiu viabilizar um projeto com um orçamento de R\$ 180,000 mil reais para produzir um espaço de circulação de bandas e artistas independentes do Brasil realizado durante 32 noites as quintas-feiras. Tal parceria com o poder público permitiu uma circulação de festivais mais intensa em que foi possível aquecer a cena independente e viabilizar a criação e realização de outros festivais como o festival da juventude que contou com a participação de artistas mais consagrados entre eles Pepeu Gomes, Lucas Santana, Nina Becker, Leoni, Móveis coloniais, Crioulo e palestrantes como Leonardo Boff. Nesta ocasião, Gilmar explica que o festival da juventude teve um orçamento baixo e que os *cachês* foram pagos posteriormente as apresentações, o que fez com que artistas como Tom Zé cancelassem a sua participação.

Segundo o músico e produtor, o motivo de Tom Zé não participar, foi devido ao *cachê* não ter sido pago durante o dia da apresentação. Alguns editais (como o edital referente ao projeto Formemus, por exemplo) de liberação de recursos, costumam a liberar o total da verba destinada ao projeto vencedor, posteriormente a realização dos eventos. Em 2012, Gilmar relata que muita coisa aconteceu. O banco do Nordeste quis construir uma sede, um novo centro cultural em Vitoria da Conquista. Diante da parceria entre o banco e os produtores locais foi realização a edição do *Festival Rock Cordel em Conquista*, além de outros projetos e parcerias que também geraram o *Festival Voador*. O músico e produtor destaca que nesse período, além do espaço de circulação que também acontecia em dias de semana, todo mês acontecia um festival na cidade. Falando sobre o auge do cenário daquele período, ele destaca que naquele ano trouxeram o Gilberto Gessinguer e conseguiram vender pela primeira vez mais de mil ingressos para uma noite.



Na Visão de Gilmar sobre aquele período “Nada poderia atrapalhar esse momento, pois temos o apoio da prefeitura e do governo através de editais”, mas em 2013 a prefeitura decidiu realizar o *Festival da Juventude* sem a participação de Gilmar e os produtores do coletivo, pois (nas palavras dele) perante os interesses do poder público “não precisavam mais deles”. Por parte do governo também houve um contingenciamento de recursos e o apoio aos festivais foi encerrado. O banco Nordeste mudou a direção e cancelou o projeto do centro cultural. Portanto, diante do relato, evidencia-se que quando o poder público percebeu que os festivais se tornaram produtos culturais rentáveis e estáveis, “tomou para si” o “investimento” que havia sido feito através dos produtores locais<sup>86</sup>.

Em 2014, Gilmar, juntamente com o coletivo e em parceria com o projeto *faz cultura* que é uma linha de apoio do Estado, novamente, produziram o *Festival Suíça Bahiana* e aprovaram o valor de R\$ 250,00 mil reais, mas descobriram que as empresas da cidade não arrecadavam ICMS, portanto, a verba não foi liberada. Gilmar relata que em 2015, a prefeitura de Vitória da Conquista abriu um concurso com vaga para técnico em assuntos culturais, destacando que são poucas as prefeituras do Brasil que realizam esse tipo de concurso. Ele foi aprovado no concurso e através da posição de poder institucional que passou a ocupar enquanto técnico em assuntos culturais, utilizou a influência de seus capitais sociais adquiridos ao longo de sua atuação enquanto músico e produtor cultural na cidade e, voltou a produzir o “Festival da Juventude” que nessa edição contou com a participação da banda Nação Zumbi, Baiana System e Ponto de equilíbrio. Nesse período de 2015, Gilmar destaca que o PT perdeu a eleição (o partido estava durante vinte anos administrando a cidade). A administração seguinte (DEM) encerrou o *Festival da Juventude*.

Atualmente, Gilmar continua trabalhando na prefeitura de Vitória da Conquista através do conselho municipal a lei de incentivo à cultura e o plano municipal de cultura. Durante a sua nova fase como produtor cultural e técnico em assuntos culturais, em 2017, foi realizado a 5ª edição do *Festival Suíça Bahiana*, em que tocaram pela primeira vez a banda *Dead Fish* e a cantora *Ana Muller* (ambos, artistas do Espírito Santo). Em 2018, foi realizado o projeto *Trânsito Lousau?* que contou com a participação do *duo* Transe. No encerramento da sua fala, Gilmar informa que para realização do *Festival Suíça bahiana*, pretende colocar no *red*

---

<sup>86</sup> Através do relato, fica a dúvida sobre a quem pertence (se existe esse pertencimento?) os direitos autorais desses projetos?

*line*<sup>87</sup>de um dos dias do festival alguma banda capixaba e destaca a importância dessa circulação entre Vitória da Conquista e os artistas capixabas. A ideia é fomentar as cenas e circulações através de festivais independentes.

Ao final da fala de mais um dos convidados da mesa, Daniel Morelo apresenta Rafael *Schirmer* responsável pela organização de apresentações musicais do SESC – Serviço Social do Comércio - Glória/ES. Antes de passar a palavra, Daniel Morelo destaca uma suposta problemática sobre a possibilidade de artistas locais se apresentarem no SESC Glória. Rafael começa sua fala agradecendo o convite e através de uma apresentação com *slides* explica como funciona a política nacional do SESC em relação a apresentação de artistas que possuem trabalho autoral.

Num primeiro momento de sua apresentação ele explica qual a estrutura funcional-institucional do SESC no sentido de informar e esclarecer eventuais dúvidas e confusões a respeito do papel funcional-institucional<sup>88</sup>. Depois discorre sobre a história e organização da instituição no Brasil e no Estado do Espírito Santo. Na questão cultural, explica que objetivo do SESC é fomentar a arte com o objetivo de transformação da sociedade, destacando a relevância do papel da instituição na formação de público para artistas com trabalho autoral, classificado por ele como um “instrumento de educação”, contrapondo as casas de *shows* que necessitam de um público consolidado para consumir. Por fim, esclarece que o SESC é um espaço que possui uma estrutura e estabilidade capaz de fomentar trabalhos autorais por ser uma entidade sem fins lucrativos.

Continuando a explanação sobre o papel da instituição, Rafael explica que os projetos musicais do SESC possuem características nacionais, regionais e locais<sup>89</sup> – que, priorizam artistas que ainda não sejam produtos culturais consolidados no mercado (de acordo com a verba), citando exemplos de atuais gêneros musicais como o sertanejo universitário que já possui uma indústria que investe nesses artistas. Posteriormente, ele fala sobre os projetos nacionais voltados para música que tem como objetivo dar visibilidade a música regional, como à música indígena, por exemplo,<sup>90</sup>. Também enfatiza a importância dos artistas se apresentarem no SESC em termos de visibilidade. O diretor prossegue explicando que “relevância histórica”, “originalidade”, “qualidade técnica”, “representatividade regional” são os principais

---

<sup>87</sup> Termo referente ao artista/banda que será a apresentação principal na noite (ou dia) de um festival.

<sup>88</sup> Diferente de todos os outros convidados a participação/apresentação de Rafael *Schirmer* seguiu um padrão/formato de palestra.

<sup>89</sup> Segundo Rafael cada SESC possui certa autonomia.

<sup>90</sup> Os projetos nacionais são organizados por uma curadoria formada por técnicos em arte e música.

critérios utilizados para selecionar os artistas que vão se apresentar.

Sendo assim, esses critérios de avaliação podem ser analisados a partir do que Bourdieu (2007) interpreta como características referentes a *economia de trocas simbólicas*, ao considerar o grau de autonomia de um determinado campo de produção erudita:

Com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos da divisão por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como as tomadas de posição políticas. Neste sentido, os progressos do campo de produção erudita em direção a autonomia caracterizam-se pela tendência cada vez mais marcada da crítica (recrutada em grande parte no próprio corpo de produtores) de atribuir a si mesmo a tarefa não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra exige de modo cada vez mais imperativo na medida em que se distancia do público, mas de fornecer uma interpretação “criativa” para uso dos “criadores”. (Bourdieu, 2007, pag. 106, 107).

Durante a explanação dos critérios, Daniel Morelo (mediador da mesa), interrompe e encerra a fala de Rafael por conta da quantidade de perguntas da plateia, destinadas especialmente ao funcionamento do SESC Glória. A primeira pergunta destinada aos debatedores foi sobre a conexão e contribuição do Fora do Eixo na caminhada do coletivo? Qual foi a contribuição que o Fora do Eixo realmente trouxe? Leo responde que nunca fez parte de algum coletivo ligado diretamente ao Fora do Eixo, mas que atuou como colaborador em diversos eventos, de diversas formas diferentes. Ele retoma algumas informações anteriores, explicando que naquele momento de mudança estratégica na sua carreira com a nova banda, montou um estúdio de gravação e, concomitantemente, aquele período, surgiu em Belo Horizonte o Fora do Eixo. Durante esse período, Leo destaca que também conheceu o coletivo pegada e que este contato foi importante para abrir a sua cabeça.

Foi a partir de então que Leo estabeleceu conexões com o Fora do Eixo por meio de parcerias em seu estúdio e organizações de festivais em que atuou como colaborador. O músico e produtor destacou que, apesar da experiência com o Fora do Eixo em Minas Gerais terminar de forma meio traumática<sup>91</sup>, deixou um legado positivo. Leo destacou que as pessoas que participaram da cena com o Fora do Eixo, continuam trabalhando com música, seja, produzindo, tocando, etc. Portanto, houve uma mudança de mentalidade do sentido orgânico-autônomo, uma vez que a ideia de *empreendedor de si* estava presente nesta avaliação. Também está presente o fato de que essa geração de produtores atua como mediadores no mercado de música independente, como é o caso do próprio Leo Machado.

Em seguida, Ana Morena, em concordância com Leo, destacou a importância do legado deixado pelo Fora do Eixo. Ana concordou com o fato de o Fora do Eixo ter sido um movimento que formou produtores como ela através de parcerias. Em suas palavras sustenta que o movimento formou e motivou uma mentalidade associativa, para além do Eixo Rio-São Paulo. Desse modo, é possível evidenciar que tanto Leo quanto Ana destacam o Fora do Eixo como um movimento que contribuiu para a descentralização da produção independente, embora reconheçam que o papel de produtor-mediador parece substituir o “*pedágio*” que era “*pago*” para os artistas terem visibilidade através das gravadoras durante os anos 1990. Neste caso, o artista *empresário de si* Foucault (2008) deve assumir todo o risco de seu empreendimento.

Gilmar destaca a importância do movimento como uma rede de conexão, articulação e organização referente à circulação de bandas nos festivais e ressalta que hoje é como se tivesse um espaço vazio nesse sentido. Na sequência da mesa, surgiram uma série de perguntas referentes ao papel do SESC Glória no que diz respeito às demandas de artistas locais não serem atendidas. A primeira pergunta foi se existe algum impedimento por parte do SESC em fomentar o trabalho de artistas locais com artistas de fora do Estado? O SESC facilita o acesso de forma democrática e ampla? Quais os canais reais para o acesso direto ao SESC como fomentador? Qual é a política efetiva do SESC para música local? E por último... Qual é a sua ação (Rafael) para ajudar a circulação de bandas locais?

Rafael começa esclarecendo que o SESC Glória possui quatro anos de funcionamento e que a política que vem sendo construída ao longo dos quatro anos tem sido feita com muito cuidado para não cair em equívocos. Esclarece também, que

---

<sup>91</sup> Os motivos não foram esclarecidos.

o trabalho que está sendo construído, busca atender as demandas de forma perene, não como uma política de governo. O diretor justifica o fato de não atender todas as demandas que chegam, pelo tempo de atuação do SESC em Vitória/ES, e porque, atualmente, possui uma equipe reduzida. Rafael também explica que a maneira de fazer contato com o SESC é através de *e-mail*, telefone ou contato pessoal no local para agendar um horário e apresentar propostas. Segundo ele, o SESC Glória não possui um edital para fomento e sim um cadastro de propostas. Haverá um edital para mostras de música. Uma mostra de quatro dias. Rafael esclarece que esse método tem funcionado, dando exemplo de bandas do Estado que se apresentaram em 2017, pluralizando o recorte curatorial.

Dentre outras iniciativas o diretor esclarece que, durante esse período, também houve um trabalho de formação sobre produção musical, sonorização para *shows*. Formação para área de educação musical como cursos. Nesse momento, o mediador Daniel Morelo, questiona a maneira como é feita a comunicação desses editais, a dificuldade de grande parte dos artistas independentes não conseguirem acesso e contato com o SESC e possíveis desculpas do SESC para não viabilidade desses acessos, como o artista não possuir um público consolidado, por exemplo. A partir daí o papel da instituição se torna o centro da discussão sobre essa arena de disputa por visibilidade e fomento para o mercado independente local. Rafael explica que o SESC não produz, é apenas mais um espaço dentre outros. Esclarece que em nenhum momento foi exigida uma contrapartida de público para contratação, fomentação, ou qualquer coisa parecida com isso.

Segundo Rafael, o que existe em relação à mostra é o recorte de quatro dias, mas que todo mês, artistas locais se apresentam ali. Daniel Morelo questiona novamente o funcionamento e a falta de transparência da curadoria. Rafael explica que a curadoria passa pelos critérios que foram apresentados anteriormente como “relevância histórica” e tais... Daniel questiona se uma banda que possuiu um ano tem alguma relevância histórica? Rafael explica que dentro daquele contexto analítico para mostra em questão, sim. Em seguida, o diretor explica que conjunturas econômicas de austeridade, diminuem o investimento a fomentação, e que por conta desses fatores, artistas que possuem relevância acabam ficando de fora, mas que isso é um processo contínuo e com o tempo, haverá espaço para circulação através do SESC. Com relação a propostas, ele esclarece a instituição está completamente aberto a recebe-las.

Sendo assim, analisar as relações de poder entre o poder público e a participação de artistas independentes locais no SESC Glória, pressupõe, em certa medida, a captura por esse modo de subjetivação que, mesmo apreendido por certa governamentalização do *empreendedor de si*, ainda vislumbra uma possibilidade de resistência ao reiterar aquilo que Foucault (2008) chamou de *homo economicus*. Ao propor que:

Desde o século XVIII, vivemos na era da governamentalidade. Governamentalização do Estado, que é um fenômeno particularmente astucioso, pois se efetivamente os problemas da governamentalidade, as técnicas de governo se tornaram a questão política fundamental e o espaço real da luta política, a governamentalização do Estado foi o fenômeno que permitiu ao Estado sobreviver. Se o Estado é hoje o que é, é graças a esta governamentabilidade, ao mesmo tempo interior e exterior ao Estado. São as táticas de governo que permitem definir a cada instante o que deve ou não competir ao Estado, o que é público ou privado, o que é ou não estatal, etc.; portanto o Estado, em sua sobrevivência e em seus limites, deve ser compreendido a partir das táticas gerais da governamentabilidade (Foucault, 2006, p. 292).

Rafael esclarece que em relação à transparência de editais, não existe, justamente pela instituição está aberta para receber propostas. Daniel interpela, questionando que esse método cria um distanciamento em relação às pessoas que não possuem um contato direto e não conhecem Rafael, por exemplo. O mediador continua interpellando sobre as questões referentes à maneira pela qual os recursos que são gastos diariamente para manter o SESC e a relação com a fomentação dos artistas. Neste momento, Ana pede a palavra e sugere em algum momento, que os artistas e produtores locais se reúnam com o SESC para apresentarem propostas oficiais. Rafael justifica que o Sesc precisa melhorar o atendimento de demandas locais dos artistas e destaca a importância da participação e construção dos artistas locais para esse processo.

Surge outra pergunta acerca de como participar da curadoria nacional. Rafael responde que a maneira mais adequada seria mandar o trabalho diretamente para a curadoria local. A mesma pergunta é feita para Ana em relação ao festival Sol. Ana explica que ela costuma acompanhar o trabalho de bandas em outros festivais devido à circulação que seria, portanto, a melhor maneira. Novamente aparece o

papel do produtor-mediador no processo de visibilidade de novos artistas independentes. No caso do *Festival Suiça bahiana*, Gilmar explica que no próximo mês serão abertas inscrições através do *site*. Contudo, ele não esclarece os critérios de contratação de bandas para participarem do evento, embora elucide que as que forem contratadas terão as despesas de hospedagem e alimentação pagas. Devido à proximidade com o poder público e com os produtores e artistas locais, a atuação de Gilmar como produtor-mediador para tal circulação parece ser mais aberta.

Com relação à casa de *shows* Autêntica, Leo esclarece que para tocar lá é necessário ter um público consolidado. Eventualmente, abre-se algum espaço para bandas de fora com trabalho autoral. Neste caso, é possível tocar naquele espaço desde que a banda assuma suas próprias despesas. Léo destaca como exemplo uma banda do Rio Grande do Sul que estava lançando um *CD* e aceitou tocar na Autêntica para abrir algum *show*. Nas palavras dele “mesmo as bandas locais que não possuem um público consolidado, para tocar na Autêntica começam com pequenos espaços em eventuais ocasiões para tocar uns dez minutos e, possivelmente, abrir algum *show*”. Leo segue a mesma e antiga lógica das gravadoras no investimento em *casts estáveis*. Modelo pelo qual ele criticou quando estava começando sua carreira como artista independente nos anos 1990.

Surge outra pergunta sobre a questão dos subsídios que as bandas não possuem em ocasiões citadas por Ana e Leo, por exemplo? Ana deixa bem claro que não considera os festivais como contratante. Na visão dela os festivais funcionam como uma plataforma de intercâmbio cultural, como visibilidade para o público, curadores, produtores, músicos, etc. Ela esclarece que tal dinâmica se dá pela escassez de recursos, mesmo com as leis de incentivo. Quando surge algum lucro é para viabilizar outros festivais, pelo menos em relação ao mercado independente. Outra questão levantada por Ana está inteiramente ligada ao tratamento que se dá ao artista, dependendo do mesmo, ter ou não um público consolidado que viabilize a realização dos festivais<sup>92</sup>. Leo retoma a discussão justificando a questão dos custos, mas ressalta a visibilidade que tais espaços possuem, dando exemplos de bandas e artistas que começaram assim e hoje fazem sucesso.

---

<sup>92</sup> Tais afirmações deixam bem claras o quanto à música “independente” está ligado à lógica do mercado.

## 2. A DINÂMICA DO MERCADO FONOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO E O MERCADO MUSICAL INDEPENDENTE

O objetivo desse capítulo é discutir a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo, os efeitos da reestruturação globalizadora do capitalismo na trajetória da indústria fonográfica mundial e brasileira entre os anos 70 e anos 90, considerando as fusões que ocorreram no Brasil entre as gravadoras multinacionais e transnacionais, que durante esse período contribuíram para formar o oligopólio das grandes gravadoras. Como parte desse processo no final dos anos 90 e começo dos anos 2000, será apresentada a crise da indústria fonográfica através da pirataria de CDs e dos *downloads* gratuitos como um fenômeno da cibercultura. Tendo como parte fundamental na reestruturação da indústria fonográfica gerada pela crise, a influência do fenômeno contemporâneo da cibercultura, os novos modelos de negócios e as plataformas de *streaming* como agentes influenciadores na forma de produzir e consumir música. Sobre o mercado musical independente serão discutidas as relações de poder entre as grandes gravadoras e as produções musicais independentes, com destaque para o artista independente enquanto *empreendedor de si*. As hierarquias simbólicas e assimetrias no processo de produção musical e suas influências no processo de criação musical. Ao final do capítulo serão feitas considerações relacionadas à problemática central desse trabalho.

### 2.1. As transformações do mercado fonográfico

Considerando às transformações que ocorreram na indústria fonográfica mundial e, conseqüentemente, brasileira, um aspecto importante destacado por Dias (2000, pg. 69) está relacionado às fusões que ocorreram na indústria fonográfica entre as décadas de 70 e 90. “A produção de discos organizada em uma linha de montagem era realidade no Brasil dos anos 70”. Levando em consideração o processo de desenvolvimento tecnológico neste período com o objetivo de maximizar lucros e diminuir o custo da produção, a indústria fonográfica encontrou na fragmentação da produção musical, um caminho mais lucrativo. Outro fator característico a ser considerado está relacionado ao processo de terceirização e fragmentação da produção musical apontado pela autora, em que o objetivo das grandes gravadoras foi maximizar lucros e diminuir custos. Segundo Dias (2000) essa fragmentação é



consolidada nos anos 90, com a terceirização do trabalho e a desterritorialização da produção, fatores significativos para (re) organizar o desenvolvimento do capitalismo globalizado, referente à indústria fonográfica.

Outro fator destacado pela autora referente ao processo de fragmentação da produção musical foi o advento do *CD* em detrimento do *LP*, onde, apesar das sucessivas crises econômicas advindas dos Governos Sarney e Collor – a partir do Governo FHC com o plano real (apesar da alta dos preços) a indústria fonográfica brasileira demonstrou sinais de recuperação. Finalmente as fusões ocorridas entre as transnacionais e multinacionais durante esse período contribuíram para formar o oligopólio das *majors*<sup>93</sup>. As fusões ocorridas entre as gravadoras como *Universal-Polygram* (em 1998), *BMG-Sony Music* (em 2003), *Big four-EMI* e *AOL-Time Warner*, são grandes exemplos (Dias, 2000).

A indústria fonográfica, segundo a autora, até então mantendo a estratégia de investimento em *casts* estáveis, lucrando inclusive com a reedição de seus catálogos em *CD* durante os anos 90, não se preparou devidamente para acompanhar o processo de reestruturação de novas formas de consumir música. A partir do séc.XXI ocorreu um novo e intenso consumo mundial da música via *internet*. Lima (2013) destaca que a desterritorialização desse modo de consumir música atingiu, então, as grandes gravadoras. A popularização do formato em *MP3*<sup>94</sup> juntamente com o acesso em banda larga, permitiu a troca de arquivos via *downloads* de forma gratuita. As plataformas que permitiam troca de *downloads* gratuitos geraram uma crise no setor. Segundo Midani (2008), outro fator que ocorreu concomitantemente a troca de *downloads* gratuitos foi à pirataria que começou em Macau por meio de uma rede envolvendo a máfia chinesa. Mesmo diante de tal descoberta, por volta de 1998, segundo o autor, a indústria fonográfica deu pouca importância ao fato:

---

<sup>93</sup> “O termo *major* (maior ou principal, em inglês) é comumente utilizado pela crítica musical para se referir às grandes gravadoras, transnacionais com braços corporativos em outros ramos da indústria da comunicação e do entretenimento, como cinema, televisão aberta e a cabo, *internet*, etc. Podem-se citar como *majors* da atualidade as gravadoras *Universal, EMI, Sony-BMG e Warner*”. (LIMA, 2011, pag. 36).

<sup>94</sup> “O *ISO-MPEG Áudio Layer 3*, popularizado como *MP3*, sucedeu os sistemas de compressão *MPEG-1 Layer 1 MPEG-1 Layer 2*, e começou a ser utilizado em 1992 para a gravação de áudios em *CD-Rom*, migrando depois para a *internet*. O formato *MP3* elimina frequências para compactar os arquivos, o que suscita polêmicas acerca da sua fidelidade ao áudio original, mas, como os principais dados são preservados, o formato tornou-se bastante popular. “Em um *CD* convencional, por exemplo, uma música de 5 minutos ocupa em torno de 50 *megabytes*. “Convertida para *MP3*, porém, a mesma música diminui para cinco *megabytes*” e sua transmissão “via banda larga, satélite ou ondas de rádio leva alguns segundos” (SANTINI, 2006, p.78).

Os discos piratas saíam de Macau escondidos em engenhosas embarcações submarinas puxadas por inocentes barcos de pesca, dotadas de um sistema que fazia com que flutuassem quando cheias de ar e afundassem quando esvaziadas, desaparecendo, assim, da vista da polícia quando atracavam em *Hong Kong*. Dali, os discos eram despachados via aérea para Amsterdã ou para a Cidade do Panamá, e aterrissavam em alguns dos trezentos aeroportos clandestinos do Paraguai. Do Paraguai, chegavam ao Brasil através de redes de tráfico das máfias chinesas instaladas naquele país e no Brasil (Midani, 2008, p.242-243).

A reação das grandes gravadoras em relação às plataformas que permitiam troca de *downloads* gratuitos foi atuar no campo jurídico<sup>95</sup>. As plataformas que mediam *downloads* não gratuitos, como o pioneiro *Napster*<sup>96</sup>, foram alvo de ataques judiciais de gravadoras, produtores e músicos como a banda Metallica, por exemplo. (Lima, 2013). A “desterritorialização levada até às últimas consequências” (DIAS, 2000, pag. 190), fez com que, através dos provedores, diversas redes descentralizadas fossem ampliadas, dificultando a sua localização e, conseqüentemente, não puderam ser freadas por restrições judiciais. Mesmo com as restrições sofridas no campo jurídico pelo *Napster*, a prática do *download* gratuito não cessou<sup>97</sup>. Foram criadas outras plataformas como o *KaZaA*<sup>98</sup>, *E-mule*, *Morpheus*, *iMessh*, *Shareaza*, *BitTorrent*, etc – ampliando a desterritorialização e descentralização da troca de *downloads* gratuitos. Diante de tais situações, até aquele momento, mesmo diante da crise, a indústria fonográfica não conseguiu criar outro modelo de negócios que permitisse acompanhar a dinâmica dos *downloads* gratuitos (Lima, 2013).

Segundo Lima (2013), a dinâmica de trocas de *downloads* gratuitos iniciada pelo *Napster* permitiu um intercâmbio cada vez mais descentralizado e desterritorializado em relação ao acesso a música. A função que seria do servidor

---

<sup>95</sup> A troca de *downloads* gratuitos foi considerada crime contra os direitos autorais das gravadoras e dos artistas.

<sup>96</sup> O *Napster* entrou no ar pela primeira vez em junho de 1999, ainda em versão para teste. Dois meses depois foi lançada a segunda versão do programa que ganhou adeptos do mundo inteiro e começou a chamar a atenção da indústria fonográfica e das empresas de *internet* para o fenômeno de troca de música entre internautas. *Fonte*: Folha S. Paulo: Cronologia (do *Napster*). 29/07/2000, p. E3. Acesso em: 03-02-2018.

<sup>97</sup> Dias (2000) destaca que para lidar com a situação, áreas profissionais como o direito e científica como as ciências sociais necessitaram revisar os seus cânones para compreender esse processo.

<sup>98</sup> Em março de 2003 195 milhões de pessoas tem o programa instalado em seus computadores (FOLHA S. PAULO, 05/03/2003), com cerca de 4,7 milhões de usuários conectados simultaneamente e aproximadamente um bilhão de arquivos disponíveis na rede *KaZaA*. (FOLHA S. PAULO, 09/07/2003). Acesso em: 03-02-2018.

centralizado passou a ser desempenhada pelos computadores dos usuários da própria rede. Os provedores ficam espalhados por todo o mundo. Conforme a explicação de Montenegro e Oliveira (2005), a troca de *downloads* gratuitos e a pirataria produziram um impacto significativo para a indústria fonográfica, gravadoras, autores, intérpretes e editores deixaram de receber direitos autorais.

Como reação, segundo Dias (2000), houve um amplo debate entre gravadoras, músicos e pequenos produtores sobre a situação e, em 2000 um conjunto de músicos brasileiros reivindicou das gravadoras a necessidade de numeração dos discos como forma de controle da produção e do pagamento dos direitos autorais. A reivindicação dos músicos em numerar os discos para controlar a produção já era uma luta antiga e não se deu apenas com o objetivo de combater a pirataria, mas também foi uma estratégia de saber quantos discos eram vendidos. Esse mecanismo de controle foi uma conquista que permitiu aos músicos maior transparência em relação aos seus direitos autorais.

Dias (2000), destaca que tais iniciativas geraram motivo de resistência por parte das gravadoras pela falta de transparência sobre a quantidade de discos vendidos e, conseqüentemente, o real valor de direitos autorais que deveria ser pago aos artistas. Mesmo com resistência por parte das gravadoras, a discussão chegou até o Congresso Nacional e a lei que obriga a numeração das cópias de discos está em vigor desde abril de 2003<sup>99</sup>. A autora também destaca que a conquista da aprovação do projeto de lei que obriga a numeração das cópias de disco, animou os músicos de tal forma que outra iniciativa polêmica, como a criminalização do jabá<sup>100</sup> gerou uma proposta de um projeto de lei em 2003<sup>101</sup>.

Iniciativas mais recentes, como a criação da GAP Pró-Música<sup>102</sup> (Grupo de articulação Parlamentar pró-música) e a APS<sup>103</sup>, Associação Procure Saber

---

<sup>99</sup> O Decreto nº 4.533, publicado no Diário Oficial da União em dezembro de 2002, regulamentou o artigo 113 da Lei nº 9.610 - abrangendo todo o mercado fonográfico nacional, tratando-se de produções apenas sonoras (*CDs*) e/ou com imagens (*DVDs* e *CD-ROMs*).

<sup>100</sup> "Considerado um dos fundamentos da indústria cultural, o jabá é uma prática onde os responsáveis por emissoras de rádio e TV aceitam dinheiro de gravadoras ou outras vantagens em troca de veiculação da música". (DIAS, 2000, pag. 191).

<sup>101</sup> "Jabá deixa de ser tabu e projeto criminaliza prática em rádio e TV". Carta Maior, 14-06-06. Disponível em [www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=11425](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=11425). Acesso em 20-06-06. (DIAS, 2000, pag. 191).

<sup>102</sup> Fundado em 01/05/2005 e liderado por músicos como: Fernanda Abreu e Roberto Frejat o GAP tem como objetivo atuar junto ao poder público na luta por mudanças legislativas que tragam soluções aos problemas que afetam o setor musical. Fonte: [https://www.facebook.com/pg/GapProMusica.br/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/GapProMusica.br/about/?ref=page_internal). Acesso em: 02/04/2019.

<sup>103</sup> A APS é uma organização sem fins lucrativos que nasceu informalmente em Abril de 2013 e foi formalizada em Março de 2014, por autores e criadores da música, dedicada a estudar e informar

atualmente presidida por Paula Lavigne (produtora de Caetano Veloso) estruturada em Conselho deliberativo formado por Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan, Erasmo Carlos e Milton Nascimento, mais uma gama de músicos brasileiros de renome que atuam como patronos e equipe técnica<sup>104</sup>- são organizações que tem como objetivo principal apesar de algumas divergências entre os artistas como na polêmica que envolveu a questão das biografias não autorizadas<sup>105</sup>, proteger e ampliar os direitos autorais dos músicos. Na luta para proteger e ampliar direitos autorais, os enfrentamentos entre as entidades que representam os artistas liderados pelo APS aconteceram no campo jurídico contra o ECAD <sup>106</sup> (Escritório Central de Arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos seus autores).

As transformações que ocorreram no mercado fonográfico, especialmente a partir dos anos 2000 com a questão da pirataria e a troca de *downloads* gratuitos, foram gerados assimetrias e conflitos de interesses (geradas pela crise) entre as gravadoras, músicos, artistas, produtores e órgãos reguladores no que diz respeito aos direitos autorais. Diante de tal dinâmica impulsionada pela tecnologia, não foi mais possível manter as mesmas estratégias de negócios, bem como a maneira de produzir música. Apesar das resistências, novos desafios em detrimento de antigas fórmulas, estavam lançados pelas tecnologias que fizeram com que o mercado fonográfico e seus agentes e atores sociais precisassem se adaptar para se manterem ativos. A superação da crise, inevitavelmente, necessitava entender a dinâmica do ciberespaço (outros ambientes de sociabilidade não presencial) e como construir novas estratégias de negócio que pudessem assimilá-lo.

Para compreender a reação do mercado fonográfico, face às transformações tecnológicas ocorridas entre o final dos anos 90 e 2000, é necessário investigar e analisar como funcionam os processos de desterritorialização. Os

---

aos interessados e à população e geral sobre as regras, leis e funcionamentos do mercado brasileiro e mundial, bem como a atuar como uma plataforma profissional política e representativa na defesa e implantação dos interesses da classe no Brasil. É financiada por contribuições espontâneas.  
 Fonte: <http://www.procaresaber.org/>. Acesso em: 02/04/2019.

<sup>104</sup> A estrutura organizacional da APS já contou com artistas como Roberto Carlos e Gilberto Gil. A atual estrutura está publicada no *site*: [www.procaresaber.org](http://www.procaresaber.org/). Acesso em 02/04/2019.

<sup>105</sup> “Roberto Carlos deixa o grupo Procure Saber após ataque de Caetano Veloso”. Revista *Rolling Stone*, 06-11-2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/roberto-carlos-deixa-o-grupo-procure-saber-apos-ataque-de-caetano-veloso/>. Acesso em: 02/04/2019. “Gilberto Gil deixa o grupo Procure Saber”. O Globo, 14-04-2017. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/gente-bona/post/gilberto-gil-deixa-o-procure-saber.html>. Acesso em: 02/04/2019.

<sup>106</sup> Procure Saber, grupo de Gil, Chico e Caetano, se opõe ao Ecad no Supremo”. Folha de São Paulo. 31-10-2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1700587-procure-saber-grupo-de-gil-chico-e-caetano-se-opoe-ao-ecad-no-supremo.shtml>. Acesso em: 02/04/2019.

processos de desterritorialização da música estão relacionados com o conceito de ciberespaço e constituídos pela cibercultura. A partir desta relação, (Levy, 1999, pag. 47), considera virtual

Toda entidade "desterritorializada", capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular" e, a cibercultura, formada por um conjunto de técnicas materiais e intelectuais: de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

Para o autor, a atuação da digitalização penetrou primeiramente na produção e gravação de músicas, posteriormente, os microprocessadores e as memórias digitais tendiam a tornar-se a infraestrutura de produção de todo o domínio da comunicação. A partir dos anos 80, a informática paulatinamente ampliou sua função particular como referência técnica-industrial para atuar juntamente com os setores de telecomunicações, editoração, cinema e televisão "As tecnologias digitais surgiram, então, como a infraestrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado da informação e do conhecimento". (Levy, 1999, pag. 30).

Traçando uma relação para explicar as transformações do mercado musical mundial de um estado para outro, conforme o conceito de cibercultura, Levy (2009), considera dois fatores relevantes: exemplos de transformações gerais da economia e da sociedade que através da globalização, proporcionaram o desenvolvimento das viagens, a extensão de um estilo de vida urbano e suburbano internacional, movimentos culturais e sociais da juventude, dentre outros. Outro fator destacado pelo autor, diz respeito às condições econômicas e técnicas da gravação, distribuição e audição da música:

A música mundial continua alimentando-se dessas ilhas imperceptíveis, mas muito vivas, de antigas tradições locais, assim como de uma criatividade poética e musical inesgotável e amplamente distribuída. Novos gêneros, novos estilos, novos sons surgem constantemente, recriando as diferenças de potencial que agitam o espaço musical planetário (Levy, 1999. pag. 138).

A partir dessa perspectiva Levy (1999) destaca que o autor da obra e a gravação ampliam uma compreensão globalizante da produção artística, onde a cibercultura encontra formas de uma arte e de uma cultura nas quais essas duas figuras passariam para o segundo plano, em que, autor e obra teriam apenas um pequeno lugar nas preocupações daqueles que produzem arte. Para o autor os processos e diferentes conceitos de criação encontram-se fortemente associados a configurações da comunicação e relações sociais nos planos econômico, jurídico e institucional.

Analisando a dinâmica do mercado fonográfico e a tecnologia pela via da cibercultura Levy (1999) aponta que o devir do ciberespaço é marcada por disputas de projetos e conflito de interesses em contraposição a ideia de livre mercado, idealizada por seus inventores e primeiros promotores, em que a rede é um espaço livre de comunicação interativa e comunitário, um instrumento mundial de inteligência coletiva quase perfeita para o conjunto dos atores do mercado, produtores e consumidores, visão destacada pelo autor como o exemplo de Bill Gates, presidente da *Microsoft*, em que o ciberespaço deveria tornar-se um imenso mercado planetário e transparente de bens e serviços. Tal projeto, segundo Bill Gates, tinha como objetivo alcançar o que ele idealizava como um "verdadeiro liberalismo". (Levy, 1999, pag. 204).

Apesar de certo otimismo, a reação e recuperação da indústria fonográfica mundial e, conseqüentemente, brasileira não se deram através do "verdadeiro liberalismo" idealizado por Bill Gates, tão pouco os processos de desterritorialização da música tornaram-se capazes de constituir um ciberespaço humanista-emancipatório em relação às gravadoras, produtores, artistas e os direitos autorais envolvidos neste campo assimétrico e simbiótico descrito por Levy.

Segundo Castro (2004), uma das primeiras estratégias adotadas pelas *majors*/gravadoras como resposta ao potencial do mercado mundial *on-line* foi disponibilizar *downloads* de baixo custo através da regulamentação e distribuição via *internet*, garantindo o pagamento de *royalties* por cada faixa disponibilizada. Outra estratégia adotada em paralelo pelas gravadoras foi alertar os usuários quanto à qualidade do material distribuído através de *downloads* gratuitos sobre a quantidade de vírus espalhados entre usuários. Tendo como referência a busca por novos modelos/estratégias de negócios fonográficos, Netto (2008) e Herschmann (2010) analisam a emergência de diferentes plataformas digitais entre serviços da telefonia

móvel junto com músicas, destacando-os como importantes formas de reorganização do mercado.

Entre os exemplos citados por Herschmann (2010) estão *sites* como *Spotify*, *Qtrax*<sup>107</sup> e o portal brasileiro Sonora que disponibilizam milhões de canções para serem ouvidas de maneira legal e gratuita a custo de assistir uma publicidade, caso o usuário se interesse em baixar as músicas é necessário pagar uma assinatura. Outro exemplo citado por Herschmann (2010) para compreender a estratégias de reação/recuperação do mercado fonográfico foi à promoção *Comes With Music* e a *Play Now Plus*, lançados em 2009 pela *Nokia* e pela *Ericsson/Sony* respectivamente<sup>108</sup>. Estas empresas disponibilizam acesso ao banco *online* de música digital aos consumidores por algum tempo (em geral, um ano), na medida em que eles adquiriram alguns modelos de aparelhos celulares.

Problematizando a questão dos novos modelos de negócio na música e levando em consideração as estratégias de negócios/parcerias entre *internet*, telefonia móvel, sites de música, etc. Netto (2008) toma como referência a feira de música *MidemNet*, que ocorreu na cidade de Cannes, França, entre 26 e 31 de janeiro de 2008:

Reuniu cerca de 10 mil profissionais de música e tecnologia de mais de 90 países. Quem decidir participar do *MidemNet*, das conferências normais, do salão de exibição (mesmo que não tenha um estande) e ainda tiver uma banda selecionada pelo *Midem* deverá desembolsar, afora suas despesas pessoais e com a banda, algo que pode chegar a 4.025,00 euros. Trazemos esses números para demonstrar que, aos nos referirmos a uma feira de música, falamos de um espaço voltado para o mercado, racionalmente orientado, no qual o investimento feito por uma banda, um empresário ou um selo requer a adoção de cálculos em referência aos potenciais de negócios a serem gerados. Não se trata, portanto, de uma celebração cultural, ou de um encontro entre artistas do mundo inteiro, mas sim de um espaço de trocas comerciais, com todas as suas exigências, tensões e racionalidades (NETTO, 2008, pag. 143).

---

<sup>107</sup> “E o que faz a *Qtrax*? Segundo seu material de divulgação, é o primeiro serviço do mundo de *peer-to-peer* (*P2P*) legal e “gratuito”. Sua legalidade vem do fato de que, uma vez trocado um arquivo de música, há um patrocinador que paga por essa atividade, sendo o pagamento repassado aos detentores dos direitos da música (gravadoras e compositores ou representantes). Portanto, na prática, o que se faz é transferir o custo pela música adquirida, do consumidor para um terceiro em troca de espaços em mídia” (NETO, 2008, pag.144).

<sup>108</sup> “Gravadoras se rendem a cultura da web e começam a fazer as pazes com o século XXI” in: O Globo. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 10 de julho de 2009, p. 1. (HERSCHMANN, 2010, pag. 58).

Netto (2008) destaca que, com essas estratégias de negócio, a indústria da música desonera o consumidor, e se insere num novo cenário de grandes investimentos, essencialmente capitalista, de busca por lucros e vantagens comerciais, no qual novos e velhos atores atuam em disputa. Com tal desoneração, o processo capitalista é mascarado por uma imagem de acesso livre por meio de ofertas culturais. Por se tratar de algo dinâmico e complexo a problematização proposta por Netto (2008) sobre os novos modelos de negócio entre música e tecnologia, propõe uma compreensão mais aprofundada sobre as tensões geradas pelos atores envolvidos nesses negócios. Para o autor, ao se tornarem um modo de negócio apresentando maior tendência de rentabilidade nos negócios de música, as empresas de tecnologia se transformam em forças autônomas e passam a disputar a determinação das características do campo musical com a própria indústria fonográfica.

Outros exemplos citados pelo autor como o caso do *YouTube* e o *MySpace* em que por um lado, a indústria fonográfica requerendo cada vez que um vídeo ou uma música seja acessado, os direitos relativos a esses produtos sejam repassados à proprietária (editora e/ou gravadora). Já os *sites* querem, obviamente, um público visitante crescente, o que potencializa patrocinadores. Sobre o papel das *majors* nesse processo, Netto (2008) destaca exemplos como a *EMI*, uma das quatro empresas chamadas *majors* (ao lado de *Universal*, *Sony-BMG* e *Warner*), detentora de 10% do mercado fonográfico mundial em 2007, anunciou em abril daquele ano que passaria a vender suas músicas no *iTunes* sem qualquer tecnologia de proteção contra cópias.

Na prática, isso significa que a *EMI* abriu mão do *DRM*<sup>109</sup>, permitindo que, uma vez a música comprada, ela possa ser compartilhada pelo consumidor quantas vezes este desejar. Já a *Sony-BMG*, que em 2007 detinha 26% do mercado mundial, divulgou, em outubro de 2006, acordo com o a plataforma digital *YouTube*, no qual disponibiliza seu catálogo de vídeo e áudio para ser acessado por consumidores gratuitamente. Segundo o autor o conflito de interesses entre o setor fonográfico e o setor tecnológico está no fato de que o primeiro se ocupa em vender o produto musical

---

<sup>109</sup> Muitas vezes confundido com “*Digital Rights Management*”, *DRM* também significa *Digital Radio Mondiale*. É um processo de modulação, em que a informação é transportada pela “portadora” de forma digital (uns e zeros) e não de forma analógica como o AM e o FM. Como se fosse um MP3 transmitido por rádio. Fonte: <http://www.drm-brasil.org/content/oque-%C3%A9-o-drm>. Acesso em: 02/04/2019.



(discos e fonogramas) o outro setor na venda de tecnologia, sendo o produto musical a condição para tanto. Portanto, o valor do negócio para essas empresas situa-se em diferentes locais.

O autor destaca exemplos desses conflitos através de números, como no caso do *iTunes*, loja virtual pertencente ao grupo *Apple* — o mesmo que fabrica os computadores *Macintosh* —, com 70% de todo o mercado. Segundo Netto (2008) isso representa três bilhões de *downloads* de música já feitos desde sua fundação em 2003 até 30 de julho de 2007<sup>110</sup>. Neste caso destacado pelo autor a receita da *Apple* com a venda de música é bastante menor do que seu faturamento com a comercialização do aparelho.

A partir do que entre os autores foi discutido até aqui sobre a reação/recuperação da indústria fonográfica, é importante ressaltar que parte dessas estratégias de negócios (parcerias) entre as gravadoras e as empresas de tecnologia foi fundamental para tal recuperação, conforme assinala o autor, inicialmente se opondo a indústria fonográfica como plataformas de *downloads* gratuitos e, posteriormente, disputando o mercado como empresas de tecnologia. Diante da necessidade da indústria tecnológica em entrar para a legalidade, tais empresas e parcerias criaram estratégias pelas quais fossem apresentadas aos consumidores de plataformas livres, desinteressadas e democráticas de acesso à cultura. (Netto, 2008).

Outro ponto fundamental desta discussão sobre as novas estratégias de negócios é que o ciberespaço redefinido dentro da legalidade permite que essas empresas sejam capazes de colocar produtos de todas as partes do planeta dentro de um espaço essencialmente mundial, que pode ser acessado de qualquer lugar, conforme as possibilidades de interação destacadas anteriormente por Levy (1999) em relação ao ciberespaço<sup>111</sup>.

Netto (2008) considera de suma importância entender a influência social na ação dos sites de música como parte de grandes negócios, racionalmente orientados e controlados por poderosas empresas capitalistas e não pelo que o autor classifica como “*hyppies* alegres e descolados”, pois na problematização levantada pelo autor haverá um processo de seleção determinado por interesses comerciais da indústria fonográfica, buscando remuneração mesmo na música acessada gratuitamente, das empresas de tecnologia que procuram se financiar pelo patrocínio, e dos

---

<sup>110</sup> Disponível em <[www.msnbc.com](http://www.msnbc.com)>. Acesso em 28 dez. 2007. (NETTO, 2008, pag. 145).

<sup>111</sup> Embora não por todas as pessoas, pois lembramos que a *internet* só é acessada por 16% da população mundial. (Netto, 2008).

patrocinadores que tentam vender seus produtos<sup>112</sup>.

A fim de acompanhar os rápidos, dinâmicos e complexos processos de transformações tecnológicas e redefinir estratégias de negócios, a indústria fonográfica passa a atuar através das plataformas de *streaming*<sup>113</sup>, Passos (2015), em sua pesquisa sobre novos fluxos da música digital aponta que desde o fim do *Napster*, Sean Parker, um dos seus co-fundadores e, posteriormente, presidente do *Facebook*, foi responsável por utilizar o *Facebook* como uma plataforma fundamental para o lançamento do *Spotify*<sup>114</sup> no mercado americano.

Segundo Passos (2015), o período inicial na Suécia foi extremamente relevante para a consolidação do *Spotify* como plataforma de *streaming*. A autora afirma que as receitas da indústria fonográfica sueca cresceram mais de um terço entre 2008 e 2011 e, com isso, a pirataria despencou. Passos destaca que o sucesso do *Spotify* foi extremamente simbólico, representando um novo momento em termos de popularidade de mercado para a indústria fonográfica, naquele período a empresa atingiu a marca de cerca de 60 milhões de usuários ativos no mundo, dos quais a empresa conseguiu convencer quinze milhões a pagar uma mensalidade de U\$S 9,99.

Segundo levantamento realizado por (Braga, Mascedo e Santos, 2016) até 2016 no Brasil o *Spotify* contou com sete milhões de usuários mensalmente ativos, entre eles, 70% estavam na faixa etária dos 18 aos 24 anos. Os usuários podem ter acesso a um catálogo com 30 milhões de músicas tendo opção de utilizar a plataforma de forma gratuita ou então adquirir o plano *premium*. Concomitante ao crescimento do *Spotify*, com o objetivo de disputar o mercado, Passos (2015) afirma que o *Youtube* criou sua própria plataforma de *streaming*, o *Music Key*<sup>115</sup>. Por conta de tais mudanças as novas plataformas de *streaming* despertaram a velha tensão entre gravadoras, produtores e artistas sobre o repasse de direitos autorais. Em março de 2015, segundo Passos (2015) o *TIDAL*, grande aposta do *rapper* Jay-Z, foi lançado através de uma conferência com vários artistas convidados, entre eles Madonna, Daft Punk e Beyoncé, que investiram ações e dinheiro para fundar a empresa, através de uma

---

<sup>112</sup> O *Youtube* pode ser considerado um exemplo emblemático dessa simbiose.

<sup>113</sup> A tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos *on line*. Fonte: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acesso em: 02/04/2019.

<sup>114</sup> O *Spotify* foi desenvolvido em 2006, mas foi lançado no ano de 2008 pela *Spotify AB*, que tem sede em Estocolmo, na Suécia. Chegou ao Brasil em maio de 2014. (BRAGA, 2016, pag. 03).

<sup>115</sup> Fonte: Amazon lança *Prime Music*, com um milhão de músicas para *streaming*. Disponível em: <http://gizmodo.uol.com.br/amazon-streaming-musical/>. Acessado em: 02/04/2019.

carta de compromisso, todos foram anunciados oficialmente como sócios, tendo como principal objetivo, criar uma empresa com um serviço de *streaming* controlado pelos artistas.

No Brasil, segundo Pennafort (2015) a venda de música por *streaming* subiu 53,6% de 2013 para 2014, considerado naquele momento o modelo com maior potencial de ascensão, conforme relatório divulgado pela ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos). A assimetria de crescimento das vendas digitais (que incluem os *downloads* e o uso de telefonia móvel, foi de 30%) em detrimento do mercado físico, as vendas de *CDs*, *DVDs* e *Blu Rays* caíram 15,44% de 2013 para 2014 – considerado acima do nível mundial, que é de 8,1%, revelou o relatório da *IFPI* (Federação Internacional da Indústria Fonográfica). Naquele período, Pennafort (2015), afirma que o digital já representa 37,5% do mercado brasileiro, contra 40,6% do físico e 21,1% de execução pública de música. No mundo, o digital já abarca 46% das vendas, o que se deve também ao crescimento do *streaming*. Para Pennafort (2015), a *IFPI* credita a popularização do *streaming* aos jovens consumidores, que não têm o costume de ser proprietário das músicas que ouvem.

No levantamento feito por Vicente, Kischinhevsky e Marchi (2016) sobre as parcerias de negócios entre as plataformas de *streaming* e empresas transnacionais de telefonia móvel<sup>116</sup>, é possível identificar que no Brasil, além do *Spotify*, segundo os autores, o francês *Deezer* selou acordo para ser o serviço de *streaming* oficial da *Telecom Itália Mobile (TIM)*, enquanto o *Napster* fechou com a Vivo, da companhia espanhola Telefônica, ao lado da Claro, da mexicana *América Móvil*, que comprou seu próprio serviço de *streaming*, *Ideias Muzik*, lançado em 2012 pela incubadora brasileira de negócios *Ideiasnet* e hoje chamado Claro Música. Novamente a problemática temática sobre a questão dos direitos autorais entre em cena no Brasil por meio das plataformas de *streaming*. Recorrendo aos dados do Ecad os autores destacam que em 2014, enquanto serviços como *Deezer* e *Spotify* aparecem pela primeira vez na lista de recolhimento de direitos autorais sobre reprodução de fonogramas, o Ecad arrecadou somadas as rubricas “Rádio AM/FM” e “Rádio + direitos gerais (Sudeste, Sul, Centro-Oeste, Norte, Nordeste)”, um total de R\$ 43,770 milhões<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> As plataformas de *streaming* também são empresas transnacionais.

<sup>117</sup> Através de um questionamento judicial sobre o recolhimento de direitos de execução pública a situação se agravou por parte do *YouTube* e *Deezer*, que suspenderam os repasses ao Ecad e estão efetuando depósito sem juízo, alegando falta de clareza da legislação. (Vicente, Kischinhevsky e Marchi, 2016).

Como uma possível estratégia para controlar a disparidade e os conflitos de interesses entre execução pública na arrecadação de direitos autorais Vicente, Kischinhevsky e Marchi (2016), informam que as plataformas digitais de varejo como *iTunes*, *Google Play*, *Spotify* e *Deezer* começaram a trabalhar com diferentes formatos de arquivos (meta-dados) permitindo identificar os autores da composição, a editora, a gravadora, o país de origem da gravação, dentre outras informações na expectativa de esclarecer, orientar e organizar o pagamento devido dos *royalties* por direitos autorais. Diante da tensão gerada entre gravadoras, artistas e o Ecad sobre a difusão e arrecadação de músicas em plataformas de *streaming*, em fevereiro de 2017 o Supremo Tribunal de Justiça através da Lei 9.610/98 definiu que a transmissão digital via *streaming* é uma forma de execução pública<sup>118</sup>.

Além dos modelos de parcerias citadas também existem outros modelos específicos no mercado musical independente. Segundo Dines (2018), desde maio de 2017 “o *YouTube* modificou pela primeira vez em dez anos a sua política de anunciantes que permitia a monetização de canais de todos os portes”. O autor destaca que ocorreu um boicote entre várias empresas com grande potencial de investimento por terem seus produtos e serviços vinculados a vídeos de conteúdos extremistas e ofensivos na Europa, relacionados a conteúdos sexualmente sugestivos, violência e promoção de drogas. Após o boicote através de suas campanhas de publicidade no *Google* — que é dono do *YouTube* –, a plataforma modificou suas políticas de anunciante, restringindo os tipos de vídeos que poderiam ser monetizados diretamente via *Google AdSense*<sup>119</sup>. Conforme destaca o autor as novas regras de monetização foram implementadas a partir de janeiro de 2018. As novas regras da plataforma determinam que o *Youtube* só monetize diretamente canais que tenham sido assistidos por mais de 4 mil horas nos últimos 12 meses e tenham a partir de mil inscritos.

Tais regras segmentam o mercado e abrem espaço para um novo modelo de negócios em que as distribuidoras de selos independentes em parceria com o *Youtube* como a *Tratore*<sup>120</sup> atuem como mediador entre a produção independente,

---

<sup>118</sup> Fonte: <https://www.abramus.org.br/noticias/14895/streaming-de-musica-como-faco-para-ter-minhas-musicas-nas-plataformas-e-como-funcionam-os-direitos-autorais/>. Acesso em: 02/04/2019.

<sup>119</sup> Plataforma de espaço para anúncios/propagandas com base nas pesquisas em visualizações e cliques feitos de acordo com o perfil dos usuários, disponibilizada pelo google. Verificar regras em: <https://www.google.com.br/adsense/start/how-it-works/#/>. Acesso em: 02/04/2019.

<sup>120</sup> “A *Tratore* é a maior distribuidora de música independente do país, com mais de 6.000 artistas em catálogo. Desde 2002, disponibilizamos álbuns, *EPs* e *singles* em lojas físicas e digitais do Brasil e do mundo. Na distribuição digital, o lançamento fica disponível nas principais plataformas de

divulgação e distribuição dos fonogramas de artistas independentes, conforme destacado no *site* da *Tratore*:

Se você distribui sua música com a *Tratore* e está dentro do perfil que deixa de monetizar diretamente com o *YouTube*, você ainda pode rentabilizar seu conteúdo na plataforma por meio do nosso *Content ID*<sup>121</sup>. Com essa ferramenta, quando um artista ou selo distribui um lançamento com a *Tratore*, o *YouTube* identifica automaticamente o fonograma e reivindica a monetização pela *Tratore*, tanto no seu canal quanto em qualquer outro dentro da plataforma. O que for arrecadado segue para você nos mesmos moldes de outros serviços de *streaming*, como *Spotify*, *Deezer* e *Apple Music*: repassamos 75% do total, discriminado em uma rubrica específica no seu relatório no *Fonomatic*.

Atuando como distribuidora digital e global de música independente, conforme informação em seu *site*, a *CD baby* representa mais de 650.000 artistas da indústria fonográfica, 100.000 compositores, meio milhão de álbuns e mais de sete milhões de faixas em mais de 800 gêneros. Os serviços prestados pela *CD baby* seguem a mesma lógica de segmentação relacionada ao modelo de negócio entre parcerias com as plataformas de *streaming*, distribuidoras, selos e artistas independentes. Tais distribuidoras também oferecem uma espécie de consultoria para artistas independentes sobre como impulsionar suas músicas através das plataformas de *streaming*, administração de recursos financeiros gerados pela monetização das músicas, relatórios sobre a distribuição das músicas nas plataformas e lojas digitais pelo Brasil e pelo mundo, mapeamento do perfil de seguidores (incluindo regiões onde a música é escutada por tais seguidores), dicas de como gerenciar a própria carreira, informações sobre direitos autorais e como relacionar-se e ampliar o público via *internet*<sup>122</sup>.

---

*streaming* e *download*, como *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music*, *iTunes*, *Google Play*, *Napster* e *Tidal*, além de outras 100 lojas digitais por todo o mundo. O pacote também inclui a monetização de vídeos no *YouTube* através da agregadora *The Orchard* – o processo é válido para vídeos oficiais ou de terceiros, desde que tenham as músicas que distribuimos”. Fonte: <https://tratore.wordpress.com/informacoes-basicas/>. Acesso em: 02/03/2019.

<sup>121</sup> “O *Content ID* para fonogramas é uma ferramenta disponível apenas para gravadoras, editoras, distribuidoras e agregadores digitais, que repassam essa arrecadação de acordo com os contratos que têm com seus artistas”. Fonte: <https://tratore.wordpress.com/2016/07/04/dicas-tratore-como-funciona-a-monetizacao-do-youtube/>. Acesso em: 02/04/2019.

<sup>122</sup> Fonte: <https://pt.cdbaby.com/musician-guides.aspx>. Acesso em: 02/04/2019. Fonte: <https://tratore.wordpress.com/2018/04/11/dicas-tratore-7-sugestoes-para-ampliar-o-seu-publico-da-sua-musica/>. Acesso em: 02/04/2019.

Apesar dos modelos de negócios citados entre distribuidoras digitais, selos e plataformas de *streaming* é possível que o próprio artista disponibilize suas músicas nas plataformas de *streaming* sem recorrer a mediação das distribuidoras digitais para gerir tal processo. Através do *Spotify for Artists*, plataformas de *streaming* como o *Spotify*, disponibilizam um guia específico para que o próprio autor coloque suas músicas na plataforma e possa acompanhar todo processo de difusão de suas próprias músicas na plataforma<sup>123</sup>.

## 2.2 Mercado musical independente: a relação entre majors e indies e o artista independente enquanto empreendedor de si

Analisando a relação entre *major*s e *indies*, Dias (2000, pag. 129) considera como “uma estreita sintonia entre *major*s e *indies*, a forte concentração da produção fonográfica ao longo da história ser um fator primordial para a existência das *indies*”. Segundo a perspectiva de Dias (2000), parte do excedente da produção musical não capitalizada pela *major* proporciona a diminuição da tensão no panorama cultural em que é possível testar produtos (musicais) acabados feitos pelas *indies* e, portanto, realizar escolhas mais seguras quando decide investir em novos nomes/produtos. Um exemplo característico sobre o excedente de produção pode ser encontrado por Hobsbawm (1989), o autor descreve que a indústria do *jazz* operava na distribuição de um produto disponível<sup>124</sup>: os músicos. Segundo o autor tal indústria não lida com a sua produção. Como todo *show business*, ela sempre esperava pela aparição de músicos vendáveis.

O autor descreve as pequenas gravadoras como *sociedades de gravações* numa fase embrionária (década de 30) em que os discos de *jazz* se tornaram *comerciais* por serem vendáveis quando havia um público consumidor grande o suficiente para garantir-lhes uma venda constante, ainda que modesta, de umas 1000 ou 1500 cópias, por exemplo. Hobsbawm (1989), afirma que a partir do final da década de 30, entusiastas norte-americanos começaram a reeditar antigos discos de *jazz* gravados ao vivo diretamente para o público de específico<sup>125</sup>. Muitas dessas gravadoras particulares foram posteriormente encampadas por empresas comerciais

---

<sup>123</sup> Sobre o procedimento de como o próprio artista disponibilizar suas músicas no *Spotify*. Fonte: [https://support.spotify.com/br/using\\_spotify/the\\_basics/for-artists/](https://support.spotify.com/br/using_spotify/the_basics/for-artists/). Acesso em: 02/04/2019.

<sup>124</sup>.” O fornecimento constante de músicos de primeira ordem, devidamente amadurecidos” (HOBBSAWM, 1989, pag. 206).

<sup>125</sup> “Uma prática posteriormente reinstaurada pela indústria fonográfica no pós-guerra europeu”. Ibidem

ou se tornaram elas próprias empresas comerciais.

Embora o disco tenha sido o meio de comunicação mais importante no *jazz*, para os músicos de *jazz* o disco não era tão lucrativo quanto parecia pelo menos para os músicos, pois o principal sustento vinha das apresentações ao vivo, pois as apresentações ao vivo eram consideradas espaços de produções independentes e situações onde os músicos de jazz sentiam-se mais livres. Em termos de assimilação entre produções independentes e gravadoras, o autor destaca que do ponto de vista comercial os discos também impuseram uma forma musical especial à composição jazzística: a miniatura de três minutos, pois segundo o autor até o final da década de 40 os discos de 78 rotações com aquele tempo aproximado eram praticamente o único meio de gravações de *jazz*, porque os discos de 12 polegadas, de cinco minutos de duração, tinham um custo elevado. Neste sentido, o espaço de criação foi restringido pelas gravadoras que tiveram como objetivo formatar a música como um produto cultural mais “adequado” para ser comercializado, conforme destaca Hobsbawm (1989, pag. 206):

Esse tempo de três minutos, porém, é altamente artificial para o *jazz*. Uma criativa apresentação ao vivo, como uma *jam session*, pode - sem enchimento artificial - durar quinze ou vinte minutos. Mas como por mais de um quarto de século as apresentações permanentes de *jazz* tiveram de serem comprimidos dentro do limite de três minutos, os músicos tiveram de inventar uma forma extremamente densa, formalmente rígida e concisa.

Outro fator destacado por Dias (2000) foi que a partir dos anos 90, a desterritorialização, constituiu-se como uma das principais características da produção musical no Brasil. Se por um lado a indústria fonográfica conseguiu maximizar lucros e diminuir o custo da produção através da terceirização, por outro lado, essa dinâmica de produção descentralizada das *majors*, contribuiu para novas estratégias de produção musical independente. Segundo Vicente (2006), surgia um amplo leque de produtores e selos independentes que, em função da existência de empresas especializadas como estúdios, fábricas de CDs e firmas de editoração eletrônica, podiam operar a partir de estruturas cada vez mais reduzidas<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Vicente (2006) destaca a estabilidade da moeda produzida pelo plano real como um dos fatores que influenciaram tal redução.



Vicente (2006) destaca que a saída de vários produtores das *majors* durante os anos 90 contribuiu para reforçar a ideia de profissionalização e mudança na relação entre independentes e mercado fonográfico<sup>127</sup>. Dentre os produtores destacados pelo autor que saíram da *Warner* e criaram suas próprias empresas, estão: Pena Schmidt (*Tinitus*), Conie Lopes (*Natasha Records*) e Nelson Motta (*Lux*), entre outros. Dentre os artistas que eram ou já haviam sido contratados por grandes gravadoras e criaram suas próprias empresas Ivan Lins (*Velas*), Dado Villa-Lobos (*RockIt!*), Marina Lima (*Fullgás*) e Ronaldo Bastos (*Dubas*).

As questões relacionadas aos cenários musicais independentes são mais complexas quando levamos em consideração os selos independentes no Brasil. Segundo Dias (2000), existe uma dificuldade em identificar tais iniciativas independentes seja por informações históricas ou critérios de avaliação de contribuições feitas para produção fonográfica, além da definição do conceito de independente, como veremos mais à frente na discussão sobre as representações simbólicas. De uma maneira geral a autora considera “independente todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontece fora do circuito das grandes”. (DIAS, 2000, pag. 136). Para citar alguns exemplos problematizados pela autora, temos o Boca Livre que em 1977, segundo ela, talvez tenha sido a experiência independente mais bem sucedida em termos de venda até aquele momento, criando o selo: *Distribuidora independente*, porém, o selo *Elenco*, fundado em 1963 por Aluysio de Oliveira, segundo Dias (2000), relaciona a própria Bossa Nova como algum tipo de independência.

Considerando a dinâmica independente entre produção artística-musical, divulgação, apresentações ao vivo, vendas, público consumidor e sociabilidades construídas fora do circuito das grandes gravadoras – ao final dos anos 70 e começo dos anos 80 -, em São Paulo, o movimento cultural denominado pela imprensa como: *Vanguarda Paulista*<sup>128</sup> é considerada como uma importante referência histórica no panorama musical independente no Brasil. Formado por Grupos/bandas e artistas como: Itamar Assumpção e Isca de polícia, Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque, Língua de trapo, Grupo Rumo, dentre outros.

---

<sup>127</sup> “Frequentemente descartados por políticas de contenção de custos e terceirização de atividades” (VICENTE, 2006, pag. 10).

<sup>128</sup> O termo *Vanguarda Paulista* foi atribuído ao jornalista Maurício Kubrusly. Fonte: “*Vanguarda Paulista, Itamar Assumpção e Isca de Polícia ganham novos ares na cena atual de São Paulo*”. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/sala33/vanguarda-paulista/>. Acesso em 06-03-2018.



A *Vanguarda Paulistana* enquanto movimento cultural<sup>129</sup> difundiu-se em vários setores artísticos além da música como cinema, artes plásticas, vídeo, teatro, utilizando como principal meio de divulgação as apresentações ao vivo, em espaços como o Museu da imagem e do som (MIS), o Museu de arte de São Paulo (MASP), parques e praças públicas. (DIAS, 2000). Segundo Dias (2000), na grande mídia da época, somente a imprensa divulgava maiores informações, na televisão, somente programas de pouca audiência como o caso do programa *Fábrica do som*, da TV Cultura (1983-1984)<sup>130</sup>. Sean (2010) destaca a importância da abertura do teatro Lira Paulistana<sup>131</sup> em 1979 com um novo espaço favorável à música popular experimental<sup>132</sup>. O sucesso comercial do Lira Paulistana permitiu ao proprietário fundar seu próprio selo musical *Lira Paulistana*. Sob a intenção de oferecer um espaço físico para apresentações visando um público jovem (universitário<sup>133</sup>) em busca de espaços culturais alternativos ou distintos do que circulava no mercado fonográfico, o Lira foi um empreendimento ideal para o público dos independentes.

Talvez o mais polêmico dos artistas que compunham a cena referente à Vanguarda Paulistana e que se destacou por não aceitar as “leis” do mercado fonográfico tenha sido Itamar Assumpção. Sean (2010) destaca que em 1979, Assumpção grava seu primeiro disco através do selo Lira Paulistana. As apresentações em seus *shows* continham uma estética musical multifacetada, teatral, bem-humorada e extremamente provocativa. Itamar Assumpção definia sua música assim: “O tipo de música que eu faço é jovem para todas as idades, popular, urbana, universal, experimental, ritmada, instrumental, cantada, berrada, sussurrada, silenciosa, sutil, tal e tal”. (DIAS, 2000, pag. 139).

<sup>129</sup> “Embora seja de certa forma um exagero se referir à vanguarda paulista como um movimento (não havia nenhum objetivo central ou uma identidade unificadora entre os vários grupos que surgiram sob sua bandeira)” (SEAN, 2010, pag. 89).

<sup>130</sup> O programa *Fábrica do som* foi uma parceria entre a TV Cultura e o Sesc Pompéia e era realizado no Sesc Pompéia onde parte do formato (locais de apresentação) lembrava/lembra uma fábrica. Foi apresentado pela primeira vez em 1982. Além de artistas como Itamar Assumpção e bandas que compoem a Vanguarda Paulistana, o programa também reuniu futuros talentos (bem no começo da carreira) do Rock Nacional, como Barão Vermelho, Titãs, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso, Ira!. O programa *Fábrica do Som* também foi escolhido o Melhor Musical pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) em 1982. Fonte: “O PROGRAMA FÁBRICA DO SOM NOS ANOS 80”. Disponível em: <https://programatahligado.wordpress.com/2010/03/09/o-programa-fabrica-do-som-nos-anos-80/>. Acesso em 06-03-2018.

<sup>131</sup> Centro de artes Lira Paulistana.

<sup>132</sup> “Esses grupos criativamente sobrepueram formas tradicionais de canções populares e samba juntamente com o *rock*, *reggae*, elementos de humor e música experimental” (SEAN, 2010, pag. 89).

<sup>133</sup> Segundo Dias (2010), as divulgações dos *shows* também eram feitas de forma alternativa através de panfletagens feita em espaços universitários dentro da USP, nos departamentos de História e Ciências Sociais, nos cursinhos da Poli e Objetivo.

Apesar da reação entusiasmada em seus *shows*, Sean (2010) afirma que havia um mercado para a música de Assumpção, mesmo não sendo um mercado de massa, porém chama atenção o fato de as gravadoras não terem lhe oferecido um contrato. A postura confrontadora, desafiadora e imprevisível de Assumpção se dava dentro e também fora dos palcos, e o levaram a ser chamado de *maldito* por parte da imprensa. Para o autor, sua postura radical como artista independente e não cooperativa para com a indústria fonográfica e seus representantes – foi uma das causas principais de seu fracasso em alcançar um sucesso comercial maior. Em 1982 Assumpção, como indica o título do segundo *LP* de Assumpção, *Às Próprias Custas S/A*, foi gravado com seus próprios recursos porque ele não conseguira um contrato com uma gravadora.

Vicente (2006) destaca que a cena musical independente do teatro Lira em São Paulo nos anos 80 se tornou um projeto associado à gravadora Continental com estratégias e pretensões em nível nacional. A princípio o projeto pretendia expandirem-se para as cidades de Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife, no entanto, tal iniciativa não teve grande êxito e tanto o projeto como as atividades do teatro Lira foram encerradas em 1985. Fatores levantados pelo autor como responsáveis pela inviabilização do projeto foram desde a falta uma de visão mais comercial dos artistas envolvidos, dificuldades de distribuição e divulgação, boicote das grandes companhias e instabilidade econômica enfrentada pelo capitalismo nacional dos anos 80, resultando no fornecimento de matéria prima e a inflação.

Durante os anos 90 ocorre uma grande segmentação da produção musical relacionada com o fortalecimento da produção cultural. Segundo Vicente (2006), a cena do *rock* independente dos anos 90 é bem distinta do *rock* dos anos 80. Primeiramente porque o *Rock* dos anos 80 era produzido predominantemente por jovens artistas brancos, de classe média, com formação universitária e oriundos de Brasília e de capitais do sul e sudeste. Já a cena independente dos anos 90, carrega um componente cultural diferenciado como a forte presença das periferias urbanas, principalmente de capitais do nordeste; influência importante da música negra, especialmente do *funk* e do *rap* – predominante em grupos como Rappa e Cidade Negra, entre outros; questionamentos sociais mais vigorosos e vinculação de algumas bandas a causas específicas como a da legalização da maconha defendida, entre outros, pelo *Planet Hemp*.

Novos selos independentes foram criados o que despertou o interesse das

*majors* em se associar a selos voltados para tal segmento. Dentre eles, destacam-se (VICENTE, 2006, pag. 12):

O Banguela *Records* – que foi criado em 1994 através de uma associação entre Carlos Miranda, os grupos Titãs e a *WEA* – lançou as bandas brasileiras Raimundos, Little Quail e Mascavo Roots, além de Mundo Livre S/A (Recife) e Graforrêia Xilarmônica (Porto Alegre). O selo Chaos, criado pela *Sony* em 1992, lançou nomes como Chico Science & Nação Zumbi (Recife), Skank (Belo Horizonte), e Gabriel, o Pensador (Rio), entre outros.

A partir de tais iniciativas, destacada por Vicente (2006), as *majors* dividiram a responsabilidade pelo surgimento da nova cena musical independente durante os anos 90, pelo menos até o final da década, quando então, surgiu à crise na indústria fonográfica onde alguns selos foram extintos e, conseqüentemente, muitas atividades desenvolvidas em parceria.

Tomando como referência o atual circuito musical autoral e independente na cidade de Vitória/ES e a ideia do *empreendedor de si* conforme o conceito de cidade por projetos desenvolvidos por Boltanski e Chiapello (2009), entre os dias 22 e 25 de maio de 2018, no Palácio da cultura Sônia Cabral (Centro de Vitória/ES), foi realizado o *Formemus*<sup>134</sup> - evento em que, segundo os organizadores Simone Marçal e Daniel Morelo<sup>135</sup>, buscou “proporcionar um espaço de discussão a respeito de novos modelos de mercado e distribuição de música, além de ser um encontro para dialogar a música de forma enriquecedora, colaborativa, sustentável e criativa”.

Na ocasião o evento contou com a participação de alguns dos principais representantes da música no país, como Marcos Chomen, Diretor na América Latina da *CD Baby*, líder mundial em distribuição digital, Maurício Bussab, maior distribuidora independente do Brasil, e Renato Lins<sup>136</sup>, jornalista, fundador e Ministro da informação

<sup>134</sup> O *Formemus* foi aprovado via Instrução Normativa 001/2017 do Palácio da Cultura Sônia Cabral e foi viabilizado pelo edital N° 014/2017 – Seleção de projetos culturais setoriais de música do estado do Espírito Santo. *Fonte*: [www.secult.gov.es](http://www.secult.gov.es). A cobertura do evento foi realizada ao vivo pelo programa *Sorvetinho* (104,7 FM – rádio universitária).

<sup>135</sup> Simone Marçal (ES): É produtora cultural e consultora em projetos, pós-graduada em gestão cultural, graduada em Comunicação Social, atua no setor cultural há 20 anos. É parecerista de projetos do Ministério da Cultura, da Ancine, além de diversos Estados e Municípios. Daniel Morelo (ES): É formado e pós-graduado em comunicação pela Umesp, licenciado em filosofia e estudante de artes pela Ufes. Co-desenvolve os projetos: Assédio Coletivo, o selo musical *Voadora Record*; os programas *Sorvetinho FM* e a Sexta *Vraum* na Rádio Universitária 104,7 FM. *Fonte*: [www.facebook.com/formemus.es/](http://www.facebook.com/formemus.es/) e informações disponíveis no *folder* distribuído na porta do evento e coletadas durante a pesquisa.

<sup>136</sup> Renato Lins foi escolhido para a função de ouvidoria do evento, acolhendo dicas, sugestões e críticas.

do movimento *Manguebeat* de Pernambuco e ex-Secretário de Cultura de Recife.

Além deles, o evento organizado por mesas temáticas com debatedores e mediadores, também contou com a participação de produtores musicais, *DJs*, *MCs*, agentes culturais, jurista especializado em direitos autorais, compositores, musicistas e educadores<sup>137</sup>. Durante o evento também ocorreram *Showcases*<sup>138</sup> com artistas e bandas locais independentes, dentre eles: *My Magical Glowing Lens* (projeto da multi-instrumentista Gabriela *Deptulski*), a banda de Linhares/ES, Cainã e a Vizinhança do Espelho (a banda se apresentou na edição do *Rock in Rio* em 2017), André Prando (um dos principais nomes da atual música independente do Espírito Santo) e Gabriela *Brown*, além de mostra de vários videoclipes de artistas e bandas locais<sup>139</sup>, bem como, mostra fotográfica de artistas locais exibidas na galeria do Palácio durante todo o evento.

Perante as informações da Secult<sup>140</sup>, o Palácio da cultura Sônia Cabral<sup>141</sup> (local do evento), inaugurado em 2016 como homenagem a pianista Sônia Cabral, fundadora da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo e diretora da Faculdade de música do Espírito Santo (FAMES), é um espaço integrante do “Programa de Preservação e Revitalização do Patrimônio Cultural e também faz parte do Plano Estratégico de Ação e Política Cultural do Governo do Estado, desenvolvido pela Secretaria de Estado da Cultura” (SECULT, 2019). O local é um espaço estratégico do ponto de vista simbólico-moral relacionado à música, como também, uma referência para projetos culturais relacionados a novos modelos de negócios, cuja ideia do artista como *empreendedor de si e a cidade por projetos*, conceito desenvolvido por Boltanski e Chiapello (2009), apresenta-se como uma das principais características do novo espírito do capitalismo, conforme destacam os autores:

Optamos por dar ao novo aparato justificativo que nos parece atualmente em formação a denominação "cidade por projetos" por algumas razões que convém explicitar, pois a expressão pode parecer difícil de manejar e pouco clara. Na verdade, foi calcada numa denominação frequente em literatura de

<sup>137</sup> Os participantes da mesa variaram entre locais e fora do Estado.

<sup>138</sup> Formato de *show* com poucas músicas mais voltado para mostra.

<sup>139</sup> Segundo a organização do evento todas as bandas e artistas que enviaram videoclipes, tiveram seus videoclipes exibidos.

<sup>140</sup> Secretária de Estado da cultura do Espírito Santo.

<sup>141</sup> Foi construído em 1606 e abrigava de início, a antiga Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia. Em 1912, o prédio foi remodelado pelo arquiteto André Carloni, no governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912), com a finalidade de se construir uma sede para a Assembleia Legislativa. *Fonte: <https://secult.es.gov.br/palacio-da-cultura-sonia-cabral>*. Acesso em: 12/02/2019.

gestão empresarial: a *organisation par projet* (organização matricial). Esta alude a uma empresa cuja estrutura é constituída por grande número de projetos que associam pessoas variadas, algumas das quais participam de vários projetos. Como é da própria natureza desse tipo de projeto a existência de um início e de um fim, os projetos se sucedem e se substituem, recompondo, ao sabor das prioridades e das necessidades, os grupos ou equipes de trabalho. Por analogia, poderemos falar de estrutura social por projetos ou de organização geral da sociedade por projetos. (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, pag. 135).

Para os autores, diferente do segundo espírito do capitalismo em que as empresas ainda disponibilizavam um plano de carreira, a nova realidade, substitui a ideia de que o trabalhador possui uma carreira dentro de uma empresa, pela ideia de projetos. As pessoas deixam de fazer carreira e passam de um projeto para o outro tendo mais “autonomia” e menos estabilidade, assumindo os riscos de cada projeto. Diante da tal perspectiva, cada projeto, destacam os autores, proporcionam a ideia de que os trabalhadores (agora empreendedores) através de cada projeto terão a oportunidade de conhecer novas pessoas, adquirir novas competências inovadoras, podendo passar de um negócio/contrato para outro, conforme o seu desempenho. Outra perspectiva sobre o *empendedor de si* relacionado com o conceito de *destruição criadora* foi desenvolvida por Schumpeter (1997) como um processo, cuja criação de novos mercados está relacionada à ação do empreendedor em produzir inovações por meio de novos produtos em substituição de antigos produtos por novos hábitos de consumo, descrito pelo autor como um processo de desenvolvimento econômico.

Essa foi a principal tônica apresentada durante o evento através das falas que surgiram durante a mesa temática sobre o Mercado e Distribuição da música mediada por Alexandre Mignoni<sup>142</sup> (ES) e os debatedores: Marcos Chomen (*CD Baby* - SP), Maurício Bussab (*Tratore* - SP), Gustavo Anitelli (Teatro Mágico – SP). Marcos se apresenta na mesa dizendo que é diretor a cinco anos da *CD Baby* na América Latina, mas que a empresa atua no mercado há vinte anos. Nos primeiros cinco anos a empresa trabalhava com distribuição física, mas percebendo as transformações que ocorreram no mercado passou a atuar na distribuição digital. Ao falar sobre o catálogo

---

<sup>142</sup> Jornalista com especialização em Redes Sociais pela PUC/SP, Radialista, Diretor artístico e Produtor Cultural com 30 anos de experiência no mercado fonográfico, trabalhou na TV e Rádio Tribuna, Radio Metrôpole FM, *Sony Music* – Casaca e Solana – *BM Factory*.

e o modelo de negócios que a *CD Baby* trabalha, Marcos busca destacar a importância do digital na carreira do artista independente. Cita indiretamente o exemplo de Lucas Arruda<sup>143</sup> em relação ao modelo de distribuição física através da mediação de selos e a diferença do modelo de distribuição digital, em que, segundo Marcos, o artista independente “comanda sua carreira” buscando, através desse modelo, quais caminhos o artista independente deve seguir para alcançar seus objetivos<sup>144</sup>.

Marcos destaca que o modelo de distribuição física através da mediação de selos não cabe na lógica de modelos de distribuição digitais. Ele explica que atualmente as grandes gravadoras não investem na carreira de artistas que estão começando, mas em artistas que já consolidaram um público e que o “local” onde os grandes diretores observam essa dinâmica está no ciberespaço (*youtube*, por exemplo). Em sua fala, Marcos busca levantar a importância de novos aspectos de como o artista independente deve gerir sua própria carreira e destaca que distribuidoras digitais como a *CD Baby* além de distribuir a música digitalmente, também prestam um serviço de assessoria de como o artista independente deve gerir seu trabalho através de todo ambiente virtual, incluindo não apenas plataformas de *streaming*, mas também as redes sociais (*Facebook*<sup>145</sup>, *Instagram*).

Marcos conclui tal explanação enfatizando a diferença econômica e a qualidade do serviço prestado entre a distribuição através da mediação de selos, autonomia e qualidade do serviço prestado que artistas independentes podem ter através da distribuição de suas músicas por distribuidoras digitais. Segundo ele, a diferença entre um modelo e outro reflete na monetização do artista em relação aos direitos autorais. A própria linguagem na divulgação do trabalho é diferente. Nas palavras de Marcos “não se lança um *CD*, lança-se um álbum”, pois se trata de outro formato.

Encerrada a primeira fala de Marcos, Alexandre Mignoni<sup>146</sup> (mediador da mesa) enfatiza que a distribuição digital não exclui a distribuição física, lembrando que gêneros musicais/instrumentais como o *Jazz* ainda possuem um público que consome

---

<sup>143</sup> Foi um dos debatedores, é multi-instrumentista, produtor, compositor e arranjador, tem carreira solo construída no interior junto ao selo *Favorite Recording* além de trabalhar como produtor musical no ES.

<sup>144</sup> Diante de tais afirmações é possível identificar a noção do artista como empreendedor de si.

<sup>145</sup> Segundo informação de Marcos o *Facebook* está monetizando os artistas pelos conteúdos divulgados em sua plataforma. Um dos trabalhos da *CD Baby* é assessorar os artistas o funcionamento da monetização dos artistas nesses espaços virtuais.

<sup>146</sup> Alexandre Mignoni (ES): Jornalista com especialização em Redes Sociais pela PUC/SP, Radialista, Diretor artístico e Produtor Cultural com 30 anos de experiência no mercado fonográfico, trabalhou na TV e Radio Tribuna, Radio Metrôpole FM, *Sony Music* – Casaca e Solana – *BM Factory*.

música física<sup>147</sup>. Alexandre comenta que o artista Silva vende uma quantidade considerável de CDs durante seus *shows*, Marcos esclarece que a CD *Baby* não abandonou a distribuição física, mas apresentou dados de como a principal receita da empresa está ligada a distribuição digital. Em seguida Maurício da *Tratore* começa sua fala destacando sua trajetória musical como músico independente, através de uma banda que tinha dificuldades de distribuir suas músicas em CDs. Motivados por tais dificuldades Maurício e seu sócio fundaram a *Tratore*, em 2002<sup>148</sup>. Maurício destaca que ao longo dos últimos anos a distribuição de CDs foi superada pela distribuição digital e que os artistas passaram a ganhar mais dinheiro com isso<sup>149</sup>.

Maurício explica como funciona a diferença da receita arrecadada através das plataformas de *streaming* pagas ou “gratuitas”. Maurício também destaca que a questão de distribuição e venda de CDs estão mais relacionadas aos artistas que fazem *shows*, sendo o CD uma necessidade para tais ocasiões por se tratar de um público mais fiel ao artista. Segundo Maurício o CD também funciona como material de divulgação. Para vender em loja, Maurício destaca que não vale a pena fazer CD. Ele explica que enquanto material de divulgação o CD ainda é mais barato que um *folder*, por exemplo. Ao final de sua primeira fala, ele também destaca que o conceito de produção está inserido na capa do CD. Diante da questão levantada em relação ao CD, fazer CD pode ser uma opção dependendo da estratégia financeira que o artista independente pretende adotar. Todavia, estamos analisando a questão do artista enquanto *empreendedor de si*, independente da estratégia.

Após a primeira fala de Maurício, Marcos retoma a discussão entre o físico e o digital focando na divulgação do trabalho artístico a partir da sua própria trajetória como músico nos anos 90. Durante aquele período Marcos e sua banda não assinaram com uma grande gravadora por possuírem um trabalho com apenas cinco músicas. O modelo de mercado para o CD é de pelo menos dez músicas, segundo Marcos. A diferença destacada por ele como nova estratégia está no fato de poder lançar um *single* e impulsioná-lo através das plataformas de *streaming*. Em seguida, Alexandre Mignoni relembra o caso emblemático do *napster* como um fator decisivo para a crise da indústria fonográfica e destaca o trabalho do teatro mágico como algo

---

<sup>147</sup> Talvez um público de um mercado cada vez mais segmentado, relacionado a colecionadores, pois o consumo de música física como CDs e LPS é bem mais caro do que o consumo digital, conforme os dados apresentados pelos debatedores.

<sup>148</sup> Nesse caso, a iniciativa do trabalho do artista independente enquanto empreendedor de si mesmo se tornou uma alternativa ao oligopólio das grandes gravadoras.

<sup>149</sup> Ele apresentou alguns dados em conformidade com os dados apresentados na fala de Marcos.

precursor no modo de se estabelecer como artista independente através de *crowdfunding*<sup>150</sup>.

A partir daí Gustavo Anitelli<sup>151</sup> (empresário do teatro mágico) inicia sua fala agradecendo o convite, a iniciativa dos organizadores (Daniel e Simone), a qualidade do debate e, em seguida, se apresenta ao público presente. Gustavo começa falando sobre o seu mestrado na área de comunicação feito há quatro anos sobre o mercado fonográfico destacando que o mercado fonográfico é tão dinâmico que no atual momento em que ele pretende lançar um livro sobre sua dissertação, foi necessário escrever um novo capítulo sobre o assunto<sup>152</sup>. Gustavo ressalta que boa parte do público presente, provavelmente não acompanhou as transformações do mercado fonográfico do físico para o digital. Gustavo relata que por pertencer a uma família de classe média, o Pai buscou investir na carreira artística dos filhos. A perspectiva pela qual Gustavo relata algumas situações nos anos 90 está relacionada ao modelo das gravadoras em criar personagens artísticos e modelos de contratos que empoderavam demasiadamente as gravadoras em relação à liberdade dos artistas.

Analisando a perspectiva pela qual Gustavo relata as estratégias do mercado fonográfico na década de 1990, Dias (2000) ajuda a entender que a partir do processo de modernização da música brasileira, as gravadoras juntamente com a figura do produtor musical buscaram fazer dos artistas, criações, personagens, produtos culturais rentáveis que pudessem legitimar as representações simbólicas e, reforçar a ideologia do que pode ser considerado como “natural” no modo de ser da sociedade brasileira. A autora afirma que a Rede Globo juntamente com a gravadora Som livre (pertencentes ao mesmo grupo de empresários) dominou o mercado das trilhas sonoras. As produções musicais estiveram mediadas por complexos processos de negociações, onde muitos artistas pressionados ou não por suas gravadoras e seus produtores, criaram suas músicas para compor a trilha sonora de telenovelas e de seus personagens, que reproduziam padrões sociais dominantes.

Falando sobre as mudanças que ocorreram no mercado fonográfico entre o final dos anos 1990 e começo de 2000, Gustavo considera que o Teatro Mágico teve um papel de vanguarda a partir da revolução digital nos anos 2000, em que o grupo percebeu uma nova maneira do artista se relacionar com o público através das redes

---

<sup>150</sup> Financiamento coletivo através da *internet*.

<sup>151</sup> Gustavo Anitelli (Teatro Mágico – SP): Sociólogo, mestre em Comunicação e Negócios da Música pela Universidade Federal do ABC/SP, é empresário da Cia Musical O Teatro Mágico.

<sup>152</sup> Ao final da mesa conversei com Gustavo no *backstage* sobre a sua dissertação.



sociais como o *Orkut* naquele momento<sup>153</sup>. Gustavo destaca que através das comunidades virtuais houve uma mudança na interação mais próxima e direta entre o público e o artista, diferente do modelo referenciado pelas gravadoras. Em seguida, Gustavo faz um contraponto entre a euforia da revolução digital que gerou grande entusiasmo no sentido de perceber o ambiente virtual como um espaço “livre e democrático” e a atual situação das redes sociais como o *Facebook*, que atualmente cobra pela distribuição de conteúdo e, também, segue a lógica dos algoritmos que controlam o número de pessoas na interação, o que ele considera um fator limitador. Apesar de tal dinâmica revelar novos desafios constantes, Gustavo ressalta que através da revolução digital, diferente do antigo modelo de distribuição física, foi possível o Teatro Mágico ampliar de maneira mais autônoma suas plataformas de divulgação, distribuição e interação com o público. Para ele, no atual momento, a economia criativa é um novo modelo de negócio em que a informação potencializa novas estratégias de divulgação, construção de carreira e interação com o público e o artista.

Ao final da fala de Gustavo, Marcos destaca que o mercado atual está vivendo um momento de muita perenidade através da *internet*, citando exemplos de artistas que possuem um grande número de visualizações do *youtube* (a influência dos algoritmos no impulsionamento e visualização das músicas), por exemplo, e que geram interesse das grandes gravadoras, mas que num curto período desaparecem (perdendo seu público). A alegação levantada por Marcos é a falta de planejamento e organização da carreira artística. Diante de tal alegação, percebe-se que através da lógica do *empreendedor de si*, as gravadoras continuam seguindo a estratégia de não assumir riscos, fechando algum contrato com o artista que já possui um público “consolidado” mesmo que temporário. A estratégia é a mesma da década de 90: diminuir custos e maximizar lucros no curto prazo. Na realidade, apesar do artista poder colocar suas próprias músicas nas plataformas de *streaming* e audiovisual como o *youtube*, existe um sistema de parceria entre as plataformas de *streaming* e distribuidoras digitais que agem como mediadoras no impulsionamento das músicas<sup>154</sup>.

Marcos problematiza a questão, no sentido de alertar o artista em como utilizar as ferramentas digitais para construir e consolidar seu público, mas no

---

<sup>153</sup> As comunidades do *Orkut* foi um exemplo citado por Gustavo.

<sup>154</sup> Verificar em: [https://support.spotify.com/br/using\\_spotify/the\\_basics/for-artists/](https://support.spotify.com/br/using_spotify/the_basics/for-artists/). Acesso em: 13/12/2019.

processo, percebe o tanto de mediadores legitimados no campo da música que se aproveitam desse trabalho de construção e consolidação de público feito pelo artista. A fala em questão é um alerta para o artista independente que, na busca por reconhecimento, não reconhece as relações de poder caracterizadas pelo *capital simbólico* que determinados atores legitimados no campo da música, possuem. Esses capitais evidenciam-se por meio de relações de poder, conforme destaca Bourdieu (1989), ao argumentar que:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformadora, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras forma de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis e transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho da dissimulação e de transfiguração (numa palavra de *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU, 1989, p. 15)

Não obstante, a referência utilizada pelos debatedores está associada à concorrência que o ambiente digital gera numa disputa em termos de investimento nas plataformas de *streaming*. O debate apresentado por eles está associado ao poder de investimento que o artista independente possui enquanto *empreendedor de si* em relação a outros demais artistas. Neste sentido, o trabalho executado pelo artista da música autoral enquanto *empreendedor de si* está relacionado ao que Foucault (2008) classificou, a partir do conceito sobre *biopolítica*, como *capital humano*. Segundo o autor, através dos investimentos na formação do sujeito são desenvolvidas competências como potenciais que fazem dele um *capital humano* para produção e, conseqüentemente, possibilita a geração de renda, chamada pelo autor de *competência-máquina*.

Seguindo a linha de raciocínio de planejamento de carreira, Marcos defende que o mercado é *mais democrático*, citando exemplo de artistas independentes que conseguem segmentar e ampliar sua música globalmente através do digital, o que antes era impossível no modelo intermediado pelas grandes

gravadoras. A partir de então, Alexandre dirige a mesa uma das perguntas feitas pela plateia: A pergunta feita foi “se o artista independente pode lançar suas músicas nas plataformas de *streaming* sem precisar de um selo?”. A pergunta foi feita por mim (era necessário identificar o nome, mas não era necessário se identificar diante do público, pois havia uma pessoa designada pela organização do evento para levar as perguntas escritas para o mediador da mesa). O objetivo foi pontual no sentido de provocar uma discussão entre os debatedores sobre o papel social que, na condição de representantes de empresas de distribuição musical e digital, tais agentes sociais (*CD Baby* e *Tratore*) apresentam um modelo de negócios para artistas independentes, como independentes, mas que na prática, através de tal *capital simbólico* (independentes), também se colocam como mediadores entre artistas independentes.

Tais características evidenciam-se conforme a perspectiva de Bourdieu (2005, p. 23 e 24) sobre as disposições sociais que formam determinadas estruturas no campo econômico:

Os agentes criam o espaço, isto é, o campo econômico, que só existe pelos agentes que se encontram nele e que deformam o espaço na sua vizinhança, conferindo-lhe uma certa estrutura. Dito de outro modo, é na relação entre as diferentes “fontes de campo”, isto é, entre as diferentes empresas de produção, que se engendram o campo e as relações de força que o caracterizam. Mais concretamente, são os agentes, isto é, as empresas, definidas pelo volume e a estrutura do capital específico que possuem, que determinam a estrutura do campo e, assim, o estado das forças que se exercem sobre o conjunto (comumente chamado “setor” ou “ramo”) das empresas engajadas na produção de bens semelhantes. As empresas exercem efeitos potenciais que variam em sua intensidade, lei de decréscimo e direção. Elas controlam uma parte do campo (fatia do mercado), tanto maior quanto seu capital for mais importante. Quanto aos consumidores, seu comportamento se reduziria inteiramente ao efeito do campo, se eles não tivessem uma certa interação com ele (em função de sua inércia, totalmente mínima).

Em seguida, Maurício elogia a pergunta e faz uma interpelação em defesa da importância dos selos<sup>155</sup>. Os exemplos citados por ele foram relacionados a artistas

---

<sup>155</sup> Falei com Maurício no *backstage* sobre a sua atuação como artista independente na época do teatro lira e a vanguarda paulistana durante os anos 80, porém, senti que ele não deu muita importância para o assunto apesar de ter sido bastante atencioso comigo. Vale ressaltar que o capital social e simbólico que ele possui como artista e produtor independente foram adquiridos através desse

locais como a Ana Muller (que distribui pela *Tratore* e possui selo) e a banda *My Magical glowing Lens* que se apresentou durante o evento (possui selo, mas não possui contrato com nenhuma distribuidora ou gravadora). Em seguida, ele destaca que o fato de o artista independente não ser obrigado a fechar contrato com um selo para distribuir suas músicas faz com que a grande oferta de serviços prestada por selos e gravadoras possa ser analisada numa perspectiva de valor agregado ao trabalho e a autonomia do artista independente. De forma simples, observar o que tais serviços oferecem e analisar se é bom, vantajoso para o artista. Em seguida, Marcos destaca que mais importante do que fechar um contrato com um selo ou gravadora é o artista cadastrar o ISRC<sup>156</sup> (Código Internacional de Gravação Padrão) da sua música e estar cadastrado numa associação de direitos autorais para administrar o dinheiro gerado na execução das músicas em todo lugar, seja no ambiente físico ou virtual.

Neste momento, Maurício faz uma interpelação sobre o ISRC afirmando a possibilidade de gera-lo temporariamente (trabalho que segundo ele, a *Tratore* faz). No entanto, Marcos faz uma exortação no sentido de que se o artista possui um álbum para ser lançado “amanhã” significa que falta planejamento e estratégia. A partir da minha pergunta e das falas dos diretores Marcos (*CD Baby*) e Maurício (*Tratore*) ficou evidente a diferença e a intenção de como cada um apresentava seus serviços de distribuição como mediadores entre os artistas presentes no local. Ao final do debate Maurício ofereceu o serviço temporário de cadastramento de ISRC para os artistas presentes. O debate é encerrado com falas direcionadas na profissionalização do artista independente segundo a ideia do *empendedor de si* de uma maneira objetiva, negando a noção essencialista do artista como um ser “iluminado” o que na visão de Gustavo trata-se de uma visão “inocente” e “prepotente”. Nas palavras finais de Maurício (*Tratore*), “sucesso é viver de música”. Ele ressalta que na *Tratore* existem muitos artistas que conseguem viver de música e destaca que um fator em comum entre eles está no fato de que “nenhum deles fica em casa tocando violão esperando que alguém faça por eles o que eles podem/devem fazer”, “Não precisa saber fazer tudo, mas é preciso contratar alguém que saiba”, “precisa ter espírito empreendedor”, “é preciso focar no fã/público”<sup>157</sup>.

---

período.

<sup>156</sup> O ISRC deve ser gerado pelo dono do fonograma e, é válido para cada fonograma em qualquer lugar do mundo. Para uma nova versão da “mesma” música é necessário um novo ISRC.

<sup>157</sup> A ideia de consolidar um público está ligada a música como um produto (bem cultural) direcionado há um consumidor

Levando em consideração as falas dos debatedores, para compreendermos o circuito musical autoral e independente em Vitória/ES bem como as estratégias de negócio utilizadas por tais atores, se faz necessário entender como foi possível que um sujeito histórico pudesse emergir com mais intensidade a partir do século XX, chamado por Foucault (2008) de *homo economicus*, que foi, portanto, caracterizado pelo *empreendedorismo de si*. Para o autor, o contexto *biopolítico* que emerge se hibridizando com os demais tipos de poderes encontrados nas sociedades ao longo de suas histórias, presume a transformação do sujeito não mais articulado exclusivamente às classes sociais, conforme sustentou o pensamento marxiano bem como as demais tradições marxistas, mas, sobretudo, porque passou a ser configurado como *capital humano*, segundo sugeriram autores da escola econômica de Chicago, dentre eles Theodor Schultz, ao tratar da chamada *Teoria do Capital Humano*.

Do ponto de vista político e econômico é possível compreender que não apenas o Estado foi *governamentalizado*, como ele também possibilitou que no lugar do trabalhador assalariado emergisse um novo sujeito histórico motivado exclusivamente por ganhos decorrentes do investimento em si. Portanto, foi justamente por meio desse *homo oeconomicus* que Foucault (2008) encontrou não apenas o *empreendedor de si*, mas, sobretudo o *empresário de si*, que nasceu com o neoliberalismo a partir da segunda metade do século XX, e que também podemos encontrar nos modos de subjetivação daqueles que atuam com a produção de músicas autorais no Espírito Santo:

No neoliberalismo – e ele não esconde, ele proclama isso – também vai-se encontrar uma teoria do *homo economicus*, mas como o *homo economicus*, aqui, não é em absoluto um parceiro da troca. O *homo economicus* é um empresário, e um empresário de si mesmo. Essa coisa é tão verdadeira que, praticamente, o objeto de todas as análises que fazem os neoliberais será substituir, a cada instante, o *homo economicus*, parceiro da troca por um *homo economicus* empresário de si mesmo, sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda (Foucault, 2008, p. 310-311).

### 2.3. *A indústria cultural, relações de poder e assimetrias no processo de produção musical*

Falar sobre o mercado da produção cultural pressupondo a operação da cultura de massa como alienante e manipulável pela Indústria cultural conforme a teoria de Adorno e Horkheimer (2002) é uma análise restrita. Segundo os autores manifestações estéticas referentes à cultura contemporânea como rádio e cinema, constituem-se por determinações homogêneas, travestidas de uma identidade universal por meio de bens culturais. A análise dos autores desenvolve o conceito de *racionalidade técnica* como aspectos econômicos resultante das relações a partir dos processos de produções culturais entre mercado e consumidores formados por uma ideologia de classe dominante. Para Adorno e Horkheimer (2002), as manifestações do público - independente do gênero artístico - são domesticadas pela indústria cultural. Os autores ainda destacam que a sociedade de massas é constituída por monopólios culturais, cujos atores sociais são interdependentes.

A discussão marxista sobre Superestrutura e Infraestrutura e o processo dialético, diferente da teoria desenvolvida pelos autores frankfurtianos, Adorno e Horkheimer, ganha contornos mais amplos através do marxismo cultural em que as relações de produção e consumo por meio de autores, produtores e público não se restringem há um processo passivo e simétrico e, sim, assimétrico<sup>158</sup>, em que todos os agentes e atores sociais envolvidos sofrem influências e modificam o resultado do produto. (Williams, 1992). Segundo o autor, toda obra de arte possui o seu patrono além do seu autor. O patrono ocupa o lugar de extrema importância como patrocinador, produtor e divulgador da obra, cujo apenas o talento do artista não é o suficiente sem a participação e interferência dessa figura em todo o processo de produção artística. O patrono (representado pelo produtor) geralmente é uma instituição legitimada dentro de determinado campo artístico e que detém o *capital econômico e social*, portanto, ocupa uma posição de poder. A própria relação entre patronos e artistas geram tensões e assimetrias conforme a dinâmica de interesses que o mercado naturaliza como produto cultural.

Há exemplo dessas assimetrias: Hobsbawm (1989), discorre sobre a poderosa interferência na cena do *jazz* através do desenvolvimento de poderosos sindicatos e associações, como o sindicato inglês *British Musicians Union* e o americano *American Federation of Musicians*, as sociedades de compositores,

---

<sup>158</sup> Tal categoria é utilizada pelo autor para descrever relações/disputas de/por poder.

escritores e outros profissionais, *ASCAPe a Performing Arts Society*, a força dos sindicatos foi fundamental como mediação em termos de representação dos músicos frente a indústria fonográfica do *jazz*. Apesar dos avanços em termos de garantias trabalhistas para os músicos de *jazz* na Inglaterra e nos Estados Unidos, Hobsbawm (1989), destaca que os sindicatos adotaram uma política restritiva para músicos que tocavam ao vivo dentro da área do sindicato, além de uma rigorosa proibição de importação de orquestras estrangeiras na Inglaterra, entre 1935 e 1956<sup>159</sup>.

Analisando o atual circuito local, musical e independente na cidade de Vitória/ES notam-se assimetrias no processo de produção musical a partir de artistas mulheres que buscam ocupar espaços de poder e reconhecimento no cenário musical e local. Durante o evento (bate-papo) realizado em 21 de abril de 2018 no Centro Histórico de Vitória/ES, referente ao “Dia mundial da criatividade<sup>160</sup>” ocorrido no restaurante *Grappino Rango Bar*, com a proposta temática sobre a *Ascensão da mulher na cena musical capixaba como forma de expressão*, contou com a presença de algumas das artistas e produtoras locais, entre elas: a cantora e compositora Gabriela *Brown*, a produtora Victória Dessaune, do Fita Demo, a cantora Morena, do grupo Solveris e a musicista Aressa Alves, da Banda Alquimistas. A apresentação sobre a temática e como seria conduzido o bate-papo foi feita pela cantora e compositora Gabriela *Brown* e pela musicista, Aressa.

Gabriela *Brown* agradeceu ao público presente e pergunta se tinha alguém envolvido com música? Até aquele momento, uma garota sinalizou que sim. Morena do Solveris foi a primeira a falar. Durante a sua primeira fala Morena falou sobre a sua trajetória musical até ali. Atualmente, faz parte de um grupo de *rap* com mais três homens, mas começou no samba com 18 anos. Morena destacou a questão de o *rap* ser um gênero musical masculino e a dificuldade de ser legitimada nesse meio por ser uma mulher, bem como a questão da mulher no Espírito Santo. Outro ponto destacado por Morena foi referente à identidade local. Foi nesse ponto que ela destacou de forma bastante otimista a importância de o estado em termos de qualidade de vida relacionada ao custo de vida ser mais barato do que cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. A relação entre o espaço urbano e praia, segundo suas palavras: “Aqui é o centro de tudo” e, finalmente, a diversidade da cena musical, citando outros

---

<sup>159</sup> “Solistas podiam passar, sob a regulamentação mais amena da *Variety Artistes Federation* - e o fechamento por dois anos das gravadoras imposto por Petrillo na América, em 1942-1944, são marcos na história do *jazz*”. (HOBSBAWM, 1989, pag. 201).

<sup>160</sup> O evento aconteceu em várias cidades do país. No centro de Vitória/ES reuniu vários empreendedores em diversos segmentos em lugares distintos no centro da cidade.

músicos/artistas, que segundo ela é mais concentrada, podendo ser mais unida e, conseqüentemente, mais expandida para o resto do país, referindo-se ao eixo Rio-SP. Morena encerra sua primeira fala enfatizando a importância de lutar e perseverar pelo seu espaço no meio musical a despeito das dificuldades.

Destaco nessa primeira fala a situação da mulher no mercado musical, valorização da identidade da cultural local e a ideia de *economia colaborativa* através da expansão da cena musical local e o papel do *empreendedor de si* nesse processo. Morena fala sobre tudo isso sem fazer qualquer referência em relação ao *dia mundial da criatividade*.

A segunda palestrante a falar foi a Aressa Alves, do grupo/banda As alquimistas. Aressa iniciou sua fala explicando que as Alquimistas começaram há apenas cinco meses e destaca como as coisas estão acontecendo de forma rápida dentro desse período. Falando sobre a sua trajetória, Aressa começou como atriz e disse que se encontrou na música. Ela também é compositora (não falou sobre qual a sua outra função no grupo, mas me pareceu que ela é uma das guitarristas). A fala da Aressa sobre a estética musical da banda foi extremamente afirmativa sobre as questões do corpo, dos afetos e das questões feministas. A banda é composta somente por mulheres. Aressa destaca que o “sonho” (numa perspectiva do *empreendedor de si*) da banda era tocar no *Bar do Mãozinha* (um bar conhecido pelos músicos locais e o primeiro lugar onde a banda tocou).

Aressa explica que nesse processo de profissionalização encontra dificuldades em captar recursos (não esclarece que tipo de recurso), a dificuldade de conseguir equipamentos, pois a maioria dos recursos e equipamentos necessários para produção, bem como todo processo de produção está majoritariamente sob posse de homens. Neste ponto ela destaca a importância da ascensão da mulher na atual cena musical num ambiente historicamente dominado por homens. Apesar das dificuldades, Aressa anuncia que o baixista da banda da Pitty estará produzindo um *EP*<sup>161</sup> com a banda durante 10 dias, provavelmente em maio.

Gabriela *Brown* (21 anos) foi a terceira artista/cantora a palestrar, relatou que o seu envolvimento com a música se deu desde os 15 anos, mas a decisão de se profissionalizar aconteceu concomitantemente com a sua trajetória acadêmica.

---

<sup>161</sup> *Extended play (EP)* é uma gravação em disco de vinil ou *CD* que é longa demais para ser considerado um *single* e muito curta para ser classificada como álbum musical. Atualmente o *EP* ou *EPs* tem sido muito utilizado para lançamentos em plataformas de *streaming* como estratégia de divulgação, distribuição e monetização que pode ser considerada mais econômica em termos de investimento para o artista independente.



Perante a fala de Gabriela percebe-se que o “lugar” social-econômico privilegiado em relação às outras palestrantes. Tal “lugar” está relacionado ao *capital cultural e social* (Bourdieu, 2007) que a artista possui, e que contribui para o seu processo de profissionalização na música, proporcionando um leque maior de escolhas profissionais devido ao apoio da família na construção do sujeito como *empreendedor de si*.

A cantora relata que sempre pensou em cantar e a sua vida como estudante foi um “disfarce”, pois a sua real pretensão/sonho sempre foi à música. A sua estreia como cantora aconteceu no festival de música *Espírito Jazz*. Gabriela deu muita ênfase em sua fala quando se referiu à relação assimétrica entre músico e produtor em dois aspectos importantes para serem observados: O primeiro sobre a interferência do produtor no processo de criação, ao qual se coloca como patrono da obra. (WILLIANS, 1992). O produtor se coloca como mediador na criação, divulgação (local de gravação, lugares para o artista se apresentar) e patrocínio (recursos) da carreira artística.

O segundo aspecto levantado por ela, diz respeito ao assédio de produtores quando a artista é uma mulher. Desse modo, ao se identificar como lésbica, Gabriela demonstrou extremo desconforto com o “simples fato” de ter mais atenção e muita interferência por parte de produtores no seu trabalho. Relatando situações de assédio e interferência, ela destacou que o empoderamento dos homens no mercado musical é um empecilho para a liberdade artística. A cantora já recusou alguns trabalhos devido a tais situações<sup>162</sup>. No encerramento da sua apresentação, a cantora e compositora destacou a importância do apoio do seu público, em que segundo ela, o reconhecimento e apoio do público é um fator de empoderamento do artista em relação aos produtores. Conforme o público vai aumentando, os produtores tendem a respeitar mais o artista.

A quarta palestrante, foi a blogueira Victória Dessaune, do Fita Demo. Vitória começa a sua apresentação esclarecendo que não é musicista (não canta e nem toca nenhum instrumento), mas admira profundamente a música. Depois fala sobre sua trajetória profissional, destacando primeiramente sua formação acadêmica na área de publicidade e propaganda onde o tema do seu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC foi sobre o conceito de gestão de marca em que ela identificou e se

---

<sup>162</sup> Nota-se novamente o “lugar” de privilégio ao poder recusar determinados trabalhos.

inspirou no personagem de *David Bowie*, o *Ziggy Stardust*<sup>163</sup>, para compreender a estética musical da *Music Branding*<sup>164</sup>. Victória explica a importância que esse trabalho teve em sua carreira onde foi impulsionada a criar o *blog* *fit demo* (*blog* criado há cinco anos), pois sentiu a necessidade não só de reportar o trabalho das bandas e músicos independentes locais, mas também, entrevistar os músicos com o objetivo de dar mais visibilidade na divulgação desses trabalhos. Paralelamente a esse trabalho, Victória também criou uma agência de publicidade cujo objetivo foi difundir marcas ligadas ao conceito de música *branding*.

Atualmente, Victória não trabalha mais com a agência, mas redirecionou a *fit demo* para uma perspectiva ampliada na formação e profissionalização dos músicos/artistas independentes. O destaque de Victória sobre a dinâmica desse empreendimento é o fato da sua equipe ser composta somente com mulheres.

Victória destaca a mesma situação que Gabriela sobre o fato de muitos produtores serem homens e o quanto a experiência de trabalhar com mulheres é qualitativa e empoderadora. Outro trabalho feito por Victória atualmente é o programa *Sorvetinho* realizado na rádio universitária de segunda a sexta, das 14h00 até às 17h00, e que tem como proposta tocar somente músicas de artistas locais. Referente a essa atividade, Victória explicou sobre a dificuldade de trabalhar com uma equipe composta por ela e mais três homens. Exemplos como a “necessidade” de um homem tem que explicar novamente algo que já foi dito por uma mulher, no sentido de dar legitimidade a uma explicação, é algo que segundo a fala e comentário de Morena, denota algo que ela, classifica como uma “*hierarquização invisível*”, fazendo uma analogia entre o chefe (homem) e o estagiário (mulher). Morena explica que entende tais atitudes como reflexo da ascensão das mulheres em locais de empoderamento anteriormente ocupados somente por homens<sup>165</sup>.

Seguindo a palestra, não mais num formato de apresentação, mas numa dinâmica de bate-papo, Aressa retoma a discussão sobre a liberdade do corpo como

---

<sup>163</sup> O *Ziggy Stardust* era um extraterrestre andrógono que tratava de questões sociais relacionadas à juventude da década de 70. O personagem alcançou tamanha representação ao ponto de *Bowie* ser assimilado pelo público com a própria representação do personagem. Diante de tal repercussão num dos seus *shows*, *Bowie* “mata” o personagem sem avisar a banda. Esse fato é relatado pela blogueira durante a palestra.

<sup>164</sup> *Branding*, ou Gestão de Marcas, são as ações voltadas para fazer com que o público-alvo de uma determinada marca ou empresa consiga perceber seu valor e diferencia-la das demais, gerando um perfil e percepção de valor. Marketing sensorial são as ações que a marca desenvolve para impressionar os sentidos do consumidor: Tato, paladar, olfato e audição. Para cada sentido há uma ação específica, e todos eles resultam em uma sensação. Fonte: <http://blog.listenx.com.br/o-que-e-music-branding-2/>. Acesso em: 28/02/2019.

<sup>165</sup> As questões de gênero perpassam todos os discursos das palestrantes. Ficou claro o “lugar de fala”.

expressividade artística e destaca algumas situações de violência (homens mexendo nos equipamentos sem a permissão da banda, xingamentos, etc.) e inconveniências durante os *shows*. Nesse momento, as falas sobre situações onde as mulheres são protagonistas, são difusas entre as palestrantes (no sentido de quem está falando), mas concordam entre si sobre a (des) legitimação e objetificação por parte dos homens em situações cotidianas que acontecem durante o seu trabalho. Gabriela destaca tais distinções no tratamento em relação à mulher, dependendo do gênero musical, citando a diferença entre o *jazz* e o *soul*, por exemplo.

Aressa relaciona a ascensão da cena musical como ascensão da resistência da mulher, enfatizando que tal ascensão é material artístico. Nesse momento, pela primeira vez durante a palestra, alguém (uma mulher jovem e negra) reforça o “lugar de fala” ressaltando que enquanto mulher se sente mais segura quando frequenta um *show* (citando os da Gabriela como exemplo) em que a maioria do público é composta por mulheres e, principalmente, mulheres lésbicas. Na sequência, Morena traz a discussão para o âmbito do *marketing* no sentido de resistência em fazer aquilo que acredita em termos de produção artística, focando a capitalização de recursos entre apoiadores. Morena destaca que o seu primeiro *EP* custou R\$ 300,00 e foi produzido em 6 horas no “*Guanaani Hostel*” (Centro de Vitória/ES).

Ela mesma pintou as roupas que utilizou para a gravação do clipe, juntando recursos com amigos, familiares, etc. Morena considera a sua atitude empreendedora como algo ousado no sentido de realizar um sonho de acordo com as condições dadas no momento. Ressalta que não adianta pensar em começar como uma Beyonce fazendo uma turnê internacional<sup>166</sup>. A partir dessa fala, Morena ressaltava a importância da colaboração como uma forma de capitalizar recursos para ganhar visibilidade e se tornar um produto musical, citando exemplos de marcas de roupas utilizadas por ela, em parcerias com pessoas que fazem parte do seu público<sup>167</sup>. Tal visibilidade, segundo a cantora, garantiu um patrocínio de São Paulo<sup>168</sup> para gravar outro clipe que

---

<sup>166</sup> Na visão dela, é possível perceber a racionalização do empreendedor de si como alguém que por não ocupar um lugar de privilégio, deve construir sua carreira com muita perseverança e personalidade.

<sup>167</sup> Através de sua fala fica bem claro o processo de globalização como vetor de tais parcerias. Exemplos entre o local e o global ficam claros na sua fala quando ela destaca que a importância da *internet* na visibilidade que o seu primeiro clipe teve ao ser gravado no *Guanaani Hostel* um lugar de referência local na Grande Vitória

<sup>168</sup> O patrocinador chamado de *Safada* disponibilizou apenas equipamentos, todo o processo de criação e produção ficou por conta do grupo, segundo Morena.

rendeu mais de 400 mil visualizações. Diante dessa fala, Aressa ressalta a questão do sonho como forma de resistência, destacando as dificuldades como fatores motivacionais, inclusive como “material” de inspiração para compor. O lugar de minoria e suas dificuldades para se legitimar sempre é ressaltado em sua fala.

Depois dessa fala, pela primeira vez, um homem se manifesta perguntando qual a solução? As palestrantes destacam a problematização do debate proposto como resposta a tal indagação<sup>169</sup>. Humberto, integrante e baixista do grupo Severino e do coletivo Assédio coletivo, afirmou que desde 1986 quando chegou ao Estado do Espírito Santo, participa, analisa e conhece o mercado fonográfico local. Em sua fala, Humberto discorre sobre a desunião no meio musical local. Cita exemplos de gente (sem citar nomes) que conseguiu se destacar no meio artístico e depois, não levou em consideração a situação local. Ele citou exemplos de festivais que participou ao longo de sua carreira, onde aconteceram situações de ser ignorado por músicos locais que já tinham um público fora do Estado.

A fala de Humberto ressaltou de forma saudosista, otimista e regionalista a cena do *congopop*, liderada pelos grupos Casaca e Manimal no final dos anos 90 e começo dos anos 2000 (Bravin, 2008) quando o cenário musical capixaba “quase chegou lá” nas palavras de Humberto. Ele destacou a cena musical natalense (O festival do sol, por exemplo) como uma boa referência de união entre os músicos. Critica a galera do *rock* por ser sectária e enfatiza a importância da difusão na cena além do local.

Conforme o encontro foi finalizando, a ideia de colaboração, união e troca de contatos foi se consolidando através das falas. Gabriela enfatiza a colaboração entre músicos na sua carreira, através de indicações. Humberto propõe troca de tecnologia e informações no processo de produção e visibilidade. Também propõem criar um circuito alternativo além da Grande Vitória e cita exemplos de locais “conhecidos” para tocar fora da Grande Vitória. Gabriela destaca que parte de seu público costuma ser da idade entre 12 e 14 anos. Morena destaca como estratégia, a necessidade de segmentar um público através da proposta artística e fazer música de alguma necessidade afirmativa. Consolidar um público local (jovens) e também destaca que as plataformas de *streaming* ajudam a consolidar um público, pois colaboram para dar visibilidade do trabalho através da mídia. Aressa defende a linha

---

<sup>169</sup> A entonação e expressão da indagação, feita por ele, simbolizava certo desprezo pelo que foi discutido até ali. Foi como se a problematização levantada no debate não tivesse tanta relevância. Esclareço que minha interpretação sobre essa fala é subjetiva.

de pensamento da arte como expressão de afetos.

Em entrevista concedida a João Depoli do *site* Inferno Santo, a multi-instrumentista, filósofa, cantora, compositora, produtora e responsável pelo projeto *My Magical Glowing Lens*, Gabriela Deptulski, destaca algumas situações assimétricas em que as mulheres buscam um espaço de protagonismo e empoderamento no processo de produção musical presentes no cenário local. Segundo Gabriela, após sua mudança da cidade local (Colatina-ES) para a capital Vitória, onde ocorreram as primeiras produções/gravações do primeiro álbum referente ao projeto *My Magical Glowing Lens*, chamado *Cosmos*. Gabriela destaca que os três primeiros singles foram produzidos/gravados por ela “sozinha”:

Os três primeiros *singles* que eu gravei foram aqui. A influência de gravar em casa veio do *Will [Just]*, do *Muddy Brothers*. Eu falei: “Ah, não tenho equipamento pra gravar”, e ele disse: “Fala sério, coloca um fone no seu *notebook* e usa como microfone. Cola ele com fita crepe na caixa de som de guitarra e grava, sacou? Vai ficar massa”. Isso abriu minha cabeça, sabe? Gravei três singles e eu lancei aqui em Vitória, mas ninguém me dava ouvidos [risos]. Só os meus amigos mais chegados (DEPOLI, 2018).

Perguntada sobre o significado em influenciar e auxiliar mulheres na produção musical local, em projetos como oficina de guitarra, pedais e gravação voltada apenas ao público feminino, Gabriela explica como se deram tais iniciativas:

Quem teve a ideia inicial fomos eu, a Letícia [Tomás] e a Hannah [Carvalho] da *PWR Records* e a Larissa Conforto [baterista da *Ventre*]. Nós fizemos uma ‘*jam* das minas’ numa casa de *shows* muito específica lá de Recife que é incrível. Essa ideia começou lá e, desde que eu tive contato com essas pessoas, eu comecei a querer me envolver mesmo com essa coisa direcionada só para as mulheres. A gente fez algumas turnês em que a gente fez umas oficinas, e eu me lembro de uma específica que era mista. A gente estava querendo arrecadar dinheiro por causa do carro do Pedro, que ele tinha nos emprestado, mas que quebrou — fundiu o motor. A gente estava super endividado e sem transporte, então eu dei a oficina e eu me lembro dos caras falando muito e das minas no cantinho, morrendo de vergonha de falar. Antes eu tinha um pouco de dúvida se tinha que ser só para mulheres mesmo, mas depois que eu passei por essa situação, eu falei: “Tem que ser”. A gente é ensinada que a gente não pode nem abrir as pernas quando a gente é pequena, porque existe a pedofilia, e não é só isso. A gente tem que parecer

mocinha e tal. Os meninos podem jogar bola, podem se estrear, podem fazer tudo e a gente tem que... Eu me lembro da minha mãe e da minha madrasta brigando comigo, porque eu era meio moleca quando era pequena, sabe? Eu tava descabelada, suada e pra chegar pra festa não pode. E toda essa coisa com meninas, que fez parte [da criação] de praticamente todas as meninas da minha idade, da minha geração e de outras também. Não é algo que as pessoas fazem conscientemente, não é uma educação que deram pra gente, não é culpa dos nossos pais, nada a ver com isso. É uma cultura mesmo que se criou e que eu tô tentando intervir nela, sacou? Aí eu comecei a me engajar com isso e quando eu vim aqui pra Vitória, eu vi que tava rolando uma movimentação de meninas e, tipo, as maiores gigeiras da cidade agora são meninas, sacou? Eu tava vendo essa movimentação de mulheres aqui e falei: “Eu tenho que fazer alguma coisa pra contribuir, pra fortalecer essas meninas”. E aí foi isso. Eu pensei que o que eu poderia doar era o meu conhecimento enquanto guitarrista e o meu conhecimento de produção musical, que ainda é muito pequeno — eu ainda sou uma produtora independente, meu conhecimento é muito minúsculo. Mas eu acho que, com o pouco que eu tenho, eu já consigo passar pra outras pessoas (DEPOLI, 2018).

Na entrevista Gabriela explica como funciona o seu trabalho como produtora citando como exemplo o atual trabalho de produção musical que ela está realizando com o duo Transe<sup>170</sup>:

A gente tem que reconhecer também, a gente enquanto produção musical... Por exemplo, quando eu comecei a produzir o trabalho do Transe, eu falei: “Bicho, eu quero traduzir o que eles querem falar com o conhecimento que eu tenho”. É uma responsabilidade muito grande, mas eu não quero induzir, eu quero traduzir, sacou? Eu sei que eu vou induzir também, mas eu quero que eles me induzam mais que eu induza eles, e eu acho que isso é uma tática interessante pra você não deturpar o trabalho de um artista, porque, pra mim, de onde surge a ideia, é de onde surge tudo (DEPOLI, 2018).

Ainda falando sobre o primeiro álbum do projeto My Magical Glowing Lens (Cosmos), Gabriela destaca como foram desgastantes relações de poder e assimetrias que se deram durante o processo de produção, divulgação e

---

<sup>170</sup> Formado por Francesca Pera e Fernando Zorzal o *duo* pretende lançar seu *EP* em 2019. Fonte: <http://infernosanto.com/2018/10/03/transe-funky-pirata-comeca-gravacoes-disco/>. Acesso em: 07/03/2019.

## reconhecimento de seu primeiro trabalho:

Eu tava indo pra um caminho de gravar tudo sozinha de novo, então o Cosmos seria muito mais eletrônico e muito mais *pop*. Eu procuro elogiar muito cada um em seu trampo, sabe? Os conhecimentos que o Gil tem de engenharia sonora e de técnica de som, eu tinha zero. Eu aprendi tudo com ele, sacou? Ele grava muito bem, ele sabe como capturar o áudio, ele tem uma delicadeza muito grande para capturar os áudios da forma perfeita, sacou? Foi, meu professor. O trabalho que ele faz essas coisas que eu falo que aconteceram entre mim e a Subtrópico é muito para expor uma situação que acontece... não é só a Subtrópico que faz isso. A Subtrópico fez isso comigo, mas muitas produtoras fazem isso com outros artistas, sacou? E eu fiz a denúncia e falo sobre esse assunto, porque acho que isso tem que parar. Não são só eles que tem que parar, tem que parar todo mundo. Meu ato de expor isso na *internet* é porque foi um sofrimento tão grande, de eu vendo pessoas aqui em Vitória chegando pra mim e falando que não era eu que tinha produzido meu trabalho, sacou? E sempre fui eu que produzi o meu trabalho! Sempre fui eu que produzi a minha banda! Foi muito duro essas informações chegarem pra mim, falando que eu era só uma cantora e compositora sendo que eu nunca fui só isso. Eu sempre produzi os meus trabalhos, eu sempre arranjei meus trabalhos e, mesmo as versões demo que não tinham um arranjo, já tinham ideias de arranjo na minha cabeça. Eu sempre fui preocupada com essa parte de arranjo e produção musical. Ter lutado tanto por isso, vindo lá de Colatina pra ensaiar com uma banda aqui de Vitória, não encontrando parceiros de banda lá, vir montar uma banda aqui, fazendo essa movimentação árdua de vir com todo o meu equipamento todo o final de semana, desembolsando dinheiro com isso, pedindo ajuda pros meus pais, fazendo todo esse esforço existencial de ainda depender dos meus pais com vinte e tantos anos de idade e eles confiando em mim de que ia dar certo, autoestima baixa, carregando tudo de ônibus, fazendo todo esse movimento e ainda ir aos pouquinhos criando uma rede de contatos nesse trabalho de formiguinha, pegando pessoas de confiança pra tocar no seu trabalho, que não iam querer deturpar a sua ideia inicial e sim acrescentar, pessoas que vão te compreender enquanto produtora... Hoje eu vejo que eu fui à produtora do Cosmos, porque eu me lembro de insistir muito em várias paradas e eles não insistiam e isso gerava uma briga também, porque ninguém sabia o que era produtor musical e ao mesmo tempo eu atuava como produtora. Eu não sabia e ficava podando o negócio de todo mundo: “Não, não é assim”, “Faz assado”, “Pega essa referência aqui”, “Paoli, vê esse negócio aqui do *Tame Impala*”, “Gil, do *Flaming Lips*”, sabe? Pressionando e modificando as paradas que eles traziam, embora eles também dissessem

quando não gostavam. Só que, ao mesmo tempo, a ideia central... Como é que eu posso dizer? É como se fosse o diretor de um filme e cabe a você criar o todo, organizar o todo da coisa (DEPOLI, 2018).

A partir deste cenário mundial globalizado e mercadológico, percebe-se que a trajetória da indústria fonográfica mundial e brasileira e, seus atores, entre tais atores sociais legitimados no campo musical, destacam-se as transnacionais/majors/gravadoras, produtores, artistas/músicos, associações de artistas/músicos, órgãos reguladores, plataformas de downloads gratuitos, plataformas de streaming, empresas de tecnologia, passaram por diversas alterações assimétricas, complexas e conflituosas, porém - racionalmente medidas e reinventadas pela lógica de mercado, entendido aqui como um capitalismo especulativo e dirigido por grupos de acionistas, que através de novos modelos de negócios mantiveram à lógica mercadológica, conseguindo manter a velha estrutura de uma cultura hierarquizada por simuladas opções de livre consumo para o público consumidor e um livre espaço de criação para os artistas e músicos, estes segundo, já destacados na questão problemática do trabalho como principais atores sociais no processo de criação por ocuparem um lugar de protagonismo no processo de criação de uma obra de arte, neste caso, a música.

### **3. AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INFLUÊNCIA DOS CAPITAIS NA TRAJETÓRIA DOS ARTISTAS CAPIXABAS**

Este capítulo se propõe a analisar as representações sociais de consumo musical através da discussão sobre o gosto enquanto construção social e suas distinções sobre o que é música popular brasileira. Também será analisado a contemporaneidade dos circuitos musicais e independentes em Vitória/ES para compreender como determinados atores sociais que circulam nesses eventos utilizam seus capitais para se legitimarem no campo da música.



### 3.1. *A construção social do gosto e suas distinções sobre o que é música popular brasileira.*

Um item muito presente nas produções artísticas é a ideologia carismática sobre o “gosto puro” e o famoso ditado que diz: “gosto não se discute”. Segundo Bourdieu (2007), a *ideologia carismática* naturaliza o gosto como se fosse uma disposição intrínseca da natureza humana, como se o indivíduo naturalmente passasse a gostar de algo, e que esse gosto é tão íntimo e pessoal, tão puro e humano que não deva ser discutido por uma simples questão de respeito. A observação científica, destaca o autor, permite verificar essa falsa noção sobre a “natureza” do gosto, pois o gosto, antes de tudo é uma construção social e a naturalização do mesmo ignora uma série de mecanismos responsáveis pelas próprias distinções e interesses envolvidos nesse processo. As instituições e grupos legitimados dentro do campo artístico se utilizam da *ideologia carismática* através da educação que distingue socialmente quem e o que determinado grupo social deve gostar.

Para Bourdieu (2007), a família e a escola são os campos de atuação responsáveis pela construção do gosto, bem como a legitimação das distinções entre as classes sociais. O campo intelectual e suas produções artísticas são responsáveis pelas distinções na busca da legitimação sobre o que é arte. Essas distinções variam entre grupos e instituições de acordo com o seu capital social, cultural e econômico. Os detentores do capital “detêm” as regras do jogo dentro do campo de atuação. Através da construção social do gosto o valor simbólico da arte desempenha um papel de distinção, sendo o gosto resultado de uma construção social distintiva, a atuação dos agentes sociais envolvidos em todo o processo é dialética, portanto, a arte possui uma disposição estética.

Segundo Bourdieu (2007), o resultado de toda disposição estética e suas representações simbólicas na formação e transformação de uma obra de arte, é a transformação da produção artística num bem cultural. O significado do valor de um bem cultural determina a sua representação como produto, ou seja, “os bens culturais se tornam produtos de consumo e possuem formas de consumir, bem como as representações sociais do consumo”. As lutas simbólicas buscam determinar qual ideologia dominante se legitima dentro do campo. Tais práticas operam por meio de representações definidas pelo autor como, *habitus*:

O *habitus* e, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente

classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida (Bourdieu, 2007, pag. 162).

Considerando a música enquanto um produto cultural em que através da arte “permite uma intensidade de trocas simbólicas” (Dias, 2000), a representação social sobre o que é popular (no sentido cultural) é o que é mais consumido através das condições dadas pela indústria fonográfica na condição de agente social legitimado no campo da música. Para Dias (2000), também há uma hierarquização do que é popular em termos de consumo. Percebe-se na mesma análise que o projeto de modernização da música brasileira é caracterizado por simulacros que “apresentam” à lógica dissimulada do consumo e, não por uma consciência crítica sobre o papel da arte, especialmente sobre “livres” e “diversas” manifestações do que pode ou não ser considerado como música brasileira. O conceito de música popular brasileira como bem cultural, os fatores econômicos juntamente com as representações simbólicas são responsáveis pelas distinções estabelecidas pelos produtores. É possível verificar como o mesmo bem cultural pode ser uma mercadoria o em que o seu valor econômico e simbólico varia de acordo com o seu contexto histórico, cultural e econômico (Bourdieu, 2007).

Outrora artistas considerados populares e representantes de uma consciência libertária durante o processo da censura militar, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros, atualmente, também são considerados como representantes de uma categoria de consumidores que possuem um capital simbólico e cultural representado através de uma cultura mais erudita do que cultura popular. Para Kuper (2002), a alta-cultura-oficial é responsável por condenar a cultura popular como falsa. Segundo Kuper (2002), a cultura de elite se utiliza do consumo como sinal de status.

Na relação entre cultura e razão prática, Sahlins (2003) afirma que toda produção econômica é determinada por uma esfera simbólica. O simbólico termina subordinado à lógica linear mais poderosa da satisfação das necessidades objetivas. Mesmo fora das transações comerciais, no que às vezes é chamado de vida em vez de trabalho. A materialidade do capitalismo é, afinal, uma forma de simbolizar.

Qualquer ordenação cultural produzida pelas forças materiais pressupõe uma ordenação cultural dessas forças. Sahlins (2003) procura demonstrar que tanto o consumo quanto produção não são criadas por determinações objetivas (mesmo no capitalismo), mas pelo simbólico - o que o autor denomina como: razão cultural. Para o autor, o material somente existe na medida e na forma projetada por uma ordem cultural socialmente dada, onde, sobretudo é uma opção política. Sendo assim, o valor econômico de uma obra de arte, enquanto processo de produção artística, é influenciado de acordo com a sua dimensão simbólica num determinado contexto histórico. Essa distinção ideológica faz da junção entre o produto e a representação simbólica, um meio de retificar a construção do sujeito social, conforme destaca Bourdieu (2007, pag.11):

A relação de produto e consumo tem como alvo um público que forma e transforma assimetricamente o mercado e campo de atuação de determinada produção artística. A relação entre público e consumo é representada pelo valor distintivo de uma classe social ou uma fração de classe. Nesse caso, a arte e seu campo de atuação, variam de acordo com a classe social que o seu produto pertence.

Em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 2004 é possível perceber nas palavras de Chico Buarque tais variações e distinções presentes sobre o conceito de música popular brasileira:

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem à bossa nova, que remodela tudo - e pronto. Se você reparar, a própria bossa nova, o quanto é popular ainda hoje, travestida, disfarçada, transformada em *drum'n'bass*. Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi,

passou (Folha de S. Paulo Ilustrada, 2004<sup>171</sup>).

No levantamento feito por Severiano (2013) sobre a história da música popular brasileira, o movimento tropicalista, inicialmente idealizado por Caetano Veloso, destacou-se por uma estética vanguardista de contraposição radical/anarquista/independente a certas tendências que o mesmo desaprovava na música pós-bossa nova. Segundo Severiano (2013), a atitude estética do movimento inicialmente foi posta em prática no emblemático festival da Record, em outubro de 1967, com o lançamento das canções *alegria, alegria* (de Caetano Veloso) e *domingo no parque* (de Gilberto Gil). O Tropicalismo misturava influências da música pop-internacional, com a utilização do instrumental eletroeletrônico, em especial dos Beatles, do cinema de Glauber Rocha, da arte ambiental de Hélio Oiticica (de onde veio o nome Tropicália), da antropofagia literária de Oswald de Andrade, da poesia concreta dos irmãos campos, etc. Segundo o autor, apesar da atitude anárquica/radical/independente representada não apenas pela sua sonoridade, mas também por escandalosas performances visuais em apresentações, o movimento tropicalista encontrou um amplo espaço de circulação e divulgação no campo da indústria cultural <sup>172</sup> até o momento de seus espetáculos serem cancelado pela censura em 1968 (ano do AI-5) <sup>173</sup>.

Na mesma linha de pesquisa, Dias (2000) apresenta um importante panorama sobre o processo de modernização da música brasileira. Dias (2000) afirma que a estratégia de mercado durante o regime militar vinculou os bens culturais como bens de consumo duráveis – fazia parte do projeto de desenvolvimento com segurança adotar a lógica do consumo como fator de relevância sobre os produtos culturais. Com a chegada definitiva do *LP* nos anos 70 as transnacionais fonográficas puderam restringir gastos e aperfeiçoar investimentos. O *LP* foi o formato estético ideal legitimado pela indústria fonográfica mundial - nesse sentido, segundo a autora, foi mais seguro e lucrativo para as gravadoras produzir, manter e investir em *casts*

---

<sup>171</sup> Sobre o conteúdo da entrevista. Fonte:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acesso em: 23/07/2019.

<sup>172</sup> Gravadoras, rádio, programas de TV, boates, teatro, cinema. (Severiano, 2013).

<sup>173</sup> “Tal deboche anarquista, também de inspiração *oswaldiana*, que seria reprovado por boa parte da plateia, da crítica, acabaria por determinar o cancelamento da temporada, após o nono espetáculo, por iniciativa de um promotor público e de um delegado de polícia, ansiosos por agradar a ditadura. Na ocasião foi gerado um falso boato, em que, durante alguma ou, algumas das apresentações – os tropicalistas teriam feito uma paródia do “Hino nacional” considerada pelas forças armadas, desrespeitoso à nação, onde os militares utilizaram o boato como pretexto para prender e forçar o exílio de Caetano e Gil”. (Ibidem, pag. 385).

*estáveis*, artistas conhecidos no conjunto do *show business*. (Dias, 2000).

A autora aponta que durante esse período a consolidação da música brasileira não surgiu da grande fertilidade de produção musical nos anos 60, mas principalmente de fatores estratégicos pelas condições econômicas que foram dadas pelo surgimento das transnacionais. Essas fonográficas foram responsáveis pela legitimação do que pode ser representado como música popular brasileira.

Outros exemplos relacionados às representações simbólicas sobre música popular brasileira podem ser verificados durante os anos 80, através do *Rock Nacional* (e suas variáveis estéticas em cada região) considerado como música de protesto em detrimento da chamada *MPB*. Naquele período, havia uma distinção muito clara entre o que era *MPB* e *Rock Nacional*, constituídos por atores sociais em disputa no cenário musical<sup>174</sup>, que utilizaram determinadas disposições estéticas musicais para legitimarem-se no campo da música como representação simbólica do que pudesse ser considerada música popular brasileira. Por outro lado, destaca Dias (2000), nos anos 80 artistas independentes como Itamar Assumpção, considerado vanguardista pela imprensa e pelo meio universitário, foi considerado como maldito pela indústria fonográfica (termo cunhado também pela imprensa), uma vez que essa expressão era utilizada como forma de distinguir e classificar o artista que tentava manter-se à margem do jogo econômico das grandes gravadoras.

Segundo o antropólogo Vianna (1987), durante os anos 80, as variações estéticas do *funk carioca* e as representações sociais são heterogêneas, contendo, portanto, múltiplos significados simbólicos dentro desse grupo social. No caso do *funk* esse processo era assimétrico, pois a sua origem não se deu como resultado de um processo de homogeneização cultural, representando os valores de uma classe dominante através da indústria cultural. Durante os anos 80 e começo da década de 90, o *funk carioca* enquanto manifestação cultural foi marginalizado e criminalizado pela mídia, pela classe média carioca e pelo próprio meio acadêmico. Desse modo, o *funk*, assim como o samba (durante a república velha), são manifestações artísticas que expressam à realidade dos moradores dos morros (realidade essa que não é homogênea), destaca o autor.

O *funk* é influenciado pela cultura *hip-hop*, pelo cotidiano das favelas, bem como pelo preconceito enfrentado pelos que moram no morro e trabalham fora daquele território. Nessas misturas, o gênero *funk*, notadamente, sofre influências de

---

<sup>174</sup> Tais atores como representantes da indústria fonográfica, artistas/músicos e mídia.

outros ritmos que permeiam a cena musical brasileira. A partir dessas apropriações, que retratam sobre uma condição social, a vida nos subúrbios cariocas, nascem também diversas categorias no *funk* (Vianna, 1987).

Pelo olhar de Essinger (2005) em sua obra, *Batidão: uma história do funk*, verificamos um movimento atrelado à música negra estadunidense que, entre os anos 1960 e 1970, embalava os bailes do subúrbio carioca. Entre as personalidades daquele então incipiente gênero musical brasileiro destacava-se o DJ Malboro, autor do primeiro funk produzido no Brasil, o *Melô da mulher feia*, lançado ao final dos anos 1980. Segundo o autor, a questão da violência também está inserida na construção dessa nova vertente. Evidências deste aspecto são os chamados bailes de lado A e lado B, de briga, de corredor e do bicho conforme retratados pela imprensa. A violência relacionada ao *funk* desencadeou uma espécie de demonização do gênero, quando passou a ser associado aos arrastões ocorridos no ano de 1992, em Ipanema. Essinger (2005) também relata um importante contraponto: a “evangelização” de atores desta cena musical, como donos de equipes, *DJs* e *funkeiros*.

O autor também destaca que a partir de 1994, jovens de classes médias e altas passam a frequentar as comunidades quando os bailes pacíficos despontam e consolidam-se em diferentes regiões como o “Chapéu Mangueira (no Leme), Dona Marta (em Botafogo), Cantagalo (entre Copacabana e Ipanema), Tabajara (em Copacabana), Rocinha (entre a Gávea e o Leblon), Prazeres (entre Santa Teresa e o Cosme Velho), Cerro Corá (no Cosme Velho) e Nova Cintra (entre Laranjeiras e Santa Teresa)”, entrecruzando morro e asfalto. O movimento também fez despontar o *funk melody* – evidenciado pelo sucesso de artistas como Claudinho e Buchecha e Latino, os anos 1990 foram marcados, sobretudo, pelos principais elementos que caracterizam o funk - que são a batida e os discursos proferidos pelos *MC's*, que são caracterizados pelo discurso romântico, de protesto e erótico (Essinger, 2005).

O estilo *funk proibidão*, por exemplo, apresenta um discurso social que busca retratar a vida na favela, os preconceitos, injustiças sociais, entretanto cita facções criminosas, façanhas de traficantes, e, por isso, é geralmente executado dentro das favelas e combatido pela polícia. Um dos representantes do estilo foi o Mr. Catra, que apesar de ter discos lançados no estilo *proibidão*, tem sua trajetória marcada pelo *funk erótico* ou *batidão*, e que se caracteriza por conter letras com linguagem sexual e que incitam coreografias de teor erótico. Os bailes onde ocorrem têm proibida a entrada de menores de dezoito anos (Essinger, 2005).

Segundo Essinger (2005), durante os anos 90 o *funk* “desce o morro”, ganha a simpatia de um setor da juventude da classe média carioca e, a partir daí, a indústria fonográfica (como é peculiar) se “apropria” do fenômeno que, embora seja criminalizado do ponto de vista ideológico por atores sociais legitimados no campo da música, que se utilizam de suas distinções para legitimar o que é cultura e música popular brasileira – percebe-se uma intenção cada vez maior por parte da mídia e da indústria fonográfica em legitimar o *funk* como cultura popular através do consumo, como é possível perceber através do *funk ostentação*.

A procura do ponto de ruptura dentro do movimento fez com que fosse publicada uma matéria na Revista Época (2012)<sup>175</sup> afirmasse que até 2011: “O *funk paulista (funk ostentação)* praticamente se limitava aos *funkeiros* da Baixada Santista. A principal inspiração eram os cariocas MC Frank e Menor do Chapa, astros do *proibidão*, gênero que faziam apologia das armas e do crime”.

Em junho de 2011, o MC paulistano *Boy do Char* lançou no *YouTube* a canção ‘Mégane’, referência à marca de um carro *renault*. “Imagina eu Mégane (...) invadindo os bailes/Não vai ter pra ninguém”, diz a letra. Os três milhões de acessos no *YouTube* chamaram atenção a outros *funkeiros* de São Paulo, e a ostentação se converteu-se em regra (Época, 2012). O *funk ostentação*, revela-nos a Revista Época (2012), também evidenciava a opção de seus artistas a não lançarem CDs. Esses *funkeiros* tornam-se conhecidos, principalmente, através lançamento de clipes, via *YouTube*, com significativo apelo ao luxo. Nascido em meados de 2011 e disseminada através da internet, especificamente através do *youtube*, os MC’s afirmam que o *funk* de ostentação é inspirado nos *rappers* americanos, que protagonizam seus clipes a bordo de carros de luxo, bebidas de alto custo e muitas joias de ouro, onde se destacam correntes e relógios. Percebe-se que a construção do subgênero *funk* de ostentação segue a mesma lógica do *rap* americano, segundo a qual a medida de sucesso é a capacidade de ostentação.

Durante o já mencionado evento Formemus realizado em Vitória/ES, a primeira mesa temática tratou de discutir a produção musical e o protagonismo da

---

<sup>175</sup> Sobre a matéria. Fonte: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 23/07/2019.

música na periferia. A mesa contou com a participação das *Mc's Afari*<sup>176</sup> e Pedrita<sup>177</sup>, além do *DJ Jean do PCB*<sup>178</sup>, o produtor carioca Victor Junior<sup>179</sup> e a mediação feita por um dos principais ícones do *funk capixaba*, Jefinho Faraó<sup>180</sup>. O primeiro debatedor a falar foi o Jean do PCB. Em sua fala, Jean discorre sobre a afirmação de ser capixaba e da periferia. Após sua prédica, Jefinho pergunta para Victor sobre a influência do *reggaeton*<sup>181</sup> na atual estética do *funk* em 2018? Victor define tal influência como um processo de fusão que possibilita contato com o público para popularizar a música perante o público.

Jefinho pergunta para as *MC,s* sobre a fusão do *funk* com outros ritmos? Afari responde, ampliando o conceito de fusão através de uma estética que possibilite afirmações de gênero, que ela define como sistema feminino<sup>182</sup> e conseqüentemente, novo gêneros musicais além do *rap-trep*. Em seguida, surge uma pergunta da plateia sobre a questão do preconceito sobre o papel das mulheres no mercado musical? Pedrita responde que o movimento *rip-rop, funk* ou qualquer outro é machista! Afari destaca a necessidade de letras que falem sobre a realidade da mulher/preta/periférica como um sinal de enfrentamento e resistência, seguindo em frente e não se tornar mero objeto sexual<sup>183</sup>.

Surge outra pergunta do público para o mediador Jefinho: Letra sexualizada

<sup>176</sup> Desde os 12 anos Afari iniciou sua carreira artística através de um dos elementos da cultura *hip-hop*, as danças urbanas, até receber o convite para participar do grupo Melanina *MCs* (grupo local), em que é compositora e uma das vocalistas. Fonte: [www.facebook.com/formemus.es/](http://www.facebook.com/formemus.es/) e informações disponíveis no folder distribuído na porta do evento e coletadas durante a pesquisa.

<sup>177</sup> Iniciou no movimento *hip-hop* em 2007, como integrante do grupo "15 no pente". Em 2008 juntou-se a Rayssa e formaram o grupo de *rap* "Preta Roots". Participa de vários projetos sociais ligados à cultura *hip hop* e a autoestima da mulher negra na cidade de Vitória. Fonte: *Ibidem*.

<sup>178</sup> Jean é *DJ* e produtor. Começou sua carreira em 2008, tocando em bailes que ocorriam no Morro do Alagoano, na cidade de Vitória. É considerado um fenômeno como *DJ*, símbolo da periferia com *podcasts* beirando os 500 mil *views*. Fonte: *Ibidem*.

<sup>179</sup> Produtor musical e empresário lançou artistas como, Claudinho e Bochecha e o Bonde do Tigrão. Com uma carreira de mais de 20 anos com premiações internacionais, há 12 anos trabalha em parceria com Dennis *DJ*. Fonte: *Ibidem*.

<sup>180</sup> Com 27 anos de carreira, Jefinho Faraó é um dos maiores ícones da música no ES, desde sua dupla Jefinho e Flavinho, passando pelo seu trabalho solo e pelo projeto Soltos & Prensados, Jefinho é considerado um compositor de presença e crítica social afiada. Fonte: *Ibidem*.

<sup>181</sup> O *reggaeton* (ou *reguetón*) é um estilo musical que tem suas raízes na música latina e caribenha. Seu som deriva do *reggae* em espanhol do Panamá, influenciado pelo *hip hop*, pela salsa e pela música eletrônica. Esse gênero musical surgiu no Panamá, tirado do estilo eletrônico e logo se popularizou em Porto Rico e se espalhou pelo mundo. A maioria das músicas contém letras com conteúdo sexual, porém, existem temas *pop*, românticos, urbanos contando a realidade das ruas, das drogas e sobre festas e ostentação. Fonte: <http://musicasiie.blogspot.com/2017/10/e-aiseres-vivoos-aqui-falaremos-sobre.html>. Acesso em: 11/03/2019.

<sup>182</sup> *Sistema Feminino* é o título do álbum e de uma das faixas lançadas pelo grupo Melanina *Mcs*, em 2018. As questões relacionadas sobre o álbum foram abordadas no primeiro relato de campo sobre à Casa Verde, presentes no primeiro capítulo.

<sup>183</sup> Nota-se um espaço de disputa (conflito de interesses) sobre a relação da atual fusão estética musical do *funk* com outros ritmos e a maneira como a sensualidade da mulher é tratada como mercadoria.



funciona? Victor responde, classificando letras eróticas como “mais fáceis” estabelecendo uma relação entre mercado e público consumidor. Outra pergunta dirigida a Victor foi como começar do zero? Victor explica que antes (anos 90) havia menos tecnologia disponível. Atualmente a internet pode ser um vetor responsável de quem produz. Victor destaca que o artista deve ter a sua própria identidade, ser criativo, utilizar as redes sociais para um bom relacionamento com o público consumidor. Ressalta que as letras com apelo sexual como algo negativo e que muitas vezes, acontece à interferência de produtores em gêneros musicais que o próprio produtor não se identifica<sup>184</sup>.

Jefinho pergunta para Victor – Se a música é boa? Como faz? Victor relembra que o papel das rádios como mediadora nos anos 90 foi fundamental para dar visibilidade ao artista e que as gravadoras investiam e ainda investem, em produtos rentáveis. Também destaca como produtores ainda formam artistas. Lembrou que a partir dos anos 90 a música sertaneja, o pagode e o axé impulsionados pelas *majors* e por certo consumo imediato, ganhando certo status de representação simbólica através de frases de efeito como diversidade da música popular brasileira (Dias, 2000).

Durante a difusão das falas Jefinho destaca que a nova linguagem musical está menos associada a questões sociais e mais ligada ao entretenimento. Pedrita deu continuidade a essa abordagem, explicando que o rap, atualmente, possui várias linguagens para todos os gostos. Enquanto que Afari destaca num tom bem crítico que “não só de protesto vive o músico” e que através da música é possível falar de alegria e felicidade na periferia<sup>185</sup>

Jefinho e Victor fizeram uma crítica contundente ao funk ostentação, tratando-o como uma fase rápida, em que a proposta estética caracterizada pelo consumo desenfreado difundiu pela juventude como certa ideia de pertencimento social através do consumo. Jefinho ressaltou que o exemplo de vídeo clipes de funk ostentação, influenciaram muitos jovens a ambicionar uma vida de ostentação e consumo sem que os mesmos tivessem tais condições. Levando a crer que tal fator poderia ter influenciado jovens a criminalidade<sup>186</sup>. Relacionando as falas de Jefinho e Victor com o pensamento de Jameson (1997), que em que por meio do capitalismo

---

<sup>184</sup> Nessa fala ficou mais claro o que anteriormente Victor quis dizer com letras “mais fáceis”.

<sup>185</sup> Afari propõe uma reflexão bem mais ampla do que o senso-comum cristalizou como realidade social nas periferias, especialmente nas produções musicais sobre o tema.

<sup>186</sup> Jefinho pondera sobre tal afirmação, explicando que tal mensagem/influência do funk ostentação aconteceu de forma “subliminar” (implícita nas palavras dele).

tardio e da globalização, as manifestações culturais são simulacros responsáveis pela *estetização da retórica* (hegemonia ideológica) sobre o mercado. O autor afirma que a cultura se torna uma segunda natureza que naturaliza a ideologia do mercado, uma vez que ela seria justamente um simulacro de *aculturação do real* estetizando a realidade do consumo como estilo de vida (o consumo através da estética).

Alguém da plateia faz uma nova pergunta sobre a relação do rap com o empoderamento da mulher e Afari responde, destacando a união das mulheres e o protagonismo em vários setores da arte como a estética visual (Afari também trabalha como *transista*). Jefinho pergunta sobre o que seria melhor para divulgar o seu trabalho, podcast ou videoclipe? E Jean responde: podcast, atualmente. No *rap*, videoclipe, responde Afari. Victor afirma que no podcast é possível divulgar mais músicas com um menor investimento. Para uma boa divulgação de um videoclipe os valores giram em torno de, no mínimo, R\$ 20.000 <sup>187</sup>.

Analisando os rumos da chamada diversidade cultural da música brasileira<sup>188</sup> Dias (2000) com o pensamento de Jameson (1997), a coexistência de variáveis culturais é uma característica de standardização do capitalismo tardio (transformar as diferenças em mercadoria). Segundo o autor, algumas ilusões do simulacro se dão através da falta de profundidade que ele define como *enfraquecimento histórico* quando as categorias de linguagem cultural são sentidas pelo espaço (fragmentação) e não pelo tempo - o que faz com que a experiência sensível (produzida pela música) seja estimulada pela *pseudo-satisfação* do consumo imediato. Jameson (1997), define a fragmentação da sensibilidade (sujeito fragmentado) vivendo em esquizofrenia social. Não por acaso, muitos artistas, grupos e determinados ritmos aparecem fazendo um sucesso meteórico e depois desaparecem rapidamente da cena musical, pois o enfraquecimento histórico impossibilita um contato mais crítico e um envolvimento íntimo com a música na construção da subjetividade humana. A fragmentação do sujeito favorece a “utilidade” da música, apenas como um bem cultural para consumo imediato, portanto, insatisfatório.

Considerando o referencial teórico de Bourdieu para analisar como os

---

<sup>187</sup> Vale destacar que as afirmações de tais atores são distintas por conta das suas atuações no campo da música. Jean é *DJ*, Victor é produtor e Afari é *MC*.

<sup>188</sup> Alguns autores apontam problemas na conceituação de inovação e de diversidade. (ZAN, 1994, P. 85), por exemplo, afirma que “não seria absurdo afirmar que pelo menos parte dos fenômenos reconhecidos como diversificação e inovação na música popular, tanto por Peterson & Berger como Paul Lopes, não passam de pseudo-indivuaçãoção”. (Dias, 2000 pag. 130).

atores sociais se posicionam no campo, neste caso, para se legitimarem no campo da música, percebe-se que a relação entre artistas/músicos, produtores, selos independentes, distribuidoras digitais e as grandes gravadoras são marcados por relações de poder impulsionadas por seus *capitais sociais, culturais e simbólicos*. Tais relações servem como referências para analisar e desnaturalizar a dinâmica do processo de criação musical, por meio de seus objetivos. Até aqui, destacamos que a música, como bem cultural, pode servir como elemento de distinção social, portanto de reprodução e legitimação de estruturas de poder e suas hierarquias, bem como, pode ser como instrumento, o símbolo de uma consciência coletiva mais crítica e menos utilitarista na sua maneira de se relacionar com a sociedade.

### 3.2. *A circulação de festivais musicais independentes em Vitória/ES e a influência dos capitais na trajetória dos artistas locais*

Com o objetivo de colocar a cidade de Vitória/ES no mapa nacional referente à circulação de festivais musicais independentes e estabelecer intercâmbio com outras cenas em que novas bandas e artistas mostrem seus trabalhos para um público mais amplo, foram realizadas parcerias entre produtores locais e o coletivo Fora do Eixo. Em março de 2012 as cidades de Vitória e Vila Velha contaram com a edição do festival independente *Grito Rock*. Organizado pelo coletivo *Fora do Eixo* e considerado pelo coletivo como maior festival de artes integradas da América Latina, em 2012, o *Grito Rock* aconteceu em 200 cidades e 15 países. Na ocasião o festival contou com a participação das bandas Navibe (ES), Sob O Mesmo Sol (ES), Mango (ES), Manfredines (ES), Sammuca 05 (ES) e Dj Shita Yamashita, em Vila Velha. Em Vitória se apresentaram as bandas/músicos Do Amor (RJ), Santiago Emanuel (ES), Mendigos Cientistas (ES), Facção Caipira (RJ), além de expositores e coletivos que se apresentaram através de intervenções videográficas. Em 2014, na cidade de Vitória, o festival *Grito Rock* foi realizado através da sétima edição do projeto *Ensaio Aberto* em parceria com o coletivo *Expurgação*. (*Expurgação*, 2012 e 2014).

Outras recentes iniciativas de festivais independentes foram realizadas em Vitória. Parcerias entre o *Assédio Coletivo*, o selo *Voadora Records* e o poder público local, desde 2013, viabilizaram um espaço de circulação da música independente e autoral. Dentre tais iniciativas destaca-se o festival *Voadora Records*, que em sua primeira edição, em 2013, contou com a participação das bandas locais, *Adiós, Me*

Voy!, The Muddy Brothers, Blackslug e Broken & Burnt<sup>189</sup>. Idealizado por Daniel Morelo, Leonardo Machado, Igor Comério, Hugo Ali e Rafael Borges, entre 2013 e 2018 o festival contou com cinco edições, sendo a última ocorrida na *Casa Verde*. Na ocasião referente à última edição as bandas que se apresentaram foram Auri, a dupla de jovens rappers Dudu MC & Noventa, as revelações do rap feminino *Budah* e Bella Larbac, a banda Cainã e a Vizinhança do Espelho e a banda *Blackslug*, que na ocasião lançou seu terceiro trabalho, o EP “*Old Habits Die Hard*”. Além das cinco edições do festival o selo *Voadora Records* também foi responsável por produzir algumas coletâneas com boa parte das bandas e artistas locais que participaram das edições do festival (Taveira, 2018).

Com o objetivo de fortalecer a cena local, em 2014, foi realizada a primeira edição do projeto Rotativo independente. Segundo Gabriel de Araújo, integrante da banda Reverso, e um dos idealizadores e organizadores do projeto, a ideia surgiu por conta da escassez de espaços para bandas com trabalho autoral se apresentar. Em parceria com os novos quiosques que surgiram na praia de Camburi, em Vitória/ES, naquele período, foi realizada a primeira edição do festival. As bandas locais que participaram na primeira edição foram Vespídea, Frenesia, Scalenos, Píer 23 e Reverso. Entre 2014 e 2015 foram realizadas sete edições do festival, sendo as primeiras três edições realizadas com recursos financeiros disponibilizados pelos artistas. (Mariano, 2014 e 2015). A respeito do período em que foram realizadas tais iniciativas, alguns atores sociais que participaram da circulação em festivais destacaram distintas percepções entre críticas e elogios sobre o cenário local, a atuação dos artistas independentes, o mercado fonográfico, as parcerias com o poder público local e a iniciativa privada. Sobre o papel de tais agentes nesse período, destaca Daniel Morelo - integrante da banda Adiós, me Voy!, Produtor cultural, integrante do grupo Assédio coletivo e do selo independente, *Voadora Records*:

Se olharmos só para as bandas estamos em um momento muito bacana, muita coisa boa e ruim aparecendo por aí. Agora, se fôssemos olhar para o Espírito Santo e suas políticas públicas e como funciona nosso ‘Potencial Turístico’ com leis de silêncio, toque de recolher, esvaziamento das ruas, sem mencionar a mídia de massa que pouco ou nada se interessa pelo assunto, ou as pouquíssimas e limitadíssimas casas que recebem bandas autorais...

---

<sup>189</sup> As informações sobre as outras edições do festival encontram-se na página do *Facebook* referente ao selo *Voadora Records*. Fonte: [https://www.facebook.com/pg/voadorarecords/events/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/voadorarecords/events/?ref=page_internal). Acesso em: 09/04/2019.

daí estamos em crise. O estado e os municípios deveriam sim, intencionalmente, defender e difundir indiscriminadamente os artistas locais, todas as casas noturnas e bares deveriam tocar ou realizar eventos com artistas locais. Em 10 anos, teríamos uma cena forte de invejar muito estado por aí. Acho que a resposta é: Vontade Política + Vontade Empresarial + Ampliação de espaços + Difusão Midiática = Formação de público = Cena Independente Forte. (MARIANO, 2015).

Para o artista, músico e compositor, André Prando, a união entre produtores locais e artistas independentes em torno do reconhecimento de uma identidade local por meio da educação e o apoio do público, estão entre os principais fatores destacados pelo músico. Dentre eles, estão:

Investimento na cultura, planejamento, verba. E investimento não significa que vai tudo estar resolvido no exato momento que tiver grana, não. Talvez o que possa ajudar em longo prazo a nossa cultura seja, além do investimento, uma educação gradativa na população, uma compreensão condicionada de que o Espírito Santo produz coisas maravilhosas, que existem artistas capixabas. E quem tá de parabéns são alguns profissionais da cultura, o palhaço que ri na rua e chora em casa, o produtor musical foda que precisa cobrar muito, mas garante um trabalho lindo pro seu artista, o músico que se fode pra produzir seu disco de qualidade, mas dá tapa na cara com seu trabalho inacreditável, o público fiel que dá sangue e apoia aquele artista que ele deposita energia e fé. (MARIANO, 2015).

Já para o artista, Rabujah, apesar do empenho necessário que a carreira de um artista independente demanda, enquanto empreendedor, a produção artística não deve se pautar somente na lógica de mercado. O que na visão do músico significa mensurar qual público o artista deseja atingir. Sobre a relação com o mercado, o público e o papel da música como afetação, destaca o músico:

Viver no cenário independente em qualquer lugar demanda empenho. Aqui não é mais fácil ou difícil que ali. Tudo depende de onde você quer chegar com sua música. Há quem se sinta pleno com uma carreira local, morando na cidade que gosta, mesmo que no interior. Também existem aqueles que pensam em atingir outros públicos, querem se comunicar com outras pessoas de outros lugares. Cada visão tem sua legitimidade, então me apego à minha: música como instrumento de posicionamento e interação com o mundo. Tenho pensado que é importante que a música possa respirar sem se pautar

somente em mercado. Espero que o músico possa compor tocar, fazer arranjo, ensaiar, sem se preocupar em ser essencialmente um empreendedor. A música, a arte, deve, ou deveria se bastar nela mesma. (Mariano, 2015).

Analisando as articulações e parcerias realizadas entre coletivos, produtores e músicos para captação de recursos que tem como objetivo fomentar o circuito musical e, conseqüentemente, uma cena, bem como o discurso dos artistas locais independentes, se faz necessário desnaturalizado a ideia de autenticidade e autonomia, consideradas por Boltanski e Chiapello (2009) como um fenômeno mercadológico (“mercantilização do autêntico”). Para os autores a mercantilização do autêntico supõe que a singularidade dos bens comerciais, ou seja, a experiência gerada por meio de trocas simbólicas serve como referência ao “valor de uso” agregado ao bem comercial.

Segundo os autores, a mercantilização do autêntico ligada ao regime do capital e, conseqüentemente, à circulação comercial, opera através da relação entre o material e o imaterial (real ou virtual) enquanto objeto de desejo, sobretudo, como fonte potencial de lucro. Tais processos destacados pelos autores através da “transformação do não capital em capital” servem como fio condutor para uma série de operações de produção (neste caso através da música) que ressaltam a relação entre o produto e o *empreendedorismo de si*

Desenvolvida inicialmente no campo (economicamente marginal durante muito tempo) das empresas culturais - edição, produção de discos, orquestras, galerias de arte - nas quais o desempenho econômico se baseia fundamentalmente na capacidade do empreendedor de pressentir, na relação pessoal, as possibilidades de um criador e de se antecipar aos gostos e desejos de um público, essa lógica ganhou dimensões consideráveis, durante os últimos trinta anos, com a importância crescente dos investimentos culturais e tecnológicos e com o desenvolvimento dos serviços, especialmente do turismo, da hotelaria, dos restaurantes, da moda, do prêt-à-porter, da decoração de interiores e do design. É a lógica dos “managers”, cujas competências são, simultaneamente, competências de artista, organizador e homem de negócios (Boltanski e Chiapello, 2009, p. 446 e 447).

Entre os dias 07 e 08 de setembro de 2018 ocorreu à terceira edição do

*Viradão Vitória*. Com o objetivo de acompanhar a dinâmica de circulação dos artistas locais em festivais na capital do Estado e, principalmente, analisar a influência dos seus capitais sociais, culturais e simbólicos referentes a trajetória musical dos artistas locais, fui conferir as apresentações dos artistas André Prando e Silva no dia 07 de setembro de 2018 realizadas no palco da Praça Oito (palco principal do evento), no Centro Histórico de Vitória e no dia 08 de setembro de 2018 as apresentações da banda Moreati, o cantor Rodrigo Novo, a cantora Gabriela *Brown* e a cantora *carioca* Nina Becker, realizadas no palco referente a Casa Porto, Centro Histórico de Vitória<sup>190</sup>. Diferente das edições anteriores que contaram com artistas de outros estados como principais atrações musicais, à terceira edição da virada cultural em Vitória, pela primeira vez, contou com a participação de artistas locais como as principais atrações musicais do evento<sup>191</sup>.

A primeira apresentação do palco da Praça Oito foi o músico André Prando. Segundo as informações de seu *site* oficial, o início do seu trabalho como artista independente aconteceu em 2011, ano em que o artista venceu o V Festival Prato da Casa (ES) e, nesse mesmo ano, por meio de suas primeiras apresentações com música autoral, André também passou a publicar suas composições em plataformas de streaming como *Soundcloud* e *YouTube*. Em consequência desse trabalho, no ano de 2012, o artista passou a circular frequentemente em shows realizados em toda Grande Vitória e em festivais pelo Espírito Santo. No ano de 2014, André Prando lança seu primeiro *EP* (*Vão*). Tal trabalho alcança boas repercussões perante a mídia nacional especializada através de entrevistas, críticas e resenhas. Ainda em 2014, em seu último *show*, no Festival Fábrica Lab, realizado em Vitória, André Prando foi considerado um dos destaques ao lado dos *shows* de Silva (artista local) e Rodrigo Amarante. Em 2015 lançou o seu primeiro álbum: *Estranho Sutil*. Recebido com entusiasmo por agentes sociais legitimados no campo da crítica musical nacional, a

---

<sup>190</sup> O Combo Ufes – projeto de música instrumental em formato de orquestra, que reuni jovens estudantes da Universidade Federal do Espírito Santo foi a primeira apresentação no palco da Casa Porto.

<sup>191</sup> Estou considerando como categoria de: “principais atrações musicais do evento” a estrutura que foi oferecida nos palcos da Praça Oito e Casa Porto. Tal estrutura oferecida aos artistas foi bem maior do que outros palcos espalhados pelo Centro Histórico de Vitória, todavia, o evento contou com várias atrações locais e atrações de outros estados em diferentes locais espalhados pelo centro. Tal categoria também foi previamente estabelecida como metodologia para realizar a etnografia no evento (não do evento), considerando o recorte da pesquisa que nesse momento da pesquisa se propôs a analisar a circulação dos artistas locais independentes em festivais musicais realizados em Vitória, embora o *Viradão Cultural* não se trata de um evento voltado, exclusivamente para à música independente. Sobre a programação do evento: Disponível em: <http://vitoria.es.gov.br/noticia/programacao-viradao-vitoria-2018-30448>. Acesso em: 18/04/2019.

repercussão do álbum foi responsável por colocar André Prando no circuito da música independente nacional e em turnês independentes por MG, SP, RJ, PE, RN, PA, SC. Durante esse período ainda lançou um *DVD* ao vivo (online) e dois videoclipes: Um com uma canção inédita Última Esperança do artista local Sergio Sampaio (Cachoeiro de Itapemirim/ES) e Devaneio. Os dois videoclipes lhe renderam o prêmio de melhor videoclipe autoral no Festival de Clipes e Bandas, realizado em São Paulo e o prêmio de melhor produção de clipe no Festival de Audiovisual realizado na cidade de Belém (PA) <sup>192</sup>.

Durante a apresentação, a maioria das músicas executadas por André Prando e banda foram referentes ao álbum Estranho Sutil (2015) e o novo álbum Voador<sup>193</sup> (2018). A apresentação que durou cerca de uma hora contou com momentos em que o artista destacou a importância do Centro Histórico na sua carreira, a satisfação de estar ali se apresentando naquele local e naquele evento. André Prando também destacou que aquele show representava um momento de fechamento de um ciclo e início de outro ciclo em sua carreira, fazendo referência a divulgação do lançamento de seu novo álbum Voador que foi lançado oficialmente depois do evento *Viradão Vitória*, em novembro de 2018. Próximo ao palco pude observar que todas as músicas executadas por André Prando eram cantadas pelo público. Foi possível perceber que se trata de um artista independente que conseguiu consolidar um público local. As estratégias para tal consolidação serão analisadas durante a conclusão desse trabalho.

A próxima e última apresentação do palco da Praça Oito ficou por conta do cantor Silva. Nascido na capital Vitória/ES, filho de uma musicista e professora universitária na FAMES - Faculdade de música do Espírito Santo e de um economista, em 2009, com o objetivo de estudar no Conservatório de Bruxelas, na Bélgica, e fazer carreira como músico erudita numa orquestra europeia, durante esse período, Silva passou um tempo estudando francês, pois segundo o artista tratava-se de um sonho. Aos vinte anos o cantor foi morar na Irlanda e a partir das experiências que vivenciou durante esse período, ao participar de uma banda composta por *hippies*, Silva descobre outras referências musicais e rompe com a ideia de se tornar um músico erudita. Sobre esse período destaca o músico:

---

<sup>192</sup> Tais informações estão contidas no *site* de André Prando. Disponível em: <https://andreprando.com.br/sobre/>. Acesso em: 22/04/2019.

<sup>193</sup> Em novembro de 2018 André Prando lançou *Voador* – seu segundo álbum de estúdio. A produção do álbum aconteceu através de um financiamento coletivo que atingiu 119% do valor proposto. O álbum foi lançado pela *Sony Music*. Fonte: *Ibidem*.



Fui morar na Irlanda, e as coisas mudaram muito na minha cabeça. Entrei numa banda de “doidões”, os meninos eram *hippies* e eu era novo. Era todo mundo louco, diferente de mim. Eu era superformal, e participar daquilo abriu muito minha cabeça para todos os sentidos, como os sexuais e musicais, uma visão de mundo. Comecei a ir nos festivais de verão, ver as bandas e aquilo começou a me inspirar. Nesse momento pensei: “Esse negócio de música erudita não é para mim”. Em Dublin, descobri que gostava de compor, começaram a sair minhas primeiras músicas, feitas por *e-mail*, com meu irmão Lucas. Mandava as melodias, e ele colocava a letra. Nossa parceria começou *on-line*. (Silva, 2018).

Após um ano morando na Irlanda, durante um período de crise sobre o que fazer profissionalmente, em casa, Silva começou a compor várias músicas e, em 2010, com o apoio do jovem *Dj André Paste* (ES) passou a lançar suas músicas na internet por meio de plataformas digitais. Segundo Silva, por conta do trabalho lançado na internet, as gravadoras começaram a lhe procurar, disputando um contrato com ele. Desde então, o músico lançou cinco álbuns pela *Slap/Som Livre*: O primeiro em 2012 (Claridão), em 2014, o segundo (Vista pro mar), em 2015 (Júpiter), em 2016 (Silva canta Marisa) e, em maio de 2018 (Brasileiro). Tais trabalhos lhe renderam parcerias e reconhecimento por artistas legitimados no campo da música popular brasileira, entre eles, Marisa Monte, Lulu Santos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Anitta, entre outros. O último trabalho (Brasileiro) lançado em maio de 2018, consolidou a participação do artista nos principais festivais e eventos de música pop pelo Brasil (Silva, 2018).

A repercussão de tal trabalho foi percebida durante a apresentação de Silva na Praça Oito, em que o artista transitou entre sucessos dos seus álbuns anteriores e o seu atual trabalho (Brasileiro, em 2018). Silva abriu o *show* com nada será mais como era antes, *Let Me Say*, Caju e Guerra de Amor, cantou em coro com o público o sucesso Feliz e Ponto, em versão bossa nova emendada com Que Maravilha, de Jorge Benjor. Diante da recepção calorosa do público, o cantor destacou o carinho que tem pela cidade e a satisfação de se apresentar em Vitória: “Eu adoro tocar em casa. Eu sempre falo que voltar para Vitória é muito bom”. O artista ainda apresentou o repertório de Marisa Monte (repertório de seu quarto trabalho) com as canções Não

Vá Embora, Beija Eu e Bem Que Se Quis. O *capital simbólico* de *artista capixaba*<sup>194</sup> foi percebido tanto antes da apresentação de Silva no evento, como durante a sua apresentação perante o público presente formado por dezenas de pessoas no Centro Histórico de Vitória.

Tomando como referência a trajetória e a formação do artista Silva e a sua representação simbólica como artista local, relacionado a teoria *bourdieusiana* sobre o conceito de *capital cultural* e a influência de seus *capitais* para analisar como determinados atores sociais se legitimam do campo da música, a terceira mesa do já mencionado evento, Formemus, realizado em Maio de 2018, se propôs a discutir a temática sobre a formação musical. A mesa foi composta por Claudia Marques (ES) Pianista, Mestre pela UniRio, que Desenvolve um trabalho de pesquisa e consultoria acadêmica junto à equipe que lidera da Academia Cultura Consultoria, leciona na FAMES – Faculdade de música do ES, UFES e no Centro educacional Leonardo da Vinci, Gean Pierre (ES) Doutor em educação pela USP é violinista, guitarrista, compositor, professor adjunto na UFES e pesquisador em educação musical, harmonia, análise musical, História das relações entre música e matemática, Turi Collura (ES) pianista e compositor, é ativo como educador musical e palestrante em instituições e festivais de música pelo Brasil. Graduou-se pela Universidade de Bolonha em educação musical e na escola cívica de Jazz em Milão, além de pós-graduado e mestre pela UFES, Sergio Benevenuto (ES) Formado na *Berklee College of Music*, fundou a Rio Música e o primeiro curso completo de produção musical do Brasil. Com o álbum *Cangaço Cyber* concorreu ao *Grammy Latino* de 2016. Trabalha com produção musical há 40 anos e o mediador Leo Machado (ES) produtor cultural integrante da *Voadora Records*, guitarrista, professor e produtor musical. Possui bacharelado, licenciatura e mestrado em filosofia pela UFES.

O primeiro a falar foi Gean Pierre. Em sua primeira fala Gean discorre sobre sua trajetória acadêmica, que começou com engenharia e depois matemática em meados de 1990 e 1991 (paralelamente com a música<sup>195</sup>). Em seguida, Gean ingressa na segunda turma de licenciatura do curso de música na UFES. Depois faz o mestrado em educação, pois ainda não havia o mestrado em música na UFES e doutorado em

---

<sup>194</sup> Tal categoria é frequentemente apresentada pela mídia local e pelo poder público. *Fonte:* <http://vitoria.es.gov.br/noticia/viradao-vitoria-silva-emociona-plateia-e-faz-show-consagrador-na-praca-8-30630>. Acesso em: 22/04/2019. Sobre a mídia local. Disponível em: [https://www.gazetaonline.com.br/bem-estar-e-saude/revista\\_ag/2018/07/conheca-o-cantor-silva-queridinho-de-famosos-e-que-lota-casa-de-show-1014139962.html](https://www.gazetaonline.com.br/bem-estar-e-saude/revista_ag/2018/07/conheca-o-cantor-silva-queridinho-de-famosos-e-que-lota-casa-de-show-1014139962.html). Acesso em: 22/04/2019.

<sup>195</sup> Gean destaca o fato de muitos músicos terem a música como uma segunda profissão.

educação na USP. Atualmente trabalha como professor na UFES, como formador de professores de música utilizando a matemática como metodologia. Gean destaca a importância do ensino formal constante na vida do músico, pois segundo ele é muito difícil viver só de música, citando como exemplo grandes mestres da música que independente ou, concomitantemente a música, dedicaram-se aos estudos.

Em seguida Claudia agradece em tom de incentivo a organização do evento na pessoa da Simone Marçal, destacando a importância de eventos assim, que não ocorre no ES, bem como em outros Estados. Falando sobre a sua formação, a pianista lembra que começou a tocar piano com cinco anos de idade através de sua mãe que estudava violão no Rio de Janeiro, sendo incentivada pelo diretor do centro de cultura musical em Campos de Goytacazes/RJ, porém lá não existia o curso de pianista. Claudia então foi estudar no conservatório brasileiro/RJ. Claudia revela que no segundo ano de graduação, pensou em desistir do curso, pois ela não se via na modalidade que estava estudando. Mesmo assim, concluiu a licenciatura e, posteriormente, fez o mestrado na UniRio em redução orquestral. Depois se especializou em metodologia da pesquisa. Trabalho que desenvolve até hoje.

O próximo a se apresentar foi Turi Collura. Ele cumprimenta todos os presentes, agradece a Simone e começa a falar da sua formação a partir do tempo em que viveu na Itália. Começou no piano com sete anos incentivado pelo Avô. Com dez anos entrou no conservatório, mas não gostava das músicas que estudava. Turi, assim como Claudia, destaca a importância de um orientador na formação musical<sup>196</sup>. Com 16 anos começou a tocar em bandas de *blues* e *rock in roll* e passou a questionar o que estava apreendendo no conservatório. Por conta desse processo, acabou não concluindo a graduação. Depois das aventuras com a banda pensou em desistir da música até conhecer um professor que o fez encontrar-se no jazz.

Com 18 anos, Turi é pressionado pela família a seguir carreira acadêmica. Fez faculdade em administração/comunicação durante três anos, até que decidiu abrir o jogo com os pais sobre o que ele não queria fazer profissionalmente. A partir disso, tomou a decisão de se inscrever na faculdade de música, em Bolonha. Turi destaca a importância da liberdade criativa do músico como um processo subjetivo e necessário para o desenvolvimento pessoal/artístico<sup>197</sup>. Depois que terminou a faculdade de

---

<sup>196</sup> Ambos atuam nessa função enquanto professores, o que é fundamental para quem estuda música erudita.

<sup>197</sup> A relação que Turi faz entre liberdade/ subjetividade no processo de criação musical pode ser interpretada, sociologicamente como a construção cultural do sujeito no campo da música.

música e *jazz*, escolheu especializar-se em educação musical para entender o processo de improvisação. Citando exemplos de conhecimento em outras áreas como a literatura, política, Turi incentiva os músicos a enriquecerem o seu *capital cultural*, destacando a importância do músico em se interessar por outros conhecimentos além da música, no sentido de contribuição para a criatividade do músico. Mesmo considerando as dificuldades de músicos para conseguir trabalho, ele destaca que músicos bons não ficam sem trabalho, pois isso também acontece em outras profissões.

A sua vinda ao Brasil ocorreu em 2002 quando conheceu uma brasileira e começou a trabalhar com música popular pela FAMES. Turi lançou dois livros sobre improvisação musical, também fez pós-graduação na UFES em musicoterapia e mestrado em literatura também pela UFES, pois não havia mestrado em música na UFES. Atualmente leciona aproximadamente 10 aulas por dia. Apesar de ter gravado dois discos, afirma que a educação é a área em que ele mais atua.

Após a primeira fala de Turi, o próximo debatedor a falar foi Sergio Benevenuto. Sergio começa sua fala dizendo que apesar de morar em Vitória durante a década de 70, seu contato com a “música do mundo<sup>198</sup>”. A concepção técnica de produção musical em álbuns como *Sgt peppers dos Beatles*, fez com que ele saísse de Vitória para Inglaterra, onde ele buscou se profissionalizar como jornalista e compreender a concepção de produção musical. Através dos contatos que fez na Inglaterra com músicos e compositores, Sergio foi para O conservatório musical *Berklee College of Music* nos EUA. Através da formação oferecida pelo *College* ele aprofundou seus conhecimentos sobre produção técnica musical. Em sua fala<sup>199</sup>, Sergio destaca duas características distintas na formação dos músicos: Para ele existe o músico que tem um “talento natural”, mas não tem conhecimento. Esta primeira precisa ser assessorado. Já o segundo, possui as duas características. No *College*, Sergio trabalhou com gravadoras. O músico e compositor também defende a junção entre o *DNA* do músico com o conhecimento harmônico da música e destaca que isso foi fundamental nas experiências que teve durante a sua formação na *Berklee*. Depois que voltou ao Brasil, ele montou a Rio-música, onde atuou durante 20 anos. Discorrendo sobre sua carreira, Sergio destaca a diferença entre a forma

---

<sup>198</sup> As referências globais de produção musical naquele momento histórico-cultural influenciaram Sergio a desterritorializar-se.

<sup>199</sup> A fala de Sergio em alguns momentos é desconexa, não seguindo uma ordem cronológica sobre sua formação e experiências. Depois de falar sobre sua saída de Vitória para a Inglaterra e depois nos *EUA*, ele revela que antes havia estudado na FAMES (ES) e no Conservatório Nacional (RJ).

como se produzia música até os anos 1990 e como se produz música atualmente, destacando que anteriormente (até os anos 1990) as gravadoras investiam e necessitava de mão-de-obra (produtores e músicos) especializada, o que na visão dele, fazia com que a música tinha um resultado mais qualitativo principalmente na construção de arranjos<sup>200</sup>.

Depois de 20 anos atuando com música no Rio, por uma questão familiar Sergio volta a Vitória e continua trabalhando na formação de músicos e, em coautoria com alunos, produz alguns discos e ganha alguns prêmios. Em seguida, ele faz uma crítica séria relacionando o custo da produção e formação de um músico com a ideia de “música gratuita” difundida na contemporaneidade, destacando com estes exemplos que não existe música gratuita<sup>201</sup>. Sergio estende a sua crítica destacando que apesar do acesso a música através da tecnologia a falta de valorização do processo de produção musical, prejudica a qualidade das produções musicais. Através das narrativas de tais atores evidencia-se o lugar de privilégio por conta dos capitais culturais relacionados a formação e a trajetória de cada um deles, embora Gean Pierre apresente uma trajetória mais dificultosa em relação aos outros debatedores. Em diante, as falas de apresentação sobre formação musical e trajetória de cada debatedor se encerram a partir de uma pergunta vinda da plateia sobre os motivos pelos quais a produção musical do Espírito Santo falha na qualidade da sua produção?

A resposta de Sergio é uma crítica à falta de conhecimento harmônico por parte dos músicos. Outra pergunta da plateia dirigida a todos os debatedores foi sobre a possibilidade de simplificar os estudos sem deixar de aprofundar os conhecimentos. Sergio destaca a disponibilidade de estudos na internet, mas que a internet simplifica o conhecimento histórico sobre o processo de produção musical. Leo (o mediador), então, pergunta (citando o exemplo de Turi e Claudia) se existe uma carência de orientação na formação dos músicos? Sergio responde que existe muita informação (internet), mas sem organização. Turi responde à questão destacando que a orientação na formação dos músicos, deve ser no sentido de saber qual o objetivo do músico em relação à música? Explicando que muitas vezes o músico que está iniciando ainda não tem essa percepção. Ele explica que a “democratização” da

---

<sup>200</sup> Neste ponto vale destacar, conforme foi discutida anteriormente, a mudança que ocorreu na economia mundial/globalizada relacionada à cadeia industrial produtiva a partir dos anos 90, quando ocorreu o processo de terceirização e desterritorialização da produção, inclusive na indústria fonográfica. A lógica produtiva passa a ser maximizar lucros e diminuir custos.

<sup>201</sup> A crítica foi feita em defesa dos produtores musicais.

música através das plataformas de streaming permitiu o surgimento de “muito lixo” (nas palavras dele) e cabe ao professor/orientador direcionar os músicos<sup>202</sup>.

Gean Pierre responde à pergunta com uma provocação mais pragmática, perguntando/afirmando se existe/faltam produtores que fomentem a formação musical no ES? E justifica a resposta, parabenizando o evento (Formemus) pela iniciativa. Para Claudia, a resposta foi sobre a qualidade de educadores. A sua fala sobre a tecnologia é otimista no sentido de acesso aos músicos. Ela relativiza/problematiza a questão de interesse por parte de professores e alunos em se aprofundar. Em seguida, surgem mais duas perguntas vindas da plateia: A primeira sobre a necessidade do estudo formal para obter sucesso e qual a influência da lógica de mercado na qualidade da produção musical. A primeira pergunta, que foi realizada por mim, tinha como objetivo provocar uma reflexão acerca da distinção entre a produção da qualidade musical erudita e a produção musical independente e contemporânea, relacionadas com os interesses do mercado. Tal questão corresponde à problemática central da pesquisa.

Na resposta, Claudia defende que é importantíssimo o estudo formal, mas também é importante o estudo informal, citando exemplos de ir a shows e observar o desempenho dos músicos. Para ela não existe um único caminho a ser trilhado. A outra pergunta foi se a educação formal é necessária para ser um músico de sucesso? Leo Machado (mediador) responde que é guitarrista, mas nunca fez um curso de guitarra. A partir dessa fala, ele ressalta o que foi dito pelos debatedores sobre o objetivo da carreira musical, citando exemplos entre formação acadêmica e destacando a escassez de determinados cursos em Vitória.

Leo também destaca que existem várias formas de trabalhar com música de maneira informal, dependendo do objetivo do músico. Turi ressalta a genialidade da música clássica e tenta comparar de forma anacrônica com os exemplos de conservatório, em que os gênios citados por ele tiveram condições para se dedicar e orientação para receber tais formações. Turi também defende que atualmente com a tecnologia as coisas estão mais fáceis e acessíveis, podendo o músico pegar um avião e estudar fora do Estado se for preciso. Na fala de Turi é como se a qualidade da formação musical estivesse somente atrelada à boa vontade e interesse do músico. Como se todos possuíssem os mesmos capitais sociais e culturais, dependendo

---

<sup>202</sup> Vale destacar que essa mesa foi formada por músicos com formação erudita, considerada pelo senso-comum como representantes da “alta-cultura”, o que explica muito sobre o “lugar de fala” deles.

apenas do desempenho e interesse de cada um.

Sergio defende que o professor precisa estimular a autonomia e personalidade do músico. Quanto ao mercado musical, ele cita algumas mudanças que ocorreram na produção musical desde os anos 80 através da tecnologia, dando exemplos de gêneros musicais onde a tecnologia foi substituindo o material humano nos últimos 20 anos. O que na opinião dele, torna o ensino da música quase obsoleta. Sergio defende que a tecnologia simplificou a qualidade da produção musical, assimilada pela lógica do mercado. Para ele, tal influência do mercado é negativa apesar de democrática, pois a tecnologia permitiu que o próprio músico possa produzir suas músicas sem, necessariamente, depender de um produtor como mediador.

Outra pergunta vinda da plateia foi sobre qual o papel do Estado do Espírito Santo na educação musical? Sergio explica que tal questão depende de cada região. No caso do ES, Gean Pierre destaca a importância do papel da FAMES onde ele lecionou. Segundo ele, a importância da qualidade do ensino não é apenas investir financeiramente. Turi volta a defender o discurso anterior citando artistas locais que “saíram daqui”, mas Sergio pondera num tom crítico em relação ao papel do Estado do Espírito Santo, dizendo que os artistas que “saíram daqui”, consolidaram suas carreiras em outros lugares (Rio de Janeiro) como o caso de Roberto Carlos, por exemplo. Turi destaca que teve dois discos fomentados por leis de incentivo (pelo Estado do Espírito Santo). Sergio pondera novamente, relativizando a qualidade do que está sendo feito pelo Estado do Espírito Santo.

A última pergunta da mesa foi dirigida a Sergio, sobre se atualmente está mais fácil fazer música considerando a realidade local? Sergio destaca o trabalho da banda Cainã e a Vizinhança do espelho (palco do Rock in Rio 2017), o trabalho da cantora Gabriela *Brown*<sup>203</sup> e outros artistas locais, elogia o evento no que diz respeito à formação dos músicos, apesar das dificuldades.

Seguindo a sequência das apresentações que ocorreram durante a terceira edição do evento *Viradão Vitória* e que tiveram como atrações principais artistas locais, fui acompanhar as apresentações que ocorreram no Palco da Casa Porto. A primeira apresentação que acompanhei foi da banda Moreati<sup>204</sup>. Na ocasião do evento, a banda estava realizando o lançamento oficial do seu primeiro álbum *Algum Lugar*.

---

<sup>203</sup> Sergio é produtor musical de Gabriela *Brown*. Tal informação foi dada por Gabriela em forma de agradecimento durante sua apresentação em um dos *showcase* do evento.

<sup>204</sup> O trabalho da banda Moreati foi amplamente discutido durante a pesquisa. Neste momento coube registrar a participação no evento e constatar a circulação da banda em Vitória.

O repertório musical apresentado pela banda foi o mesmo repertório apresentado em outras oportunidades, por meio da circulação em shows da banda, realizados na cidade de Vitória. O público presente em relação à apresentação da noite anterior, no palco da Praça Oito (André Prando e Silva), foi bem reduzido. A diferença provavelmente está associada ao capital social que a banda Moreati possui e ainda está sendo adquirido durante esse período. Analisando a trajetória de tais atores sociais percebe-se a influência de seus *capitais* como fator de legitimação no campo da música. O cantor Silva, por sua vez, em 2018, que esteve lançando seu quinto álbum através de uma grande gravadora (*Slap/Som Livre*), conseguiu se legitimar no campo da música por meio do *capital social* que adquiriu, gravando músicas de (com) artistas já consagrados entre eles: Marisa Monte e Anitta<sup>205</sup> e por conta de tal capital, também adquiriu *capital simbólico* de *artista da MPB*, circulando entre vários festivais pelo país, enquanto artista local adquiriu o *capital simbólico* de *artista capixaba*.

Já André Prando, que na condição de artista independente, esteve produzindo seu segundo álbum (*Voador*) por meio de financiamento coletivo, posteriormente a ocasião do evento (*Viradão Vitória*), acabou lançando o álbum pela *Sony Music*, uma das principais gravadoras do mundo. O *capital simbólico* de *artista independente* e o *capital social* que André adquiriu e está adquirindo por meio da consolidação de um público local, pode ser considerada uma aposta para adquirir outros capitais através de seu novo trabalho<sup>206</sup>. No caso da banda Moreati o fato da banda se apresentar e lançar oficialmente seu álbum de estreia durante um evento multicultural realizado no Centro Histórico de Vitória, em um dos principais palcos do evento, na condição de artista independente em começo de carreira, também pode ser considerado uma aposta para ampliar seu capital social por meio da consolidação de um público local e, também, uma aposta para adquirir outros capitais, como o *capital simbólico* de *banda capixaba*.

A próxima apresentação após a banda Moreati foi do cantor e compositor Rodrigo Novo, que acompanhado por outros músicos, apresentou um repertório referente ao seu primeiro EP *Lá e cá*, lançado em agosto de 2017. O repertório composto por canções com uma levada pop-acústica também contou com a

---

<sup>205</sup> Como já foi mencionado, em 2016, Silva gravou seu quarto álbum só com músicas de Marisa Monte. A canção e videoclipe (“Fica tudo bem”) de lançamento referente ao álbum “Brasileiro” lançado em 2018 foram gravados com a cantora Anitta.

<sup>206</sup> Estou considerando como *capital social* a consolidação de um público e o fato de André Prando ter obtido um financiamento coletivo que atingiu 119% do valor proposto durante o período de arrecadação.



interpretação da canção Fala do grupo liderado por Ney Matogrosso durante a década de 1970, Secos e Molhados. A apresentação de Rodrigo durou cerca de meia hora. Após a apresentação de Rodrigo foi à vez da cantora Gabriela *Brown*. Entre o repertório apresentado pela cantora que incluiu canções de Rita Lee, canções de *Funk* e *Soul* como a clássica *Mustang Sallyde Wilson Pickett*, eternizada na versão da banda *The Commitments*, estava o seu novo e terceiro *single* Meu Carnaval. O lançamento do terceiro *single* autoral de Gabriela foi estrategicamente realizado alguns dias antes de sua apresentação no *Viradão Cultural* (dia 29 de agosto, Dia Nacional da Visibilidade Lésbica). A música foi apresentada pela primeira vez ao vivo durante o evento (virada cultural), destacou a cantora durante sua apresentação. Tanto a música quando o videoclipe do *single* Meu Carnaval gravado em Vitória, foram lançados juntos. O videoclipe disponibilizado na plataforma digital *YouTube*, apresenta casais de mulheres lésbicas durante momentos descontraídos em cenários na cidade de Vitória como o parque Tancredão, um terraço no Centro de Vitória e a Universidade Federal do Estado - UFES. (Taveira, 2018). Sobre a temática homoafetiva referente ao *single* destaca a cantora e compositora:

É uma celebração. Fala de carnaval como uma metáfora para celebrar esse tipo de amor. Muitas vezes os vídeos com temática lésbica são retratados com tristeza, pesar, mostrando as dificuldades, o que também é muito importante. Mas queremos mostrar a rotina, as pessoas rindo e se amando. Fiz a música no momento muito feliz da minha vida, em um momento de êxtase. Percebi uma lacuna nas produções relacionadas ao tema, faltava romance, gente sorrindo e a celebração do amor, não só tristeza e dor. Temos que mostrar que existimos. Queremos que as pessoas saibam que a gente existe. Há muita invisibilização. Embora as pessoas aceitem, não falam, não querem ver, ficam constrangidas. É um grito de estou aqui, amo e sou feliz. (TAVEIRA, 2018)

Durante a apresentação Gabriela, visivelmente emocionada, exibiu a bandeira do orgulho gay e interagiram com o público em sua maioria, mulheres. Não se tratou de um público expressivo em termos quantitativos, pois nenhuma das apresentações que ocorreram no palco da Casa Porto contou com um grande público, como no palco da Praça Oito. A característica do público da artista está relacionada ao *capital simbólico* que a artista busca representar enquanto *artista LGBT*. A cantora carioca Nina Becker foi à última artista a se apresentar no palco da Casa Porto.

Entre as iniciativas de circulação de festivais mais recentes, em setembro de 2018, na cidade de Vitória/ES, ocorreu a segunda edição do Sonora – Festival Internacional de Compositoras. Idealizado pela musicista Deh Mussulini, o festival surgiu em 2016 com o objetivo de legitimar o empoderamento artístico, profissional e econômico das mulheres, ressaltando a presença da mulher como compositora no cenário musical. A principal característica do festival é a produção feita de forma colaborativa por mulheres (cis e transgênero), por meio da construção de uma rede de compositoras e produtoras. Presente em 50 cidades brasileiras e em 16 países, a organização do festival Sonora é feita através de um núcleo de coordenação mundial e um núcleo de produção local em cada cidade onde é realizado. (Depolli, 2018).

A edição que ocorreu na cidade de Vitória/ES foi realizada na produtora Subtrópico, reunindo compositoras e produtoras locais além de uma das apresentações serem realizadas por uma cantora mineira. Na ocasião, como característica do evento, toda organização foi feita pelas mulheres, a produtora Subtrópico apenas “cedeu” o local e auxiliou na parte logística do evento<sup>207</sup>. As apresentações ficaram por conta da cantora, filósofa e produtora cultural, Francesca Pera (duo Transe), o grupo Jazz e Bossa com Elas, a cantora, compositora, atriz, diretora e escritora mineira Luísa Bahia e a cantora Luíza Boê. Além das apresentações o evento também contou com a Dj Karina Nunes na discotecagem e as expositoras Noz moscada (comida vegana) e Órbita 3 (bordados).

Cheguei ao local a tempo de acompanhar as falas das organizadoras Alice Gobira, Priscila Milanez e Bárbara Zanetti, que se encarregaram de abrir o evento destacando questões importantes sobre o papel e a situação da mulher na sociedade, a importância de iniciativas como o festival Sonora para o fortalecimento, o protagonismo, empoderamento e visibilidade da mulher no campo da música. Após o momento de abertura do evento, a cantora Francesca Pera se dirige ao palco para começar a sua apresentação. Antes de começar a cantar Francesca agradece a organização enfatizando a importância do evento. Em seguida convida seu parceiro musical e companheiro, Fernando Zorzal (guitarra) para dividir o palco junto com as musicistas Thaysa Pizzolato (teclado) e Natália Arribabene (bateria). Durante sua fala Francesca destaca a importância de seu relacionamento com Fernando tanto no convívio familiar - o que inclui a filha do casal, lembrada por Francesca de maneira carinhosa -, quanto na parceria referente ao *duo* Transe, o que segundo a cantora,

---

<sup>207</sup> Embora o evento fosse organizado por mulheres, o evento foi aberto para o público em geral.

está relacionado com importância dos homens apoiarem as causas referentes às lutas das mulheres. Para Francesca, considerando a atual conjuntura política, tal união é de extrema importância.

Antes de começar a apresentação, a cantora encerra sua fala pedindo carinhosamente para o público presente se aproximar do palco. Boa parte do público que estava na sala de apresentação, inclusive eu, atendeu à solicitação. Ficamos todos sentados próximo ao palco o que permitiu ser afetado de uma maneira mais intensa pela performance de Francesca, Fernando, Thaysa e Natália. As canções que foram executadas durante a apresentação são referentes ao primeiro álbum do duo Transe que até o momento dessa pesquisa ainda não havia sido lançado, embora o processo de gravação e produção estivesse sendo executado por meio de parcerias e apoio entre vários artistas e músicos locais que circulam entre si e, também, recebidos com entusiasmo pela crítica local:

Nessa segunda-feira (1/10/2018), Francesca Pera e Fernando Zorzal finalmente deram início às gravações do primeiro disco de seu novo projeto, o *duo* Transe. Sob o comando de Gabriela Deptulski (*My Magical Glowing Lens*) na produção musical, o processo está sendo conduzido no estúdio *Funky Pirata*, em Vitória, onde essa galera se encontrou ainda em maio para discutir o trabalho. Desde o início da semana, as sessões já contaram com diversos convidados ilustres do circuito musical atual. Quem passou pelo estúdio para deixar sua marca no trabalho foram os bateristas Henrique Paoli (André Prando, Melanina *MCs*)—que também assina o projeto como um de seus arranjadores—e Natália Arrivabene (*Xá da Índia*, *My Magical Glowing Lens*), além de três exímios baixistas: Yasmin Nariyoshi (*As Alquimistas*, Gabriela *Brown*), Jackson Silva (André Prando) e Manel Fogo (*Fepaschoal*, *Xá da Índia*). (DEPOLLI, 2018).

A apresentação durou cerca de quarenta minutos e ainda contou com uma homenagem feita por Francesca Pera a Gabriela Deptuski (projeto *My Magical Glowing Lens*), que estava presente no local. A homenagem ressaltou o talento de Gabriela e a importância do seu trabalho. A cantora junto com a banda também executou uma versão de “cruel”, canção composta pelo artista Sergio Sampaio (Cachoeiro de Itapemirim/ES), que até aquele momento eu “tinha certeza” que se tratava de uma das composições feitas pelo artista carioca, Luiz Melodia. A obra do cantor e compositor, Luiz Melodia, é uma das obras referente à música brasileira em que possuo uma intensa relação histórico-afetiva. A informação que a canção cruel

pertence a Sergio Sampaio me fez perceber a importância do *capital simbólico* que determinado artista local possui enquanto referência musical-identitária na formação dos artistas locais<sup>208</sup>.

A segunda apresentação da noite ficou por conta do grupo “Jazz E Bossa com elas”. Formado por Mary Amaral (voz), Géssica Sarmento (piano), Alessandra Biato (baixo) e Paula Madi (bateria), o grupo apresentou um repertório composto por canções autorais e alguns clássicos da Bossa Nova. Durante a apresentação a vocalista do grupo Mary Amaral também falou sobre as questões que foram levantadas anteriormente, destacando o momento embrionário relacionado à formação do grupo. A apresentação durou cerca de meia hora. Por se tratar de um estilo musical mais experimental/instrumental o *Jazz* contribui para uma ambiência mais intimista<sup>209</sup> e, também, costuma funcionar como música ambiente. Durante a apresentação do grupo boa parte do público esteve circulando pela casa. Eu acompanhei o show próximo ao bar, pois não costumo acompanhar *shows* de *Jazz* próximo ao palco, devido à relação afetiva que tenho com tal estilo musical pelo qual considero experimental e intimista. A terceira apresentação foi realizada pela atriz, cantora, compositora, diretora e escritora mineira Luísa Bahia. Formada em teatro, a atriz, também possui formação na área de estudo e criação em música, dança, poesia e educação<sup>210</sup>.

Em parceria com Nath Rodrigues, Luisa Brina, Rafael Pimenta, Gabo da Luz e em companhia dos músicos Thiago Miotto, Victor Mendes e Matheus Félix, Luísa Bahia apresentou o projeto de música autoral Coisa de Bicho. Estreado em maio de 2018, o projeto musical possui uma mistura de gêneros musicais que circulam entre a MPB, o blues, o baião, o *rock*, a salsa, o mantra e a poesia. Segundo Luísa a proposta artística ofertada por meio de sua vivência poética e política como mulher, busca reunir sensações de afetos relacionas ao “Desejo, o destino, a fé e o movimento”, trata-se de “Um pequeno feitiço para girar a energia, pintar paisagens, sons e personagens feitos gente e feito bicho. Uma caminhada em baile, na cidade e

<sup>208</sup> Sobre a referência identitária de Sergio Sampaio como artista local. *Fonte:* <https://www.es.gov.br/Noticia/funcultura-songbook-de-sergio-sampaio-tem-pre-lancamento-no-sabado-10>. Acesso em: 15/04/2019.

<sup>209</sup> Intimista é uma linguagem usada no meio musical para descrever um formato de *show* mais experimental em que a sonoridade da música é apreciada mais passivamente. Utilizei tal categoria para descrever de que maneira um *show* de *Jazz* me afeta como sujeito.

<sup>210</sup> Sobre a formação de Luísa Bahia: Disponível em: <https://www.luisabahia.com/wp-content/uploads/2019/04/Curr%C3%ADculo-atualizado-2019-Lu%C3%ADsa-Bahia.pdf>. Acesso em: 17/04/2019.

no sertão, no ritmo e na coragem!”<sup>211</sup>.

Assim como as apresentações anteriores, a artista também agradece a organização do evento, destaca a importância de tais iniciativas e esclarece que esse é o seu primeiro projeto em formato de música autoral. Acompanhei a apresentação pela janela que divide o corredor e a sala de apresentação. Por se tratar de um evento destinado ao protagonismo das mulheres busquei não acompanhar todas as apresentações (ou todos os momentos das apresentações) próximas do palco. Entendi que o espaço da sala onde fica o palco deveria ser ocupado pelo público feminino. Devido à proposta do evento, por uma questão metodológica, decidi fazer uma etnografia mais observante do que participante. A apresentação de Luísa que durou cerca de meia hora, versou entre momentos de afetação por meio de movimentos estéticos/sonoros representando elementos da natureza através da percussão e a circulação entre os gêneros musicais conforme a proposta estética do projeto Coisa de Bicho. A apresentação de Luísa Bahia seguiu a mesma dinâmica intimista das apresentações anteriores.

A cantora Luíza Boê foi a quarta e última artista a se apresentar no festival. Nascida no Espírito Santo e criada entre as montanhas de Minas Gerais e a capital (Vitória/ES), em 2013 foi morar no Rio de Janeiro para fazer o curso de Relações Internacionais. Após fazer um intercâmbio na cidade de Paris e passar três semanas trabalhando em um café na cidade de Lisboa, com o dinheiro do intercâmbio e o dinheiro do estágio Luíza financiou a gravação do seu primeiro álbum homônimo, lançado em março de 2018. (Vasconcelos, 2018) O repertório apresentado pela cantora junto com sua banda durante o festival, foi composto pelas canções do seu álbum, que transitam entre o samba canção, a Bossa Nova, o choro, o *indie*, o *jazz* e o *pop*. A apresentação ainda contou com um momento especial em que a cantora apresentou a canção Vitória, uma homenagem a sua cidade natal. Ao final da apresentação foram reunidas, junto com Luíza Boê, todas as artistas que se apresentaram anteriormente para celebrar a realização do festival através de canções e performances improvisadas.

---

<sup>211</sup> Ibidem.

### 3.3. Outros locais de circulação referente à música autoral e independente em Vitória/ES

Além da produtora Subtrópico existem outros espaços fora do Centro de Vitória onde a circulação de apresentações dos artistas independentes também acontece. Analisando o circuito musical autoral e independente em Vitória/ES a partir de um contexto mais amplo, por meio da categoria *mancha* (Magnani, 2010), categoria analítica descrita pelo autor como mais aberta em relação ao *pedaço*. Segundo a perspectiva de Magnani (2010) a *mancha* é um espaço mais descentralizado e vai além do pedaço, pois não oferece aos usuários um sentido de pertencimento através de um local específico. A partir da oferta de determinado bem ou serviço (neste caso a música) em diferentes espaços, para o autor, a *mancha* caracteriza-se, por meio de tais ofertas, como possibilidades de encontros entre atores sociais ligados através de pautas de consumo entre os frequentadores de determinados locais, que não necessariamente possuem relações diretas entre si.

O *Garagem Rock Clube*<sup>212</sup>, situado na região conhecida como triângulo das bermudas faz parte de uma região boêmia situada na Praia do Canto, um dos bairros de classe média-alta de Vitória com vários bares, pubs e casas de *shows*. Funcionando desde agosto de 2015, apresenta-se como um *Pub-bar* esportivo e promotor de eventos. Apesar de promover eventos e festivais com bandas e artistas independentes locais, o *Garagem Rock Clube*, diferente da *Casa Verde* (voltada somente para trabalhos autorais), possui uma agenda de apresentações mais ampla do que trabalhos autorais. Bandas locais como o Xá da Índia tropical *Rock*<sup>213</sup> - apresenta um repertório voltado para a produção musical brasileira dos anos 70 como os tropicalistas, Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas como Luiz Melodia, Elis Regina, Novos Baianos, Tim Maia, Jorge Ben, Moraes Moreira, a Cor do Som, dentre outros.

O *Garagem Rock Clube* divulga em seu line-up semanal através das redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram*, eventos com temáticas de gêneros musicais

<sup>212</sup> Os seus proprietários não são produtores musicais.

<sup>213</sup> O vocal Alessandro Rodrigues é pesquisador e fundador do grupo, foi criado em 1997, na cidade mineira Governador Valadares. O *power* trio atualmente formado por Anderson Paiva – Xuxinha (bateria), Theo Pastorini (baixo) e Wanderson Lopez (guitarra), busca em seu repertório de shows produzir uma mistura de efervescência carnavalesca com a memória afetiva da década 70 considerada pelo grupo como uma época bastante produtiva na música brasileira. *Fonte:* <http://xadaindia.wixsite.com/tropicalrock/bio>. Release do Site: [http://docs.wixstatic.com/ugd/0edffb\\_7a117bb3edf047848b8f769310772ca1.pdf](http://docs.wixstatic.com/ugd/0edffb_7a117bb3edf047848b8f769310772ca1.pdf). Acesso em: 20/07/2018.

específicos e misturados entre *DJs*, bandas com trabalhos autorais e não autorais, como o evento: *Me Gusta Miercoles* as quartas-feiras com música latina e brasilidades. Às quintas-feiras ocorrem a *Whaty u funk?* Uma proposta que reuni artistas e público para curtir um *Jam session* misturada com muito *groove*. Às sextas e sábado ocorrem eventos entre bandas *covers* e bandas com trabalho autoral, às vezes um ou outro<sup>214</sup>.

Um dos eventos de musical autoral independente, chamado: “Universo independente”, ocorreu no *Garagem* durante os dias 14 e 15 de abril de 2018<sup>215</sup>. Na ocasião, se apresentaram as bandas e os artistas: *Duo Transe*, *Sol na Cabeça*, *Fepaschoal* e *André Prando* como atrações principais. O evento também contou com um concurso entre 10 bandas disputando a gravação de um *single* mais equipamentos musicais para o vencedor na categoria “melhor música autoral”<sup>216</sup>, R\$ 300,00 em compras na loja *Carneiro Instrumentos Musicais* para a banda vencedora na categoria “melhor *show*”, além de tatuagem, microfone aberto, mercado criativo, *DJs*, *workshops* e oficinas de *yoga*, meditação, fotografia, teatro, exposição de artes e cervejas artesanais.

Com o objetivo de investigar a circulação das bandas e artistas independentes que realizam um trabalho autoral na cidade de Vitória, estive no *Garagem Rock Clube* na noite do dia 09 de junho de 2018. Na ocasião as bandas que se apresentaram foram *Moreati* e *My Magical Growing Lens*. Diferente da *Subtrópico* em que o horário de funcionamento e apresentações começa no fim da tarde e terminam entre 11h00 e 00h00, no *Garagem* o horário oficial de abertura do local começa às 20h00 e o horário de apresentação começa às 23h00, conforme informação da homepage no *Facebook*. A lista amiga funciona até as 23h00<sup>217</sup>.

Cheguei ao local aproximadamente as 20h30. Esta era a primeira vez que eu frequentava o local. A ideia de chegar mais cedo é sempre uma estratégia de conhecer o local na expectativa de estabelecer possíveis interlocuções para coletar

<sup>214</sup> Sobre a descrição dos eventos e *Line-Up* semanal. Fonte: [https://www.facebook.com/pg/GaragemRockClube/events/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/GaragemRockClube/events/?ref=page_internal). Acesso em: 20/07/2018.

<sup>215</sup> Não estive no evento. Durante esse período ainda estava numa fase da pesquisa em que não havia identificado outros locais de apresentação de bandas e artistas independentes locais, além da *Casa Verde*. Todas as informações do evento estão contidas no *site* do evento. Fonte: <https://www.xn--espao-1ra.cc/festival-universo-independente>. Acesso em: 25/03/2019.

<sup>216</sup> “Gravação de um fonograma (10 horas) + mixagem *online* sem *over dub* (duas revisões) + masterização”. Fonte: <https://www.xn--espao-1ra.cc/festival-universo-independente>. Acesso em: 25/03/2019.

<sup>217</sup> Lista amiga R\$ 15,00.

dados. O espaço de circulação do ambiente é bem pequeno com poucos metros entre o palco e o bar. Ao lado esquerdo do palco fica um sofá, ao lado direito os banheiros. Entre o palco e o bar algumas mesas. O local fica totalmente aberto para a rua, proporcionando uma boa visibilidade e interação com quem passa na rua, embora existam tantas outras opções de bares e casas de *shows* na tanto na Rua do *Garagem*, quanto na região do triângulo (local onde fica situado o *Garagem*). Após entrar no local e pedir um *drink* me dirigi ao sofá, pois percebi que seria um local estratégico para estabelecer interlocuções com as bandas, em especial os músicos do Moreati banda pela qual eu já havia acompanhado uma das suas apresentações na *Casa Verde* e falado rapidamente com o Vitor Locatelli em outra ocasião, durante um evento de formação musical que ocorreu no Centro de Vitória, em Maio de 2018.

Durante o momento em que fiquei tomando o *drink* e sentado no sofá percebi que a Gabriela Deptulski do *My Magical* estava passando o som. Entre a passagem de som, ao fundo, tocava uma música da banda australiana, Tame Impala, um dos principais expoentes musicais da psicodelia contemporânea. Auxiliando na passagem de som, na mesa de som, estava o Vitor (Moreati). Enquanto ficava observando aquela movimentação foram chegando outras pessoas que se aproximavam para cumprimentar e conversar com os músicos que estavam passando o som. Em seguida, também me cumprimentaram. Depois de um tempo ali (talvez uma meia hora) levantei e fui cumprimentar o Vitor, chamando-o de “Moreati”. Ele me reconheceu por conta de quando nos falamos no evento de formação musical, pois também o chamei de “Moreati” naquela ocasião. “Moreati” nome da banda foi o termo que utilizei como estratégia para estabelecer interlocução. Falei que estava ali para acompanhar as apresentações e desejei um “bom *show!*”. Percebi que não dava tempo para estender a conversa, pois acabaria atrapalhando o trabalho de passagem de som que ele estava realizando naquele momento.

Após observar a passagem de som no sofá fui ao bar providenciar mais um drink. Enquanto o barman preparava a minha *vodka* fiquei um tempo conversando sobre música com um casal que estava no balcão. Depois vi que eles estavam participando/ensaiando da passagem de som. Tratava-se do casal Fernando Zorzal e Francesca Pera do Duo Transe<sup>218</sup>. O Duo Transe faria uma participação especial na apresentação do *My Magical Glowing Lens*. Lembrei-me de quando o *Duo Transe* se

---

<sup>218</sup> O conteúdo da conversa não foi divulgado por não se tratar de uma entrevista com devida autorização dos interlocutores.



apresentou na Casa Verde, a Gabriela Deptuski também participou da apresentação, naquela ocasião. Na prática, foi possível entender que existe uma circulação entre os artistas locais que envolvem participação nas apresentações, na produção musical, nas gravações e na divulgação de seus trabalhos.

Enquanto ainda observava a passagem de som (nesse momento ocupando uma das mesas próximas ao bar) fiquei mais um tempo conversando sobre música com uma das pessoas que chegou junto com o grupo na hora que eu estava sentado no sofá e, durante aquele momento também estava ocupando a mesma mesa que eu. Ao final do assunto descobri que se tratava do baixista da banda Moreati<sup>219</sup>. Após a conversa o pub já estava bem ocupado pelas pessoas que estavam aguardando a primeira apresentação. Do lado de fora a circulação de pessoas era bem intensa na Rua do *Garagem*. Depois de dar um giro no *triangulo* voltei para conferir a apresentação da banda Moreati. Durante a apresentação percebi que já havia desenvolvido uma familiaridade afetiva com repertório da banda, pois já vinha acompanhando o trabalho deles. O público presente no local da apresentação em frente ao palco (onde eu estava naquele momento) era composto por músicos-amigos, amigos da banda e possíveis transeuntes do triangulo das bermudas.

A segunda apresentação da noite ficou por conta do projeto *My Magical Glowing Lens*, da multi-instrumentista Gabriela Deptuski. Seu primeiro trabalho foi o homônimo *EP* gravado em 2014 e, posteriormente, em 2017, o álbum “Cosmos”. Em 2017 o álbum foi considerado uma das grandes revelações daquele ano, pela revista *Rolling Stones*<sup>220</sup>. A primeira vez que vi Gabriela se apresentando foi durante o mesmo evento de formação musical que encontrei o Vitor Locatelli (Moreati). Na ocasião, o *My magical* foi um dos *Showcases* do evento<sup>221</sup>. A canção Sideral (primeira faixa do álbum que contém versões em português e em inglês) foi uma das músicas executadas durante o evento. Os solos de guitarra em Sideral, a voz que parecia vir de uma espaçonave e a atitude de palco de Gabriela Deptuski transitando entre os músicos, as caixas de som com direito a uma escorregada sem querer, seguida de uma escorregada improvisada entre aquele cenário me deixaram extremamente impressionado/afetado. Lembrei-me da banda inglesa *The Who*, achei que ela

<sup>219</sup> Trata-se da mesma situação em relação ao conteúdo da conversa anterior.

<sup>220</sup> Fonte: <https://rollingstone.uol.com.br/galeria/15-discos-nacionais-lancados-primeiro-semester-ouvir/?fbclid=IwAR2XAIJv1HTwoAsU8fomMLwhykTsiDSeSV5pO8Kh3-fD4KOS-j419Qpin54#imagem4>. Acesso em 27/03/2019.

<sup>221</sup> A análise sobre o evento será abordada com mais detalhes durante a pesquisa. Por hora, me detenho à circulação dos artistas nos locais de apresentação em que estive presente.

quebraria os instrumentos como faziam os integrantes do *The Who* após os *shows* (risos).

Na ocasião do evento fui cumprimentá-la após a performance. Ela parecia estar satisfeita com aquele momento de “transgressão”<sup>222</sup>. Foi com essa expectativa gerada pela experiência na apresentação do evento que eu aguardava a apresentação do *My Magical Glowing Lens*. Não consegui ficar tão próximo do palco como gostaria, pois quando começou a apresentação eu estava do lado de fora do local. Durante toda a apresentação que durou aproximadamente uma hora, ao fundo do palco, um telão exibia uma fusão de imagens psicodélico-lisérgicas. Além dos solos de guitarra e a voz que parecia vir de uma espaçonave a performance de Gabriela também contou com um momento em que a multi-instrumentista se sentava em sinal de meditação, em frente a guitarra, enquanto o resto da banda tocava. Houve um pequeno momento de empurra-empurra quando um rapaz tentou mexer na mesa de som

A ambiência do *Garagem-pub* era uma mistura de underground em um local de classe-média-alta. Um tempo depois da apresentação o palco foi ocupado por vários músicos que se revezavam e promoviam um *Jam session*. Os músicos da banda Moreati e alguns músicos e amigos que acompanhavam a banda e Gabriela Deptulski se misturaram ao público. Eu aproveitei um momento para cumprimentar Gabriela e para parabenizá-la novamente pela apresentação. O projeto *My Magical Glowing Lens* iniciou-se quando Gabriela Deptulski mudou-se de Colatina/ES (sua cidade natal) para a capital Vitória. No início do projeto a multi-instrumentista explica que os primeiros três singles foram gravados por ela, em Vitória e divulgados entre seus amigos mais próximos. Gabriela relata com entusiasmo a experiência de ter construído uma rede de relacionamentos para divulgação de seu trabalho, em Vitória: “Eu gosto daqui e eu conheci pessoas incríveis aqui que me deram a chance de trabalhar com elas de uma forma muito linda”. (Depolli, 2018).

Depois desse primeiro momento Gabriela volta para a cidade de Colatina/ES e após uma crise profissional durante o mestrado em filosofia, entre seguir carreira acadêmica ou seguir carreira musical, por entender que a dinâmica do ambiente acadêmico apresentava-se “pouco criativo” (nas palavras dela), Gabriela decide romper com a carreira acadêmica e tentar a carreira musical. (Depolli, 2018).

---

<sup>222</sup> Utilizei tal situação para conversar com alguns músicos que tocaram com Gabriela na ocasião do evento e naquela noite no *Garagem*.

Após o processo de ruptura com a academia Gabriela destaca as influências musicais, que segundo ela, potencializaram sua “capacidade criativa”:

Na época, eu ouvia *Tame Impala* o dia inteiro e ao mesmo tempo ouvia muito *Sonic Youth*, mas aqui em Vitória eu falo com as pessoas do *Sonic Youth* e elas dizem: “Ahm?!” (risos). São poucos os musicistas que têm essa referência do *noise*, de criar uma musicalidade que não é padrão e fugir mesmo. As primeiras *mixes* do *Tame Impala* são completamente fora do padrão de produção musical, sacou? Depois que (o Kevin Parker) aperfeiçoou os conhecimentos de produção musical que ele lançou o *Currents* (terceiro disco e o grande sucesso da banda). Ele chegou a produzir *single* com a Lady Gaga; A Rihanna pegou um instrumental de uma música dele e colocou no disco dela... O cara se especializou mesmo. Aí eu peguei essa referência de mixagem do *Tame Impala* que era toscona, apesar de ter uma criatividade absoluta e equipamentos muito bons também... Às vezes eu falo que eu sou o “Kevin Parker latino-americano no vermelho” (risos). Ele foi um cara que me influenciou muito e influenciou muita gente que gravava em casa a fazer suas próprias demos e lançar seu próprio material. Eu acho que ele foi um cara-chave na história da música mundial, sabe? (DEPOLLI, 2018).

Em decorrência do lançamento do álbum de estreia “Cosmos” o projeto *My Magical Glowing Lens* passou a circular em uma série de festivais de música independente, turnês, apresentações, oficinas e projetos dentro e fora do estado, entre eles turnê em parceria com a banda *Winter* nas cidades de Porto Alegre/RS, Santa Maria/GO, Goiânia/GO, Brasília/DF, em 2017. Em 2018, Festival Cena Cerrado (Uberlândia/MG), Não vai ter coca e Festival Saravá” (Santa Catarina), Festival Circadélia (Sorocaba/SP), Festival XXXbórnival (São Paulo/SP), Minas no Front (São Paulo/SP), Aaparelho (Rio de Janeiro/RJ), Aldeia (Petrópolis/RJ), Programa Experimente do *Multishow/Canal Bis*, além de trilhas para espetáculos de dança, oficinas de guitarra, dentre outros projetos. (Corrêa, 2017), (Depolli, 2018).

Tomando como referência o conceito de *projetos e comunidades em redes* desenvolvidas por Boltanski e Chiapello (2009) mas que será utilizado para analisar o projeto *My Magical Glowing Lens* (e todo o trabalho artístico/musical realizado por meio do circuito local descrito até aqui), evidencia-se sua utilização em uma abordagem acerca da vida social pela qual é apresentada pelos autores como o segundo espírito do capitalismo, caracterizada em um primeiro momento por uma

série de direitos e deveres que relacionam o ambiente de trabalho como se fosse uma comunidade familiar ampliada em um mundo doméstico, enquanto em que contexto caracteriza-se pela estabilidade de trabalhadores assalariados em que sua atividade profissional e sua carreira organizavam-se por hierarquias, possibilitando-o ascender de cargo dentro da empresa.

Em relação aos *projetos* e as *comunidades em redes*, descrita pelos autores como outra fase do capitalismo, tais características da atividade profissional decorrem de uma série de encontros em diversos grupos que estabelecem conexões temporárias, podendo ser realizadas em distâncias, geográficas e culturais. Segundo os autores, o projeto e a conexão por não possuírem nenhum vínculo de estabilidade como eram na fase anterior do capitalismo, servem de pretexto e constituem uma relação entre produção e acumulação por meio de fluxos carregados por correntes de contatos estabelecidos.

Em síntese, para os autores, os projetos, por serem temporários constituem-se como um amontoado de conexões ativas capazes de dar origem a objetos e sujeitos que, analisando os projetos artísticos referentes ao circuito local sob a lógica do empreendedorismo, tais atores sociais estabelecem relações entre si cuja ideia de valor agregado ao produto (neste caso a música como bem cultural e a experiência gerada como vetores de sociabilidade por meio dos locais onde os artistas se apresentam) é fundamentada pela exigência de ampliação de redes e conexões, conforme localizado nesta análise do artista independente enquanto *empreendedor de si e ator por projeto*.

Conhecido como um ponto de referência e histórico para a música underground na cidade de Vitória, situado na boêmia e universitária região da rua da lama, próximo da Ufes – Universidade Federal do Espírito Santo, o *Bar do Mãozinha*<sup>223</sup> também é considerado como um local de circulação de bandas e artistas independentes com trabalhos autorais. Tal *pedaço* (Magnani, 2010) é um espaço que possibilita a apresentação de bandas e artistas que estão começando a se apresentar. Em 2016, o bar ficou conhecido internacionalmente por conta de um episódio onde um jornalista escocês que visitou o bar, tirou uma foto do banheiro que *viralizou* na *internet* e foi parar no *site* do tabloide inglês *The Sun*<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> *Mãozinha* é como o dono do local é conhecido.

<sup>224</sup> “Banheiro do *Mãozinha* é comparado ao de *Trainspotting* no *The Sun*. Fonte: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2016/06/banheiro-do-maozinha-e-comparado-ao-de-trainspotting-no-sun.html>. Acesso em: 23/07/2018.

Na noite do dia 25 de agosto de 2018 estive no *Bar do Mãozinha* para conferir o lançamento do videoclipe *Algum Lugar* da banda Moreati. Paralelo ao evento no *Bar do Mãozinha*, entre os dias 24 e 25 de agosto de 2018 estava acontecendo o Rádio Garagem Festival no *Garagem-pub*. A princípio, por se tratar de um evento que reuniria mais bandas, eu havia decidido fazer a etnografia no evento do *Garagem-pub*, realizado no sábado 25 de agosto de 2018, porém o início do evento atrasou consideravelmente o que me fez mudar de ideia e fazer a etnografia no *Bar do Mãozinha*. A decisão de última hora levou em consideração o fato de eu ainda não ter conhecido o local pessoalmente. Diante da relevância que o local possui para o objeto da pesquisa e a minha disponibilidade naquele momento, decidi ir para o *Bar do Mãozinha*. Tal decisão também levou em consideração como referência metodológica a categoria *trajeto* (Magnani, 2010), aplicada pelo autor como uma categoria que se refere à extensão e a diversidade do espaço urbano, e por conta de tais características, a necessidade de se deslocar para outros espaços da cidade, presentes no interior das *manchas urbanas*.

As bandas que se apresentaram naquela noite foram bandas locais, dentre elas o Sol na Cabeça, Moreati e Pilltime. Cheguei ao bar durante o final da apresentação do Sol na Cabeça e percebi que boa parte do público que estava ali era o mesmo público da produtora Subtrópico dentre eles, músicos e amigos das bandas, especialmente da banda Moreati que durante aquela apresentação lançaria o videoclipe da música *Algum Lugar*, faixa título do primeiro álbum, lançado no dia 03 de setembro de 2019. O *Bar do Mãozinha* possui dois ambientes. O primeiro é composto por mesas e cadeiras que ficam na calçada próximo ao ponto de ônibus. Por se tratar de um ambiente aberto não é cobrado nenhuma taxa. O ambiente aberto bem próximo de um ponto de ônibus, Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, comércio e bares também permite a circulação de transeuntes de várias regiões da Grande Vitória.

O segundo ambiente (interno) é composto pelo galpão do bar, o “famoso” banheiro e o palco. O barman é o próprio *Mãozinha*, proprietário do bar. Depois de observar o ambiente durante alguns minutos e acompanhar o final da apresentação do Sol na Cabeça (primeira apresentação da noite), fui ao bar pedir uma cerveja. Após ter circulado em alguns locais de apresentação, palestras eventos de formação musical e estabelecido interlocuções, nesta ocasião, percebi que também estava

sendo observado por alguns atores sociais que circulam nesses espaços<sup>225</sup>. Quando fui cumprimentar o baixista da banda Moreati, fui saudado com um simpático “quanto tempo... você sumiu cara!”. Pouco tempo depois da primeira apresentação à banda Moreati se preparou para apresentar o videoclipe<sup>226</sup>. Antes da exibição do videoclipe, houve um momento de silêncio seguido de aplausos. Parecia haver grande expectativa do público quanto à exibição do videoclipe.

As imagens filmadas no videoclipe foram realizadas em locais como o Centro Histórico de Vitória, a Segunda Ponte, o Porto de Vitória e algumas praias<sup>227</sup>. As imagens dos locais se dividiam entre monumentos arquitetônicos referentes à arte sacra e renascentista, presentes no Centro Histórico de Vitória, entre os integrantes da banda em locais internos e galpões abandonados, escadarias e praias. Segundo o site: Inferno Santo, os integrantes da banda relataram que o videoclipe foi dividido em capítulos:

No primeiro, Izac (Almeida, baixista) simboliza a angústia, o silêncio. No segundo, Luiz (Alves, baterista) representa a explosão, o desespero e a vontade de correr somente por correr, o perder-se em uma cidade opressora, explica o vocalista e guitarrista Vitor Locatelli. O terceiro traz o desespero encontrando o mar, que simboliza a beira, o limite. Nele, eu encontro a calma perturbada, uma calma momentânea, que leva ao último capítulo, em que ocorre a fusão de todos os primeiros sentimentos e simboliza a última chance, a confusão, a mistura e o recomeço. Nesse momento os três são um e a mistura confunde, mas constrói, finaliza. (DEPOLLI, 2018).

Houve algum problema técnico durante a apresentação do videoclipe, mas nada que comprometesse a exibição do videoclipe. Ao final da exibição boa parte do público presente aplaudiu a exibição e se dirigiu aos integrantes da banda para cumprimentá-los, em seguida, a banda agradeceu o apoio do público e iniciou sua apresentação tocando à canção *Algum Lugar*. Durante a apresentação da banda fiquei próximo ao palco curtindo o som<sup>228</sup>. A apresentação durou em torno de uma hora,

---

<sup>225</sup> Considero tal percepção limitada/subjetiva, pois no que diz respeito às estratégias utilizadas para estabelecer interlocuções minha inserção nesse campo foi metodologicamente estabelecida através da relação entre meus limites como sujeito social e os objetivos da pesquisa. Trata-se de uma inserção *outsider* e não *insider*.

<sup>226</sup> O videoclipe está disponível no *Youtube*.

<sup>227</sup> Não consegui identificar onde se situavam as praias filmadas.

<sup>228</sup> As afetações que o repertório da banda Moreati me provocam já foram descritas em incursões anteriores.

aproximadamente. Um tempo depois da apresentação me dirigi a uma das mesas para cumprimentar o Vitor Locatelli e conversar um pouco sobre o trabalho da banda<sup>229</sup>. Depois da conversa fiquei um tempo bebendo, observando a sociabilidade do local e conversando com alguns transeuntes. Não prestei atenção na apresentação da banda Pilltime, mas ao fundo percebi que se tratava de um hardcore. Já era mais de 2h30 quando percebi que minhas limitações enquanto sujeito me “impediriam” de ver o “Dia nascer feliz” (risos).

Outras importantes iniciativas para circulação do atual cenário musical local e independente estão relacionadas na divulgação dos locais de apresentações e, também, sobre a divulgação dos trabalhos autorais das bandas e dos artistas. Dentre elas, destaca-se o Inferno Santo. Lançada no *Halloween* de 2017, idealizada e dirigida pelo Engenheiro Ambiental João Depoli o *Inferno Santo* funciona como uma plataforma digital independente para – segundo a chamada do site: “Agrupar tudo de irreverente que acontece no universo alternativo do Espírito Santo”. O site referente à plataforma disponibiliza “Um conteúdo diário e original de notícias, entrevistas, resenhas, listas, colunas e vídeos com foco na música, cultura e atitude”, incluindo uma agenda semanal sobre a circulação dos locais de apresentação de bandas e artistas independentes locais, bem como, a cobertura de shows e novos lançamentos. Através da plataforma também é possível colaborar, enviar releases, músicas, agenda de *shows*, sugestões de pauta, fotografias, etc<sup>230</sup>.

Dirigida por Victória Dessaune, o Fita Demo também funciona como uma plataforma digital colaborativa de divulgação sobre o conteúdo de música local e autoral. Basicamente, a plataforma funciona como um espaço de cobertura de *shows*, agenda de apresentações e um espaço que busca debater e produção musical local através de discussões sobre o mercado de música e de ações que promovam o fortalecimento da cena alternativa e independente<sup>231</sup>. Tanto o Fita Demo como o Inferno Santo, contam com apoio mutuo e colaborativo, estendendo o circuito de circulação em parceria com o programa da rádio Universitária<sup>232</sup>: *Sorvetinho*.

Dirigido, apresentado e organizado por Daniel Morelo, Victória Dessaune (Fita Demo), Wyu Rodrigues e João Depoli (*Inferno Santo*), o programa de rádio

---

<sup>229</sup> Por se tratar de uma conversa informal e não de uma entrevista com o consentimento do interlocutor. O conteúdo da conversa não será relatado.

<sup>230</sup> O Inferno Santo funciona como uma plataforma independente e colaborativa. Fonte: <http://infernossanto.com/contato/>. Acesso em: 23/07/2018.

<sup>231</sup> Fonte: <http://www.fitademo.com.br/>. Acesso em: 23/07/2018.

<sup>232</sup> 104,7 FM: Rádio Universitária da Ufes – Universidade Federal do Espírito Santo.

acontece de Segunda a Sexta das 14h00 às 17h00. A proposta do programa de rádio Sorvetinho segue a mesma linha das plataformas digitais, pois são trabalhos que funcionam em parceria na fomentação e divulgação referente ao circuito da local. Por se tratar de um programa de rádio, além de entrevistas, divulgação de locais de *shows*, o diferencial do programa em relação às plataformas digitais *Inferno Santo* e *Fita Demo*, é justamente tocar músicas de bandas e artistas locais<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Outra característica do programa é também (além dos artistas independentes) tocar músicas de artistas locais já consagrados.



## CONCLUSÃO

Durante o “percurso” que buscou analisar a trajetória da indústria fonográfica mundial e brasileira através das fusões que ocorreram entre as multinacionais e transnacionais fonográficas e a formação do oligopólio das grandes gravadoras para compreender como as estratégias de negócios estabelecem relações de poder no processo de criação musical, foi possível identificar que, como efeito da reestruturação globalizadora do capitalismo a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo, através de novos modelos de negócios por meio de plataformas digitais citados durante a pesquisa como um fenômeno da cibercultura, tais atores foram considerados como agentes influenciadores na atual forma de produzir e consumir música. Considerando as características locais da circulação musical autoral e independente na cidade de Vitória e tendo como referência o trabalho de produção e distribuição musical dos artistas locais foi possível estabelecer relações com a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo. Tais relações podem ser identificadas através dos exemplos citados sobre as distribuidoras digitais *CD Baby* e *Tratore* que por meio de seus representantes, durante o evento Formemus, realizado em maio de 2018, se apresentaram como mediadores de um modelo de negócio “independente” para o artista independente enquanto empreendedor. O modelo se apresenta como “livre” em relação às grandes gravadoras, mas ignora os *capitais* que os artistas independentes necessitam obter para se legitimar no campo da música, como também o risco que o *empreendedor de si*, assume.

Analisando a circulação musical, local, autoral e independente na cidade de Vitória/ES através do conceito de cena musical discutido no primeiro capítulo, conforme a perspectiva apresentada pelos autores Junior e Pires (2011), Bennet & Peterson (2004), Gushiken (2012) e Straw (1997) e Bravin (2008), que foram utilizadas para compreender como determinados atores sociais que circulam nesses locais movimentam seus capitais (Bourdieu 1989, 2005 e 2007) para se legitimarem no campo da música, durante o momento em que a pesquisa foi realizada não foi possível afirmar que existe uma cena local ou um espaço de circulação musical consolidado na cidade de Vitória/ES, tomando como referência, especialmente, o que foi apresentado como cena local por Bravin (2008) sobre o *congopop*.

Os dados empíricos apontam para iniciativas que foram reconhecidas por tais atores como projetos, que foram relacionados nas análises da pesquisa com o conceito de *cidade por projetos e conexões em rede* conforme a perspectiva de

Boltanski e Chiapello (2009), considerando, também, o potencial de colocar a cidade de Vitória como um ponto de referência e rota de circulação de festivais musicais independentes, conforme a dinâmica de circulação musical apresentada por Herschmann e Kischinhevsky (2011) e Savazoni (2014) sobre o coletivo *Fora do Eixo* e as iniciativas entre produtores locais e fora do Estado apresentadas durante o evento Formemus, em 2018. Entre os espaços de circulação musical, autoral e independente que foram apresentados na pesquisa referente à cidade de Vitória/ES, não foi identificado alguma iniciativa de colaboração coletiva mais ampla entre donos de casas de *shows*, artistas, músicos e produtores que estivessem unidos entre si com o objetivo de promover a ampliação e consolidação de um circuito ou cena musical na cidade de Vitória, conforme os exemplos supracitados relacionados ao conceito de cena musical. O espaço para a circulação da música autoral na cidade é restrito entre grupos em diferentes *pedaços, trajetos e manchas* conforme a perspectiva de Magnani (2010).

No que diz respeito à situação dos locais de circulação musical autoral e independente pesquisados na cidade de Vitória, alegando que a cultura da capital (Vitória) “não sustenta um centro musical criativo e que a vocação local é voltada para reprodução”, mais a falta de estrutura e dívidas, por meio de um comunicado em sua página do *Facebook*, a produtora Subtrópico, o primeiro local identificado na pesquisa sobre locais de apresentação de bandas e artistas independentes que trabalham com música autoral, encerrou suas atividades em abril de 2019<sup>234</sup>. Desde outubro de 2018 o *Garagem Rock Clube* não divulgou mais nenhum evento em sua página do *Facebook*<sup>235</sup>. Nenhum comunicado foi feito a respeito da situação do local. A mesma situação ocorre com o *Bar do Mãozinha*. A plataforma digital *Inferno Santo* dirigida por João Depolli (programa *Sorvetinho*), e especializada na divulgação do trabalho dos artistas locais e independentes que trabalham com música autoral, não divulgou mais nenhuma informação, em 2019<sup>236</sup>. Mesma situação ocorre com a plataforma digital *Fita Demo* dirigida por Victória Dessaune (programa *Sorvetinho*), que desde agosto de 2018, não divulgou mais nenhum evento<sup>237</sup>. O programa de rádio *Sorvetinho*

<sup>234</sup> Sobre o comunicado a respeito do fim das atividades da produtora Subtrópico. *Fonte:* <https://www.facebook.com/pg/subtropico/posts/>. Acesso em: 20/05/2019.

<sup>235</sup> Sobre a divulgação dos eventos do *Garagem Rock Clube*. *Fonte:* [https://www.facebook.com/pg/GaragemRockClube/events/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/GaragemRockClube/events/?ref=page_internal). Acesso em: 20/05/2019.

<sup>236</sup> Sobre a atual situação da plataforma *Inferno Santo*: *Fonte:* <http://infernossanto.com/>. Acesso em: 20/05/2019.

<sup>237</sup> Sobre a situação da plataforma *Fita Demo*. *Fonte:*

continua acontecendo de segunda a sexta, mas com horário modificado entre 18h00 as 19h00, na rádio 104,7 FM, rádio universitária em parceria com a Secretária de Cultura da UFES e a produtora cultural dirigida por Simone Marçal e Daniel Morelo, MM Projetos Culturais.

Embora não faça parte da problemática central, dos objetivos específicos, da hipótese e, portanto, da metodologia desenvolvida para essa pesquisa, as articulações destacadas entre coletivos culturais locais (e o coletivo *Fora do Eixo*) em parceria com o poder público local por meio de editais, as parcerias com empresas privadas observadas através do projeto Ensaio Aberto, realizado no corredor Nestor Gomes (Centro Histórico de Vitória) entre 2016 e 2017, em parcerias entre o coletivo Expurgação e a produtora Subtrópico e artistas independentes, tendo como referência as questões observadas, problematizadas e discutidas sobre o Palácio da cultura Sônia Cabral, local de realização do evento Formemus, em 2018, como um espaço estratégico do ponto de vista simbólico-moral relacionado à música, como também, uma referência para projetos culturais relacionados a novos modelos de negócios em parceria com o poder público local, neste caso, destacado como parte do Plano Estratégico de Ação e Política Cultural do Governo do Estado por meio da Secretaria de Estado da Cultura, tais articulações entre a fomentação de recursos junto ao poder público e possíveis políticas públicas relacionadas a produção cultural foram identificadas como fatores relevantes para o aprofundamento e a realização de novas pesquisas a respeito desse fenômeno social.

A ênfase no artista independente como *empreendedor de si*, o papel do mercado musical independente e a relação com a indústria fonográfica foi uma das principais questões apresentadas durante o evento Formemus. Tais questões foram relacionadas aos conceitos de *idades por projetos* e *ator por projeto* desenvolvidos por Boltanski e Chiapello (2009) e constitui-se como um dos objetivos dessa pesquisa.

Dentre as novas iniciativas de circulação musical, autoral e independente na cidade de Vitória, realizadas por tais atores e localizadas na pesquisa durante o ano de 2019, está o Guava. Organizado por Victória Dessaune, o local situado no bairro Jardim Camburi o Guava é uma casa que funciona como um espaço para a apresentação de artistas independentes que trabalham com música autoral, através do projeto Guava Sessions. Até a finalização dessa pesquisa já circularam por lá os artistas: Budah, André Prando, Gabriela Brown, Luisa Boê, Fepaschoal, Mudo, My

*Magical Glowing Lens*, Moreati e Cainã e a Vizinhança do espelho. O local também funciona como um espaço de divulgação e apresentação para profissionais de várias áreas artísticas, além da disponibilidade de aluguel do espaço para cursos e eventos<sup>238</sup>. Outra iniciativa relacionada à circulação musical local foi a edição do evento Formemus, em maio de 2019. O evento divulgado pelos organizadores Simone Marçal e Daniel Morelo através da produtora cultural MM projetos culturais foi realizado, novamente, no Palácio Sônia Cabral em parceria com o Ministério da Cidadania, a empresa ArcelorMittal e com apoio do Governo do Estado do Espírito Santo<sup>239</sup>.

Sobre a circulação dos artistas locais independentes que trabalham com música autoral, apresentados durante a realização da pesquisa foi possível identificar que tais atores circularam entre si no que diz respeito às produções musicais e os locais de apresentação na cidade de Vitória/ES. Tais circulações podem ser constatadas através de projetos culturais e relacionadas ao conceito de *conexões em rede* desenvolvido por Boltanski e Chiapello (2009), como por exemplo o já mencionado Ensaio Aberto, que na ocasião reuniu diversos artistas locais entre eles André Prando, My Magical Glowing Lens, Fepaschoal, Melanina MC,s e Fernando Zorzal (*Duo Transe*). Tais circulações também foram observadas através das etnografias realizadas durante as apresentações que ocorreram na Casa Verde e no outro local que a produtora Subtrópico passou a atuar no Centro Histórico de Vitória. Foi o caso das apresentações da banda Moreati, o grupo Melanina MCs, a banda Sol na cabeça, o duo Transe (com participação de Gabriela Deptuski do *My Magical Glowing Lens*), o músico Santiago Emanuel (com participação do músico André Prando), projeto Mudo (Gil Mello), o grupo Solveris, a cantora Gabriela Brown e André Prando. Sobre as apresentações que ocorreram em forma de *showcase* durante o evento Formemus, circularam os artistas André Prando, *My Magical Glowing Lens*, Gabriela Brown, e a banda Cainã e a Vizinhança do Espelho.

Dentre os festivais musicais que ocorreram no *Garagem Rock Clube* mencionados durante a pesquisa se apresentaram os artistas *Duo Transe*, Sol na Cabeça, Fepaschoal e André Prando. Posteriormente, durante a etnografia realizada no *Garagem Rock Clube* se apresentaram a banda Moreati e o projeto *My Magical*

<sup>238</sup> Sobre o *Guava*: Fonte: [https://www.facebook.com/pg/guavalab/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/guavalab/about/?ref=page_internal). Acesso em: 20/05/2019.

<sup>239</sup> Sobre a programação do evento. Fonte: <https://formemus.com.br/?fbclid=IwAR0uwn1BLvdY8v1dyFBQNdt0eU35Xdgxfmk853uPDCREv2YgH6Ap1u88o5Q>. Acesso em: 20/05/2019.

*Glowwing Lens* (com participação do *duo Transe*). Durante a etnografia realizada no *Bar do Mãozinha* se apresentaram a banda Sol na cabeça e a banda Moreati. Durante a etnografia realizada na Virada Cultural de 2018, se apresentaram André Prando, a banda Moreati e a cantora Gabriela *Brown*. No que diz respeito à circulação realizada por meio das produções musicais o músico Fepaschoal e o baterista Henrique Paoli foram produtores do primeiro álbum Sistema Feminino do grupo Melanina *MC,s*. A multi-instrumentista Gabriela Deptulski do projeto *My Magical Glowwing Lens*, foi responsável pelos solos de guitarra presentes na canção Sistema Feminino do grupo Melanina *MC,s*. A cantora Morena do grupo Solveris também participou da gravação de uma das canções referente ao álbum Sistema Feminino do grupo Melanina *MCs*.

A banda Moreati gravou o seu primeiro álbum *Algum Lugar na Casa Verde*, local onde era situados a produtora e selo Subtrópico. O álbum foi lançado e dirigido pela produtora e selo Subtrópico. O álbum *Cosmos* primeiro álbum do projeto *My Magical Glowwing Lens* contou com a participação dos músicos e produtores Gil Mello e Henrique Paoli. O álbum *Voador* último trabalho autoral lançado pelo músico André Prando, em 2018, contou com a participação do baterista e produtor Henrique Paoli. A multi-instrumentista Gabriela Deptulski está produzindo o primeiro álbum do *duo Transe*. Até o momento de conclusão dessa pesquisa o *duo Transe* lançou dois *singles*: *Greta*, em agosto de 2019 e *Floresceu*, em setembro de 2019. Em relação às iniciativas de produções musicais, lançadas em 2019, entre os artistas locais e independentes que trabalham com música autoral citados na pesquisa, também estão o lançamento do *single*: *Galope* de Fepaschoal. O *single* foi lançado em seu canal do *Youtube* e conta com a participação do músico André Prando. Entre fevereiro e março de 2019, o grupo Solveris lançou dois *singles*: *Hoje o céu representou* (em parceria com o *DJ Caique*) e *Filme com meu nome*. Em maio de 2019, Gabriela *Brown* e Magro (Solveris) lançaram juntos o *single*: *Aperte meu Play*. Em agosto de 2019, Gabriela *Brown* lançou seu primeiro álbum: *Zeugma*.

Uma das características locais que foi identificada na pesquisa referente ao circuito está relacionada à participação e busca por ascensão e protagonismo das mulheres. Tal característica foi identificada, primeiramente, durante a fase de mapeamento de campo através da palestra sobre a “Ascensão da mulher na cena musical capixaba como forma de expressão” discutida no capítulo dois referentes às relações de poder e assimetrias no processo de produção musical. O “episódio” que envolveu a multi-instrumentista Gabriela Deptulski e a produtora Subtrópico sobre

quem foi o produtor do álbum Cosmos primeiro álbum do *projeto My Magical Glowing Lens* foi um exemplo emblemático destacado na pesquisa referente à discussão sobre as relações de poder e assimetrias no processo de produção musical. Embora, neste ponto da discussão, o destaque tenha sido sobre o papel da mulher enquanto protagonista nas produções musicais para compreender as relações de poder e assimetrias no processo de produção musical, a discussão sobre tais relações de poder não ficou restrita ao papel da mulher referente ao circuito local, pois o objetivo desta análise foi mais amplo no sentido de analisar como as lutas simbólicas e assimetrias no processo de produção musical influenciam a construção social da música como bem cultural um dos objetivos dessa pesquisa.

As questões que envolvem a participação e busca por ascensão e protagonismo das mulheres no circuito local também foram identificados como fatores relevantes para o aprofundamento e a realização de novas pesquisas a respeito desse fenômeno social, pois em outras ocasiões como a participação de Afari (Melanina MC,s ) e Pedrita (Preta *Roots*) durante a mesa temática que se propôs a discutir o protagonismo da música na periferia, no evento Formemus, o protagonismo<sup>240</sup> das mulheres no circuito local também foi destacado pelas duas artistas. A segunda edição do Sonora – Festival Internacional de Compositoras, realizado na cidade de Vitória também foi identificado como uma iniciativa de organização que envolveu a participação, ascensão e protagonismo das mulheres no circuito local, assim como os trabalhos da cantora Gabriela *Brown* que busca dar visibilidade e legitimidade a causa LGBT, da produtora Victória Dessaune que atua na área da comunicação e organização de espaços para circulação da música autoral na cidade de Vitória e da produtora , consultora e parecerista de eventos e projetos culturais Simone Marçal (Formemus e MM projetos culturais).

Considerando o referencial teórico de Bourdieu para analisar como os atores sociais se posicionam no campo, neste caso, para se legitimarem no campo da música, os fatores que justificaram a realização da pesquisa foram relacionados com a trajetória da indústria fonográfica levando em consideração a relação entre o processo de criação musical e os interesses do mercado fonográfico como um fator limitador no processo de criação. Através dos artistas/músicos e produtores locais e independentes e identificando como são suas relações com o mercado fonográfico

---

<sup>240</sup> Estou utilizando o termo *protagonismo* como uma categoria que se apresenta entre os interlocutores.

contemporâneo, percebeu-se que a relação entre artistas/músicos, produtores, selos independentes, distribuidoras digitais e as grandes gravadoras são marcados por relações de poder impulsionadas por seus *capitais sociais, econômicos, culturais e simbólicos*. Por meio das atuais maneiras de produzir e consumir música (relação entre o local e o global), tais relações serviram como referências para problematizar e desnaturalizar a dinâmica do processo de criação musical na contemporaneidade.

Conforme identificado, à dinâmica, as estratégias e modificações do mercado fonográfico que produzem uma lógica dissimulada *como livre opções de criação e variedades de consumo* está associado à situação do artista independente enquanto empreendedor de si, questão que perpassou os dados empíricos durante a pesquisa. O problema relacionado à situação do artista como *empreendedor de si*, primeiramente, está relacionado aos *capitais* que tais atores possuem ou não para se legitimarem no campo da música, pois as grandes gravadoras (*majors*) continuam investindo em *casts estáveis* (DIAS,200). Durante a pesquisa o único artista local com trabalho autoral que conseguiu assinar um contrato com uma grande gravadora foi o artista e músico André Prando. Conforme apontam os dados isso só foi possível após a produção de seu terceiro álbum autoral *Voador*, lançado em dezembro de 2018 pela *Sony Music*. Vale ressaltar que a produção do álbum contou com um financiamento coletivo destacado na pesquisa como um exemplo de *capital social*. Neste caso, a consolidação de um público (*capital social*) que aconteceu durante a trajetória de André Prando na condição de artista independente enquanto *empreendedor de si* atraiu o algum investimento de uma grande gravadora.

Tendo em vista a problemática central da pesquisa que estabeleceu como objetivo principal, investigar os principais aspectos culturais (simbólicos), políticos (formas de organização) e econômicos (mercado musical) presentes no circuito musical, local, autoral e independente na cidade de Vitória, para identificar possíveis relações de poder entre a dinâmica do mercado fonográfico contemporâneo e o processo de criação musical, considerando como hipótese a existência de espaços e movimentos de resistência que possam contribuir para criação de novas perspectivas e possibilidades de vida social através da arte, a partir dos dados empíricos foi possível identificar nos locais de apresentação dos músicos e artistas independentes que trabalham com música autoral a existência de tais espaços e movimentos. Aspectos culturais (simbólicos) relacionados à sociabilidade dos locais foram destacados através da etnografia por meio de observação participante na *Casa Verde*

(sede da produtora e selo Subtrópico), no *Garagem Rock Clube* e no *Bar do Mãozinha*.

A já destacada circulação nas produções musicais que ocorreu entre artistas/músicos e produtores locais, as iniciativas e parcerias dos artistas para a captação de recursos e divulgação para fomentar a visibilidade de seus trabalhos através de festivais musicais independentes por meio de projetos culturais, plataformas digitais, *blogs*, programa de rádio, o protagonismo das mulheres no circuito, o discurso social por meio da estética musical presentes nas letras de músicas que foram destacadas e observadas durante as apresentações, constituem-se como uma série de dados que apontam para formas de organização (aspectos políticos) presentes no circuito. Ainda que tais articulações possam ser consideradas como novas perspectivas e possibilidades de vida social através da arte, observando os dados, não foi possível identificar algum movimento de resistência em contraposição direta à lógica de mercado (aspecto econômico) considerando tal lógica como um fator de interferência no processo de criação. A título de exemplo (a partir dos dados), não foi possível identificar algum artista local se contrapondo as grandes gravadoras ou qualquer outro agente social que se colocasse como mediador no processo de produção musical seja através de algum discurso ou alguma estratégia de organização nesse sentido.

A condição do artista independente enquanto *empreendedor de si* e a sua situação em relação ao mercado fonográfico, apresentou-se como uma alternativa de sobrevivência em relação ao mercado fonográfico. Talvez essa alternativa possa ser considerada como alguma forma de resistência? Vale ressaltar que a problemática central da pesquisa não buscou fazer algum juízo de valor em relação às intencionalidades dos artistas independentes buscarem se legitimar no campo da música enquanto um produto comercial, mesmo considerando o artista/músico como principal ator social no processo de criação, tampouco se pretendeu atribuir ao sujeito (artista/músico) qualquer categoria de essencialidade ou autonomia absoluta do artista, ainda que a dinâmica do mercado fonográfico tenha sido apontada como uma lógica dissimulada por meio de *livre opções de criação* e *variedades de consumo* e, portanto, possa ser identificado como um simulacro com grande potencial de produzir tal imaginário essencialista e autônomo, a discussão buscou problematizar o abuso do poder econômico sobre o processo de criação artística. Diante disso, destacamos que a música como bem cultural, pode servir como elemento de distinção social, portanto de reprodução e legitimação de estruturas de poder e suas hierarquias, bem



como, pode ser enquanto instrumento o símbolo de uma consciência coletiva mais crítica e menos utilitarista na sua maneira de se relacionar com a sociedade.

Uma obra de arte pode conter múltiplos significados simbólicos por meio de um grupo social. O significado simbólico e as suas dimensões, são responsáveis pela valorização cultural, política e econômica que se dá a uma obra de arte ou sobre um determinado conceito do que é arte ou cultura, conforme a ideologia que se pretende reproduzir. A partir de determinado significado simbólico e sua dimensão que a música como arte, tanto pode produzir algo que seja capaz de despertar um senso-crítico emancipatório sobre uma nova realidade social, como também, simplesmente, ser um bem cultural para consumo utilitarista com o objetivo de atender os interesses do capital pela via do entretenimento. A música permite uma intensidade de trocas simbólicas Dias (2000) – capaz de desempenhar um papel de influência importante na educação. A Indústria fonográfica, seus artistas e patronos, são agentes influenciadores e influenciáveis pelos agentes sociais que consomem música - logo a música, e seus campos de atuação vão definindo e redefinindo a sua atuação como um processo dialético transformador da sociedade.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Indústria Cultural e Sociedade: O Iluminismo como mistificação das massas**. São Paulo/SP, Ed. Paz e Terra, 5ª edição, 2002.

AGUILAR, M. **Amazon lança Prime Music, com um milhão de músicas para streaming**.

2014. Disponível em: <http://gizmodo.uol.com.br/amazon-streaming-musica/>.

Acessado em:

22-02-2018.

BANDEIRA, Olivia. CASTRO, Oona. **Fora de qual Eixo?** 2011. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2011/11/24/fora-de-qual-eixo/>. Acesso em: 18/07/2018.

BANDEIRA, Messias Guimarães. **Música e Cibercultura: do fonógrafo ao MP3**. In: LEMOS, A.; PALÁCIOS, M. (Org.). *Janelas do Ciberespaço - Comunicação e Cibercultura*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

BARROS, José D'Assunção **A Escola dos *Annales* e a crítica ao Historicismo e ao Positivismo**. Revista Territórios & Fronteiras, vol.3, jan/jun 2010 Cuiabá: UFMT, 2010.

BOLTANSKI, Luc. CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo/SP, Ed. Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. Porto Alegre/RS, Ed. Zouk São Paulo/SP, Edusp, 2007.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro/RJ, Ed. *Bertrand* Brasil. S.A, 1989.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo/SP, Ed.

Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O campo econômico.** Revista: Política & Sociedade, v. 04, n. 6, 2005. Acesso em: 02/09/2019.

BRAGA, Vitor. MASCEDO, Wendell. SANTOS, Bluesvi. **O streaming de música como um estímulo para a ampliação do consumo musical: um estudo do Spotify.** Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016. Acesso em: 22-02-2018.

BRAVIN, Adriana. **Congopop: Mídia, música e identidade capixaba.** Vitória/ES, Ed. Do autor, 2008.

CASTRO, Gisela G. S. **Web music: produção e consumo de música na cibercultura.**

Revista Comunicação Mídia e Consumo, São Paulo, v.1, n.2, 2004. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/10/10>.

CORREA, Daniel. **My Magical Winter: Winter (EUA) e My Magical Glowing Lens (ES) anunciam turnê conjunta.** Portal R7. Tenho mais amigos que discos. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/11/17/my-magical-glowing-winter-turne/>. Acesso em: 29/03/2019.

DEPOLI, João. **Nunca foi só música. Nunca vai ser!** Inferno Santo, 2018. Disponível em: <http://infernosanto.com/2018/11/22/gabriela-deptulski-my-magical-glowing-lens-entrevista/>. Acesso em: 22/03/2019.

\_\_\_\_\_. **Não sei se soma ou ausência: Sensações, suavidade e contemplação na estreia do Mudo.** Inferno Santo, 2018. Disponível em: <http://infernosanto.com/2018/11/28/nao-sei-se-soma-ou-ausencia-mudo/>. Acesso em: 22/03/2019.

\_\_\_\_\_. **Moreati divulga videoclipe do single “Algum Lugar”.** Inferno

Santo, 2018. Disponível em: <http://infernoso.com/2018/08/28/moreati-divulga-videocli-pe-do-single-algum-lugar/>. Acesso em: 04/04/2019.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica brasileira e Mundialização da Cultura**. São Paulo/SP, Ed. Boitempo, 2000.

DINES, David. **Dicas da Tratore: Conheça as regras de monetização do Youtube válidas a partir de 2018**. Tratore, 2018.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

EXPURGAÇÃO. **Grito Rock ES 2012!** Expurgação, 2012. Disponível em: <http://expurgacao.art.br/grito-rock-es-2012/>. Acesso em: 09/04/2019.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Aberto 7: Grito Rock Vitória 2014**. Expurgação, 2014. Disponível em: <http://expurgacao.art.br/pos-grito-rock-vitoria-2014/>. Acesso em: 09/04/2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2006.

FOUCALT, Michael. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo/SP, Ed. Martins Fontes, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro/RJ: Ed. LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 2008.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. Ed. Estação das letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Balço das dificuldades e perspectivas para a construção de uma cena musical independente em Niterói no início do século XXI**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

HERSCHMANN, Micael e KISCHINHESVSKY, Marcelo. **A reconfiguração da indústria da música**. E-compós, Brasília, v. 14, n.1, jan/abr, 2011. Acesso em 26.03.2018.

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. Rio de Janeiro/RJ, Ed. Paz e terra, 1990.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo/SP, Ed. Ática, 1997.

JUNIOR, Janotti e PIRES Victor de Almeida Nobre. **Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais**. Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de *Internet*. Porto Alegre/RS, Ed. Simplíssimo, 2011.

KUPER, Adam. **Cultura: A visão dos antropólogos**. Bauru/SP, Ed. Edusc, 2002.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo/SP, Editora 34, 1999.

LIMA, Tatiana Rodrigues. **O balanço do Bit: Mediação da música na era digital**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia, 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Os circuitos dos jovens urbanos**. Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP, Vol. XX, 2010, pág. 13-38.

MARCHI. D. Leonardo VICENTE e Eduardo. KISCHNHEVSKY, Marcelo. **Consolidação dos serviços de streaming: Reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil**, COMPÓS, 2016. Acesso em: 18-02-2016.

MARIANO, Isabella. **Rock na praia no 1º Rotativo Independente**. Sou ES, 2014. Disponível em: <http://www.soues.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=1537&categoria=1>.

Acesso em: 11/04/2019.

\_\_\_\_\_. **A música independente entre *internet*, espaços e selos.** Sou  
ES, 2015. Disponível em:  
[http://www.soues.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=2021&categoria=1  
&nocache=1432237075](http://www.soues.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=2021&categoria=1&nocache=1432237075). Acesso em: 10/04/2019.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder: do vinil ao *download*.** Rio de Janeiro: Nova  
Fronteira, 2008.

MONTENEGRO, de Lima Clóvis e OLIVEIRA, Rose Marie Santini. **MP3: Música,  
Comunicação e Cultura.** Rio de Janeiro/RJ, Ed. /E-papers Serviços Editoriais Ltda,  
2005.

NETTO, Michel Nicolau. **Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os  
novos de negócio na música.** Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 141-  
154, jan.-jun. 2008.

NOISEY. “**O novo álbum do Solveris vai roubar seu coração**”. Revista Vice.  
Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/ne9bdz/solveris-vida-classica](https://www.vice.com/pt_br/article/ne9bdz/solveris-vida-classica).  
Acesso em: 22/03/2019.

PARRELA, Angela. **Com estilo diferente, grupo capixaba Solveris ganha espaço  
na cena do Rap Nacional.** Folha Vitória. Disponível em:  
[https://www.folhavitoria.com.br/entretenimento/noticia/12/2017/com-estilo-diferente--  
grupo-capixaba-solveris-ganha-espaco-na-cena-do-rap-nacional](https://www.folhavitoria.com.br/entretenimento/noticia/12/2017/com-estilo-diferente--grupo-capixaba-solveris-ganha-espaco-na-cena-do-rap-nacional). Acesso em:  
22/03/2019.

PASSOS, Lorena Silva. **Novo fluxo da música digital: Como as plataformas de  
*streaming* redefiniram o consumo musical.** Intercom - Sociedade Brasileira  
de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da  
Comunicação na Região Norte – Manaus – AM – 28 a 30/05/2015. Acesso em: 22-02-  
2018.

REVISTA ÉPOCA, **O funk das ostentação em São Paulo, Jovens Mcs transformam o estilo criado do Rio de Janeiro num hino à exaltação da riqueza.** <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 08/10/2018.

RIBEIRO, Eduardo. **Como a cena independente está revitalizando o centro de Vitória.** 2017. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/a33gq8/como-a-cena-independente-esta-revitalizando-o-centro-de-vitoria](https://www.vice.com/pt_br/article/a33gq8/como-a-cena-independente-esta-revitalizando-o-centro-de-vitoria). Acessado em: 10-05-2018.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática.** Rio de Janeiro/RJ, Ed. Zahar, 2003.

SANTINI, Rose Marie. **Admirável Chip Novo: a Música na Era da internet.** Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2006.

SAVAZONI, Rodrigo. **Os novos bárbaros: a aventura política do Fora do Eixo.** Rio de Janeiro/RJ, Ed. Circuito, 2014.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Guilherme. **Conheça o cantor Silva, queridinho de famosos e que lota casa de show.** Gazeta *on-line*, 2018. Disponível em: [https://www.gazetaonline.com.br/bem\\_estar\\_e\\_saude/revista\\_ag/2018/07/conheca-o-cantor-silva-queridinho-de-famosos-e-que-lota-casa-de-show-1014139962.html](https://www.gazetaonline.com.br/bem_estar_e_saude/revista_ag/2018/07/conheca-o-cantor-silva-queridinho-de-famosos-e-que-lota-casa-de-show-1014139962.html). Acesso em: 22/04//2019.

SOUZA, Paulo. **Congo Marciano.** A Gazeta, Vitória, 12 jan. 2004. Opinião, p.4

STROUD, Sean. **REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 86-97, setembro/novembro 2010.** Acesso em: 09-03-2018.

TAVEIRA, Vitor. **Uma voadora na mesmice.** Século Diário, 2018. Disponível em: <http://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/uma-voadora-na-mesmice>. Acesso em: 09/04/2019.

\_\_\_\_\_. **Gabriela Brown: 'É um grito de estou aqui, amo e sou feliz'.**  
Século                      Diário,                      2018.                      Disponível                      em:  
<https://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/gabriela-brown-e-um-grito-de-estou-aqui-amo-e-sou-feliz>. Acesso em: 25/04/2019.

VASCONCELOS, Victor. **Luíza Boê mostra leveza em disco de estreia.**  
Gazetaonline,                      2018.                      Disponível                      em:  
<https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2018/04/luiza-boe-mostra-leveza-em-disco-de-estreia-1014125519.html>. Acesso em: 17/04/2019.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997

VICENTE, Eduardo. **A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país.** COMPÓS, 2006. Acesso em: 13-03-2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1992.