

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO**  
**MESTRADO ACADÊMICO**

**Caroline Biehl**

**Trabalho imaterial e estratégia de viver a vida em busca de afinação: o músico da cena  
autoral e independente**

**Porto Alegre**

**2018**

**Caroline Biehl**

**Trabalho imaterial e estratégia de viver a vida em busca de afinação: o músico da cena  
autoral e independente**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Administração.

**Orientadora: Prof<sup>ma</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carmem Ligia Iochins Grisci**

**Porto Alegre**

**2018**

**Caroline Biehl**

**Trabalho imaterial e estratégia de viver a vida em busca de afinção: o músico da cena autoral e independente**

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada no Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Administração.

Porto Alegre, 29 de junho de 2018.

Conceito final:

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Angela Beatriz Busato Scheffer – PPGA/UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Sílvia Generali da Costa – PPGA/UFRGS

---

Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. Marcelo Bergamin Conter  
Instituto Federal do Rio Grande do Sul – IFRS

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Carmem Lígia Iochins Grisci

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que, mais uma vez, esteve sempre ao meu lado, sem largar minha mão.

Agradeço especialmente a minha família. A meus amados pais que me deram, de todas as maneiras, apoio, atenção, carinho, coragem, colo e exemplo para que fosse possível ingressar no mestrado e concluir esta importante etapa da minha vida. A Michelle e ao Felipe, meus super irmãos que tanto me inspiram, pela dedicação, garra e amor que levam suas vidas e famílias e que, em meio a suas intensas demandas pessoais, estiveram sempre atentos e presentes neste momento, com amor, compreensão, zelo e sábias palavras.

A minha orientadora Carmem, por sua atenção, genialidade, disposição e paciência. Foram pelos seus generosos e singulares ensinamentos que eu cheguei até aqui. Marcaram meu percurso e levarei para vida toda. Obrigada professora!

Agradeço, também, aos professores da banca, Ângela, Silvia e Marcelo pelo apoio, entusiasmo e doação de seu tempo para comigo e com meu trabalho.

A minha querida turma tão cooperativa que ingressou junto a mim, foi inesquecível. Vocês são especiais, obrigada a cada um. Agradeço às amigas que este percurso possibilitou, em especial à Gabi Mercali, pela amizade genuína, longas conversas e conselhos valiosos e a Gabi Gasparin, por todo carinho particular e motivação. Agradeço, também, às minhas colegas de orientação, Laura, Vanessa, Ana e Jenifer, pelas ricas trocas acadêmicas, apoio emocional e boas risadas.

Obrigada às minhas amigas que estiveram junto a mim, do início à corajosa reta final, pelo amor e presença incondicionais, em especial à Pri e Ana Paula, obrigada!

Aos meus talentosos, queridos e colaborativos músicos participantes, um imenso obrigada. Cada conversa foi, além de preciosa para a pesquisa, um leve sopro que me dava impulso e entusiasmo para ir adiante.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação da Escola de Administração da UFRGS, pelos ensinamentos e dedicação, respectivamente.

Por fim, ao CNPq pelo financiamento concedido.

---

# O CORPO VAI ACABAR

---

O CORPO VAI ACABAR  
DEPOIS DE TANTO E  
ESPALHAR  
GESTOS, RASTROS  
INCONTÁVEIS PASSOS

---

O CORPO VAI ESPALHAR  
MESMO DEPOIS DE  
ACABAR  
SEUS PEDACOS  
NUM INFINITO LASTRO

---

SEM VOLTA  
ACHA O EIXO E  
REINVENTA A RODA  
EM NOVOS CORPOS NO  
AMANHÃ  
REBENTANDO EM  
MUITAS DIREÇÕES

---

E BROTA EM OUTRAS  
REVERBERA EM NOTAS  
VASTAS MARGENS  
FRACCAIS  
QUE SE ARRANJAM  
EM OUTROS FINAIS

---

---

---

*Música e letra por Alexandre Kumpinski e Thiago Ramil  
Desenho gráfico por Daniel Eizirik pertencente ao álbum "Meio que tudo é um" da banda  
Apanhador Só (2017)*

## RESUMO

Este estudo objetivou identificar, apresentar e analisar, à luz do trabalho imaterial, o trabalho e a estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente na sociedade do hiperespetáculo. Sua base teórica foi fundamentada sob a noção de trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) e hiperespetáculo (LIPOVETSKY 2015), indústria musical e cena musical independente (GALLETA 2014; HERSCHMANN, 2012; MAUDONNET, 2015; NETO, 2015; FRANCIS, 2011; VIVEIRO; NAKANO, 2008), e estratégia existencial consumista (BAUMAN, 2008a; BAUMAN; RAUD, 2017). A pesquisa caracterizou-se como exploratória qualitativa e contou com a participação de quatorze músicos da cena autoral e independente que participaram, pelo menos, de um de dois coletivos de músicos da cena autoral e independente de Porto Alegre/RS e que estão ativos na cena. A coleta de dados se deu pela realização de um grupo focal com seis participantes de um dos coletivos mencionados e entrevistas semiestruturadas com outros oito músicos de ambos os coletivos. A análise de conteúdo seguiu orientações de Minayo (2001) e resultou três categorias de análise: (i) (auto)composição e trabalho imaterial: a difícil arte de ser músico da cena autoral e independente; (ii) música e cena autoral e independente; e (iii) estratégia de viver a vida em busca de afinação. O estudo permitiu mostrar o esforço em busca de afinação como estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente. Algo que se dá em meio a tensão – consentir, resistir – no que diz respeito aos princípios e valores que circulam na cena independente cada vez mais dependente. A estratégia de viver a vida em busca de afinação explicita o debate entre a harmonia e a cacofonia, mostrando-se condizente com a estratégia existencial consumista (BAUMAN, 2008a; BAUMAND; RAUD, 2017).

**Palavras-chave:** Trabalho Imaterial. Cena Musical Independente. Músico da Cena Autoral e Independente. Estratégia de Viver a Vida.

## ABSTRACT

This study aimed to identify, present and analyze, based on immaterial labor, the work and the strategy of living of the authorial and independent scene musical life in the hyper-spectacle society. Its theoretical basis was grounded on the notion of immaterial labor (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), spectacle society (DEBORD, 1997), hyper-spectacle society (LIPOVETSKY 2015), music industry and independent musical scene (GALLETA 2014; HERSCHMANN, 2012; MAUDONNET, 2015; NETO, 2015; FRANCIS, 2011; VIVEIRO; NAKANO, 2008) and existential consumerist strategy (BAUMAN, 2008a, BAUMAND, RAUD, 2017). The research was characterized as qualitative exploratory and reached the participation of fourteen authorial and independent scene musicians who have participated at least in one of two collective of musicians of the authorial and independent scene of Porto Alegre/RS and that are active in the scene. The data collection occurred through a focus group with six participants from one of the mentioned collectives and semi-structured interviews with eight other musicians from both collectives. Content analysis followed Minayo's (2001) instructions and supported three categories of analysis: (i) (self)composition and immaterial labor: the hard art of being authorial and independent scene musician; (ii) music and authorial and independent scene; and (iii) the strategy of living life looking for tuning. The study allowed to show the effort in looking for tuning as a strategy of living the authorial and independent scene musicians life. Something that occurs through the tension – consenting, resisting – regarding to the principles and values that circulate in the independent scene, increasingly dependent. The strategy of living life looking for tuning explicitly explains the debate between harmony and cacophony, showing itself to consistent with the existential consumerist strategy (BAUMAN, 2008a; BAUMAND, RAUD, 2017).

**Keywords:** Immaterial Labor. Independent Musical Scene. Authorial and Independent Scene Musicians. Strategy of living life.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cadeia da produção musical tradicional .....	27
Figura 2 - Redes Musicais .....	29



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Caracterização dos músicos da cena autoral e independente .....	40
Quadro 2 - Ações relativas à estratégia de viver a vida em busca de afinação na lógica do trabalho imaterial de músico da cena autoral e independente .....	83

## SUMÁRIO

Palavras iniciais .....	11
1. INTRODUÇÃO .....	13
2. REVISÃO DA LITERATURA .....	18
2.1 SOCIEDADE DO HIPERESPETÁCULO E TRABALHO IMATERIAL.....	18
2.2 INDÚSTRIA MUSICAL E MÚSICO DA CENA AUTORAL E INDEPENDENTE .....	25
<b>2.2.1 Indústria musical.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2.2 Músico da cena autoral e independente.....</b>	<b>32</b>
2.3 ESTRATÉGIA DE VIVER A VIDA .....	35
3. PROCEDIMENTO METODOLÓGICO .....	39
3.1 PARTICIPANTES DA PESQUISA .....	39
3.2 COLETA DE DADOS .....	41
<b>3.2.1 Grupo focal.....</b>	<b>41</b>
<b>3.2.2 Entrevista semiestruturada .....</b>	<b>43</b>
3.3 ANÁLISE DE DADOS .....	44
4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS .....	45
4.1 (AUTO)COMPOSIÇÃO E TRABALHO IMATERIAL: A DIFÍCIL ARTE DE SER MÚSICO DA CENA AUTORAL E INDEPENDENTE .....	45
4.2 MÚSICA E CENA AUTORAL E INDEPENDENTE .....	51
<b>4.2.1 Composição e produção .....</b>	<b>55</b>
<b>4.2.2 Divulgação e distribuição .....</b>	<b>60</b>
<b>4.2.3 Consumo .....</b>	<b>67</b>
4.3 ESTRATÉGIA DE VIVER A VIDA EM BUSCA DE AFINAÇÃO .....	72
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	87
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA .....	95
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO.....	96

## PALAVRAS INICIAIS

*“A história é mais ou menos assim: Mark Twain, o escritor norte-americano, estava sentado na varanda de sua casa quando passou um vizinho e perguntou "Descansando, vizinho?", ao que ele respondeu "Não, trabalhando". Outro dia o mesmo vizinho o viu cortando a grama do jardim e perguntou "Trabalhando, vizinho?", e Twain respondeu "Não, descansando". Lembrei dessa historinha para exemplificar a ideia de que o trabalho e o descanso do artista não se parecem com os das demais profissões. Para o senso comum, "artista" nem mesmo parece ser profissão. Para que serve o artista afinal?”*

*(Vitor Ramil)*

Vitor Ramil, considerado um dos maiores compositores da música brasileira (FONSECA, 2013) é lembrado por suas harmonias singulares, afinações próprias e canções que refletem seu mundo pessoal (LICHOTE, 2013). As palavras do músico e o modo como ele é visto fazem parte do mundo do músico da cena autoral e independente.

Embora o músico das palavras desta epígrafe já tenha alcançado um patamar respeitável em sua carreira, muitos dos artistas autorais independentes na cena local e nacional estão apenas iniciando (FONSECA, 2013). A cena musical que contempla este tipo de artista vem crescendo, o que se tornou um fato intrigante para mim.

Sou musicista, iniciei meus estudos como violinista na infância. A música sempre teve um significado importante para mim, me ajudou e permanece me ajudando a expressar aquilo que em palavras não é possível. Acredito, também, que o ato de fazer arte foi responsável por propiciar que eu, desde criança, viesse a enxergar o mundo, as pessoas e suas relações – pela escuta, observação e abstração – de forma peculiar, incomum e, por vezes, incompreensível ao olhar do outro. A música é um acalanto para minha alma.

Há alguns anos, adicionei à minha experiência musical vivências próximas da música popular e autoral como assídua espectadora e observadora da cena autoral e independente de Porto Alegre/RS, embora eu também atue de forma esporádica neste campo. Procuo prestigiar e valorizar aquilo que é produzido localmente, na cidade onde vivo. Esta prática remete-me a um retorno às raízes, a um resgate às minhas referências e a uma experiência daquilo que é próximo, simples e genuíno.

A convivência e, principalmente, observação junto a músicos da cena autoral e independente, tem sido estimulante para pensar questões relativas ao artista enquanto trabalhador no decorrer do Mestrado em curso. Dela resultaram inquietações que se alinham às transformações que sofre o trabalho e à demanda de outros modos de ser trabalhador conforme se verá na dissertação.

## 1. INTRODUÇÃO

A cena musical autoral e independente vem crescendo no Brasil e em especial no Rio Grande do Sul (RS) (GIORGIS, 2016). Conforme Juarez Fonseca, crítico musical, estudioso da música brasileira e considerado um dos jornalistas culturais mais importantes do RS:

Temos hoje no Rio Grande do Sul uma produção musical muito intensa e forte e isso parece que não repercute muito no *mainstream* (...). No Brasil, não tem mais aquela história do artista de 50 mil cópias. Quem vende isso são os sertanejos, ou aqueles de música religiosa. As gravadoras quase que só têm esses caras hoje. (...) Não têm mais Chico Buarque, Milton Nascimento, Gal Costa, todos esses gravam independentes ou em pequenos selos. Tudo está mais ou menos espalhado, pouca coisa sai das gravadoras. Depende do interesse das pessoas em buscar essas coisas. Me parece que hoje há centenas de músicos surgindo no Brasil, todo ano, com grande qualidade e representatividade. O Brasil nunca esteve tão forte musicalmente como hoje (FONSECA, 2016, p. 1).

A avaliação de Fonseca (2016) estimula o pensamento no sentido da produção, distribuição e consumo da música. Na década de 1960, Debord (1997) cunhou o termo sociedade do espetáculo e propiciou uma discussão que se mostra atual e profícua à cena da música autoral e independente. Para Debord (1997, p. 140), o espetáculo é compreendido como o apagamento e esmagamento do verdadeiro eu, autêntico e singular, é “a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência”. Nesta sociedade, o que importa é o parecer em detrimento do ser. A vida passa a assemelhar-se a uma desmedida acumulação de espetáculos, onde tudo o que é vivido torna-se uma representação mediada por imagens (DEBORD, 1997).

Dando continuidade ao pensamento de Debord (1997), estaríamos vivendo, a partir de tempos hipermodernos, uma sociedade do hiperespetáculo em que “não há mais domínio que escape das lógicas, levadas ao extremo, do espetáculo e do divertimento, da teatralização e do *show business*” (LIPOVETSKY, 2015, p. 265). Ainda conforme o autor, a atual e massiva autoexposição dos indivíduos via redes sociais, protagonizando seu próprio espetáculo, resulta o *entertainment* em massa das celebridades “meteoro” e indica o espetáculo como uma das principais produções da sociedade atual. Tal cenário também produz e é produzido por meio de um vida permeada de incertezas, flexibilidade, imprevisibilidade, fluidez e reinícios constantes, denominada por Bauman (2007) de vida-líquida, onde “não pode se manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo” (BAUMAN, 2007, p. 7).

A música, argumenta-se, se apresenta no seio da discussão relativa a essa sociedade visto que a qualidade inerente à sua atividade remete a capacidades de inovação, imaginação, expressão, hiperflexibilidade e cooperação (LIPOVETSKY, 2015), também associadas à noção de trabalho imaterial que se encontra no cruzamento, na interface das novas relações de produção e consumo (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001). O trabalho imaterial diz respeito a características intrínsecas e inerentes dos sujeitos apresentando-se como indispensáveis à produção. É tudo aquilo que o sujeito mobiliza de si – atividades corporais, intelectuais, afetivas, comunicativas – por meio de sua experiência de vida, seja ela pessoal ou mesmo profissional, a favor do seu trabalho, ou seja, uma *performance* (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001).

O trabalhador do imaterial é aquele que depende da habilidade de gerenciar a si, podendo ser visto como um gestor de si, como um empreendedor da sua própria vida (GAULEJAC, 2007). Dele é esperado que esteja sempre pronto a cobrir uma ampla diversidade de capacidades heterogêneas para o exercício da sua atividade no trabalho, se tornando um trabalhador multitarefa e flexível, características contidas no trabalho imaterial (GORZ, 2005).

Conforme Gorz (2005), os ofícios artísticos são uma das formas de trabalho que resultam da/na produção de si, em que o trabalhador doa-se, entrega-se cotidianamente de forma contínua em virtude do processo e dos resultados do seu trabalho. A relação produto/produtor é estreita, entrelaça-se na imaterialidade contida em sua atividade.

A indústria musical e o artista mostram-se pertinentes à sociedade do hiperespetáculo e ao trabalho imaterial. O trabalho imaterial sustenta o entendimento da configuração relativa a indústria musical do modo como vem sendo apresentada em termos de sua desmaterialização (VICENTE, 2012).

A partir dos anos 2000, a cadeia produtiva da indústria da música passou por transformações significativas. Com o advento das novas tecnologias e da internet, não só a disponibilização da música passa a se dar, progressivamente, por suportes virtuais – dos discos compactos (CD's) e *long-playing* (LP's) aos arquivos de música digital e *streaming*<sup>1</sup> – como a própria cadeia produtiva tradicional se transforma a partir de um formato linear – em que a criação, produção, divulgação e consumo se davam sequencialmente e sob coordenação das grandes gravadoras – para o formato em rede, em que demais atores passam ganhar importância,

---

<sup>1</sup> Formato de distribuição de dados multimídia em rede através de pacotes, transmitidos via conexão com a internet. As informações não são armazenadas em disco rígido, mas abrigadas em redes digitais e transmitidas de modo remoto para os dispositivos (KISCHINHEVSK; VICENTE; DE MARCHI, 2015)

como as gravadoras e artistas independentes, aumentando as conexões e interfaces deste novo fluxo (VICENTE, 2012). Particularmente no que diz respeito a proposição de redes e fluxos, cooperação e aproximação produtor/consumidor considera-se a noção de trabalho imaterial adequada à compreensão das reconfigurações que vem sofrendo a indústria musical.

É neste contexto que o músico da cena autoral e independente está inserido. Este músico é aquele que compõe — letra, melodia e harmonia — e interpreta suas próprias produções. Ineditismo, originalidade, genialidade e simplicidade concomitantes, produção intermitente que demanda singularidade são preocupações que rondam o músico em questão (GIORGIS, 2016). Como um artista, o músico em questão está inserido na ideia do ser diferente, singular e autêntico. A possibilidade de divulgação do seu trabalho provém das transformações tecnológicas que atingiram diretamente o mercado de trabalho, via internet e redes sociais (PRIKLADNICKI, 2013). O músico da cena autoral e independente, denominação comum entre os músicos que assim se consideram, é independente pois não possui contrato com grandes gravadoras, denominadas *majors*, produtoras ou selos. Esta característica diz respeito, principalmente, a como se dão as formas de produção, distribuição e consumo da música.

Tais configurações relativas ao trabalho e vida do músico da cena autoral e independente, resultantes da sociedade a qual ele está inserido, estimulam o que Bauman (2008) denomina de um estilo de vida baseado em uma estratégia existencial consumista, a qual leva as pessoas a promoverem uma mercadoria – no caso dos músicos, a produção de sua música e sua própria *performance* – de forma que seja altamente atraente, desejável e rentável. Assim, o que vêem encorajados a “colocar no mercado, promover e vender, são *elas mesmas*” (BAUMAN, 2008a, p. 13).

Em perspectiva aproximada, encontraram-se estudos a respeito do artista e seu trabalho de maneira ampla (BECKER, 2008; BORGES, 2001, 2002, 2003; CERQUEIRA, 2010; MENGER, 2005; SEGNINI, 2006). A principal contribuição de Becker (2008) destaca o empreendimento artístico como, sobretudo, uma atividade coletiva, ao enfatizar a rede de cooperação no mundo da arte. Borges (2001, 2002 e 2003), Cerqueira (2010), Menger (2005) e Segnini (2006) descortinam e explicitam a precarização do trabalho do artista e os recentes modos de organização deste tipo de trabalho, caracterizando-o como hiperflexível, intermitente e inserido nas lógicas do auto-emprego e *freelancing*. Bendassolli e Wood Jr. (2010) contribuem no sentido de apresentar novas fronteiras a carreiras sem fronteiras de artistas diante dos paradoxos entre amadorismo e profissionalismo e valorização intrínseca e extrínseca do trabalho.

Estudos dizem respeito ao trabalho de músico enquanto objeto de análise sociológica (CAMPOS, 2007; PICHONERI, 2011; VIRGÍNIO, 2015). Campos (2007) aborda os modos de relação com a música diante de diferentes gêneros musicais em contexto de aprendizagem musical, *performance* e papel da música na relação com o músico, com o público e com a sociedade. O estudo de Pichoneri (2011) é direcionado às relações de trabalho em uma orquestra sinfônica, destaca a precarização vivenciada por músicos altamente qualificados e evidencia que as orquestras não representam, como outrora representavam, locais de trabalho como sinônimo de uma relação de emprego vinculada a direitos sociais. Virgínio (2015) revela a precariedade do trabalho do músico erudito inserido no contexto de insegurança e incerteza.

Azevedo (2008) traz contribuições a respeito dos processos específicos de criação e composição do trabalho de músico. Relativo a carreira, Maudonnet, (2015) traz questões a respeito da necessidade de reorientação de carreira do músico brasileiro diante das mudanças tecnológicas e institucionais dos últimos 15 anos. Feitosa (2010), contribui para a discussão explicitando as implicações à qualidade de vida do trabalho do músico de orquestra. Estudos de Segnini (2003, 2015) e Crocco (2013) revelam a precariedade do trabalho de músico. Segnini (2003, 2015), em relação a questões de raça e gênero, e Crocco (2013) por meio de pesquisa com coletivos representantes de músicos do Brasil e Portugal, demonstram que a profissão é dependente de relações de trabalho flexíveis e exploratórias. Relativo à cadeia produtiva da indústria musical tradicional – produção, divulgação e consumo – e da cena musical independente, Galleta (2014), Francis (2011), Kischinhevsky et al. (2015), Leyshon et al., (2001), Marchi (2006), Neto (2015), Vicente (2012) e Viveiro e Nakano (2008) trazem importantes contribuições que apresentam as tradicionais e as novas configurações da indústria musical tradicional e da cena independente diante das transformações tecnológicas e internet. Aproximando-se da temática deste estudo, Giorgis (2016) apresenta como se configura a cena musical independente e autoral de Porte Alegre/RS, constatando que a cidade pode ser descrita como criativa neste aspecto e que, mesmo enfrentando dificuldade, existe o potencial para desenvolvimento.

Relativo ao trabalho imaterial e a realidade do artista, o estudo de Melo (2015) aponta que este trabalhador é aquele que investe a própria vida em busca de sucesso configurando-se como uma nova forma de exploração no trabalho. Um estudo de Grillo (2016), tratou do contexto em que é possível se ver o músico da cena autoral e independente, embora mantenha o foco nas produtoras independentes em relação ao trabalho imaterial, explicitando a importância da rede de cooperação presente entre elas.



Cerqueira (2010, p. 1), inclusive, aponta a necessidade de um olhar voltado aos artistas que vise “descortinar a realidade de uma categoria até então pouco estudada no Brasil: a do artista trabalhador. Trata-se de, não somente, considerar a atividade artística como profissão, mas também enquanto expressão paradigmática das transformações do mercado de trabalho atual”.

Se, à partida, o trabalho de músico pode ser tomado como trabalho imaterial, como o trabalho de músico da cena autoral e independente viria a incrementar a noção de trabalho imaterial? Músico da cena autoral e independente é termo usual no meio artístico. Se autoral e independente são distinções relativas ao trabalho de músico, a serviço de que elas se apresentam? Que embates poderiam se apresentar ao músico da cena autoral e independente, aquele que conclama pela originalidade, autenticidade e singularidade na sociedade do hiperespetáculo? Poder-se-ia falar de uma estratégia de viver a vida a suportar tais embates e tensões? Em caso afirmativo, como se configuraria?

Das questões norteadoras emerge a questão de pesquisa que tem em vista o trabalho imaterial na sociedade do hiperespetáculo: **como se apresenta e se configura o trabalho e a estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente?**

O objetivo geral é identificar, apresentar e analisar, à luz do trabalho imaterial, o trabalho e a estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente na sociedade do hiperespetáculo. Na perspectiva do músico da cena autoral e independente, os objetivos específicos são identificar, apresentar e analisar (i) o trabalho de composição/produção; (ii) a divulgação/distribuição e (iii) o consumo de música autoral e independente; (iv) estratégia de viver a vida.

A presente dissertação encontra-se estruturada da seguinte forma: o próximo tópico refere-se à revisão da literatura em relação à sociedade do hiperespetáculo e trabalho imaterial, à indústria musical e músico da cena autoral e independente e à estratégia de viver a vida. Em seguida será apresentado o procedimento metodológico que norteou a pesquisa, os resultados e sua análise e, por fim, as considerações finais do estudo.

## 2. REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 SOCIEDADE DO HIPERESPETÁCULO E TRABALHO IMATERIAL

São várias as denominações da sociedade em que vivemos. Debord (1997) e Lipovetsky (2015), por exemplo, referem-se à sociedade do espetáculo e do hiperespetáculo ou hipermoderna, respectivamente. Bauman (2007) à sociedade líquido-moderna. Para o presente estudo, opta-se pela denominação sociedade do hiperespetáculo sem, entretanto, desconsiderar a contribuição advinda das demais denominações haja vista as aproximações que guardam entre si.

Como um dos reflexos das transformações na organização do trabalho e nos modos de produção, Debord (1997) denomina a sociedade como sociedade do espetáculo. Seu interesse pelo tema se inicia em 1952, quando, conforme afirma o autor no Prefácio à 4ª edição italiana do seu livro mais conhecido, *A sociedade do espetáculo* (1967), “quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte” (DEBORD, 1997, p. 151).

Com o autor, vê-se que o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). A vida em sociedade não passa de uma acumulação de espetáculos presente por toda a parte. Tudo aquilo que é vivido, se torna uma forma de representação. Tonin (2008, p. 98) lembra que a “mediação imagética apaga a autenticidade, o concreto do vivido, ou seja, deixa de ser verdadeira a relação entre homem e mundo”. Desta forma, a sociedade do espetáculo não faz referência mera e unicamente aos meios de comunicação em massa em função de sua menção às imagens, mas aos modos de viver de uma sociedade como um todo em virtude das características de empobrecimento do ser, sujeição e negação da vida real (BELLONI, 2003).

Na concepção debordiana, a ideia de espetáculo possui um fim em si, seu objetivo final é ele mesmo, onde a “realidade surge no espetáculo e o espetáculo é o real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente” (DEBORD, 1997, p. 15). Os meios do espetáculo são o seu fim. A tônica das discussões da existência humana não é mais a degradação do ser para o ter, como se discutia nos tempos subsequentes ao advento do capitalismo devido ao consumismo e, sim, do ser para o parecer. Nesta sociedade o que importa é a aparência, o parecer ser. Desta forma o espetáculo “é a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, p. 16). É a sobreposição de tudo o que é real pela imagem.

Nesta mesma lógica, predomina a ideia de que só se mostra aquilo que é bom. Ou seja, por que algo deve aparecer? Porque é bom e vice-versa. O sujeito espetacular seria um mero espectador, caracterizando-se por passividade e contemplação seduzido pelas imagens que se apresentam, “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p. 24). O espetáculo se configura como a contemplação idealizada do outro que abdica do seu papel como protagonista para ser um mero espectador, incapaz de atingir este outro.

Lipovetsky (2015), ao resgatar o conceito utilizado por Debord, atualiza e incrementa seu significado quando denomina a sociedade em que vivemos como a sociedade do hiperespetáculo, originada no contexto dos tempos hipermodernos “pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade” (LIPOVETSKY, 2004, p. 26). É neste mesmo contexto que Bauman (2007) se refere à sociedade líquido-moderna, onde:

(...) as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo. (BAUMAN, 2007, p. 7).

Trata-se de uma vida permeada por incertezas, realizações a curto prazo, aceleração, reinícios constantes, ‘descartabilidade’, autogestão, autocrítica e controle (BAUMAN, 2007). Neste cenário, Silva e Freitas (2007) afirmam que o hiperespetáculo é a aceleração do espetáculo e não a sua eliminação, sendo uma das suas principais distinções a contemplação, que agora é de si “num outro, em princípio, plenamente alcançável, semelhante ou igual ao contemplador” (SILVA; FREITAS; 2007, p. 1). O indivíduo se torna protagonista.

É possível encontrar esta forma de protagonismo no modo de aparência e representação através da crescente exposição da intimidade de quaisquer indivíduos que, em virtude do avanço do uso de novas tecnologias, cada vez mais acessíveis, banais e cotidianas, fazem das redes sociais sua principal ferramenta para tal. Para Bruno e Pedro (2008), dispositivos como câmeras nos celulares integrados às redes sociais possibilitam que indivíduos criem seu próprio conteúdo, seu próprio público, seu próprio espetáculo. Esta espetacularização, inclusive da intimidade, não se apresenta necessariamente como inautêntica, mas sim, se trata de possibilitar que existam espectadores para sua própria realidade, real e não aparente, constituindo-se apenas como uma forma de expor a vida ao olhar do outro, compreendem os autores. O que está em evidência, nesse sentido, é a necessidade de exposição, amplificação e visibilidade de uma

realidade e não a inautenticidade do fenômeno, configurando-se como “uma condição almejada da existência e do reconhecimento” (BRUNO; PEDRO, 2008 p. 14). A interatividade dos espectadores os tornam parte de um mesmo espetáculo, em que ora são espectadores, ora protagonistas.

Lipovetsky (2015) ressalta que é inexato o diagnóstico de que a sociedade do espetáculo teria sido superada através das redes, do mundo virtual e dos referenciais de autenticidade e transparência. Para o autor, a dimensão do espetacular nunca esteve tão evidente e caracterizada por elementos rodeados pelas dimensões do cotidiano, da experiência, do prazer a qualquer custo e do aqui e agora. Esses elementos são “excesso, hipérbole, criatividade, diversidade, mistura de gêneros e reflexividade” (LIPOVETSKY, 2015, p. 264).

Tal constatação contribui para observar que, conforme Belloni (2003), diversos tipos de atrações ao público em geral recebem cobertura massiva da mídia. *Show business, reality shows* via espetacularização do cotidiano e exploração do privado — da arte, da moda e da culinária ao empreendedorismo —, celebridades meteóricas e o *web* jornalismo — *news all time on line* e disseminação de *fake news* são exemplos disto. Ainda para Belloni (2003), todas estas espetacularizações dizem respeito a uma cultura da simulação e da falsificação da vida social. Silva (2007), afirma que na “era das celebridades (...), em que todos devem ter direito ao sucesso, os famosos simulam uma superioridade fictícia. São tanto mais adorados quanto menos se diferenciam realmente de seus fãs” (SILVA, 2007, p.31). As redes sociais e *blogs* cumprem o papel de revistas que se dedicam à vida de celebridades, onde o protagonismo é voltado a “pessoas comuns”. Porém, neste contexto:

Sabemos todos que a possibilidade de abrir caminho para a visibilidade pública através da intrincada espessura dos *blogs* pessoais é somente um pouco maior que a perspectiva de sobrevivência de uma bola de neve no inferno, porém também sabemos que as oportunidades de ganhar na loteria sem comprar um bilhete são nulas (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 40).

As tentativas são inúmeras e a esperança de viver uma vida espetacular não morre. Lipovetsky (2015) aponta oito eixos que sustentam o desejo por esta vida na sociedade do hiperespetáculo. Dois se mostram peculiarmente importantes ao presente estudo. Um eixo que sustenta a sociedade do hiperespetáculo é a do espetáculo sob demanda. Em relação a esse eixo, tem-se que o consumo cultural, a exemplo da televisão e do cinema, antes padronizado e estruturado pelo horário nobre, cede lugar a um consumo descoordenado e dessincronizado (LIPOVETSKY, 2015). O ritual de consumo coletivo agora se dá de forma individualista e desunificada, em que se pode ver tudo o que quiser em qualquer lugar e hora, ao vivo ou

gravado. Na particularidade da indústria musical, o consumo da música, mesmo com o declínio dos discos físicos, cede lugar ao consumo de álbuns e *singles on demand*, via *streaming* e plataformas digitais (KISCHINHEVSKY et al., 2015).

O outro eixo que ampara a sociedade do hiperespetáculo diz respeito à economia da experiência. A ideia é que seja gerada permanentemente uma vivência que crie estímulos infindáveis aos consumidores a fim de propiciar sensações extravagantes, “decuplicadas, extraordinárias, hiperbólicas” (LIPOVETSKY, 2015, p. 267). O autor aponta também que, se anteriormente o espetáculo tinha como centro estrelas míticas do cinema, da televisão e da música, atualmente vige uma “estrelização” generalizada. Ninguém mais escapa do *star-system*, os “políticos, o papa, os homens de negócio, as princesas, os artistas e designers, a gente da moda, os apresentadores de televisão, os romancistas, os filósofos, os esportistas, os chefs de cozinha” (LIPOVETSKY, 2015, p. 269). Todos podem ser artistas.

Em relação à indústria musical, Lipovsky (2015, p. 295) aponta que “hoje, não se gosta mais apenas da voz de um cantor, mas de sua maneira de ser, e de aparecer, do seu *look*, do seu universo estético global”, seja o estilo ou gênero musical que for. O autor faz menção aos vídeos produzidos por estes artistas, onde apresentam seu trabalho e canções, para ilustrar a tônica da originalidade e singularidade com que as imagens têm sido atribuídas na sociedade do hiperespetáculo. No videoclipe de um artista, frequentemente, o jogo e a construção das imagens não possuem uma linearidade, muitas vezes não existe nem mesmo um tipo de ligação com a letra da canção, “as montagens são fragmentadas, as *mise-em-scènes* rivalizam em frenesi sem pé nem cabeça, desconexo e irônico, explorando as fragmentações, as multiplicações e justaposições de figuras bem como a velocidade extrema do desenrolar das imagens” (LIPOVETSKY, 2015, p. 295).

A sede por autenticidade e singularidade apresenta-se, também, como uma nostalgia a um passado idealizado onde os indivíduos, pressupõe-se, viviam melhor e pareciam não consumir-se a si mesmo (LIPOVETSKY, 2015). Assim, a busca pelo autêntico cumpre o papel da suposta falta de raízes. Se apresenta com a manifestação de uma nova forma de bem-estar, embora vinculada ao passado. Neste cenário reside um possível paradoxo: a busca nostálgica do autêntico é também acompanhada pelo falso e inautêntico. A sociedade do hiperespetáculo é, também, “a sociedade da artificialidade, da falsificação, (...) e da verdadeira pacotilha, do falso verdadeiro e do verdadeiro virtual” (LIPOVETSKY, 2015, p. 408).

Na era do hiperespetáculo, conforme expressam Bruno e Pedro (2008), de um lado residiam os atributos de aparência, exterioridade e máscara, e de outro essência, singularidade, profundidade e verdade. Para as autoras, “não se trata da exteriorização de uma interioridade

que, já tendo se constituído, decide se expor, mas antes de uma subjetividade que se constitui no ato mesmo de se fazer visível ao outro, portanto, como exterioridade” (BRUNO; PEDRO, 2008, p. 13).

Seria possível superar a era do hiperespetáculo? Para Belloni (2003, p. 35), sua superação é possível na medida em que “dos instrumentos do espetáculo fazemos ferramentas ou armas de formação, pela apropriação criativa das tecnologias”, permitindo assim, superar a separação entre o ser e o parecer, o sujeito e sua representação.

Silva e Freitas (2007) compreende que uma ruptura pela via da autenticidade e da transparência absoluta — como um antiespetáculo — não se apresentaria como um caminho viável pois no hiperespetáculo considera-se que não existe um real por trás da imagem, sendo tudo simbólico e imaginário. Desta forma, reforça a ideia de que:

Nada há por trás da imagem, nenhum truque a desvendar, nenhuma missão a cumprir. Nada há para ser demonstrado. Somente para ser mostrado. O hiperespetáculo não é o fim da história, mas somente uma história sem fim ou o fim de uma novela, que terá continuação na seguinte. Logo vem a próxima, sempre igual e diferente, eterno retorno da imagem como cola social e como simulacro de interação delegada. É a radicalidade que se esfacela (SILVA; FREITAS, 2007, p. 5).

Lipovestky (2015), ao ressaltar a propagação, cada vez maior, do anúncio de algum tipo de fim para esta era hiperespetacular, compreende que “não há mais domínio que escape das lógicas, levadas ao extremo, do espetáculo e do divertimento, da teatralização e do show business” (LIPOVETSKY, 2015, p. 263). Esta lógica permeia desde os programas de televisão, arquitetura de museus, música, esporte até a vida íntima e privada, lembra o autor.

O capitalismo artista, termo cunhado pelo autor, criou “um regime de arte inédito”, um império do espetáculo e do *entertainment* (LIPOVETSKY, 2015, p. 264). As fronteiras que separavam cultura e economia, arte e indústria, arte e *marketing*, arte e moda, arte pura e divertimento se esvaneceram e ambos se amalgamaram como em um processo de hibridização destes universos até então heterogêneos. O capitalismo se tornou artista “por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores” (LIPOVETSKY, 2015, p. 43). Kellner (2006) notou que o entretenimento sempre se constituiu como principal campo no espetáculo, mas na atual sociedade, ele e o espetáculo entrelaçam-se também na economia, na política, na sociedade e na vida cotidiana.

Além de outras esferas do mundo da arte, na indústria criativa se evidencia claramente a tensão entre o *business* e o criativo. O capitalismo artista leva a arte a se constituir, cada vez menos, como um mundo à parte, passando a ser regida e orientada pelas leis das empresas e da

economia como um todo. O que antes se configurava como uma esfera marginal da sociedade, hoje se apresenta como um dos setores fundamentais da economia (KELLNER, 2006).

O capitalismo artista faz parte de “um dos componentes do novo ‘capitalismo imaterial’, movimentado por ‘mercados individuados de experiências, de preferências subjetivas’ cada vez mais heterogêneas” (LIPOVETSKY, 2015, p. 44). O autor aponta que não é a respeito das noções de capitalismo cognitivo ou sociedade do conhecimento, onde se tem como base o conhecimento técnico ou conteúdos formalizados, que o capitalismo artista se encontra. É, sim, pela utilização da noção de “inteligência”, que abrange “as capacidades de inovação, a imaginação, as qualidades expressivas e cooperativas, das competências emocionais, o conjunto dos saberes humanos, inclusive intuitivos” (LIPOVETSKY, 2015, p. 44), características que se associam intimamente aos modos atuais de trabalhar, especificamente à noção de trabalho imaterial.

Debord (1997) já elaborara a teoria da sociedade do espetáculo em virtude de suas reflexões e análises a respeito das transformações relativas à organização da produção capitalista e daquilo que impactou, procedeu e resultou a partir deste cenário na sociedade como um todo, principalmente nos modos de trabalhar (DEBORD, 1997). Na perspectiva de Bauman (2001, p. 175), os “caminhos da vida não se tornam mais retos por serem trilhados, e virar uma esquina não é garantia de que os rumos corretos serão seguidos no futuro. E assim o trabalho mudou de caráter”.

Gorz (2005) argumentou que o capitalismo moderno está sendo substituído pelo capitalismo pós-moderno onde cresce, cada vez mais, a valorização do capital denominado imaterial, também designado como “capital humano”, “capital conhecimento” ou “capital inteligência”. Este tipo de capital implica na superação do trabalho de produção material, mensurável, quantificável e formalizado por aquele dito imaterial “ao qual os padrões clássicos de medida não mais podem se aplicar” (GORZ, 2005, p. 15). Observa-se, portanto, alguma aproximação entre Lipovetsky (2015) e Gorz (2005).

É, a partir deste contexto, que se apresentam as discussões a respeito do trabalho imaterial. Lazzarato e Negri (2001) apontam que é o trabalho imaterial que se encontra no cruzamento, na interface das novas relações de produção e consumo consequentes das transformações do trabalho.

As experiências e vivências dos indivíduos, tanto no âmbito pessoal quanto profissional, registradas ao longo da vida, são tomadas como relevantes ao exercício do trabalho imaterial. Segundo Gorz (2005), todo o trabalho possui um componente do saber que nem sempre se constitui somente por conhecimentos formalizados, técnicos e prescritos, mas também por

aqueles adquiridos no decorrer de uma vida como, por exemplo, “o saber da experiência, o discernimento, a capacidade de coordenação, de auto-organização e de comunicação” (GORZ, 2005, p. 9) além da “capacidade de enfrentar o imprevisto, de identificar e de resolver problemas” (GORZ, p. 18). Esta dinâmica que ocorre cotidianamente e a todo o momento é caracterizada por Gorz (2005) como a produção de si, por vezes, invisível no exercício do trabalho aos olhos de outros. O trabalhador, deste modo, é impelido a doar-se e entregar-se de forma contínua, num contínuo produzir-se relativo a um

conjunto de atividades corporais, intelectuais, criativas, afetivas e comunicativas inerentes ao trabalhador, atualmente valorizadas e demandadas como uma imposição normatizadora de que o trabalhador se torne sujeito ativo do trabalho como condição indispensável à produção (GRISCI, 2006, p. 327).

Lazzarato e Negri (2001, p. 45) apontam que atividades que possuem um elevado distanciamento do modelo taylorista de produção, como “a produção audiovisual, a publicidade, a moda, a produção de software”, entre outros como os ofícios artísticos, são exemplos que ilustram de forma explícita a relação particular entre produção e consumo. Trata-se da “produção ‘imaterial’ propriamente dita” através da produção de si.

O cenário da hipermodernidade em que o trabalhador está inserido é aquele permeado pela incerteza e flexibilidade, conforme Lipovetsky (2004). Para Bauman (2001) o mundo em que vivemos é caracterizado pela flexibilidade universal e cercado de incertezas agudas que adentram as mais diversas dimensões da vida pessoal, desde as fontes de sobrevivência, a vida social e amorosa e as referências de identidade profissional e da cultura. É nesta conjuntura que o trabalhador é impelido a tornar-se um certo tipo de empreendedor da própria vida, “produzir a sua vida, realizar-se, construir-se, são formulações que contribuem para remeter à imagem de que o futuro do indivíduo depende de uma capacidade de gerenciar a si mesmo” (GAULEJAC, 2007, p. 190). O aprimoramento e aperfeiçoamento não é mais vinculado a um cometimento e esforço coletivo, e sim, individual, às próprias custas do indivíduo. Com a finalidade de obter uma condição mais satisfatória de vida e abandonar quaisquer ressentimentos de alguma condição atual, os indivíduos passam a depender de seu próprio juízo e recursos para tal. (BAUMAN, 2001). Ao trabalhador é solicitado que ele estabeleça um tipo de “contabilidade existencial” a fim de medir seus resultados. A “gestão de si” é mensurada em pontos positivos ou negativos, em créditos ou débitos, em sucesso ou fracasso. A forma como se dão os atuais modos de trabalhar mobilizam o trabalhador a, cada vez mais, tornar seu tempo rentável. Todo o seu tempo, de trabalho e de não-trabalho. A vida deve se tornar rentável (GAULEJAC, 2007).



Vivemos, conforme Lazzarato e Negri (2001, p. 30), em um “tempo de vida global, na qual é quase impossível distinguir entre o tempo produtivo e o tempo de lazer”. Lévy (2000, p. 84) ressalta que o mundo está permanentemente fazendo *business*, e com tudo: “sexualidade, casamento, procriação, saúde, beleza, identidade, conhecimentos, relações, ideias (...). Nós já não sabemos muito bem quando trabalhamos e quando não trabalhamos. ”

Assim também ocorre com o trabalhador autônomo, no caso o artista, que, conforme Lazzarato e Negri (2005, p. 93), é impossibilitado de distinguir em sua jornada de trabalho os “espaços de não-trabalho, de ‘refugio’, de resistência” como ocorria nos modos de produção fordista. O artista é impelido a sempre se encontrar trabalhando, sua fonte de renda provém da rentabilização de si. Para Melo (2015), o artista, enquanto trabalhador autônomo, tem sido visto como um empreendedor. O ato de criar, aquele relativo ao trabalho imaterial e particular à atividade do artista, vem sendo progressivamente integrado ao capitalismo, principalmente pela via da constituição de redes de cooperação.

O capital imaterial se configura também como um meio de produzir o consumidor, ou seja, cumpre a função antecipar e produzir as vontades e os desejos deste. A indústria publicitária orienta o consumo para a produção de imagens, desejos e sensibilidade não de todos, mas de cada um, individualizado, privado (GORZ, 2005).

A cooperação, aspecto inerente ao trabalho imaterial, não é organizada e imposta de fora, mas faz parte da própria atividade laboral. A interação social, diferente da forma imposta aos operários, tem sido requisitada como mais uma forma de mobilização de si e do outro em favor do trabalho (HARDT; NEGRI, 2005). Em detrimento da evolução das tecnologias de informação e comunicação, a cooperação, principalmente em redes, potencializa-se neste cenário. A indústria musical atual parece apresentar-se como um exemplo propício para ilustrar, entre outras características, a cooperação via rede e fluxos através do trabalho imaterial. No próximo tópico serão aprofundadas considerações da indústria musical e do músico da cena autoral e independente.

## 2.2 INDÚSTRIA MUSICAL E MÚSICO DA CENA AUTORAL E INDEPENDENTE

### 2.2.1 Indústria musical

Para fins de aproximação à indústria musical se iniciará uma breve contextualização do mundo da música. Definir o conceito de música é um dos problemas inerentes ao próprio estudo

da música. Segundo Campos (2007, p. 72), a música é “uma arte que se expressa mediante a ordenação dos sons no tempo”. Miller (2000, p. 68) define a música como sendo a "arte do tempo”. Campos (2007) aponta que o ritmo, a ordem no tempo, ordenada por algo ou alguém, é a característica evidenciada para que exista música, assim como Almeida (1993, p. 23): “Porque sem ritmo não há música, nenhuma espécie de música”. O próprio trabalho de criação e composição na música depende de um certo tipo de marcação rítmica, é um trabalho com o tempo “cortando a constância do silêncio, manejando a ‘tensão-distensão’ do material que lhe é próprio, em especial a altura e a duração das notas, e produzindo um novo objeto, não o que se esperava encontrar, mas um possível” (BOULEZ, 1972, p. 25).

A canção insere-se neste universo e, conforme as contribuições de Tatit (1996), caracteriza-se como um gênero musical sincrético que harmoniza, sobretudo, a tensão entre a linguagem verbal – letra – e musical – melodia, harmonia e ritmo. Para o autor, na canção, “Uma força de continuidade contrapõe-se (...) a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade” (TATIT, 1996, p. 10). É pertencente a este gênero que situam-se os músicos participantes do estudo.

Transformações no mundo da música ganharam velocidade, alterando o comportamento, tanto das indústrias musicais pertencentes a indústria criativa, quanto dos consumidores. A partir da década de 1990, dada a aproximação entre arte, tecnologia e produção em massa, ganhou expressividade o termo “indústria criativa” definido por Hartley (2005, p. 5), como

convergência conceitual e prática das artes criativas (talento individual) com as indústrias culturais (escala de massa), no contexto de novas tecnologias midiáticas (TIs) e no escopo de uma nova economia do conhecimento, tendo em vista seu uso por parte de novos consumidores-cidadãos interativos.

A indústria musical é integrante da indústria criativa. A evolução tecnológica permite “que qualquer pessoa com alguns recursos e conhecimento realize a distribuição da gravação musical sem a intermediação e o controle da indústria fonográfica” (MAUDONNET, 2015, p. 13). A democratização da divulgação e da modificação quanto ao acesso à produção musical, colocou a venda dos suportes físicos de música - como os LP's, K7's, CD's - em declínio e, conseqüentemente, a perda de interesse no consumo de um álbum completo, embora também disponível, em detrimento de apenas uma única canção. Os arquivos comprimidos de áudio, a velocidade cada vez maior de transmissão de dados pela internet, o compartilhamento de arquivos através de *softwares* especializados (como o Napster, que após algum tempo de

existência foi comprado por uma grande gravadora), a disponibilização das músicas por quaisquer indivíduos (seja gravadora, produtora, artista ou consumidor) por *download* em *websites*, em lojas via aplicativos de celular, em rede sociais como *SoundCloud*, *MySpace*, *Facebook*, *Instagram* e *Youtube* e a distribuição de música via *streaming*, são exemplos disso (GIORGIS, 2016; KISCHINHEVSKY et al., 2015; MAUDONNET, 2015).

Diante deste cenário, o panorama da criação e do consumo de música vem modificando-se. O processo tradicional caracterizado como linear, resultava em um produto final físico — LP, CD e arquivos digitais — através das etapas de criação, produção, divulgação e distribuição via produtoras e gravadoras *majors*. Hoje, este processo se apresenta gradativamente mais complexo em seu funcionamento, porém, ainda coexistente com a produção linear.

**Figura 1 - Cadeia da produção musical tradicional**

Grandes gravadoras			
Criação	Produção	Divulgação	Distribuição
Processo de composição e criação por artistas	Gravação e masterização	Estratégia de <i>marketing</i>	Logística

Fonte: Adaptado de Viveiro e Nakano (2008, p. 4)

O processo tradicional é denominado como linear, pois uma etapa ocorre sequencialmente após a outra, agregando valor ao produto final de forma progressiva, sendo as gravadoras e as produtoras *majors* coordenadoras deste processo. A fim de possibilitar ver esta transição, primeiramente será descrito, de forma breve, como ocorre a cadeia tradicional e linear da produção musical.

A etapa de criação é centrada no trabalho do músico, através da criatividade de suas composições ou interpretações. Cabe, também, às gravadoras a atividade de seleção de novos artistas para a construção de um portfólio. Para esta seleção, as grandes gravadoras, muitas vezes, mantêm contrato com as gravadoras independentes possibilitando a indicação de novos artistas haja vista sua baixa capilaridade de alcance geográfico (GRAHAM et al., 2004).

O termo “independente” surgiu no Estados Unidos e era utilizado no contexto dos pequenos empreendimentos fonográficos que produziam gêneros musicais desprezados pelas grandes empresas, conectando-se de alguma forma com o surgimento do Blues, Jazz e Rock n’ Roll (FIRTH, 1981). Foi através do movimento punk – na Inglaterra dos anos 70 – que a crítica à indústria de entretenimento por meio da independência fonográfica se deu. Foi um marco para a cena independente. O lema do movimento, enquanto atitude política e ideológica, era o *do-it-*

*yourself* (DIY) – faça você mesmo – prática que predominante na cena independente atual, porém direcionada também a outros gêneros musicais (FRANCIS, 2011 NETO, 2015; SILVEIRA; CONTER, 2015).

Atualmente, “gravadoras independentes” ou *indies* é motivo de discussão e debate quanto ao seu consenso devido a, principalmente, variáveis econômicas, geográficas e ideológicas. O debate é acerca dos limites entre música como negócio, aquela que visa, em primeira instância, a objetivos financeiros e ao entretenimento de massa, e música como arte, que visa principalmente a satisfação do artista e do público (GURGEL, 2012; MARCHI, 2006; VIVEIRO; NAKANO, 2008). Para este estudo, será utilizada a denominação mais usual para gravadoras independentes, como sendo “qualquer gravadora que não seja uma das grandes gravadoras *major*. (...) são todas exceto Sony, BMG, EMI, Universal e Warner” (VIVEIRO; NAKANO, 2008, p. 9).

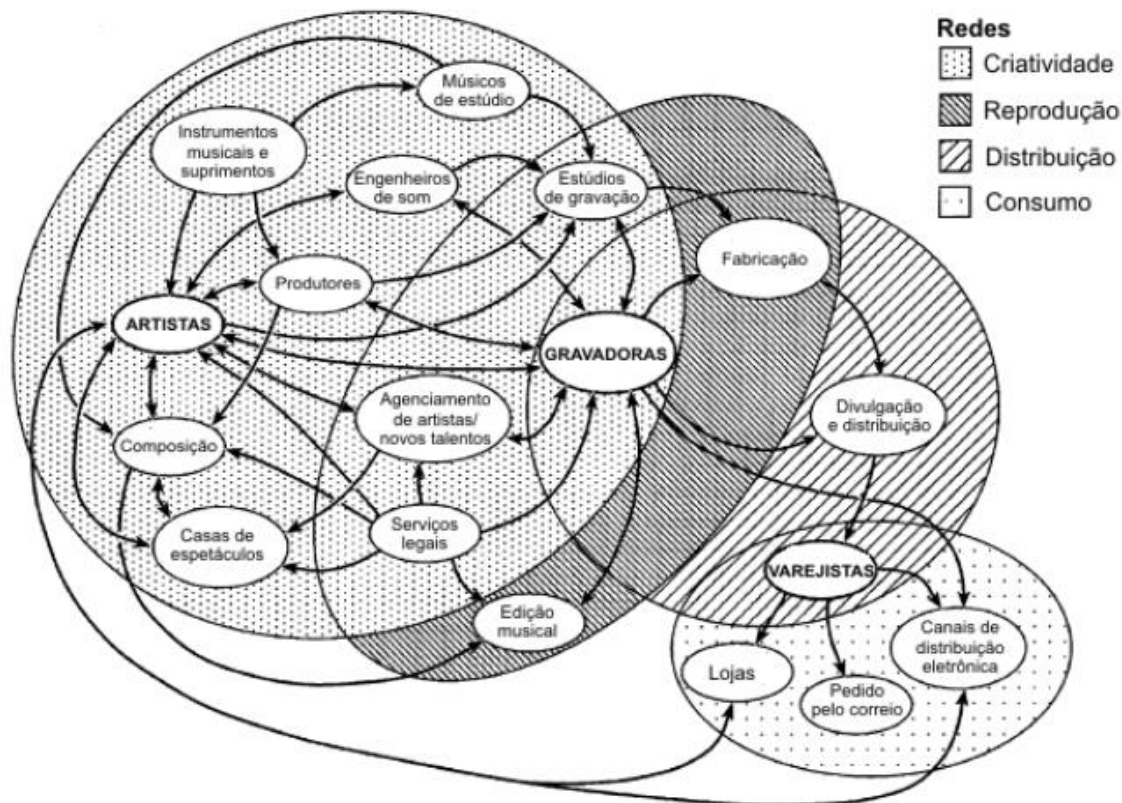
Na etapa de produção ocorre a passagem das composições e interpretações para os formatos de áudio final. As gravações são realizadas por produtores de áudio e engenheiros de som das gravadoras sendo que, em algumas etapas, a presença do artista é imprescindível. Nela ocorrem a gravação, publicação, masterização e manufatura. Esta fase é caracterizada por ser mais estável que a anterior e se dá na forma de produção em escala (LEYSHON et al., 2001; VIVEIRO; NAKANO, 2008)

É na divulgação onde a maior parte dos esforços das grandes gravadoras ocorrem em função das estratégias de marketing. O foco é a produção de shows e turnês, propagandas, merchandising, comerciais de rádio e televisão, produção de kits promocionais a imprensa e produção de videoclipes. O que gera a maior quantidade de vendas é o rádio e a televisão, principais fornecedoras das músicas para a população (VIVEIRO; NAKANO, 2008; VOGEL, 2004).

Por fim, a distribuição, no caso dos suportes físicos se dá baseada no planejamento logístico feito pelas gravadoras. Nesta etapa, conforme Vogel (2004), é preciso ser eficiente visto o curto tempo de vida dos álbuns. Relativo à indústria musical tradicional, no varejo, agentes são alocados a fim de realizarem um trabalho de coleta da percepção da demanda para otimizar a distribuição e atender as expectativas dos consumidores.

Devido ao crescimento de gravadoras e produtoras independentes e ao surgimento de novas tecnologias de produção, gravação e distribuição *online* de livre acesso de música digital, a cadeia produtiva da música vem se alterando (VIVEIRO; NAKANO, 2008). A Figura 2 ilustra um panorama da indústria da música de acordo com Leyshon et al. (2001), tomado como mais próximo do atual.

Figura 2- Redes Musicais



Fonte: Traduzido de Leyshon et al. (2001 p. 186).

A contribuição do Leyshon et al. para o cenário da indústria musical foi apresentar um campo complexo com diversos entrosamentos. Antes se davam em uma única direção e hoje se apresentam com diversas interfaces. A cadeia na sua forma linear ainda existe, porém em função do surgimento de novos canais— internet e redes sociais — artistas e consumidores podem conectar-se de forma direta. Uma rede de cooperação e colaboração começa a surgir e ganhar força. O aumento de produtoras e gravadoras independentes colaboram para este cenário (MAUNDONNET, 2015). A produção de música passa a não mais depender exclusivamente de gravadoras e produtoras.

É inegável que toda a cadeia de produção, circulação e consumo da música foi afetada pelas tecnologias surgidas a partir da cibercultura. Para os produtores e músicos, o avanço e barateamento das tecnologias de produção tornou possível a gravação de um disco caseiro, feito inteiramente num *home studio*, com mais recursos e, ao mesmo tempo gastos dez vezes menores do que os álbuns de artistas consagrados (SÁ, 2009, p. 2).

Ao passo em que as gravadoras e produtoras independentes vão crescendo, também cresce a emergência de gêneros musicais diversos, fazendo ecoar diferentes trabalhos até então pouco conhecidos. A necessidade de relacionamento entre gravadoras independentes e *majors* cresce em função da sua capilaridade a aproximação mais estreita com os artistas. A produção começa a se descentralizar fortalecendo o nicho de mercado das independentes. Apenas na etapa de divulgação é onde as grandes gravadoras ainda detêm um controle maior, visto a necessidade de grande capital para as campanhas de divulgação em grandes veículos de mídia (VIVEIRO; NAKANO, 2008).

É importante salientar que esta desmaterialização da música, conforme Vicente (2012), não foi criada pela indústria musical, se deu em virtude das inovações tecnológicas, do crescimento das gravadoras e artistas independentes e das modificações no comportamento dos consumidores cada vez mais interativos. Desta forma, esta indústria começa a perder o controle da cadeia produtiva, os canais de distribuição eletrônica se diversificam e, não só as gravadoras, produtoras e artistas independentes ganham maior autonomia como até mesmo músicos de carreira consagrada passam a interagir com maior proximidade junto aos consumidores (VICENTE, 2012).

Conforme Araújo e Oliveira (2014), na cadeia produtiva linear o artista vendia o direito de cópia do seu trabalho para as gravadoras que, por sua vez, o produziam e vendiam. Na configuração apresentada por Leyshon et al. (2001), o consumo de música modificou-se completamente. As formas digitais de música e o *streaming*, enquanto canais de distribuição eletrônica conforme a Figura 2, contribuíram de forma significativa para que os processos de distribuição e consumo tenham alcançado um *status* de rede, com fluxos que conectam gravadoras, artistas e consumidores. Muitas das formas de *streaming* se apresentam em rede social, possibilitando a troca de informações entre os consumidores e entre consumidores e artistas.

Para Galleta, (2014), as novas configurações da cena independente revelam-se complexas na sua compreensão, inclusive quanto ao próprio termo ‘independente’ quando utilizado pelos atores da cena musical. São tentativas de entendimento marcadas por tensões e paradoxos diante das diferentes perspectivas. Desta forma, cogita-se que, hoje, exista uma permeabilidade maior entre o universo *mainstream* – produção comumente vinculada a gravadoras – e o independente. Segundo o autor, isto se deve ao fato de que outros tipos de corporações, que não do ramo fonográfico, estejam entrando nos espaços da indústria musical na forma de intermediadores entre grandes gravadoras, pequenas e independentes. Sua atuação se dá por meio da divulgação e comunicação dos trabalhos via editais, a exemplo do Natura

Musical e Oi Música entre outros (GALLETA 2014). Estas novas configurações fazem parte do que se está nomeando como a nova cena independente, conforme Demarchi (2006).

O protagonismo do artista nesta complexa rede cresce. O relacionamento dele com o seu público se torna estreito. Nesta configuração, se evidencia um fenômeno interessante. Trata-se da utilização, por parte do artista, de uma estratégia de financiamento coletivo ou *crowdfunding*. Para a produção de um disco ou qualquer outro projeto que o músico deseja concretizar como clipes, shows, concertos, turnês e festivais, plataformas da internet como Catarse, Kickante, Kickstarter, Indiegogo, Vakinha e Traga o Seu Show estão entre as principais ferramentas disponíveis (GOIS; RIOS, 2016).

No *crowdfunding*, o artista estabelece um valor estimado para a sua produção, a divulgação do financiamento acontece por meio da plataforma, redes sociais e e-mail. O público doa quantias financeiras em troca de descontos em ingressos ou ingressos inteiros, *download* do disco, acesso a vídeos exclusivos, disco autografado, *songbook* (livro com letras, partituras e cifras musicais), outros produtos do artista, *workshops* coletivos ou individuais e até *show* acústico para amigos na sala de casa do apoiador. Conforme for a quantia doada, maior é a recompensa para o apoiador. Na maioria das plataformas, caso a meta de financiamento do projeto seja atingida, todos recebem suas recompensas e o artista recebe seu financiamento. Caso contrário, todos recebem seu dinheiro de volta (GOIS; RIOS, 2016). Inevitavelmente esta forma de financiamento também se torna uma forma de divulgação do trabalho.

Percebe-se que esta configuração da indústria musical é baseada principalmente nas redes e fluxos de informação e trabalho que integram os diferentes atores em diferentes níveis e permitem a cooperação, características inerentes ao trabalho imaterial (HARDT; NEGRI, 2005). Grillo (2016) utiliza a noção de trabalho imaterial para levantar hipóteses a respeito da formação destas redes no cenário musical autoral e independente. O autor analisa o caso de uma rede que reúne diversos coletivos de produção cultural pelo Brasil, através do trabalho de artistas autorais independentes. Para o autor, a produção no âmbito destes coletivos em rede diz respeito, de forma efetiva, ao envolvimento da subjetividade em prol de “uma vida laboral mais plena e realizada, na medida em que se tem a Produção Cultural como trabalho significativo, ou gratificante em si” (GRILLO, 2016, p. 60). As características do trabalhador do imaterial como capacidade de comunicação, flexibilidade, mobilidade, trabalho em grupo e fortalecimento de redes e laços, para o autor, mostram-se pertinentes e indispensáveis para o exercício do trabalho dos sujeitos no campo de sua pesquisa.

Uma das características destes coletivos é a produção e viabilização de espetáculos, shows e performances ao vivo. Herschmann (2012) aponta que, mais do que nunca, estamos

passando por um momento de crescente valorização da música ao vivo devido a decadência da venda de discos e incremento das novas tecnologias. As performances nem sempre estão vinculadas a grandes produções, vêm ocorrendo em espaços públicos das cidades, em feiras, eventos em prol de alguma causa nobre e assim por diante (GIORGIS, 2016; HERSCHMANN, 2012).

É possível afirmar que jamais na história da música se produziu tanto e com tanta liberdade, mas também mais do que nunca hoje o processo de desenvolvimento de visibilidade e popularidade de um repertório musical converteu-se em uma série de etapas e estratégias de grande complexidade que buscam evitar a grande tendência de fracasso enfrentada por artistas e produtores de música (HERSCHMANN, 2012, p. 2)

Nota-se, também, a crescente propagação de transmissão ao vivo destes shows via redes sociais, tanto por colegas de artistas, sua equipe de produção quanto pelos próprios consumidores. Nestas transmissões, não é possível realizar o *download* do registro. Ele fica disponível somente no tempo em que é realizado, no aqui e agora (D'ANDRÉA, 2015). O consumidor torna-se, também, produtor ao passo que interage e interfere diretamente no produto do artista. Produção e consumo estreitam-se, conforme a noção de trabalho imaterial (LAZZARATO; NEGRI, 2001). A cadeia produtiva da música, portanto, reconfigura-se, os *shows* ao vivo começam a se constituir como um dos seus principais eixos além do crescente surgimento de coletivos de músicos independentes. Vivemos em um processo de desmaterialização do meio musical (VICENTE, 2012).

Diante do que foi posto, ao observar a Figura 2, elaborada há aproximadamente 15 anos, e o contexto em que a indústria musical está inserida, mostra-se pertinente a proposta do presente projeto em aproximá-la da noção de trabalho imaterial.

## 2.2.2 Músico da cena autoral e independente

O músico é um dos principais atores deste cenário fonográfico que tanto modificou-se ao longo dos últimos anos. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) nota-se um crescimento de profissões associadas ao campo da cultura e do espetáculo se comparado ao mercado de trabalho como um todo no país (CERQUEIRA, 2015). São múltiplas as dimensões do trabalho artístico, sendo o músico, entre a categoria dos artistas, o que representa o maior número ocupacional (SEGNINI, 2006).

A regulamentação do exercício da profissão do músico se deu pela Lei 3.867 em 1960 (KUBITSCHER, 1960) criando a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Ela instituiu uma



classificação quanto a titulação e atividade exercida pelos músicos, distinguindo-os entre compositores, regentes, diretores de orquestra ou conjuntos populares, instrumentistas erudito ou popular, cantores, professores, diretores de cena lírica, arranjadores e copistas.

Somente em 2002 é que a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) passou a contemplar as atividades do músico. Segundo a CBO, ele faz parte do conjunto de Profissionais dos Espetáculos e das Artes. Com a finalidade de identificar a ocupação no mercado de trabalho, a CBO distinguiu a profissão de músico entre compositor, arranjador, regente, musicólogo, intérprete cantor e intérprete instrumentista, sendo que, em cada uma destas distinções, existem outras estratificações. Esta classificação foi realizada por comitês de profissionais da área e seguiu uma metodologia específica para que resultasse consenso (MAUDONNET, 2015). É importante perceber que, desde 2002, mesmo diante das transformações da indústria musical, a CBO não fez atualizações a respeito da classificação. Em razão disto, Maudonnet (2015) elaborou uma nova tipologia, tendo como elemento principal a carreira e o vínculo às organizações e relações de trabalho considerando as classificações da OMB, da CBO e o cenário atual. Para o autor, o músico pode ser classificado entre: instrumentista popular, instrumentista erudito, artista autoral, compositores de trilhas e *jingles*, compositor e professor.

O músico popular que é compositor, cantor, instrumentista, intérprete das suas obras e que produz de forma independente a grandes gravadoras é o músico da cena autoral e independente. Este tem sido o termo corrente para designar este tipo de músico, embora esta expressão não esteja contemplada nas classificações disponíveis. Ressalta-se que este músico é, sobretudo, cancionista, que, na perspectiva de Tatit (2002, p. 5) “mais se parece com um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”.

De acordo com Sá (2012), que, em alguns de seus estudos explora a discussão sobre cenas musicais trazida por Will Straw - professor do Departamento de Comunicação e História da Arte da Universidade de McGill e notório pesquisador em Estudos Culturais – as cenas são “espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais (...), onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização” (SÁ, 2012, p. 151-152). Stahl (2004) aponta que as cenas musicais são, também, complexas redes, afiliações e circuitos que se referem a práticas culturais e dinâmicas de identidade de grupos em um contexto urbano contemporâneo. É nesta cena em que se situam os músicos deste estudo e os coletivos os quais, não raro, fazem parte.

Devido ao crescimento do número de gravadoras e selos independentes, o nível de independência de um artista ampliou-se, como é o caso do músico em questão, podendo ser

classificado em quatro níveis apresentados a seguir. Os três primeiros resultam do estudo de Vaz (1988) e o último do estudo de Monteiro (2013), que fez um incremento aos níveis sugeridos por Vaz (1988). Os quatro níveis contemplam o músico da seguinte forma: 1) artista totalmente autônomo, arca com todas as responsabilidades e custos de composição, produção, distribuição e divulgação; 2) vinculado a uma associação cooperativa entre artistas com a finalidade de estabelecer parcerias na organização, execução de tarefas produtivas de distribuição e divulgação; 3) atrelado à indústria independente, onde o artista tem certa autonomia produtiva mas mantém algum tipo de relação com produtoras e selos independentes; e 4) submetido a programas governamentais, a fim de viabilizar seus projetos utiliza subsídios do governo como a Lei de Incentivo à Cultura.

O músico da cena autoral e independente, por vezes, não deseja o rótulo de suas influências, e suas filiações artísticas são diversas. Chamado de ‘cantautor’ — músico que escreve, compõe e canta seu próprio material — constantemente preocupa-se com o ineditismo e a obsolescência, com a genialidade e simplicidade concomitantes, e com a produção intermitente que demanda singularidade (GIORGIS, 2016). Prefere o ineditismo ao padrão, está inserido na ideia do ‘ser diferente’, singular e autêntico. Não aprecia ser enquadrado em alguma classificação de gênero musical, se enxerga produto de uma construção que leva como base sua experiência eclética. O que possibilita a divulgação do seu trabalho é proveniente das transformações tecnológicas — via internet e redes sociais — que atingiram diretamente o mercado de trabalho (PRIKLADNICKI, 2013).

O processo de criação, composição e interpretação, integrante do trabalho do músico em questão, normalmente se vincula a habilidades relacionadas à formação, prática, pesquisa, referências, experiências vivenciadas, intuição e talento — apesar deste último fazer parte de uma discussão controversa (SCHROEDER, 2004). O ato de criar e compor varia conforme cada artista e se constitui um processo singular em que, no momento da criação há certa hesitação. Esta hesitação corresponde, conforme Assis e Macedo (2008, p. 118), ao “risco de se lançar num movimento que não tem mais razão de seguir nesta ou naquela direção, mas que só será reencontrado depois de realizado através da sua obra”. Portanto, a criação se dá:

a partir dessa determinação interna, que atravessa a hesitação e faz com que obra, no caso do artista, e nossos próprios atos, com relação a nós mesmos, nasçam. Enfim, o artista toma conhecimento de sua experiência por intermédio de sua obra, e até mesmo para ele, essa experiência não será de todo revelada (ASSIS; MACEDO 2008, p. 118).

Cerqueira (2010) aponta que o trabalho artístico se caracteriza como uma das principais atividades a associar criatividade e tempo livre, configurando-se como uma possível

emancipação do trabalhador. O trabalho do músico, portanto, parece dizer do trabalho imaterial. Via de regra a composição é dependente da mobilização de si. Gorz (2005) aponta que as artes se inserem em um grupo específico de produção, sendo a produção de si “perfeitamente evidente nos serviços relacionais mas também nos ofícios artísticos” (GORZ, 2005, p. 33).

O trabalho de músico diz respeito “a talentos e valores inconstantes, a inspiração, criatividade imprevisível, a rebeldia relativa a todo o enquadramento demasiado constrangedor e a rejeição a regras do mundo assalariado” (MENGER, 2005, p. 8). O senso comum a respeito da carreira de músico compreende a ideia de que se trata de um profissional que trabalha por amor e vocação, que sacrifica a sua vida pessoal, que é dotado naturalmente de dom ou talento, que não aceita se submeter às normas do mercado e que parece estar à margem da sociedade, apesar desta ideia nem sempre corresponder à realidade. A trajetória de músico se dá, sim, pela intermediação do mercado sendo recorrente a necessidade de alto grau de autonomia e adaptação (BENDASSOLLI; WOOD JR, 2010; SCHROEDER, 2004; THROSBY, 2001).

Conforme Menger (2005, p. 45), a representação atual do artista hoje

é quase como uma encarnação possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais.

Portanto, percebe-se que a profissão do músico sofreu alterações importantes no que tange a sua execução diante das transformações tanto institucionais quanto tecnológicas da indústria musical e da organização do trabalho.

### 2.3 ESTRATÉGIA DE VIVER A VIDA

A apresentação relativa à sociedade atual, à noção de trabalho imaterial, às transformações da indústria musical e ao músico da cena autoral e independente, remete à estratégia de viver a vida (BAUMAN; RAUD, 2017).

Ao referirem-se às transformações tecnológicas que ocorreram ao longo da história, Bauman e Raud (2017) atentam que fora nas mais recentes – com o advento da informática digital e internet – que os efeitos são acentuadamente impactantes para a condição humana, resultando na produção de uma estratégia existencial consumista dos indivíduos por meio da rentabilização de si. Como consequência destas transformações,

o que é afetado não é a palma da mão nem o polegar, mas o abrangente, multifacetado e cumulativo complexo de tarefas e estratégias existenciais, capacidades corporais e psíquicas – todas elas juntas e cada uma fundamental em si mesma tanto para o indivíduo quanto para a existência socialmente compartilhada (BAUMAN; RAUD, 2017, p. 120).

É neste contexto que a estratégia existencial consumista prevê o movimento, por parte do indivíduo, de rentabilização da sua existência, esforçando-se continuamente na produção de si em uma mercadoria vendável, no caso dos músicos, considera-se que por meio de sua *performance* artística. Tal constatação vincula-se à noção de trabalho imaterial, uma vez que Hardt e Negri (2005, p.261) apontam que o “trabalho imaterial é em si a própria *performance*”. O resultado deste movimento poderá estar implicado à insegurança, insatisfação, constante autocrítica e autocensura quanto à vida e aos modos de trabalhar dos indivíduos (BAUMAN; RAUD, 2017).

As demandas se mostram direcionadas por episódios em separado, pontuais, sendo, cada um, “revelado e consumido inteiramente antes mesmo que ele termine e que o próximo comece” (BAUMAN, 2001, p. 173). Assim também se dá a percepção do tempo, não mais cíclico nem linear, e sim “pontilhista”, uma analogia ao movimento artístico impressionista feita por Bauman e Dessal (2017). Cada um dos pontos, minúsculos, que se transformam em uma grande imagem, podem se transformar, no tempo, em um grande momento. Assim, cada um destes pontos requisita uma atenção séria e, “nenhum pode permanecer ignorado nem escorrer entre os dedos” (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 42). Toma-se tal analogia pertinente também para a música, por meio da sequência de sons organizados no tempo.

A autorrealização, conforme Bauman e Raud (2017), tomada na perspectiva de uma estratégia de viver a vida, também é regida por estes preceitos. Relativo a ela, o trabalho do músico, segundo Menger (2005), se vê atrelado a inevitável existência de duas faces de uma mesma realidade incerta: a realização de si através do seu trabalho, gerando um certo tipo de conforto e encantamento, e ao mesmo tempo a presença da concorrência e de desigualdades que produzem diferenças ditas espetaculares em função do sucesso.

Para Bauman e Raud (2017), já não se espera mais que a autorrealização seja alcançada no longo prazo, em um horizonte distante, dependente de uma trajetória traçada passo a passo, previamente planejada e na espera de uma recompensa situada no futuro. Hoje, a autorrealização se aproxima de um trabalho que não é regido por uma condição ideal distante, mas sim por um caminho que usufrui ao máximo todas as possibilidades dadas no agora e na transitoriedade dos momentos. Manter as possibilidades em aberto, desobstruir espaço para novas alternativas, e conviver com o inconcluso fazem parte da estratégia de viver a vida neste

cenário, na perspectiva de um modelo de “self inconcluso”. O que motiva estes esforços “é o medo da fixidez, e não o desejo de alcançar a linha de chegada” (BAUMAN; RAUD, 2017, p. 79).

Neste contexto de incertezas, o trabalho do artista, e, portanto, do músico, devido ao autoemprego, *freelancing* e outras formas de trabalho caracterizadas pela intermitência, tempo parcial e multi-assalariado, ilustra um cenário hiperflexível (CERQUEIRA, 2010).

De fato, a esfera das artes desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, todas as modalidades de exercício do trabalho (desde o mais estreitamente subordinado até ao mais autônomo) e todas as combinações de atividade (da pluriatividade escolhida pelo criador que financia o seu trabalho de vocação através de atividades de subsistência (CERQUEIRA, 2010, p. 7).

Para que o músico seja capaz de prosperar neste contexto dinâmico, é necessário que ele esteja aberto a processos de adaptação, invista em aprendizado intermitente, adquira habilidades empreendedoras e conte com a necessidade de definir estratégias para a execução de seu trabalho, para sua carreira e para a sua vida (BENDASSOLLI et al., 2009; MARCHI, 2006; WIKSTRÖM, 2009).

A gestão de si também se mostra imprescindível no contexto do trabalho do músico da cena autoral e independente pois suas atividades não se restringem somente àquelas vinculadas diretamente ao produto do seu ofício, relativas ao ato de compor e interpretar suas canções, por exemplo, sendo exigido dele que se torne um gerenciador de sua carreira, “desenhando a face do artista enquanto empreendedor” (CERQUEIRA, 2010, p. 8). Desta forma, ele torna-se um indivíduo multitarefa, suas habilidades expandem-se, a criatividade não se limita ao produto do seu trabalho, sendo também necessária para a trajetória e sobrevivência na profissão e carreira (BENDASSOLLI; WOOD JR, 2010).

Bauman e Raud (2017) referem-se à oposição entre os termos autocomposição e autoprodução, sendo ‘produção’ o trabalho de forças de controle exteriores para as quais somos a argila e ‘composição’ nosso próprio trabalho, em que somos os oleiros – mesmo que, como oleiros, tenhamos sido previamente moldados a partir da argila”. À luz do trabalho imaterial, seu conhecimento

recobre e designa uma grande diversidade de capacidades heterogêneas, ou seja, sem medida comum, entre as quais o julgamento, a intuição, o senso estético, o nível de formação e de informação, a faculdade de aprender e de se adaptar a situações imprevistas (GORZ, p. 29, 2005).

Menger (2005) ressalta que formas de trabalho caracterizadas por intermitência, tempo parcial, cachês e empregadores diversos fazem parte dos modos de organização do trabalho nas

artes. O trabalho artístico se constitui como um certo tipo de “laboratório de flexibilidade” O autor aponta também:

Que ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma posição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade (MENGER, 2005, p. 43).

Este cenário de hiperflexibilidade com que o artista se insere possibilita reflexões pertinentes a respeito do trabalho do músico. Por vezes, ele necessita buscar outras alternativas de renda para subsídio próprio, não necessariamente vinculadas à produção de suas obras, mas sim a produções atreladas a terceiros, podendo vir, até mesmo, a divergir de suas concepções ideológicas (MENGER, 2005). Para que nenhuma alternativa escape aos indivíduos, a palavra de ordem para uma estratégia de vida bem-sucedida seria “agora” (BAUMAN, 2001). “Agora” também é a palavra-chave que caracteriza o ato de improvisar. O improvisado, ao retornar o olhar para o universo da música, se dá quando o artista compõe/ interpreta, sem prescrições diretas durante a execução. Nas diversas esferas da vida, segundo Bauman e Raud (2017),

deve haver música em todas elas, e por música não quero dizer a produção mecânica de uma peça por um estudante de piano novato, mas uma coimprovisação imprevisível, porém harmoniosa, de músicos talentosos, tocando juntos, sempre como se fosse a primeira vez, colaborando num processo que define cada um deles como indivíduos e todos eles como uma coletividade ad hoc. Isso é algo que todos nós somos em qualquer momento dado (BAUMAN; RAUD, 2017, p.150).

Para Bauman (2008), nos tempos atuais, falamos em muitas vozes e assim faremos por muito tempo. Para o autor, é necessário reconstruir esta polifonia harmônica para que ela não se transforme em cacofonia. No dicionário Houaiss, harmonia significa “acordo entre elementos diversos que resulta em algo agradável de se ver ou ouvir. Bom entendimento” (HOUAISS, 2001, p. 916). Para Bauman (2008), ela não significa uniformidade, mas é “sempre uma ação recíproca de vários motivos diferentes, cada um mantendo sua identidade separada e sustentando a melodia resultante dessa identidade” (BAUMAN, 2008, p. 123). Já a cacofonia, no dicionário encontra-se como a “qualidade do que soa desagradavelmente. Som feio ou desagradável: união não harmônica de sons diversos. Pronúncia feia, incorreta de palavras, formando cacófono” (HOUAISS, 2001, p. 554). Para Bauman (2008b), ela remete a presença constante de múltiplas vozes, comandos, ruídos e desejos – distintos e caóticos – a que estamos expostos, contribuindo para o cenário de incerteza em que vivemos. É neste *intermezzo*, em um contínuo, que uma estratégia de viver a vida pode se encontrar.

A seguir, encontra-se o procedimento metodológico do presente estudo.

### 3. PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Pretendeu-se responder a seguinte questão de pesquisa tendo em vista o trabalho imaterial e a sociedade do hiperespetáculo: **como se apresenta e se configura o trabalho e a estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente?** Para atingir os objetivos desta investigação, realizou-se uma pesquisa exploratória de natureza qualitativa.

Conforme foi apresentado na introdução, na busca realizada nas bases de dados científicas, não foram encontrados estudos a respeito da especificidade do trabalho do músico da cena autoral e independente diante da noção de trabalho imaterial e sociedade do hiperespetáculo. Diante disto, considerou-se pertinente tomar o estudo de modo exploratório. Gil (2007, p. 43) destaca que as pesquisas exploratórias “são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Esse tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado”.

Quando se opta por uma investigação exploratória, Godoy (2005) aponta que é a pesquisa qualitativa a mais apropriada. Minayo (2001 p. 21) ressalta que a pesquisa qualitativa responde a questões particulares e “trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos”, o que se mostrou pertinente ao propósito do presente estudo.

#### 3.1 PARTICIPANTES DA PESQUISA

Os participantes da pesquisa são músicos da cena autoral e independente, homens e mulheres, independentemente da idade ou formação, que atuam como músicos no cenário local e nacional.

Com o intuito de formar o conjunto de participantes do estudo, a forma de acesso a estes músicos se deu através da escolha de dois coletivos de músicos da cena autoral e independente de Porto Alegre/RS, o “ESCUTA - O Som do Compositor”, um dos pioneiros da cidade em seu molde, originado em 2012, e o “Autorial Social Clube”, originado em 2014. Atualmente, ambos os coletivos não permanecem com encontros frequentes, embora seus acontecimentos tenham fomentado a cena autoral e independente da cidade, proporcionado o impulso da carreira de diversos músicos e se constituído como um marco para a cena local.

O “ESCUTA - O Som do Compositor”, se define como:

Encontro de compositores que dividem o palco pra mostrar ao público suas canções. Sem necessariamente buscar uma unidade estética ou ideológica entre os participantes, o que querem é achar os inevitáveis pontos de contato entre uma geração, estabelecer diálogos e descortinar a cena musical autoral da cidade a partir da individualidade de cada compositor. É um coletivo de individualidades(...). Os coletivos servem como catalizadores de outras produções entre os compositores, como shows individuais, em dupla e em trio. Existe uma troca de referências, subjetiva e altamente construtiva. A música de um, de maneira natural e espontânea, passa a influenciar a criação do outro e, essa mistura, essa profusão de pensamentos e musicalidades distintas dentro de um mesmo espaço, robusteceu e aprimorou cada um dos indivíduos. A conexão acaba gerando, surpreendentemente, entre muitos dos compositores, a não pretendida unidade estética e ideológica. O Escuta é um coletivo vivo; se propõe a estar sempre em mutação; não tem proprietários; as decisões são sempre tomadas em grupo. O Escuta quer agregar cada vez mais compositores e fortalecer o interesse do público pela nova cena autoral. (ESCUTA – O SOM DO COMPOSITOR, 2017)

Já o “Autorial Social Clube”, originado dois anos após o surgimento do “ESCUTA - O Som do Compositor”, se define apenas como um coletivo de compositores da cidade de Porto Alegre/RS (AUTORAL SOCIAL CLUBE, 2018). De forma geral, o papel dos coletivos é reunir músicos compositores da cena autoral e independente com o objetivo de fortalecer e dar visibilidade a cena por meio da troca de experiências musicais e profissionais, incremento da rede de contatos, formação de parcerias e circulação e divulgação dos trabalhos (GALLETA, 2013). É importante ressaltar que estes dois coletivos fizeram parte da crescente cena autoral e independente e tiveram por finalidade reunir, fomentar e incentivar músicos, compondo grupos de diferentes estilos musicais, mas com intenções comuns.

A preferência por estes coletivos como meio de acesso aos participantes do estudo deu-se em razão dos mesmos terem incrementado o trabalho de dezenas de músicos da cena autoral e independente e promovido o aquecimento desta cena na época de seu surgimento. Coletivos como estes impulsionaram a trajetória de diversos músicos. Suas carreiras ganharam visibilidade e, por vezes, tornaram-se músicos notáveis pela crítica da cena local e nacional (FONSECA, 2016).

Os participantes foram caracterizados conforme Quadro 1 a seguir. As iniciais “GF” dizem respeito aos participantes do grupo focal e as iniciais “E” aos participantes das entrevistas semiestruturadas, técnicas de coleta abordadas nos itens que seguem.

**Quadro 1- Caracterização dos músicos da cena autoral e independente**

Entrevistado	Sexo	Idade	Formação	Atuação profissional	Idade que iniciou atuação profissional como músico
GF1	Masculino	28	Psicologia	Músico, compositor e psicólogo	24



GF2	Masculino	36	Ensino Médio	Músico e terapeuta	28
GF3	Masculino	34	Ensino Médio	Músico	16
GF4	Masculino	34	Letras	Músico e professor de música	20
GF5	Masculino	33	Ensino Médio	Músico e ator	20
GF6	Masculino	30	Produção cultural; Comunicação incompleto	Músico e compositor	25
E1	Masculino	32	Cinema e Produção Áudio Visual; Letras incompleto	Músico e compositor	19
E2	Feminino	24	Licenciatura em música	Música, compositora e produtora musical	17
E3	Feminino	29	Biologia	Música	23
E4	Masculino	32	Teatro e Jornalismo incompletos	Músico, compositor e produtor.	19
E5	Masculino	33	Música e teatro incompletos	Músico e produtor musical	15
E6	Masculino	51	Música	Músico e professor de música	20
E7	Masculino	38	Engenharia Civil incompleto	Músico e compositor	20
E8	Masculino	56	Ensino Médio	Compositor, cantor e escritor	18

Fonte: elaborado pela autora

## 3.2 COLETA DE DADOS

### 3.2.1 Grupo focal

Foi a partir do coletivo “ESCUTA – O Som do Compositor” que se considerou a realização do grupo focal para a coleta de dados. Em um primeiro momento, devido a possibilidade de reunir músicos da cena autoral e independente que já haviam tido vivência em comum, sendo o ponto de partida, o próprio grupo. Desta forma, buscou-se ampliar as informações do campo levando em consideração o conjunto de suas falas no que diz respeito a possíveis concordâncias e divergências diante do tema discutido em coletividade.

O grupo focal seguiu as orientações de Bauer e Gaskell (2002, p. 79) tomando por modo de condução:

Estimular os participantes a falar e reagir àquilo que outras pessoas do grupo dizem. (...) É um debate aberto e acessível a todos: os assuntos em questão são de interesse comum; as diferenças de status entre os participantes não são levadas em consideração; o debate se fundamenta em uma discussão racional (...) e em uma troca de pontos de vista, ideias e experiências, embora expressas emocionalmente e sem lógica, mas sem privilegiar indivíduos particulares ou posições.

O grupo focal contemplou seis participantes, contou com uma moderadora, que teve como função conduzir a discussão por meio de tópicos guia como disparadores de falas e comentários dos participantes, e uma facilitadora. Conforme Gondim (2003), contar com um facilitador durante o grupo focal é essencial, haja vista sua disponibilidade, enquanto observador e não condutor da discussão, de validar a investigação por meio de intervenções pertinentes.

Ele foi realizado no mês de novembro de 2017, na cidade de Porto Alegre/RS, em uma sala privada e reservada e teve a duração de duas horas e dez minutos. Os tópicos guia contemplaram questões relativas a como se constitui o trabalho de músico da cena autoral e independente, a experiência de trabalho no coletivo em questão – “ESCUITA – O Som do Compositor” – e aos processos de produção, distribuição e consumo da música.

O primeiro acesso aos músicos se deu a partir de um dos fundadores do coletivo, o qual repassou os contatos de telefone e redes sociais dos músicos que se encontravam ativos na cena. Para a formação do grupo focal considerou-se a disponibilidade dos participantes. A dinâmica de agendamento apresentou-se como um desafio, visto a dificuldade de compatibilidade de agenda dos participantes. Por este motivo foram convidados músicos um número expressivamente maior do que aquele que constituiu o grupo focal.

A configuração e a condução do grupo focal possibilitaram a ampliação de informações sobre trabalho dos participantes na cena autoral e independente; o conhecimento da linguagem específica deste meio e a expansão da discussão para tópicos não previamente estabelecidos que, conforme o andamento do grupo, também foram vistos como relevantes para a reformulação de perguntas das entrevistas semiestruturadas, etapa subsequente da coleta.

Uma possível aceitação/rejeição por parte dos demais participantes, pareceu causar, ora certa hesitação, ora certa exacerbação na abordagem de assuntos delicados a fim de salientar em seus posicionamentos, convencerem os demais a respeito do mesmo ou até desconstruírem seus pontos de vista para si e para os outros. Tal fato enriqueceu a coleta, haja vista que, na entrevista individual, a relação com o participante, em geral, se restringe a um(a) pesquisador(a) que não faz parte da sua rede de trabalho.

Notou-se que o grupo focal não se limitou a reflexões e conclusões relativas ao conteúdo produzido, alcançando, também e principalmente, uma potência no sentido de propiciar aos participantes, inclusive, contribuições imediatas como a manutenção de redes de contato para além do trabalho, ação de reavivar projetos passados, reflexão de sua trajetória individual e emancipação enquanto coletivo.

Gomes e Galego (2006) compreendem que é possível, como resultado das interações ocorridas no grupo focal, que os participantes vivenciem, além de um momento de fala, escuta, debate e troca de opiniões, um certo tipo de autodescobrimento e emancipação. O grupo focal não se limita tão somente a um espaço de debate acerca de um determinado tema, permitindo, também, que “os participantes construam e reconstruam os seus posicionamentos em termos de representação e de atuação futura” (GOMES; GALEGO, 2006, p. 179).

Destaca-se que os participantes mencionaram outros coletivos da cidade e do estado dos quais fazem parte músicos com características similares. Foi a partir desta informação que se ampliou a possibilidade de escolha do coletivo “Autorial Social Clube”, até então não levado em consideração, como fonte de informação para as entrevistas semiestruturadas.

### **3.2.2 Entrevista semiestruturada**

A escolha pela entrevista semiestruturada se deu em virtude de a técnica possibilitar a obtenção de dados tanto objetivos, quanto subjetivos, sendo estes últimos, relacionados a valores, atitudes e opiniões dos participantes do estudo. Um dos instrumentos mais usuais no trabalho de campo, a entrevista foi, também nesta pesquisa, compreendida e realizada “como uma conversa a dois” (MINAYO, 2001, p. 57).

Para além dos participantes do grupo focal, contactou-se outros músicos da cena autorial e independente para a realização das entrevistas semiestruturadas. Tais músicos fizeram parte tanto do “ESCUTA – O Som do Compositor” quanto do “Autorial Social Clube”. Os participantes foram acessados pela técnica denominada bola de neve, tendo como ponto de partida indicações provenientes do grupo focal. Tal técnica possibilitou que os participantes já entrevistados indicassem possíveis outros participantes tendo como base sua rede de relacionamentos, conforme as recomendações de Freitas et al. (2000).

Foram oito os participantes entrevistados. Esse número seguiu a lógica de saturação, e cessou quando os dados obtidos na coleta passaram a se apresentar redundantes ou repetitivos. Um roteiro básico para a entrevista semiestruturada foi elaborado com base nos objetivos propostos e no referencial adotado e encontra-se no apêndice A do presente estudo. As entrevistas semiestruturadas possibilitaram compreender como se dá o trabalho do músico da cena autorial e independente e a cadeia produtiva da música nesta cena pela via do trabalho imaterial diante da sociedade do hiperespetáculo, bem como a estratégia de viver a vida decorrente deste contexto. As entrevistas duraram aproximadamente uma hora e vinte minutos,

variando entre cinquenta minutos e uma hora e quarenta minutos. Todas foram realizadas pessoalmente, a maioria na residência dos músicos, outras em cafés da cidade. Data e horário das entrevistas foram escolhidos preferencialmente pelos participantes e aconteceram entre março e abril de 2018.

As entrevistas foram conduzidas conforme orientações de Minayo (2001) e ao início de cada uma solicitou-se que fosse preenchido o termo de consentimento, salientou-se que a entrevista seria gravada e que o sigilo seria mantido. Não houve impedimentos para a gravação. Durante a entrevista os participantes mostraram-se colaborativos e solícitos para a conversa. A maioria interessou-se em receber os resultados estudo.

### 3.3 ANÁLISE DE DADOS

Diante das orientações de Minayo (2001) a análise de conteúdo seguiu as etapas: a) organização do material a partir da sua decomposição em partes; b) distribuição das partes em categorias; c) descrição do resultado da categorização; d) apresentação de inferências dos resultados. A análise foi realizada à luz do referencial teórico adotado.

A transcrição do grupo focal foi realizada após sua execução e as transcrições das entrevistas se deram assim que cada uma foi sendo finalizada. O processo de transcrição possibilitou o registro de observações previamente consideradas pertinentes, como hesitações e exacerbações em temas importantes e a lembrança de mensagens corporais que denotavam desde a veemência até a fuga de assuntos. Algumas impressões registradas estiveram de acordo com o que foi posteriormente encontrado frente ao conjunto das falas, colaborando para a pré-análise do conteúdo, outras foram descartadas.

A leitura do material se deu por diversas vezes e o destaque das principais falas junto à pré-categorização das mesmas se constituiu como um vai-e-vem entrelaçado até que as categorias fossem estabelecidas.

Uma vez que o grupo focal e a entrevista semiestruturada versaram sobre o mesmo tema e os participantes apresentaram perfil semelhante, a análise debruçou-se sobre a totalidade do material considerando-se conjuntamente as falas do grupo focal e as das entrevistas. Isso permitiu um olhar ampliado a respeito da cena autoral e independente.

## 4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

### 4.1 (AUTO)COMPOSIÇÃO E TRABALHO IMATERIAL: A DIFÍCIL ARTE DE SER MÚSICO DA CENA AUTORAL E INDEPENDENTE

Ser músico e sobretudo identificar-se e apresentar-se como tal mostrou-se algo peculiar para alguns dos participantes. Tal constatação se deu, seja pela narrativa quanto ao início de suas trajetórias, seja, para alguns, quanto ao próprio momento atual. Para E3, quando alguém a questiona sobre sua profissão, ela mostra-se incomodada. “Eu levei um tempo pra admitir, são muitas perguntas que me incomodam. Alguns dizem: ‘que legal, uma cantora e compositora... tá, mas no que é que tu trabalha, mesmo?’”, ou então para E5 quando diz “Eu tinha aquele senso comum de que música não dá dinheiro e não tem como tu trabalhar. Essa visão de ser artista é muito romanceada. É um trabalho!”. O mesmo ainda aponta “Sempre foi muito difícil essa questão para mim. Estas coisas de cadastro de médico, eles perguntam: ‘profissão’ e eu respondo: ‘pois é, eu faço um pouco de cada coisa’” (E5). Para E7 “isso aí é um dos grandes dilemas meus, a gente tem uma cobrança em ser músico, em ser exato, em ser perfeito, né? Mas eu sou um contador de histórias, ou melhor, um cantador de histórias”.

O fato da maioria não possuir a formação de ensino superior em música pode se apresentar como um fator para esta dificuldade em se intitular músico. E5 aponta: “a tua prática é uma e o teu curso é totalmente outro, o pessoal larga o curso”. A formação dos cursos em música, conforme E6, por muito tempo, era direcionada quase que exclusivamente à música erudita e somente nos últimos cinco anos, o estudo em música popular vem sendo adicionado aos cursos de forma mais expressiva no contexto local.

Para a maioria dos participantes, predomina a execução de outros tipos de trabalhos relacionados à música que não somente os direcionados à *performance* musical. E2 ilustra esta realidade ao questionar-se: “eu penso, onde é que é o meu lugar? Porque eu não sou uma musicista excelente (...) e também não sou uma engenheira de som excelente. Não sou nem uma coisa nem outra. Mas daí estas várias experiências já me trazem um resultado legal”. Tal colocação, e a dos demais músicos, tomadas até agora quanto a sua autodefinição, são amparadas por Bauman e Raud (2017, p. 150) quando salientam que “uma ‘vida ainda não determinada’ é a que se ajusta a um *self* não produzido, mas que compõe a si mesmo” sendo o sentido de composição de si aquele que se aproxima ao da improvisação e “próximo ao trabalho de um compositor” (BAUMAN; RAUD, 2017, p. 150, grifo dos autores). É o constante

encontrar sua posição no ato de (com)posição de si por meio de seus múltiplos saberes e fazeres enquanto músico.

O contexto da cena autoral e independente parece impulsioná-los para um caminho de (com)posição e autoconhecimento enquanto artista. Quanto a isto, E3 e E5 refletem: “Eu acho que a música autoral te permite isso. Tu te conhecer como artista” e “Ser autoral, se parar pra pensar, é uma maneira de tu expores a tua intimidade e te reconhecer”, respectivamente. O termo ‘autoral’, na forma como está sendo utilizado, é aquele que vem sendo empregado frequentemente nas cenas musicais (GIORGIS, 2016; PEREIRA; BORELLI, 2015; VARGAS; JOHN, 2016) e provém da distinção realizada pelos próprios músicos.

Posto isto e, dando um passo a frente, definir-se e apresentar-se como músico compositor em detrimento de músico da cena autoral e independente, parece que lhes convém de forma mais desafiadora e os legitima enquanto profissão, embora sejam reconhecidos como músicos da cena autoral e independente. Ao se mencionarem, eles dizem: “Quando eu comecei a compor eu tinha muito a pilha de ser um compositor brasileiro” (E1). “Ah eu sou cantora e compositora” (E3). “Tu começa a crescer como compositor” (GF4). “Ó, isso aqui tá bom, isso aqui tá ruim...e aí a gente começa a crescer como compositor” (GF3). “ (...) é uma questão de identificação enquanto grupo de compositores” (GF1). “(..) eu não me considero um compositor que ‘ah, eu vou testar isso... vou testar aquilo’” (GF2). Mesmo assim, E2 entende que um tipo de *status* advém do termo autoral, algo que não foi apontado pelos demais entrevistados explicitamente. Neste momento, ela também se identifica como compositora quando diz: “(...) tem todo esse esforço de se falar que é autoral, sabe? Eu penso... como eu te falei, eu sou uma compositora” (E2). O compositor é aquele que, conforme Barreiro e Barreiro (2001, p. 46), em relação à composição, desenvolve

competência no domínio de inúmeros aspectos técnicos a ela relacionados. Assim, é necessário que, ao longo de seu processo de formação, esse profissional canalize esforços no desenvolvimento de suas habilidades em contraponto, harmonia, orquestração, técnicas composicionais, técnicas de análise, síntese e tratamento sonoro, entre outras. Deve preocupar-se, também, com sua formação estética e com a aquisição de competências analíticas no domínio musical.

E2 igualmente menciona que, ser um compositor “não está só no compor uma canção no estilo clássico de violão e voz (...). É um universo muito maior, desde um pouco deste estudo de orquestração à harmonia”. GF1 procura esclarecer como se configuram as definições de músico da cena autoral e independente – embora faça questão de não mencionar o termo autoral – quando todos no grupo focal demonstram concordância:

Acho que aí existe uma coisa importante, que são duas esferas (...) estruturadas dentro da música popular, que é o intérprete e o compositor. E, querendo ou não, às vezes o compositor pode ser só compositor, às vezes, ele pode ser compositor e intérprete. Às vezes, um artista pode ser só intérprete também... e tem muitos grandes! Então, na verdade, é a forma de se envolver com esse trabalho, né? A gente também tá falando do universo da canção (...), todos aqui são cancioneiros, de fazer... de construir letra também, né? A narrativa. Então, no caso, eu sou compositor e intérprete das minhas próprias composições. São dois trabalhos (GF1).

Percebe-se a hesitação quanto ao uso do termo ‘autoral’ quando se auto definem. O termo é usado por eles ao dirigirem-se à cena de forma geral, e não ao músico. Isto deve-se, possivelmente, ao fato de que todas as músicas são autorais, pois todas possuem autoria, conforme E5, quando diz que “tem uma cantora que fala ‘eu acho engraçado quando as pessoas falam música autoral, como se existisse alguma música que não fosse autoral’”. O que os diferenciaria é se estão interpretando a música autoral – uma composição – de outro músico ou a sua própria.

O que não é autoral é *cover*. Eu não uso muito autoral. Mas talvez como indicativo de que está fazendo uma música fora dos padrões do mercado, do *mainstream*. Mas eu vejo muita autoria também no *mainstream*. Claro que às vezes é meio quadrado, dentro dos padrões. Mas dentro dos padrões também tem autoria ali também, né? (E1).

Observa-se, em sua fala, que a cena autoral é comumente vinculada a uma cena de música “alternativa”, fora dos padrões – embora esta palavra não possa ser utilizada sem ressalvas, visto sua condição polêmica relativa às definições de gêneros musicais (PEREIRA; BORELLI, 2015) e o fato de que qualquer gênero musical perpassa por autoria. A questão é que, conforme citado por E1, autoral se apresenta, por vezes, como uma forma de música que procura sair dos padrões convencionais, de música dita “alternativa” fazendo “parte de uma proposta artística e estética do próprio artista” (E5). Para E7, a cena autoral é “um grito de liberdade, desafinado dentro do tom. Ela é desafinada e no tom”, o que lembra harmonia e cacofonia (BAUMAN, 2008).

Eu acho que é uma tendência de... de uma resposta meio espontânea, eu acho, dos criadores para esse mundo... industrializado e padronizado. (...) A vontade de se expressar sem estar preso a essas amarras externas... da maneira como tu bem entender. O autoral que hoje tem se dito muito, passa por aí (E4).

O gênero musical dos trabalhos realizados pelos músicos foi identificado por eles como híbrido, sem gênero, indefinido e misturado. Apenas dois participantes classificaram sua produção musical pertencente a um gênero específico, o *pop*. Na tentativa de responder à pergunta sobre o estilo de suas músicas, eles dizem: “Huuuum, indefinido. Canções brasileiras com arranjos livres (...), tem de tudo um pouco” (E1). “É que não dá pra dizer que é só música brasileira porque tem elementos de outras coisas. Não sei, não sei mesmo.” (E2). “Não, eu não

consigo, eu não consigo dizer isso” (E5). “Os gêneros hoje, está tudo muito misturado. E está todo mundo sempre focado em buscar a sua linguagem particular, única e pessoal” (E8). “(...) sempre que tu bota o rótulo parece que tá faltando um monte de outras coisas que não tão ali, né?” (E6). “(...) é uma vontade, que as pessoas têm uma vontade de rotular as coisas, não? Encaixar as coisas dentro de lugares assim. Ah, não tem gênero, música brasileira.” (E4). “Um amigo uma vez me disse: ‘pode ser MPB, música planetária brasileira’ [risos] (...). A questão é que nesta busca do gênero, na busca da roupa perfeita às vezes tu volta nu” (E7).

Já E5 e E6 procuram encontrar alguma definição mais exata ao salientarem que suas produções apontam para um estilo urbano de se fazer música, ainda que façam deste grupo que não procura definir gênero musical. “Eu não tenho nenhuma escola, eu me considero um músico urbano (...). Então eu meio que prego a mistura” (E5). “Acho que faço música urbana com sotaque regional, música brasileira, por aí, né?” (E6). Para Herschmann (2013) é justamente o espaço urbano, com suas fronteiras indefinidas, híbridas e fluidas, que leva a uma flexibilização de identidade nas cenas musicais.

O músico que não tem por objetivo produzir músicas unicamente para vender, com foco no entretenimento apenas, no caso do músico da cena autoral e independente, é aquele que, conforme E6:

Lapida um conhecimento sobre si, que tem a ver com toda a vida que ele leva, com os amigos que ele tem, os filmes, os livros, os quadros, com a terapia que ele fez para se conhecer... e mais especificamente sobre a música. Lapidar os teus gostos, o que te agrada, o que te desagrada, o que te representa.

A importância dos quesitos de singularidade e autenticidade em quaisquer segmentos musicais, do *pop* ao “alternativo”, ou sem definição, é salientado por E3 e E7. A premissa do “verdadeiro” e do “autêntico” deve reger a produção musical do artista autoral.

Eu acho que até no meu segmento *pop*, as pessoas que não se encontraram ainda e querem aparentar coisas, elas produzem coisas que não são verdadeiras e o público percebe isto. E no alternativo também. A pessoa quer bancar o, “ah, eu leio Edgar Allan Poe”, aí a pessoa não é assim, aí a pessoa que realmente leu ele, ela vai ver que não é assim. Aí tu acaba vendendo algo falso e o universo entende isto. Ele não vai te dar público. Se um músico não fizer a verdade... a verdade é muito detectável e a mentira também é (E3).

E7 aponta algo similar, “acho que todo mundo mente com o que quiser... com a arte não, isso não passa, apesar de acontecer” mas para ele, também não importa qual for a “verdade” de cada um, ele diz: “eu estou pela verdade, e a minha às vezes é semitonada, é do lado [do tom]”. Percebe-se, portanto, que existe, de alguma forma na cena, a preocupação com a aparência, com



o parecer em detrimento de ser, segundo as colocações de Lipovetsky (2015) e Debord (1997), ao observar as falas dos participantes quando referem-se tanto ao seu próprio segmento musical, quanto ao de seus colegas. Em conformidade com Pereira e Borelli (2015), o sentido de autenticidade aqui tomado, portanto, diz respeito à originalidade com que são compostas as harmonias, melodias, letras e *performance* artística e contempla a noção da oposição à repetição – de si e do que se produz no *mainstream*. Para Conter (2016, p.115), “Autenticidade não é mais um selo outorgado por críticos e especialistas, mas um discurso proferido pelas próprias bandas, num esforço minoritário de enfrentar a plasticidade do *mainstream*”.

No conjunto, suas falas trazem aspectos relativos à composição de seu trabalho no que diz respeito ao que Gorz (2005) identifica como um trabalhador multitarefa e flexível em correspondência ao trabalho imaterial. “A gente faz de tudo um pouco (...). Hoje tu és uma microempresa e uma microempresa não faz só composição” (GF1). “A gente é uma empresa, é uma empresa” (E1). “Tu não tem um produtor e tu faz tudo” (GF4). “A gente tem que fazer tudo, sabe? É muito, sabe? As pessoas não têm essa visão, as pessoas têm uma visão glamorosa” (GF6). E3 sintetiza esta realidade ao salientar que ser músico da cena autoral e independente “envolve, desde tu saber finanças, até tu saber marketing, até tu saber harmonia (...), tu vais do átomo até o universo”. Tal afirmação, demonstra a reflexão de Gorz (2005, p. 29) a respeito do conhecimento necessário ao trabalho imaterial, sendo aquele que cobre “atividades heterogêneas que vão do cálculo matemático à retórica e à arte de convencer o interlocutor; da pesquisa técnico-científica à invenção de normas estéticas”.

Com finalidade de cumprir com a exigência de um trabalho que ultrapassa a fronteira do cerne da sua profissão, a música, eles são impelidos ao que Gaulejac (2007) aponta como a habilidade de se tornarem gestores de si. “Eu que gerencio tudo. (...) se tu não for um investidor da tua própria vontade de fazer as tuas coisas tu não vais... tu não vais conseguir” (E2). “Eu acho que a questão primeira é aprender a ser autônomo (...), e se disciplinar de alguma forma” (E6). “A internet facilitou muito, tu gerir o teu trabalho e tu te comunicar com o público” (E8). “tu tens que te gerenciar” (E3).

Percebeu-se, portanto, que no trabalho destes músicos, o que compõe os saberes relativos à produção de seu trabalho vai além da música – ao prescrito da profissão – e expande-se para saberes relativos ao trabalho imaterial, como discernimento, capacidade de coordenação e auto-organização (GORZ, 2005; LAZZARATO; NEGRI, 2001), como aponta E4, “O músico autoral em geral, tem que se meter em todas as partes. Não é só fazer a música. Às vezes fazer a música fica para segundo, terceiro plano” (E4).

As constatações da cena autoral quanto à exigência do artista se tornar gestor de si, mostram-se intimamente relacionadas ao ideal *do-it-yourself* (DIY) da cena independente, originada na década de setenta na Inglaterra. O artista, ao não se vincular a grandes gravadores, passou a ter total autonomia em seu trabalho para compor e produzir da sua maneira, transgredindo quaisquer normas, tanto de resolução fonográfica – gravações fora de estúdio, ao vivo e em fitas cassete, por exemplo – quanto de composição harmônica, melódica e escrita (NETO, 2015; FRANCIS, 2011). Naqueles tempos não se contava com a internet, um dos importantes fatores da transformação da cena, que parece trazer outros significados e possíveis dependências à cena (in)dependente.

Ao serem questionados a respeito das possibilidades que abrem ao se trabalhar nesta cena, eles trazem elementos como autonomia, resistência e liberdade. “Tu tens liberdade, tu tens a autonomia. Tu não tens que prestar contas pra ninguém além de tu mesmo, assim.” (E1). “(...) é um caminho escolhido e que, acredito, até como uma forma tipo de ter resistência e abrir possibilidades para além da indústria, sabe?” (E1). “Ali é espaço meu, eu vou falar o que eu quero e ninguém vai se meter, e, se meter, cai fora, entendeu? Vou falar o que eu quero e pronto, foda-se!” (GF2).

Relativo às amarras que esta nova cena carrega, ao ser músico e à (auto)composição, surgem falas que contêm aspectos como dependência, estrutura, dificuldade financeira, fragilidade e insegurança. “Independente... é, essa é uma pergunta complexa (...), porque às vezes tu não tem uma gravadora, mas tu tem um tipo de estrutura maior que te ampara e que te carrega mais” (E1). “Mas nós somos muito dependentes das parcerias (...), eu não gravaria sem as parcerias que eu tenho!” (GF4). “O problema é grana mesmo. E aí tudo é meio frágil, tudo pode... assim... tudo tá por um triz” (E1). E4 alerta:

A grande delícia de ser independente é fazer o que bem entender. Agora é uma armadilha também, não é? Porque é muito fácil tu cair na ideia de que é meio... Bom, é meio inevitável, precisa vender a tua música, porque precisa ganhar dinheiro com aquilo, fazer as pessoas gostarem.

Identifica-se, portanto, que também o trabalho do músico da cena autoral e independente, embora envolto aos seus ideais – que, por vezes, possam não ser escolhas, mas condições, conforme suas falas –, faz parte do cenário em que vivemos, permeado por incertezas, imprevisibilidades e fluidez, características da sociedade líquido-moderna (BAUMAN, 2007). Diante deste contexto é que as redes de cooperação e cooperação produtiva, tomadas no sentido que trazem Hardt e Negri (2005) e Lazzarato e Negri (2001), por meio de parcerias, coletivos e micro cenas musicais, ganham força e parecem se apresentar como formas

alternativas, ou, até mesmo como premissa, para a produção do trabalho do músico da cena autoral e independente.

Portanto, ser músico da cena autoral e independente e identificar-se como tal é algo que exige dos músicos saberes e habilidades de (com)posição que não se limitam a musical. Ser multitarefa e flexível é premissa para a execução de seu trabalho, o que os torna gestores de si, conforme comprova E3: “tu tens que te gerenciar”. Os atributos de autenticidade e originalidade, em oposição ao que se produz no *mainstream*, refletem dificuldade na definição do gênero musical dos músicos – híbrido e fluido. Neste contexto vivido como incerto e frágil, situa-se a cena independente a apresentar-se, cada vez mais, dependente de outros tipos de estruturas, como a internet e as redes de cooperação. Tais afirmações remetem a ideias de transitoriedade e fluidez da vida, enunciados da sociedade líquido-moderna. (BAUMAN, 2007, 2017).

No item a seguir, será apresentado e analisado o caminho que músico e sua música percorrem na cadeia produtiva da cena autoral e independente por via da cooperação – e demais características contidas na noção de trabalho imaterial – e pela via das semelhanças e embates relativos à sociedade do hiperespetáculo assim como à sociedade líquido-moderna.

#### 4.2 MÚSICA E CENA AUTORAL E INDEPENDENTE

As cenas musicais situam-se em espaços urbanos que, conforme Herschmann (2013), dão origem a zonas sociais híbridas, fluidas, flexíveis e sem fronteiras. Este contexto de experiência do viver urbano, apoiado na multiplicidade de elementos que compõe a vida nas cidades, afeta diretamente a sua sonoridade produzida nestes espaços e a constituição do que o autor chama de “territorialidades-sônico-musicais”. É neste espaço que ambos os coletivos levados em consideração neste estudo, quando da sua constituição, estavam imersos.

A importância dada aos coletivos foi unânime entre os participantes. Pode-se observar que o seu surgimento se vinculou à necessidade intrínseca do próprio trabalho do músico independente em formar redes: “independente e sem coletivo, ou alguma coisa assim, tu tá numa ilha! Entende? (GF5). “Aquele velho clichê, a galera junta é muito mais forte” (E5). Para Hardt e Negri (2005), é o próprio trabalho que conduz espontaneamente à criação de redes de cooperação e comunicação e a funcionar dentro delas em virtude das transformações ocorridas na economia e, conseqüentemente, nos modos de trabalhar.

Reconhecer a cena em que atuam e aprender com seus pares por meio das diferentes experiências de vida além da música, foram questões apontadas pelos participantes. “Ajudou a conhecer a cena dos compositores daqui” (E1). “Me deu um parâmetro (...), e tu vai além da música, o que está por trás da música? E eu aprendi muito isso” (GF5). “Ajudou a ampliar a visão da cena (...), como que ela [a música] vai chegar, como tu vai divulgar, como fazer parceria com empresa” (E5). Suas falas refletem a respeito do trabalho autônomo, onde se insere o músico da cena autoral e independente, havendo “uma socialização-intensificação dos níveis de cooperação dos saberes, das subjetividades dos trabalhadores, dos dispositivos tecnológicos e organizativos que redeterminam completamente os termos da questão [do trabalho autônomo]” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 93).

Os coletivos também impulsionaram a possibilidade de crescimento profissional por meio das trocas que se estabeleceram e pela formação de parcerias. “Cada compositor é um universo diferente. E quando começa a ter essa troca, esse acesso, isso é impagável, sabe? Foi um crescimento muito mais rápido!” (GF4). “Ser influenciado por pessoas que estão perto” (GF6). “O teu mundo começa a expandir e tu começa a fazer parcerias. Tu começa a crescer como compositor” (GF4). “(...) surgiu muitas parcerias, sabe? Artísticas” (E1). “(...) surgiram muitas parcerias” (E4). “Hoje eu imagino que... sei lá, tem um número incontável de parcerias aí e a gente pensava ‘báh, daqui a uns anos vai começar a acontecer de o pessoal aparecer no disco um do outro, as parcerias vão pra frente’ e isso tá realmente acontecendo agora” (GF5). “Eu conheci um monte de gente que toca comigo hoje, eu conheci lá” (E2). “Um era da banda do outro. Tu tocava comigo, que tocava contigo, que tocava com o outro, que chamava o amigo, que emprestava o violão” (E7).

Estas parcerias dizem respeito ao tipo de produção em cooperação inerente ao trabalho imaterial que, por sua vez, se “constitui em formas imediatamente coletivas e não existe, por assim dizer, senão sob a forma de rede e fluxo.” (NEGRI; LAZZARATO, 2001, p. 50). São, também, nestas coproduções coimprovisadas que se impulsiona o processo de definição dos trabalhadores enquanto indivíduos, e juntos enquanto coletividade (BAUMAN; RAUD, 2017).

Como resultado deste trabalho em cooperação, nota-se a frequente referência aos coletivos como propulsores de carreiras que hoje, após quatro a seis anos de suas origens, apresentam-se presentes e ativas na cena. “O coletivo, pra mim, e eu acredito que pra muitos outros, foi o período de formação... foi a adolescência do profissionalismo” (GF1). “Os coletivos impulsionaram o trabalho de várias pessoas” (E3). “Teve muita gente que começou o seu trabalho autoral nos coletivos” (E5). “(...) muita gente que se estimulou a partir dali, partiu

para a carreira profissional” (E4). “Uma geração importante de compositores e músicos de Porto Alegre surgiu ali” (E8).

Embora os coletivos tenham aquecido a cena autoral e independente e possibilitado o impulso e amadurecimento na carreira dos músicos, em um certo momento suas atividades descontinuaram-se. A percepção dos participantes quanto a estas suspensões varia. A constatação da existência de diferentes interesses e preocupação com vaidade e aparência sobressaíram-se em suas falas. “Começa a ter muita diferença (...). Cada um com uma ideia diferente, com vontades diferentes” (E4). “Quando a gente lida com os nossos próprios egos começa a dar problema” (E3). “(...) mas daí era uma coisa de ego, de vaidade” (GF1). “Esbarrou em que as pessoas estavam mais interessadas em parecer alguma coisa em cima do palco e mostrar, e querer que as pessoas gostem” (E6). Algumas destas reflexões dizem respeito à necessidade de afirmação de uma determinada aparência – seja aquela que pende para o *mainstram* ou, então, para *performances* ditas “alternativas” –, o que poderia representar o próprio espetáculo, onde tudo o que é real é sobreposto pela imagem, conforme já alertava Debord (1997). Outras falas demonstram que, mesmo em um contexto de cooperação e colaboração, ideias e posicionamentos divergentes também impulsionaram a descontinuidade dos coletivos, mostrando ares de cacofonia.

A maioria dos músicos participaram somente de um coletivo, outros, de ambos, visto que um iniciou-se próximo ao término de outro. Nos dois casos, tais tipos de iniciativas supõem a horizontalidade na forma de organização. Notou-se a descrença, não quanto a força e potência de um coletivo, mas, quanto a esta forma de gestão. “Eu nunca acreditei nesse papo de um lance horizontal, eu nunca botei fé nisso. Eu acho que isso não existe, é ilusão, é romance. No início do coletivo, deu certo porque existia um núcleo, tomando decisões, fazendo escolhas, dando um norte” (E5).

É algo que eu não acredito, na verdade. Acredito que a gente tem que trabalhar juntos, mas... uma hora alguém vai empatar e alguém vai ter que desempatar (...). Se não fosse necessária uma hierarquia administrativa, tudo era coletivo, o prédio seria coletivo, não teria síndico, e assim vai (E2).

A ideia de uma gestão em que todos participem e todos decidem – prática adotada na criação dos coletivos – não se sustentou ao longo do tempo conforme estes outros músicos. Para outros, ainda, a principal causa da dissolução de um dos coletivos se deu em virtude da relação de dependência/independência para com outras estruturas atuantes na cena musical. A possibilidade de contar com patrocinadores e participação em editais, por exemplo, poderia

descaracterizar o coletivo como independente e deixar de representar uma alternativa ou ponto de resistência frente às novas configurações da cena independente.

Mais de um falou dos editais... o coletivo se propôs a não ser, eu lembro bem disso, de não ser um produto. De entrar num edital e se configurar enquanto uma coisa, né? (...) aí a gente falou em ser independente também enquanto um coletivo, né? (GF1).

Eles [o sistema] não querem isso! Eles querem que a gente fique sozinho mesmo, pra não fazer tanto barulho, entende? Então, o nosso grupo começou a aumentar, começou a entrar grana, entendeu? (...) Mas é uma coisa que é introjetada em nós, entende? É introjetada em nós, então tudo faz parte do sistema! (GF2).

Conforme Galleta (2014), esta permeabilidade – entre o universo independente com o *mainstream* por via de editais ou patrocínio direto – cresce cada vez mais e pode ser observado na fala inquieta dos músicos. Por meio deste tipo de constatação, é nestes moldes que Demarchi (2006) supôs o surgimento de uma nova cena independente. Uma cena que é estimulada a movimentar-se para uma outra forma de dependência, não das antigas gravadoras, mas de outros tipos de estruturas que se apresentam. Bauman e Raud (2017, p. 49), a respeito das dinâmicas colaborativas que vêm se apresentando, reflete: “(...) mesmo que eu deseje aos bens comuns colaborativos sucesso em todos os campos, não acredito que eles tenham a capacidade de tirar as estruturas capitalistas de sua posição estabelecida”.

Ainda relativo à dissolução dos coletivos, a noção de finitude para alguns já era prevista, para outros, a sua reverberação permanece ecoando. “Tudo tem um tempo pra começar e acabar” (E3). “Ele tinha uma data de validade, sempre soube disto (...)” (E2). “Tudo acaba também, né? Já se sabe” (E1). “Mas eu não acho que ele totalmente se desintegrou” (GF5).

Os coletivos – mesmo que transitórios – parecem dar o tom da cena autoral e independente em razão de uma de suas principais características: as redes de cooperação produtiva no sentido compreendido por Lazzarato e Negri (2001) e Hardt e Negri (2005). Observou-se que a sua potência proporciona, por parte dos músicos, o conhecimento do estado da cena local, a formação de parcerias por via da troca de saberes e experiências, e oportuniza a visibilidade e ampliação de suas carreiras.

Diante deste contexto, seguem os três próximos itens a respeito da cadeia produtiva da música na cena autoral e independente. Suas etapas são entrelaçadas e sobrepõem-se, características dos novos modos de produção e consumo desta cena, haja vista sua relação imbricada com as novas tecnologias e a internet (LEYSHON et al. 2001, VICENTE, 2012).

### 4.2.1 Composição e produção

O ato de compor é o cerne do trabalho do músico da cena em questão, embora não ocupe a maior parte do tempo quando comparado às demais atividades que compreendem seu trabalho e seu modo de viver decorrente dele. Quando questionados a respeito de como se dá este processo e quando se dá, tendo em vista o ato criativo presente, percebeu-se um padrão quanto a associação de tal atividade a um exercício, algumas vezes diário. “(...) essa coisa de fazer dela [a composição] um exercício mesmo, todos os dias de manhã. E, às vezes, não tinha nada pra escrever” (GF5). “(...) eu estou compondo muito de manhã, que é um horário que eu sou mais produtivo também” (GF1). “Todos os dias eu me proponho a criar alguma coisa (...). Eu estou procurando fazer coisas que me deem toda essa motivação pra compor e estou me propondo a sentar com o violãozinho ali e compor” (GF4). “Se a gente não compõe a música, a gente não tem trabalho. A composição é a nossa base como cantor e compositor. (...) pra mim, é uma coisa diária com momentos de alta e momentos de baixa, assim” (GF3). E6 sintetiza e esclarece a necessidade de manter uma frequência na composição para chegar ao resultado almejado. “Se tu estiver parado a inspiração vem e vai, agora se tu estiver trabalhando a inspiração, com a mão na massa, faz com que as coisas... que aquele lampejo crie forma”.

Para alguns, a composição aproxima-se de um processo catártico ou acontece por ciclos, embora o refinamento ou conclusão da canção ocorra em momentos posteriores, ou, simplesmente, permaneça inconcluso. “Então é muito de supetão... de momento. Claro depois aí, na parte da produção, vou sentar pra analisar aquilo que eu fiz. Ver acorde...” (E2). “Pra compor, eu sei que são ciclos (...), eles vem e vão. Aprendi a respeitar isso. Mas o que eu mais tenho são ideias inacabadas. É difícil nascer uma música.” (E4). “Na real, a música pra mim sempre saiu assim, né? Eu deixo rolar (...).” (GF2). “Tem momentos e momentos (...). Acho que cada um tem a sua forma e os seus momentos, né?” (GF3). “Tem músicas engavetadas, depois de um ano eu vou lá, pego, e consigo acabar” (E4).

Trabalho do músico é, comumente, relacionado ao talento, dom ou vocação e à negação às normas do mercado (MENGER, 2005). Porém, o que se observou foi a preocupação em manter a frequência da atividade, mesmo que não resulte, de imediato, em um produto. Não há como depender unicamente de momentos catárticos, visto a necessidade em manter-se no mercado. Mesmo assim, quando questionados a respeito de suas referências para a composição – para além das referências musicais – as respostas se apresentaram na forma de experiências de vida em um âmbito geral: suas memórias passadas ou recentes, filmes, imagens, livros, relacionamentos, produções passadas, banalidades cotidianas ou até mesmo por via da

estimulação de determinadas vivências com a finalidade de produção de conteúdo para a composição, mesmo que também em forma de lazer. Um dos músicos apresenta de forma explícita esta constatação, também encontrada em outras falas (E1, E6, E7, GF1, GF2, GF6). “Pra mim a expressão artística é uma decorrência da tua vida... de tudo o que acontece, né? Então a referência vem de tudo” (E1).

Tais vivências e experiências são tomadas como fundamentais para o exercício do trabalho de músico compositor. Provenientes tanto do âmbito pessoal quanto profissional (SCHROEDER, 2004), por vezes, mescladas umas nas outras, elas são inerentes ao trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), no caso, ao fazer artístico.

A ideia de distinção entre tempo de trabalho e tempo de não-trabalho se dissolve para os músicos. “Eu acredito que o compositor tá sempre compondo, sabe? Tudo que ele pensa e que ele bota no papel” (GF3). “Eu gosto muito de escrever, teve uma época que eu andava assim, sempre com o caderninho” (GF5). “Estou em uma viagem que não estou trabalhando, ou aconteceu alguma coisa... que acontece um *insight*, não tem muito esta hora” (E2). “Às vezes eu ficava no telhado mesmo, no final de tarde, ficava lá, sentado, olhando as telhas da cidade, provavelmente ali eu estava trabalhando, pensando em alguma coisa, tendo alguma ideia, refletindo” (E8). “O tempo inteiro a minha cabeça está funcionando para tentar melhorar tudo o que eu estou fazendo, assim” (E4). Para Lazzarato e Negri (2001, p.30), cada vez mais a fronteira entre tempo de trabalho, de produção e de lazer é nebulosa e de difícil definição, assim, vivemos em um “tempo de vida global” onde “trabalhadores autônomos trabalham sempre” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 93).

A inquietação quanto ao ineditismo e à originalidade também se apresenta e se torna explícita quando discorrem a respeito dos seus processos de composição. A variação destes processos – ordem de criação de harmonia, melodia e letra; improvisações; anotações; memorizações e uso de tecnologias – mostra-se ora naturalmente, corroborando com o que aponta Schroeder (2004), ora como forma de fuga ao padrão *mainstream* ou ao padrão de si próprio. “É variado, mas me foco iniciando na harmonia, melodia e letra por fim” (E8). “Não existe jeito” (E7). “Varia muito, (...) eu estou sempre tentando mudar porque às vezes tu fica muito engessada (...), pra sair um pouco daquele molde” (E3). “Cada coisa é uma coisa. Não tem um método” (E6). “Mudando o processo tu mudas o resultado, então eu sempre gosto de tentar processos diferentes” (E5). “Exercitar diferentes maneiras de compor, é uma coisa que enriquece e faz com que tu não te tornes uma repetição de si mesmo, isso é uma coisa muito difícil dentro do cenário artístico” (GF1). “O cara vai querendo fazer novas provas de



composição, né?” (GF6). “Eu tenho medo um pouco, assim, de padronizar muito na minha cabeça! Eu tenho esse receio” (GF2).

Eu gosto de variar (...), apresenta resultados diferentes, não é? Não ficar me repetindo. Geralmente vai tocando uma coisa no violão (...), vai cantando, já ajuda a melodia, vai construindo melodia e letra, melodia e harmonia e depois bota uma letra geralmente. Mas eu gosto também de fazer uma letra e depois musicar essa letra, ou de fazer umas coisas junto. Daqui a pouco eu cantarolo uma melodia e ‘que legal isso’ e vou botar uma letra, vou botar uma melodia (E4).

Isso é muito variado (...). Agora eu tenho buscado outros processos de composição (...) ficar improvisando com o gravador ligado. Pra mim, as coisas mais interessantes são fora do... tipo, do que seria uma coisa normal pra mim fazer. Normalmente é clichê, uma coisa comum, qualquer. Aí quando eu erro, entre aspas, me erro de mim mesmo, eu crio algo interessante. E se eu não tenho gravado eu não vou “errar” de novo (E1).

Esta busca pela variação é constante, e se dá através da modificação das formas de compor. E1 também se vale dos erros que julga cometer como fonte para novas criações, o que se relaciona ao que Gorz (2005, p. 20) aponta no sentido de que o sujeito “nunca é socialmente dado, ele é (...) dado a si mesmo como um ser que tem de se fazer, ele mesmo, o que ele é”. Frente às habilidades que escapam ao que é prescrito no trabalho de composição, conforme diz Bauman (2007), a vida torna-se uma sucessão de reinícios.

Os músicos buscam parceria para o ato de composição, corroborando a existência de uma rede de cooperação inerente ao trabalho imaterial. “Ter parcerias ajudam nisso [da variação do processo de compor]” (GF4). “Às vezes eu enjojo de mim mesmo, então, eu recorro às parcerias, porque aí muda um pouco o jeito que eu vou falar aquilo ali” (GF6). “A gente vai seguir aprendendo, vai seguir mudando... pra mim, compor com o GF1, foi essa experiência” (GF3). “A composição, tu aprendes muito na parceria (...). Eu aprendi muito com os meus parceiros e eles aprenderam comigo. A primeira coisa que tu aprende é ... abrir mão das tuas certezas” (E4). Estas falas remetem à comparação de Levy, trazida por Gorz (2005), a respeito da origem da “inteligência coletiva” através de um “coro polifônico improvisado”, onde o resultado coletivo das atividades produzidas em conjunto excede e ultrapassa a soma delas individualmente. Para Boulez (1992, p. 53), “a verdadeira vocação de um compositor cresce em contato com outros compositores”.

O trabalho que segue após a composição é o de produção, momento em que se dá a criação do fonograma, do registro da composição para áudio, o que, em determinadas situações, ocorre conjuntamente. O propósito da produção musical é extrair o que há de melhor em uma composição e transformá-la em um formato pronto para o lançamento (VIVEIRO; NAKANO,

2008). Ela não se limita apenas ao registro e gravação, envolve desde alterações na própria composição, acréscimos, criação de arranjos para outros instrumentos até a mixagem e masterização (LEYSHON et al., 2001) realizadas pelos produtores musicais e engenheiros de som. O músico da cena autoral e independente tem participado ativamente deste processo.

Muitas vezes, torna-se produtor de suas próprias composições por meio da queda do custo da tecnologia necessária e fácil acesso a sua aprendizagem, um dos cenários que compõe a nova cena independente (DEMARCHI, 2006; SÁ, 2009). Pode-se constatar tais afirmações quando dizem: “a gente, como músico independente, acaba fazendo o trabalho de produção do seu próprio disco, né? Os arranjos e tudo mais” (GF1). “É, tem alguns artistas que já têm um produtor que trabalha com eles continuamente (...), a gente tem que ter. Mas aí não é tão fácil, tem que aprender” (GF4). “Estou montando uma ilhazinha em casa para começar a gravar as músicas e começar, na tranquilidade” (E4). “Outra coisa que o cara tem que saber hoje em dia é mexer em *software* de áudio. Se o cara é músico ele tem que saber mexer um pouquinho” (E2). “Aprendi a mexer em *softwares* de produção e estou fazendo minhas guias em casa, com batidas, experimentando” (E3). “Ao longo do caminho a gente foi aprendendo também a produzir intuitivamente (...), ver uns vídeos de uns caras ensinando a fazer as coisas, tu aprende a mexer no equipamento” (E1).

Antes do início da entrevista, E1 estava, justamente, trabalhando em um destes *softwares*, e sua fala, assim como a de outros (GF1, GF4, E4, E2 e E3) reflete um dos aspectos do seu trabalho e remete ao lema *do-it-yourself* – faça você mesmo – e também à noção de trabalho imaterial por exigir dele outros saberes e capacidades quanto ao exercício de sua atividade (GORZ, 2005; LAZZARATO; NEGRI, 2001). Ele diz: “Desculpe, repete. Eu estava pensando aqui... báh eu estou com a minha cabeça... Aquele programa me deixa maluco (...), eu fico aprendendo, eu fico gravando no celular as coisas” (E1).

O lema *faça você mesmo* também remete à noção de transgressão daquilo que comumente se apresenta na indústria musical. A utilização de aparelho celular para gravar trilhas e vozes para um disco ou então a gravação longe da pureza dos estúdios tradicionais se constitui uma das formas de produção da cena independente hoje. “Algumas coisas, a gente grava em casa mesmo (...). O último disco a gente gravou todo em uma casa que a gente alugou no Morro da Borússia, com nossos equipamentos (...). Eu lançaria tranquilão um disco com vozes gravadas no celular... não só vozes [risos]” (E1). “Eu usei um monte de áudio de celular que eu tinha gravado e tal, e aí a gente ficou lá um bom tempo editando e tal, organizando as músicas e vendo como é que está o disco” (E4).

Meu pai [compositor e músico] todo preocupado, que ele é de uma outra época também, ele é todo purista com a coisa da gravação de gravar em estúdio (...). “Como é que vão gravar? Tem os cachorros do vizinho, barulheira, vazamento, como é que é a acústica?”, eu falei, “Ah, não sei. Nós vamos chegar lá, vamos montar o estúdio lá e vamos gravar na sala”. E aí a gente foi para lá [cidade do interior do RS], e passamos quinze dias gravando (...). Sabe? É isso que eu te falo. Se eu fizesse esse disco para ganhar um Grammy, eu provavelmente nem seria indicado (E4).

Com este disco, E4 foi indicado e ganhou o prêmio de uma das categorias do *Latin Grammy Awards* – premiação da música latina pela Academia Latina da Gravação – algo raro para um artista independente. É possível observar que estas falas também remetem ao anseio pela autenticidade na produção musical. Ser autêntico na produção da cena independente também pode estar vinculado a ideia de “‘não dar a mínima’ (*not give a fuck*) e com recusar verbas, limitar-se em termos de equipamento e de virtuose, (...) com formalizar na paisagem sonora os rastros da produção, da composição e dos aparelhos envolvidos” (CONTER, 2016, p.125). Estes rastros impressos no som são justamente o resultado deste modo de produzir, do trabalho imaterial.

A produção parece não ser o empecilho maior para os músicos diante de toda a cadeia produtiva, em função da rede em que estão inseridos. GF4 enfatiza que “(...) gravar disco não é problema pra nós! Todo mundo tem uma rede que vai ter um microfone, que vai ter um parceiro pra gravar uma ‘guita’, que vai ter uma banda pra formar... nós todos temos e nós podemos fazer e fazemos trabalhos de qualidade reconhecida”. O maior problema para eles “é o resto (...), tem que lidar com uma empresa, todos os setores, tu tem que fazer coisas que tu não sabe!” (GF4). Após esta afirmação, no grupo focal, seguem falas sobrepostas com impossibilidade de identificação: “Isso brocha o cara!”. “É a parte foda”. Esta realidade é apresentada por Gorz (2005) e Gaulejac (2007) quando dizem que hoje, o trabalhador, por si mesmo, deve se tornar uma empresa, sendo ele seu próprio produtor, empregado e vendedor. A responsabilização de si pela sua trajetória torna-se evidente.

Conforme afirmam os músicos, é, mais uma vez, a rede cooperativa que torna o trabalho viável, neste caso, o processo de produção musical. “No disco eu tinha vários produtores comigo. Tinha um cara muito bom lá de São Paulo que é nosso amigo também. Ele foi me mandando, eu fui mandando pra ele. Tudo isto pela internet. Outra facilidade” (E2). “(...) eu convido alguns amigos que eu gosto. Vão lá, cobram uma miséria, mas pra fazer a parceria, sabem que um artista independente não tem grana, eu lanço como meu mesmo” (E3). “Gravei todos os instrumentos... mas aí essa coisa de fazer tudo sozinho ficou muito chapado, muito reto. Com a ideia das outras pessoas, a coisa foi ficando tridimensional” (E5). “Neste disco

quero fazer a música mais orgânica mesmo, gravando ao vivo todo mundo junto na sala e já sai praticamente pronto dali, é mais musical também” (E6).

Nota-se que a rede se torna o meio dominante de organização onde a produção, transformada pelo trabalho imaterial, resulta em informação, comunicação e cooperação (LAZZARATO; NEGRI, 2001; HARDT; NEGRI, 2005). Assim também se dá, e essencialmente, o processo de produção musical da cena autoral e independente. Conforme Becker (2008), embora o compositor possa apresentar-se aparentemente solitário, está inserido em meio a um contexto social de músicos onde existem certas convenções e expectativas. Cria-se, até mesmo, um padrão sobre o próprio processo de produção musical, segundo o autor. Retirar-se para realizar o processo de produção em sítios e cidades do interior como forma de imersão mostrou-se prática corrente na cena autoral e independente atual.

O ato de compor diz respeito a processos não padronizados, por vezes, catárticos, cíclicos ou periódicos e, conforme características do trabalho imaterial, entrelaça-se com saberes e vivências produzidos ao longo de uma vida. É o tempo de vida e não somente o tempo de trabalho que, conforme Lazzarato e Negri (2001), é investido no contexto do capitalismo contemporâneo, o que se vê claramente na cena autoral e independente. Da composição à produção se vê – além da sempre presente rede de cooperação e do lema *do-it-yourself* – a produção de si como necessidade de se reinventar. Tal processo tem como um dos elementos o que Gorz (2005) denomina como saber vivo – constituinte do trabalho imaterial – e que “está na base da inovação, da comunicação e da auto-organização criativa e continuamente renovada. O trabalho do saber vivo é (...) o trabalho do sujeito cuja atividade é produzir a si mesmo” (GORZ, 2005, p. 20).

A produção de um disco não é vista como um processo limitador em termos de custos e finalizações, haja vista a capilaridade de sua rede, os baixos custos e a capacidade de aprendizado de múltiplas atividades que envolve a produção. De forma geral, o que mais os limita está presente nos processos de lançamento, divulgação e alcance do seu trabalho conforme será visto no próximo item.

#### **4.2.2 Divulgação e distribuição**

A divulgação e distribuição da música na cena autoral e independente modificou-se significativamente nas últimas décadas em virtude da internet e das novas tecnologias (LEYSHON et al., 2001; VICENTE, 2012). Ao passo que possibilitou um alcance sem tamanho e um acesso, em princípio, democratizado, novos empecilhos, oriundos das formas de uso da

própria tecnologia, parecem surgir frente a uma sociedade caracterizada pela efemeridade, insegurança e descartabilidade (BAUMAN, 2001, 2007, 2017) em que as lógicas capitalísticas prevalecem. Disponibilizar suas músicas gratuitamente para *download*, pelo *youtube* ou por via de plataformas de *streaming* – como *spotify*, *myspace*, *soundcloud* e *deezer* – é prática corrente e unânime na cena (VIVEIRO; NAKANO, 2008). KISCHINHEVSKY et al., 2015) e também entre os participantes. E7 enfatiza a necessidade de estar presente em “toda parte da internet, todas as plataformas digitais... isso tu tem que estar. Não é assim “ah, que legal que tu fez isso”, é um pré-requisito”. “O primeiro foi o Trama Virtual, agora é *spotify*, *myspace*, estas coisas aí” (E1). Estes são exemplos de tecnologia por onde passam as principais formas de distribuição da música sendo a divulgação e distribuição entrelaçadas em um processo que tem a internet como seu principal meio. Para os músicos, quando se divulga, se distribui, e quando se distribui, se divulga. Porém a distribuição é a mera disponibilização das músicas pelo disco físico, sob custos relevantes, ou pelos meios digitais, sob custos digitais relativamente baixos ou gratuitamente.

Assim, o processo que se apresenta como o mais árduo é a divulgação, alcance e formação de público, visto que esta é uma das etapas em que ocorre a maior parte dos esforços das gravadoras quando os artistas estão submetidos a elas (VIVEIRO; NAKANO, 2008; VOGEL, 2004). Para o músico, que prima pela qualidade artística e respeita a sua autoria, o trabalho de divulgação é ainda mais difícil.

Tu não vai fazer uma música pra vender... tu vai fazer uma música, pra fazer uma música! Se ela vender, ela vendeu! E tu precisa vender ela. E aí entra também o exercício de aprender a vender a tua música, não fazer uma música pra vender. Então esse é um processo pra depois, tu fez a música que tu queria, agora tu vai te virar pra dar um jeito de vender (GF5).

Saber vender é imprescindível, mas o valor que atribuem à sua música está nela mesma. “Para o músico que ‘vende’ música, o resultado não se mede somente em dinheiro, mas também pelo ‘valor de um trabalho que tem uma significação em si’” (GORZ, 2005, p. 21). É a partir disto que o processo de divulgação se dá. A preocupação com o alcance é para que chegue a um público que se identifique com sua obra e não que sua composição se molde a um determinado público. Esta é uma das principais características do músico da cena autoral e independente. “A coisa mais difícil de se fazer é chegar nas pessoas” (GF1). “Tu quer montar teu público, tu tens que divulgar. As gravadoras faziam isso (...), tu não fazia nada” (E3). “Antigamente tinha o ‘artista telefone’, o cara que ficava em casa só esperando o telefone tocar e tocava. Não tem mais o ‘artista telefone’. Tu tem que erguer as coisas sozinho” (E2). Ou seja,

o trabalho de divulgação também se dá nos moldes do *faça você mesmo* na cena autoral e independente, o que corrobora com as observações de Neto (2015) e Francis (2011) a respeito da cena atual.

Com a possibilidade de ampliação ilimitada do acesso ao trabalho do artista, a internet os posiciona de uma forma que os torna insignificantes diante da quantidade de tantos outros músicos que utilizam dos mesmos meios. “Tu abre a internet, todo mundo grava, todo mundo bota na internet, todo mundo publica. Tu fica, às vezes, meio perdido, ‘para onde é que eu vou?’” (E4). “Hoje democratizou o meio de produção mas tu meio que se perde num mar de relevância” (E5). É um caminho difícil, tem que trabalhar muito pra poder fazer uma base de público, pra fazer teus shows, ser reconhecido” (E3). Estas afirmações demonstram o que Bauman e Dessal (2017) afirmam quanto a vasta espessura dos *blogs* pessoais na rede – o que se aplica também aos perfis de *youtube* e redes sociais – quando dizem que, devido a sua extensão quase infinita, sua sobrevivência é como uma bola de neve no inferno. Entretanto, para se ganhar na loteria, alertam também, é necessário jogar. Parece não haver escapatória para os músicos, estes são os meios em que devem estar para garantirem a mínima visibilidade.

Para E1, estes esforços, via redes sociais, foram efetivos na sua trajetória. “A partir disso, a gente começou a fazer shows pelo Brasil. E isso foi formando público, foi aumentando e a bola foi crescendo” (E1). Salienta, entretanto, que na época, por volta de oito anos atrás, a internet parecia funcionar de uma forma diferente da que se mostra atualmente, o alcance com ela obtido era maior.

Quando o músico dispõe de verbas maiores, normalmente pode contar com assessoria de imprensa para a divulgação de momentos pontuais, como o lançamento de um novo disco ou clipe, por exemplo. “Nos dois discos eu tive assessoria de imprensa, e é superimportante tu ter, porque senão o teu disco não chega no centro. Senão tu fica limitado à mídia local aqui” (E4). Já para E1, esta atividade era feita por ele e pelos membros da sua banda no início de sua carreira. “A gente ia nos contatos pessoalmente mesmo. Tentando no Radar, TVE, manda um e-mail lá pros caras da Zero Hora, coisa do tipo. Chegar nos meios de comunicação em um *‘touch a touch’*” (E1).

A dependência das redes sociais se torna evidente na divulgação do trabalho como um todo. “A cena autoral ficou muito dependente da rede social, começou a explodir isso, assim, a divulgação se concentrou quase que cem por cento nas redes sociais” (E4). “Ah, tem que estar sempre metido em tudo, pensando nos próximos passos e como fazer os *posts*” (E1). “Eu crio um cronograma. Agora mesmo eu tenho que chegar em casa e fazer todas as postagens da minha página pra semana que vem. Eu tô sempre com esse trabalho” (E3). “Tu tens que viver

diariamente alimentando uma boca gigantesca que não tem fim. É um período muito estranho” (E8). Para Bauman e Raud (2017), a internet é, ao mesmo tempo, benção e maldição. Ao passo que possibilita vasta interconexão entre pessoas, antes inimaginável, produz, também, a esperança – muitas vezes inalcançável – de atingir a fama.

A rede social possibilita a comunicação através da exposição de imagens e palavras, podendo ou não se assemelhar ao real existente por trás delas. Debord (1997) já fazia a leitura de como organizava-se a sociedade, medida por imagens, embora não existissem as redes sociais digitais. Lipovetsky (2015) aponta e enfatiza a relação da supervalorização da imagem nas redes sociais. A reputação de um artista em uma rede social, medida por curtidas – *likes* – é uma das formas de reconhecimento do seu trabalho também fora destas redes. “Hoje em dia a gente tem essa guerra de *likes*. Se tu tem uma página com vinte mil curtidas isso te abre portas que nenhum outro trabalho vai abrir, independente do trabalho” (E5). “Tu, mais um pouquinho já tem dez mil discos, ou não sei quantos mil *likes*” (E6) “As pessoas tendem a... as pessoas tendem a aceitar e confiar nas coisas que aparecem mais” (E4). Assim se apresenta uma das principais formas de avaliação da reputação e do reconhecimento do trabalho na indústria musical e também na cena autoral e independente, medida por curtidas em páginas das redes sociais.

Conforme Bauman e Raud (2017, p.104), “O portão para o espaço público parece estar convidativo e tentadoramente escancarado, suplementado por um registro de visitas e ‘curtidas’”. Este é um dos principais caminhos para que um músico se coloque no mercado na cena autoral e independente. A maneira em que se averigua o valor de um trabalho, por meio de seu perfil nas redes, é medido pela quantidade de contatos que cada um possui. Os mais talentosos agora são aqueles que possuem mais contatos, observam Bauman e Dessel (2017). Para os autores, existe, nesta relação, um talento especial para mercantilizar-se. GF1, desiludido com este cenário, afirma:

Cara, a gente tem que começar a desapegar dos *like*, a gente tem que começar a não contar *like*, porque *like* não conta. É muito fácil apertar num botão, desapertar um botão, escrever um comentário, não escrever um comentário... é muito fácil! É muito desinvestido... é distante! A pessoa marca uma presença [no evento no *facebook*], a pessoa não marca uma presença, foda-se! Ela pode ir e não marcar, ela pode não ir e marcar, ela pode fazer qualquer coisa... ele não conta, a gente fica assim, que nem eu.. Aí a gente para de compor e fica aqui... báh, postou, não postou, que é uma coisa que demora, dá muito trabalho!

As curtidas e “descurtidas”, que se dão no movimento de um clique, tem se mostrado tão valiosas para o reconhecimento do artista quanto efêmeras e transitórias, e explicitam, sob a denominação de sociedade do hiperespetáculo, os enunciados de movimento e fluidez dos

tempos hipermodernos de acordo com Lipovetsky (2004, 2015). Na tentativa de um afago e acalanto para esta guerra de *likes*, E7 brinca, ironicamente, com a atual prática nas redes sociais – que tem como objetivo o aumento de seguidores de artistas, músicos, blogueiros, entre outros – de postar o comentário “troco *likes*” na página de outrem para receber um *like* de volta na sua, independente ou não da real apreciação do trabalho em que se está avaliando. “O pessoal bota ‘troco *likes*’ e eu vou botar o ‘troco *vibes*’. O ‘troco *vibes*’ é presencial né, (...) tem tato, é mão na mão, tem calor, temperatura e pressão” (E7). Nota-se nesta cena musical, a ânsia pelo real e autêntico, onde a internet parece afastar, em determinadas situações, a sua concretização. Lipovetsky (2015) afirma que a sede por singularidade e autenticidade dos tempos atuais pode estar vinculada a uma nostalgia por tempos em que, compreende-se, se vivia melhor. Tempos em que haviam raízes para se fixar, distante dos ideais de instantaneidade e flexibilidade característicos da sociedade atual (BAUMAN, 2001, 2007, 2017)

Curtidas e número de seguidores tem sido vistos como um dos principais modos de se obter visibilidade e também reconhecimento, o que pode se apresentar para os músicos, como uma maneira de rentabilização de si. O resultado do seu trabalho, da sua *performance*, depende, entre outros fatores, da sua luta pelos *likes*. É uma maneira de rentabilizar-se (GORZ, 2005), é a ‘autocomercialização’ do seu perfil na rede social, do seu próprio eu.

Quanto maior é o número de seguidores e curtidas em seus perfis, maior é a chance de alcance de suas publicações e divulgação de seus trabalhos. Porém, o que os músicos relatam é que, aparentemente, este alcance já não opera da mesma forma que operava há alguns anos atrás. No surgimento das redes sociais não existia a possibilidade de pagar – ou impulsionar, na expressão utilizada – pelas publicações para que tivessem uma abrangência maior do que sua rede alcança. Impulsionar resulta alcançar perfis não conectados diretamente à rede do usuário. Hoje, ao não impulsionar, conforme a fala dos músicos, a postagem tem uma abrangência ainda menor do que a sua rede já consolidada, diferentemente do que ocorria a pouco tempo atrás. Os músicos veem isso como uma estratégia da rede social para forçá-los a investir sempre mais em busca do alcance desejado. Ou seja, a dependência das redes sociais vêm se tornando ainda maior. “Eu sinto que o *facebook* é ruim, está com os dias contados. Porque não está funcionando, pelo menos pra mim e o pessoal que está a minha volta” (E5).

Quatro anos atrás, tu postava uma coisa no *facebook* e tinha muito alcance, agora é super restrito! Aí tu tem que pagar pras pessoas que já curtem teu som, Aí tu vai lá, impulsiona localizado (...), eu fui ver o perfil das pessoas depois, sabe? Ah, cara, só *fake* [perfis falsos do facebook]. Ele realmente me boicotou. É um troço assim... vai te foder, filha da puta! Não tem o que fazer, não tem o que fazer! (GF1).



Ao invés de tu dar uma entrevista pra um jornal, revista... tu vai ali e posta algo e chega a milhares de pessoas. Mas de repente, agora, tu bota um vídeo no *facebook* e tem uma mixaria de gente chegando, eu não sei o que eles estão fazendo. Eles querem que tu pague, o que antes tu não pagava. Por isso que eu digo, está tudo indo de volta pra mão das corporações, está muito difícil tu ser um artista independente (E8).

A cena, que se caracteriza como independente por estar desvinculada das gravadoras, hoje, conforme Galleta (2014), vem se vinculando novamente às grandes corporações, porém de outros segmentos e outras formas. Para E8 e para os demais músicos, agora este vínculo se expande para aquelas que detêm os principais meios de comunicação viáveis para a divulgação do trabalho dos músicos da cena autoral e independente.

Os músicos apontaram a necessidade de partirem para outras formas de divulgação, não dependentes totalmente da internet e redes sociais, mas juntamente com elas. “Eu acho que além de tu ter a internet, tu tem que trilhar o teu próprio caminho, e o teu caminho é só teu, ninguém vai pegar. É teu, é só tu te colocar nele” (E7). “Não tem o que fazer, então, realmente, eu acho que ter grupos, sabe? Boca-a-boca, proximidade, relações, é um jeito de estar divulgando (...). É voltar pra coisa mais tradicional de rua, tá ligado? Cartaz, a lambe-la-mbe, colar na rua” (GF1). “*Flyers*, cartazes, não deixou de ser importante. Até as grandes produtoras se utilizam disso, claro, são cartazes gigantes. Eles já têm toda uma estrutura financeira pra isso, mas não deixou de ser importante. Eu acho que é super importante ainda. Faz uns cartazinhos mesmo, que seja, e cola por aí” (GF4). “Não deixou de ser uma coisa importante, eu acho” (GF3).

Tenho falado com um pessoal pra criar alguma coisa que ajude a divulgar os trabalhos autorais fora da internet, sair da internet, *off-line*! Fora do celular, fora da internet. Por que isso aqui [o celular] é um tiro e deu, passou. Tu pega a pessoa de um outro jeito. (...). Mesmo que eu pego o boto fora, eu lembro do negócio depois (E4).

Suas falas refletem o que Bauman e Dessal (2017, p. 41) salientam a respeito da “cultura da pressa” dos tempos atuais por meio desta comunicação eletrônica que, “somada ao breve lapso de memória que ela condiciona, também ajuda a apagar pegadas do passado (...)”. Assim, a internet propicia e oportuniza ainda mais a reinvenção “até um ponto inalcançável na vida desconectada” (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 41).

Neste contexto, parcialmente desconectado da internet, é que se encontra o circuito independente brasileiro. Ele é composto por festivais de música independente que propiciam, além da divulgação do trabalho dos artistas, o aquecimento e o fortalecimento da cena e a qualificação de diálogos com possíveis parceiros públicos e privados, esta última, característica da nova cena independente (DEMARCHI, 2006). Embora este circuito se apresente enfraquecido segundo os músicos, a participação em festivais ainda é vantajosa para o seu

trabalho, mesmo quando necessário o investimento para tal. “Acho que não existe, infelizmente, um circuito consistente, assim, sólido... de circulação independente no Brasil, mas vale a pena participar de festival” (E4). “Pra mim, neste momento, agora, é legal tocar num festival. Vai ter uma abrangência de público e tal, então, pra mim é interessante. Eu vou investir! (GF1).

Para aquele músico que se identifica como totalmente independente, quando não há verba para investir para inscrição nos festivais, locomoção, estadia e alimentação, a participação não se mostra favorável. “Mas quando o cara é bem independente, tu sempre tem que ir até os lugares e ninguém vem até a tua pessoa, a história é essa aí, cara! Aqui, ó! Eu também já fiz isso... é isso aqui e, basicamente, tu não vai levar nada. Fui lá, fui e toquei e é isso aí” (GF4). O circuito da música independente, por meio dos festivais, é também uma forma de rede de cooperação desta cadeia musical e se constitui, também, como ponte de aliança com estruturas que estão fora do alcance do artista independente para a divulgação de seus trabalhos.

Uma das formas de financiamento da produção e, principalmente da divulgação dos artistas independentes, tem sido o financiamento coletivo, o chamado *crowdfunding*. Esta prática é utilizada desde a produção, finalização do fonograma e prensagem do disco até etapas de divulgação, principalmente (GOIS; RIOS, 2016). Se observa, mediante a colocação dos músicos, que esta prática tem se mostrado bem aceita e propícia para a cena autoral e independente. “Aí veio o *crowdfunding* que é uma coisa muito importante, que fortaleceu” (E1). “Fiz financiamento coletivo pra lançar o disco, pro lançamento. Bancar o disco físico, arte gráfica, assessoria de imprensa, divulgação em rede social, custos das plataformas de *streaming*, essas coisas” (E4). “É uma ferramenta do caralho e te possibilita levantar uma grana com o apoio de outras pessoas que gostam de ti, que gostam do teu trabalho e tal. Só que é... é... tem que acreditar muito que vai dar certo” (E4). “Quando tu vende o disco antecipadamente [por *crowdfundig*] essas pessoas também já estão familiarizadas com o teu trabalho, quando for o momento do show de lançamento esse público já tá formado, né? (E6). “Quando o disco sai ele já está sendo esperado, as pessoas já falaram dele (...). Me aproximei muito do meu público, ele cresceu muito, e sempre com qualidade e padrão” (E8).

Para que o financiamento coletivo funcione, é necessário um investimento de esforços massivo na divulgação da campanha, feito pelos próprios músicos. Conforme conta E4, o envolvimento exaurido com a campanha o levou ao adoecimento, atividade necessária, porém fora do escopo do trabalho de um compositor.

Durante a campanha, foi tudo eu que fiz. Então ficava... em casa, o dia inteiro na função disso, me comunicando com as pessoas e bolando coisas para todos os dias eu postar um negócio, eu queria postar uma coisa interessante. Então eu tive que ter uma cabeça de publicitário. Isso me exigiu de um jeito que eu... me exigiu uma coisa que não é natural, para mim assim. Mas nessa época eu me forcei e consegui, foi um

sucesso o *crowdfunding*, foi uma campanha super legal, teve um engajamento espontâneo (...). Tive que fazer e aquilo ali me exauriu assim, e eu adoeci no final, foi pesadíssimo. (...). Depois disso mudei a cabeça porque eu vi que aquilo ali me fez muito mal (E4).

Embates se estabelecem quando o músico da cena autoral e independente, aquele que conclama pela autenticidade e singularidade, se vê dependente de um sistema de divulgação atrelado à internet e às redes sociais digitais, em que a imagem e a aparência, características hiperpespetáculo (LIPOVETSKY, 2015), são alguns dos fatores que mais influenciam o resultado de seus esforços. Diferentemente da composição/produção, é na divulgação e distribuição que os obstáculos se apresentam desafiadores. Assim, entrar no jogo é premissa, o ato de vender sua música exige capacidades em vender a si, o que incrementa as habilidades que compõem o trabalho imaterial que exercem. Diante deste contexto virtual em que se encontram atrelados e dependentes, surgem movimentos que se direcionam para a divulgação *off-line*, por meio do retorno a práticas anteriores ao advento da internet e das novas tecnologias, no estilo *do-it-yourself*. Assim também se dão as campanhas de financiamento coletivo, que, dependente de sua rede cooperativa, aproximam o músico do seu público, estimulando o consumo mesmo antes do produto ser lançado.

No item a seguir, será abordado como se dá o consumo da música na cena autoral e independente diante do estado atual da indústria musical.

#### 4.2.3 Consumo

O consumo da música da cena autoral e independente é visto de diferentes modos pelos músicos. Para alguns, a cena vem crescendo e encontra-se aquecida. “A música autoral tá bem mais em voga agora, que é uma coisa que é real mesmo, né? a galera tá procurando mais música autoral pra escutar” (GF4). “Acho que o consumo da música autoral aumentou bastante” (GF3). Porém, E5 enxerga a cena de outra forma, “às vezes, o problema é que grande parte do público é a classe, quando a maior parte do teu público são teus colegas, está errado” (E5). Para E1, o consumo de forma geral é baixo e o motivo é em virtude de como se dão a dinâmica e os entraves no processo de divulgação, “o brasileiro não consome muito a música independente nacional porque não tem acesso a ela” (E1). Quanto ao tipo de público que consome os seus trabalhos, E1 expressa o que outros (E2, E5, GF1, FG3 e GF4) também compreendem a respeito, “(...) é de nicho quase. É quem pilha nisso, quem gosta de cavocar e encontrar” (E1).

O consumo da música, no que diz respeito a um cenário ampliado, desperta aflição relativa ao consumo de massa: (i) um consumo padronizado. “O tempo inteiro no rádio está

tocando ‘tunts-tunts’, é quase um mantra, está todo mundo girando na mesma frequência” (E2). “O que é que o público em geral conhece pra consumir? O que a grande mídia botou para eles conhecerem desde sempre. É a referência (...) e a gente é exceção” (E4); (ii) o distanciamento do conteúdo musical em si e a aproximação da vida íntima dos artistas por via da exposição massiva de suas intimidades nas redes sociais, ou seja, o consumo de si. “Hoje a gente tá vendo [o talento do músico], mas queremos saber o que é que a Anitta comeu no almoço. É uma ode à celebridade” (E3). “Tu vai consumir a música do fulano porque ele é isso ou aquilo, porque ele é interessante... Tu não vai consumir a música, tu vai te interessar por aquela personalidade. Estamos no império da superficialidade” (E8).

As colocações de E3 e E8 refletem algumas das características da sociedade atual que, sujeita às proposições do hiperespetáculo, para Belloni (2003), estão intimamente relacionadas, não somente à imagem e à aparência, mas aos modos de viver que se aproximam mais de uma cultura da simulação, do superficial do que se quer mostrar do que daquilo que é tomado como autêntico e real.

Na especificidade do consumo de si, E5 e E4 são veementes. “Hoje em dia todo mundo é artista. Se tu parar pra pensar, o *stories* do *instagram* é a nova televisão. Só que tu estás assistindo a vida das outras pessoas. E volta e meia eu me pego ‘o que eu estou assistindo a vida dos outros?’” (E5). “Eu quero ser o meu ídolo, eu quero ser a pessoa que eu sigo no *instagram*, eu quero ser a pessoa que eu vejo fazer texto no *facebook*, eu quero ser, eu quero ter aquelas coisas, aquelas pessoas. É isso o que está acontecendo hoje” (E4). Nestas falas pode-se observar o que Lipovetsky (2015) denomina de capitalismo artista, onde todos podem/quêrem se tornar artistas, onde os meios para tal estão mais acessíveis do que nunca e as fronteiras entre a arte e qualquer outra esfera de atividade laboral passam a se dissolver, trata-se da “estrelização” generalizada. Silva e Freitas (2007), ao refletirem a respeito da transição da sociedade do espetáculo para a vigente sociedade do hiperespetáculo, observam a existência do desejo de protagonismo, da tentativa de se tornar artista.

O espectador, que também é protagonista na nova relação produção/consumo (LAZZARATO; NEGRI, 2001), agora não direciona seus olhares apenas para celebridades da mídia de massa, mas para todos que estão conectados em sua rede tendo em vista a espetacularização da vida. Mesmo diante deste contexto, Bruno e Pedro (2008) compreendem que esta espetacularização não se caracteriza, necessariamente, como falsa ou inautêntica, diferentemente do que aponta Belloni (2003). Para os autores, ela se apresenta, em determinados casos, como o desejo de estar sempre à vista de todos, da contínua visibilidade

do que se vivencia. E3 diz, “se tu não tem vídeo, tu não existe”. A visibilidade atrela-se à existência.

O músico da cena autoral e independente usualmente procura afastar-se do *mainstream*, mas não está desvinculado das lógicas de mercado do consumo da música (MAUDONNET, 2015). Nesta cena, o consumo, ao menos, se dá de duas maneiras além do disco físico: “internet e show” (E5). “Foi se criando público muito pelo meio virtual e nos shows” (E1). “O consumo da música em *spotify* e *streaming*, aí sim pode ter mais consumo que rádio” (GF3). “Um *spotify* da vida veio pra nos dar dados muito valiosos. Hoje eu consigo ver qual é a música que tem mais *plays*” (E2). O consumidor deste tipo de trabalho, por vezes, é também um apoiador e incentivador da cena. Nas redes sua interação a atuação é frequente. E2 procura esclarecer as motivações pelas quais o consumidor compartilha algum conteúdo do músico da cena autoral e independente em suas redes.

Tem gente que compartilha por pertencimento àquele grupo ou porque gosta, tem gente que compartilha porque quer pertencer, tem gente que compartilha só pra pertencere tem os que não compartilham porque não são ativos nas redes sociais. Mas são ativos no *spotify*. E tem os caras que fomentam porque na verdade são da área e acham que aquilo dali é importante de alguma forma (E2).

O consumidor parece tornar-se produtor na medida em que adere a proposta do músico e faz uso do compartilhamento em sua rede virtual. Para Gorz (2005, p. 21), o “computador aparece como o instrumento universal, universalmente acessível, por meio do qual todos os saberes e todas as atividades podem, em princípio, ser partilhados.”

Conforme Kischinhevsky et al. (2015) é por meio da tecnologia, redes sociais e da consequente transformação na cena musical que vem crescendo o lançamento e consumo de *singles on demand* – músicas desvinculadas de álbuns, por demanda – tanto no *mainstream* quanto na cena independente. “Ninguém tem mais tempo de ouvir um disco inteiro. Por exemplo, lançar as três [músicas] em uma vez tu vai atingir 100 pessoas, se tu lançar uma música tu vai atingir 100 pessoas igual” (E7). “Depois do disco, eu já tenho dois *singles* que estão no *spotify*, lá” (E2). “É tudo muito rápido, ninguém tem paciência para... dedicar um tempo para nada assim, exclusivamente [ao referir-se ao consumo de álbum]” (E4).

Agora tá todo mundo mudado. A gente não lança mais disco, a gente lança *single*. Tu trabalha naquele *single* que às vezes nem é aquela coisa maravilhosa, mas faz dele isso aqui [grande], um tamanho gigante. Faz clipe, nossa, faz *lyric*, vídeo, inferniza as pessoas pra ouvirem uma música. Trabalhar incessantemente em cima de uma coisa só (E3).

Embora E1 aponte que “grande maioria lança álbum ainda e o público ouve álbum, quer entender o momento [do músico]”. Esta nova cultura do *single* parece estar de acordo com um dos pilares da sociedade em que vivemos – sob denominação de sociedade do hiperespetáculo segundo Lipovetsky (2015) –, o do consumo sob demanda. Ele se dá de forma dessincronizada, descoordenada, desunificada e individualista onde se consome tudo e a qualquer hora em qualquer lugar. Os usuários das plataformas de música digital escolhem suas músicas, montam suas *playlists* ou se utilizam de *playlists* de diferentes álbuns e artistas, feitas pelos algoritmos. Para E8, tal realidade é desanimadora. “Eu coloco lá no *spotify*, ouço aleatoriamente, não na sequência, ouço como vier, daqui a pouco entra outra música de outro artista no meio. Isso eu acho muito ruim. É desanimador pra quem produz”. Este cenário de transitoriedade, imediatismo e consumo por demanda também fazem parte da sociedade contemporânea, denominada por Bauman (2007) como sociedade líquido-moderna.

Outra das principais formas de consumo da música da cena autoral e independente, afastando-se do contexto das conectividades digitais, é o show ao vivo. Para Herschmann (2012), em virtude das novas tecnologias e da queda da venda de discos físicos, o consumo vem se concentrando cada vez mais nos shows. Os músicos enfatizam a importância dos shows em suas falas. Seu público normalmente é pequeno quando comparado ao público do *mainstream*, e é principalmente no show que eles vivenciam o reconhecimento de seus trabalhos. “Eu acho que o CD é um tira gosto, o show que é o lance” (E7). “Independente de muita gente ou pouca gente, é bom quando a música acontece, né? (...) pode ter cinco, mas a volta disso aí é foda pra caralho! Tu pode tocar pra mil e a música não acontecer” (GF2). “Às vezes só o olhar da pessoa e a pessoa vir falar contigo depois do show! Báh, quantas vezes veio lá uns gatos pingados, falaram coisas no meu ouvido sobre o meu trabalho que eu, báh! Fui dormir e começava a chorar” (GF6). “O show é mais importante do que qualquer coisa. Mesmo em épocas de virtualidade. Eu acho que sem ter isto fica meio... fácil de diluir” (E1). “Tu pode morrer na internet divulgando, tu vai conseguir fãs, mas... mas é no show que tu tem que prender eles pra sempre” (E3).

Estas duas últimas falas concentram a ideia de que vida e trabalho acontecem no meio virtual, no entanto, por si mesmas não sustentam a continuidade que o presencial permite. No show é onde a troca não virtual é possível, produção e consumo se dão juntos. Durante o show, como disse E3, se produz algo na tentativa de resultar em fidelidade. O consumo não se finda naquele momento. Conforme Lazzarato (2003, p. 69), “o consumo não é destrutivo, mas criador de outros conhecimentos. Consumo e produção coincidem”.

Uma das preocupações dos músicos nos shows é exatamente a troca. “Tem outros sentidos que são tocados num show. Disco é audição. Ponto. O show, não. O show, tu está num ritual coletivo (...) teus sentidos estão todos aguçados de um jeito” (E4). “Sempre vi o show (...) como algo que tu tá comunicando, um jogo com o público. Gosto desta coisa de trocar, de comunicação que vai além de tocar suas músicas pra quem está assistindo” (E4). Ao mencionar o que se consome ao comprar seu disco, nota-se em E5 a mesma tentativa do aguçamento dos sentidos. “Quem fez a arte gráfica do meu disco, usa a questão da suspensão no tempo. Parem um pouco e vejam o objeto, se relacionem com ele. Aí fizemos esta caixa com esta proposta. Experimentar tranquilamente e ter material sensorial. Toca, vê, ouve, tem, um chá pra tu tomar” (E5). Percebe-se o trabalho imaterial que está por trás do consumo no show e nos discos. A mercadoria produzida pelo trabalho imaterial “alarga, transforma, cria o ambiente ideológico e cultural do consumidor. Ela não reproduz a capacidade física da força de trabalho, mas transforma o seu utilizador.” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 46).

Relativo às *performances* ao vivo se nota, também, a realização de shows em ambientes pequenos e intimistas como salas de estar de casas particulares. Algo com o que se identifica. “Tem muito essa questão dos espaços menos, dos espaços caseiros, da desconstrução do palco, essa coisa que envolve o show, esse show mais intimista, eu acho que ele dialoga muito bem com a cena independente, assim” (GF4). “Agora eu vou fazer um show em Belém, na sala de uma amiga minha” (GF2). “Cheguei lá, eles tinham um sucateiro [formato de show de uma banda independente] na casa de uma família, meu! Era a banda mais estourada da cena independente (...). Eles tinham feito já grandes shows, pra grandes multidões, né? E estavam ali, cara!” (GF1). Tais iniciativas parecem se mostrar como tentativas de trazer a relação de produção e consumo para o presencial, para o mais próximo possível do outro e do real. Cabe salientar que essa configuração de show é ofertada como recompensa a colaborações relativas a campanhas de financiamento coletivo.

Independentemente do tamanho do show, o músico se apresenta como um trabalhador multitarefa. É ele quem gerencia toda a preparação para que tudo aconteça. Desde a divulgação até a desmontagem de palco, sujeito a todos os tipos de imprevistos, riscos e incertezas. É o trabalhador do imaterial que se torna gestor de si. “Nós mesmos que fazemos, pega os cabos, enrola, desenrola, passa o som, faz tudo. A gente é técnico de som, também, nessas horas” (E1). “Então tu tem que aprender como é que se produz um show, quais são as funções, como é a divulgação, a produção, o que é que precisa organizar de som, de luz, de camarim, de bilheteria” (E6).

O consumo na indústria musical, concentrado no *mainstream*, gera incômodos evidentes para os músicos da cena autoral e independente, seja pela característica padronização do consumo, seja pela recente espetacularização da vida. O consumo, que se dá principalmente pela internet, quando direcionado aos dispersos e esporádicos lançamentos de *singles* no lugar de álbuns completos, representa o que Bauman (2007, p. 83) considera como a “síndrome consumista” que “destronou a duração, promoveu a transitoriedade e colocou o valor da novidade acima do valor da permanência”.

Possivelmente nos shows é que reside a expectativa de se alcançar experiências de caráter opostos à transitoriedade e impermanência, que para Herschmann (2012), é onde o consumo na música vem se concentrando cada vez mais. Tal evidência parece estar de acordo, também, com os anseios dos músicos quanto aos movimentos de tornarem a divulgação fora dos meios virtuais, conforme visto. É pelo *faça você mesmo* que se viabilizam e se concretizam os shows, o que solicita do músico, uma atuação multitarefa, característica do trabalho imaterial (LAZZARATO; NEGRI, 2001; GORZ, 2005). Cabe destacar que, na produção, divulgação e consumo, o financiamento coletivo é um dos elementos transversais que vem se apresentando nesta cadeia, é onde as etapas se entrelaçam e podem acontecer conjuntamente. Portanto, o consumo se dá também durante a divulgação do financiamento coletivo, pois se consome mesmo antes do produto ser lançado.

Tendo em vista o panorama geral da cena da música autoral e independente, no próximo item se encontram as harmonias e cacofonias que envolvem o trabalho do músico e que dizem das estratégias de viver a vida.

#### 4.3 ESTRATÉGIA DE VIVER A VIDA EM BUSCA DE AFINAÇÃO

Identificou-se um esforço em busca de afinação como estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente. Algo que se dá em meio a tensão – consentir, resistir – no que diz respeito aos princípios e valores que circulam na cena independente cada vez mais dependente. Ela se visibiliza em meio a consonâncias e dissonâncias – de acordes, ideias, valores, percepções e expectativas que pautam a (com)posição de si e do coletivo da cena autoral e independente. A estratégia de viver a vida em busca de afinação explicita o debate entre a harmonia e a cacofonia, mostrando-se condizente com a estratégia existencial consumista (BAUMAN, 2008a; BAUMAND; RAUD, 2017).



Os músicos do presente estudo ora consentem em tornar sua música e *performance* vendáveis e subordinadas aos processos de divulgação pela lógica de mercado; ora resistem a isso preservando seus ideais e valores contidos na produção musical. De qualquer modo, veem-se implicados em uma estratégia existencial consumista no sentido da sustentação da vida. A estratégia de viver a vida em busca de afinação, conforme se verá na sequência, se compõe de um conjunto de ações a ser sustentado cacofônica ou harmonicamente.

O músico do *faça você mesmo* é também o músico do **faça além**, prática adotada por todos, quer estejam ou não em início de carreira. Ela abrange tudo aquilo que é feito – correspondente à música ou não – para alcançar o sustento próprio e a manutenção do trabalho de músico na cena autoral e independente. “Eu estou fazendo o meu disco porque eu vendi meu carro. É uma escolha que eu fiz” (GF2). “Como assim tu abre mão da tua casa pra gravar um disco? Do teu carro, pra gravar um disco? (...) É uma escolha de vida, assim, que é bem difícil, na real” (GF4). “Eu sou músico na essência, na base, e a educação foi o meio de sobrevivência para me encontrar nisso, hoje eu dirijo uma escola onde eu dava aula de música” (E6). “Mas agora faz dois anos que eu estou de ‘freela’ na música, daquele jeito, aquela vida meio no risco” (E5). “A grana de gravação foi trabalhando em dois empregos, báh! Fazendo o escambal!” (E6). “Eu acho que é um grande jogo de recursos” (E2). “Dos últimos três anos da minha vida eu vivo só da música independente (...) Acho que mais alguns poucos conseguem viver disso, o resto da galera tem que trabalhar em outras coisas ou tem grana da família” (E1).

Raul Seixas fala assim “dois problemas se misturam, a verdade do universo e a prestação que vai vencer”. Acho que tem que ter um equilíbrio nisso do regular a lenta. Um vai dar aula de guitarra, o outro trabalhar numa loja de instrumentos, o outro trabalha como designer, o outro trabalha como médico... Belchior era médico. Cada um vai ter o seu jeito de fazer. Eu trabalhei no xerox, servi o quartel, fiz várias coisas (E7).

“Regular a lenta” (E7), tencionar seus esforços, é o próprio ato de afinação que, por sua vez, permite que a melodia, própria de cada um e por meio de suas escolhas individuais, seja tocada. Um modo de viver requerente da gestão da vida, da gestão de si (GAULEJAC 2007). Afinar os instrumentos musicais é, também, afinar a vida. Segundo Menger (2005), para que o artista consiga subsidiar seu trabalho, envolve-se até mesmo na produção de atividades que divirjam ideologicamente de seus princípios e valores. Diante destas circunstâncias, o esforço em reconhecer e bem valorizar o músico é prioritário entre eles. “Estou fazendo ‘freela’ no fim de semana, entendeu? (...) Não só pagar o estúdio, pagar os músicos, pagar todo mundo bem pago (...) Eu quero que as pessoas paguem direito os artistas, entendeu ?” (GF6).

Assim, a (auto)(com)posição do seu trabalho é também a (auto)(com)posição de si, e remete à trajetória de vida. Como dizem Bauman e Raud (2017, p.129):

o curso do trabalho de autocomposição de toda uma vida pode ser comparada à fibra e à trama de uma tela, ambas tecidas com o mesmo fio. (...) Eu sugeriria que sua história pode ser visualizada como uma cadeia de momentos presentes, cada qual apanhado no ato de reciclar o futuro.

Em aparente cacofonia, E5 foi veemente na tentativa de descortinar a falsa aparência da cena autoral e independente que, mesmo mostrando-se aquecida, não é valorizada de maneira sustentável, monetariamente.

Tem gente que teve que se bancar desde muito novo e de outro lado eu vejo uma galera que, até hoje, não precisa pagar uma conta de luz e está alimentando a cena e ao mesmo tempo o público não percebe. O público acha que aquilo ali funciona, e temos uma série de artistas que não estão levantando grana, mas parece que estão porque sempre estão produzindo e editando, apoio, disco atrás de disco (E5).

Diante deste panorama – “gerar receita tá muito complicado, não é a venda de disco, não é o *streaming* que paga pouco, e agora o show, que as pessoas desprezam muito quem está aqui na esquina, mas tem um monte de gente que paga 500, 600 reais pra *mainstream*” (E4) –, alguns tentam se valer de uma atmosfera que parece crescer por via do embate aos ideais de padronização do consumo advindo do modo capitalista de produção (BAUMAN, 2007; DEBORD, 1997; LIPOVETSKY, 2015). A cena autoral, que anseia pela originalidade e autenticidade, não somente na música, mas também em outras esferas do consumo, encontra-se aquecida na visão E2:

Eu acho que tem muito a ver com o comportamento das pessoas de agora (...). E isso eu acho que em todos os aspectos, da moda, na música, na gastronomia. Tudo isso tá numa fase autoral (...). Elas [as pessoas] querem se sentir parte desta coisa autoral. É legal tu ir numa feira de roupa autoral, que tem música autoral e que tem cerveja autoral. Tu não quer fazer parte, as pessoas não querem fazer parte ou não querem parecer que fazem parte desta coisa muito capitalista escrachada e padronizada (E2).

Ao harmonizar-se com outros “sons” do ambiente autoral, por meio da sua ressonância – quando um instrumento ou corpo sonoro vibra ao ser atingido pelas vibrações produzidas por outro corpo sonoro (DOURADO 2004) –, o músico condiz com a estratégia existencial consumista (BAUMAN, 2008a; BAUMAN; RAUD, 2017), tendo em vista que, o que é vendido nestas circunstâncias, é a própria originalidade e singularidade, seu próprio eu através da sua música. **Ressonar pela cena autoral** é uma ação que visa à rentabilização de si pela via do próprio trabalho imaterial-autoral inserido na atmosfera. “O artista independente não tem muito *status* no meio mais comum” conforme diz GF3, porém, a condição de ser autoral talvez

lhe confira um outro tipo de *status*, aquele que se afasta dos preceitos padronizados do *mainstream*, apresentando-se como original, autêntico e principalmente, em harmonia com o universo que abrange outras esferas de movimentações autorais.

Uma desvalorização do músico é percebida. “Como se o artista independente fosse um devedor” (GF3). “Tem que dar a música de graça” (GF3). “É tudo feito pra desistir” (GF5). “Tem momentos que se entra em desespero!” (GF2). Diante dela é preciso resistir. “O cara que é músico, é foda! Porque tem muito da alma nisso aí, tem muito da alma isso aí” (GF5) “É difícil mas nós estamos aqui e juntos!” (GF3). Para tanto, **estar atento** é condição vista como fundamental. Esta condição se associa às características multifacetadas e complexas que constituem as estratégias existenciais consumistas (BAUMAN, 2008a). Para os músicos, tal ação assim se evidencia: “Eu acho que a pessoa tem que ser atendida. Tem que saber se virar, tem que estar ligado (...). Mas o mais importante é ter um faro. O cara que quer se dar bem tem que ter o faro, qual é a próxima jogada” (E5).

Um problema da cena independente é ler a cena! Tem que estar sempre lendo ela, ela tá mudando toda hora... então tu tens que estar, tipo, sempre atento a isso, pensando caminhos alternativos. Não dá pra ficar com a bunda sentada esperando o sucesso chegar, porque ele não vai! (GF1).

Viver em estado de emergência constante equivale a “manter os olhos bem abertos e aguçar os ouvidos de forma constante para captar de imediato as visões e os sons do novo (...). Não há um momento a perder. Desacelerar é desperdiçar” (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 43). Perder o compasso equivale a desperdiçar oportunidades.

Do estado de alerta podem depreender-se intuição, senso estético e capacidade de adaptação a situações imprevistas, características do trabalho imaterial (GORZ, 2005; LAZZARATO; NEGRI, 2001) e que dizem do resistir-consentir na própria construção de uma *performance* ou show. As falas de E6 e E2 vão nesse sentido.

Um músico, mesmo se ele for autoral, se ele for um cara de música própria, se ele chegar em um bar e disserem “toca uma música tal para nós, aí” ele tem que pensar na função que ele vai exercer ali, agora... talvez seja o caso, sim, de pensar em uma música do Tim Maia e se divertir ali, fazer do jeito dele, fazer o mais artístico que ele possa (E6).

Às vezes tu vai ter que fazer uma dinâmica de misturar elas [músicas autorais] com música *cover*. A gente é uma vaselina... tem que ter a vaselina, tem que ter dois, três *hits* e daí tu bota uma autoral e já vem mais dois, três *hits* e daí daqui a pouco vem duas autorais juntas num bloquinho de músicas que tem mais a ver (E2).

Embora as falas remetam à cacofonia por não agradarem a outros músicos da cena autoral e independente, **ser flexível** é o que diz do consentimento relativo às práticas da

indústria musical, ao mesclarem, em seus shows, músicas autorais e músicas *cover* – de outros artistas, mas interpretadas por eles.

Uma das necessidades do músico que traz consigo um repertório comumente desconhecido – quase “atonal” aos olhos do *mainstream* – de público próprio, sendo, na maioria dos casos, menor quando comparado a artistas da grande indústria musical, é mais uma característica do trabalho imaterial: exercer a criatividade diante de contextos incertos no momento do posicionamento e da precificação de suas *performances* pelos bares e estabelecimentos da cidade também ocupados por músicos intérpretes e operadores de som mecânico.

Diante disto, adotam posições de resistência, simplesmente não aceitando propostas que não lhes valorizem ou planejando e articulando formatos de shows que não comprometam financeiramente sua banda como um todo. O risco tomado fica por conta do músico que monta um quebra cabeça – característica exigida pelo trabalho imaterial (LAZZARATO; NEGRI, 2001) – na tentativa de encontrar a melhor solução para que haja público em seus shows e para que seja, ao mesmo tempo, viável para ele e sua banda. “‘A gente faz pela metade desse teu cachê.’ Aí eu falei ‘Como assim? Metade?’ E eles ‘Não, tu toca aí e na próxima, se a gente gostar, a gente paga esse valor integral’ (...) Eu me neguei a tocar, né? Eu me neguei a tocar” (GF6). “Não faz sentido estrategicamente, pro meu trabalho, tocar toda semana em Porto Alegre. Porque eu queimo um show com outro, eu não tenho tanto público assim, vai se tornar banal o meu trabalho, então eu vou fazer bons shows, pontuais, né?” (GF1).

Essa coisa da bilheteria, ela é tipo assim... é no cu do artista, né? Foi uma coisa que eu defini pra mim. Com banda eu não posso fazer por bilheteria porque eu tenho um custo pra pagar os músicos. Eu não vou fazer com que eles entrem no risco comigo, o risco é meu (...). Eu acho que é um caminho alternativo pra isso é tipo assim, garantir o mínimo, entendeu? (GF1).

**Resistir pelo mínimo** parece ser, ao mesmo tempo, o máximo que o músico é capaz de ceder, de consentir, em prol da preservação do seu trabalho autoral. Isso requer do músico habilidades empreendedoras para a realização de seu trabalho, o que corrobora estudos de Bendassolli et al. (2009), Cerqueira (2010) e Marchi (2006); e flexibilidade para encontrar saídas previamente não consideradas.

Autonomia e liberdade sempre foram ideais perseguidos na cena independente no que diz respeito a maneira de fazer música. “Dentro do meio independente a gente tem uma liberdade, escolhe produtor, escolhe a banda” (GF4). “Ou então tu tens que te aliançar com forças que eu não quero me aliançar, pelo menos agora. Até agora eu não quis” (E1). “E vou

escolher seguir as ordens do mercado? Sabe? As ordens do que a indústria acha que é o correto fazer? Eu quero mais é que se foda, eu vou fazer o que eu quiser” (E4).

Esta forma de fazer música e carreira, *ad libitum* – notação musical que confere ao intérprete liberdade para tocar o andamento de uma passagem musical “*a piacere*”, “*senza tempo*”, “*a capriccio*” e a vontade (DOURADO, 2004) – remete ao que Bauman e Dessal (2017) apontam como uma estratégia de vida comum, à procura de “(...) tratar a todo custo de que a munição e as opções continuem a ser *suas*; não jurar, nada nem a ninguém, lealdade até que a morte nos separe” (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 43). Identifica-se a ação **fazer ad libitum** como um dos elementos a compor a estratégia de afinação.

Cientes de que a autonomia e a liberdade perseguidas têm limitações, os músicos desabafam. “O mercado é quem dita estas regras, sempre foi (...). Hoje é um período que muita gente é independente, mas nunca foi tão difícil ser músico compositor como agora.” (E8). “Se tu quer ser artista independente, ter liberdade, tu vai ter que trabalhar em todos os setores da tua empresa, sabe? Isso é pesadíssimo! Aí tu bota em cima a questão do sobreviver, né? Complica ainda mais a vida” (GF3). “(...) a gente tem uma liberdade (...) mas a gente também tem uma dificuldade de ‘chegar lá’” (GF4). “O ideal para qualquer ser humano é ser o mais importante, o mais famoso do mundo, é ser o faraó da porra toda. Isso é outra armadilha também, porque a gente tem que tentar fugir disso (...). Tu não vai ser feliz dali a pouco” (E4).

Suas falas caracterizam o *do-it-yourself* (NETO, 2015; FRANCIS, 2011), e dizem da disposição para **fazer tudo** a integrar a estratégia de viver a vida em busca de afinação. “Tu produz um show teu...e tu faz tudo. (...) Eu me lembro de fazer isso e chegar na hora de fazer o show eu estava simplesmente exausto! (...) Faço a força, viro a cara e estou ali no meio, vou deixar pra ficar cansado depois” (GF4). “Era assim, trampo *workaholic* e tipo assim, né? Faça você mesmo” (GF5). “Tem o *glamour* do cara que está no palco tocando, que tem um monte de fã e que gosta, e o cara que vai ficar ralando no final de semana, na função, mandando e-mail, cuidando de tudo” (E1). É quase como o solista que toca, também, todos os outros instrumentos de uma orquestra e ao mesmo tempo. A capacidade de gerenciar a si, no sentido trazido por Gaulejac (2007) é imprescindível à ação relativa ao *faça tudo*. Por força disso, por vezes, se veem impelidos ao afastamento dos centros urbanos, em busca de harmonia ao fazer artístico. “Às vezes a gente fica com muito administrativo, justamente por fazer muitas coisas... e eu sinto muito isso. Báh, eu estou com muita demanda, eu fico com dificuldade de compor, e aí me isolo de tudo e viajo, saio. O que é muito bom!” (GF6). “Eu componho muito menos do que eu comporia se eu não tivesse que fazer tantas coisas... Aí eu acabo compondo nas férias

ou quando eu tiro tempo pra compor, me organizo pra isso. Vou trancar tudo, não vou fazer mais nada e vou compor” (E1).

Para E1, seu trabalho é realizado no que ele denomina de “tempo livre” para produzir, na *fermata* – notação musical sobre uma nota ou pausa que indica livre sustentação de tempo pelo intérprete (DOURADO, 2004). Evidencia-se, novamente, a dissolução do tempo de trabalho com o tempo de não-trabalho no sentido que apontam Lazzarato e Negri (2001), diante das atuais formas de produção. **Sustentar-se na *fermata*** é ação que integra a estratégia de afinação.

“A cena é dependente de tudo, é a que mais depende... Mas principalmente depende de público”, assim disse E5. Suas produções, muitas vezes, “jogadas” na internet, por si não possibilitam uma articulação estratégica de afirmação e visibilidade da cena autoral e independente. É um mar de irrelevância, é uma sinfonia desafinada. Formam-se pequenas bolhas ou pequenas cenas que não conversam entre si, dificultando a sobrevivência dos projetos individuais. “A gente está num oceano de informação por todos os lados e todo mundo fazendo tudo e publicando. Então, essa coisa de todo mundo ter espaço acabou que quase ninguém mais tem espaço. E tu tem que achar um jeito de conseguir botar a cabeça para fora” (E4). “Não é democrático [a divulgação na internet]! Porque até certo ponto tu também tá limitado. Tu tem uma barreira ali, que tu não passa daquela barreira” (GF1).

Essa questão de ter muitos projetos... e aí é muito ruído, ruído no sentido não negativo, é bom por um lado, mas assim, como não tem uma cena constituída forte... são pequenas bolhas. Não é uma grande bolha que, tipo assim, cena independente. Não tem um grande circuito independente (GF1).

A internet não resolve alguns dos problemas da cena independente, como outrora se anunciava (GALLETA, 2014). Observa-se que ela implica mais dispersão e efemeridade (BAUMAN; RAUD, 2017) nas iniciativas da cena independente – “A gente está num oceano de informação, de todos os lados e todo mundo fazendo tudo e publicando” (E4) – do que congruência e articulação harmônica para a construção de um circuito independente sólido brasileiro, conforme infere-se das falas dos músicos.

Esse cenário de incertezas e irrelevâncias, onde álbuns completos são lançados, é onde se dá também a produção e o lançamento de *singles*, conforme já mencionado. Nesta circunstância, tirar proveito o máximo possível do *single* lançado, equivale a **fazer render ao máximo**. “Tem que fazer render a música” (E1). “Hoje em dia, o imediatismo está assim [estalo de dedos]. Se eu lançar o meu disco, ninguém vai ouvir a minha música, não vão ouvir ele inteiro. Essa é a minha estratégia, tu bota tudo em marketing e divulgação daquela música”

(E3). “Daqui a pouco eu penso, para que eu vou gravar um disco? (...) Aí é uma delas ou duas que viralizam, que as pessoas ouvem mais, as outras ninguém sabe muito. É muito estranho”

(E8). Tal contexto mostra-se de acordo com Bauman e Dessal (2017) novamente a respeito da percepção “pontilhista” do tempo, onde as demandas do trabalho e da vida são tomadas por episódios destacados uns dos outros, sendo, cada um deles, “revelado e consumido inteiramente antes mesmo que ele termine e que o próximo comece” (BAUMAN, 2001, p. 173).

A divulgação da produção dos músicos, seja por *singles*, por álbuns ou vídeos, é o processo que se mostrou mais penoso, multifacetado, de difícil leitura e em constante transformação. Ao passo que as redes sociais possibilitam um importante alcance, os aprisionam e não cumprem com o desempenho que outrora cumpriram. “Chegou uma hora que eu cansei... agora eu estou exausto, eu não aguento mais redes sociais, e ‘ter que’ postar coisas, inventar. Cheguei nesta estafe” (E1). “Todo mundo tinha de graça tudo, *facebook*, internet e agora ‘vupt’, eles fecharam. Eu tenho a impressão de que eles viciaram as pessoas. Todos ficaram dependentes dessa comunicação” (E8). E3, participante com o maior número de seguidores entre os músicos na rede social *instagram*, relata:

Eu sou uma escrava das redes sociais! Eu digo, eu não tenho as redes sociais, elas me têm! Tem esta função dos algoritmos, do engajamento, então se eu não postar uma coisa todos os dias, vai diminuir o alcance das pessoas. Às vezes eu penso, que idiota, eu estou comento uma torta e tenho que ficar postando... e é isso que as pessoas querem saber de mim (E3).

Para Bauman e Dessal (2017), nenhum tipo de representação na internet se sustenta e é segura a longo prazo, o que hoje é dado como certo, logo mais poderá se tornar desajustado, desafinado, ou, até mesmo, sujeito ao esquecimento. Assim demonstra E3 quando diz que “tu tens que estar assim, (...) sempre sendo lembrada”. Como dizem os autores, “manter atualizada a representação é uma tarefa de 24 horas por dia e sete dias por semana” (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 41). Alguns dos músicos tem no envolvimento nas redes sociais, seja pela exposição de sua vida pessoal e/ou pela sua produção musical, uma forma de visibilidade. A estratégia existencial consumista é evidente e o consentimento na dependência das redes sociais também. E8, compositor consolidado da cena autoral e independente há três décadas, demonstra uma inquietação diante deste panorama. “Importam outros aspectos da carreira dele [do músico], como celebridade, como isso ou como aquilo, do que propriamente a música que ele faz. Então a música tem sido apenas parte de algo, de um grande esquema de comunicação” (E8). Esta conjuntura remete às características da sociedade do hiperespetáculo (LIPOVETSKY, 2015),

em que a exposição da vida e intimidade dos artistas tornam-se até mais relevante do que o conteúdo de seu trabalho. **Manter-se on-line** é a ação que acena à visibilidade.

Os músicos GF1, GF2, E6 e E4 expressam o desejo de escapar da atmosfera virtual de aprovação. “Uma coisa importante é tentar fugir dessa ‘nóia’ de *likes*, querer aprovação social (...). Isso pode atrapalhar também o teu autoral. Daqui a pouco tu perde a personalidade do teu negócio para se inserir no meio, para querer agradar” (GF1). Escapar das amarras, correr em direção à afirmação de seu posicionamento na cena autoral e independente também é assumido como um imperativo à estratégia de afinação. **Fugir da aprovação virtual** é ação que exprime a cacofonia no esforço em busca da afinação.

Distribuição de cartazes pelas ruas, reforço de divulgação boca-a-boca e venda de discos junto a um combo de artefatos que proporcionam experiências não somente musicais, mas também com diferentes possibilidades sensoriais no contato com o produto, conforme mencionado por GF1, GF2, GF4 e E5, conformam a ação denominada **fazer off-line** a primar pelo valor artístico, não necessariamente voltada ao público de massa. “Eu acho que a gente tem que tirar, tirar não, pode ser até bom manter, mas assim.. deixar de pensar em grandes multidões (...). Eu já tenho claro que eu não vou ser músico para grandes multidões” (GF1). “E é esse o trabalho formiguinha, né? De estar tocando, fazendo shows pequenos e bons (...) e cada pessoa... ela tem muito valor pra gente” (GF3). “É isso, é formiguinha. Vai devagarinho” (GF2). “Eu vi uma palestra do pianista Benjamim Taubiq e ele diz, o grande lance é se manter pequeno, mas duradouro e valioso” (E5). Manter-se pequeno, mas duradouro compreendeu-se como **manter o domínio de si** e incorporou-se à estratégia de viver a vida em busca de afinação. Algo como, sugere-se, minimamente manter o domínio de si.

Alguns músicos (E2, E3 e GF6) entendem como importante estarem em harmonia com os enunciados da sociedade que prima pela efemeridade e instantaneidade (BAUMAN 2001; 2007) e pela valorização da aparência (DEBORD, 1997; LIPOVETSKY, 2015). Fazem proveito disto, mesmo que se sintam presos e escravos do processo. Outros (GF1, GF2, E1, E6) dissonantes com este cenário, mas imersos e também atuantes nele – conforme Bauman e Dessal (2017) não há escapatória – procuram convencer-se de que seu trabalho não visa à efemeridade, e sim à duração consonante a seus ideais de cooperação em rede.

**Cooperar** é o imperativo visibilizado nos financiamentos coletivos e de governo e nos editais de empresas privadas. “É isso que eu vou te falar, um dos meios de chegar nas pessoas com mais potência é o grupo” (GF2). “Eu não teria gravado o meu disco se não fosse isso. Então, tipo, a gente cria uma rede! A gente tem uma rede” (GF4). “Por mais ‘riponga’ que o cara seja, ele está atrás dos editais como o Natura, está atrás da Vivo, da Claro (...). Não tem



por que tu ser totalmente independente” (E2). “A estratégia... os meus dois discos foram financiados pelo Fumproarte, que eu mesmo fiz os projetos” (E6). “Ele vai ter que fazer a ‘bolhinha’ dele sozinho, cantando e chegando. Daí a parceria é importante” (GF1). “Levar junto esse levante coletivo (...), porque isso cria um ponto claro na escuridão, que todo mundo olha para cá, vê meu trabalho, vê um monte de outras coisas também. É bom para mim, é bom para todo mundo, é bom para a cidade” (E4).

Eu queria começar a fazer uns encontros pra conversar só sobre gerenciamento de carreira.(...) Vamos sentar, conversar e trocar ideias, pra todo mundo aprender com todo mundo. Estas coisas, pra cena evoluir, neste sentido. É o que eu acho que mais precisa hoje em dia (E1).

São vozes de um coro polifônico improvisado (GORZ, 2005), ora cacofônico ora harmônico, que tem na cooperação um elemento da estratégia de viver a vida em busca de afinação na cena autoral e independente. Grillo (2016) já havia apontado a importância da formação da rede de cooperação e dos coletivos da cena independente.

Plataformas digitais que permitem o financiamento coletivo como o *crowdfunding* (GOIS; RIOS, 2016), merece destaque nessa perspectiva. “É o recurso que a gente tem, né? Já que a república não se coça lá, a gente também faz” (E7). “Eu entrei inseguro, pensando, será que as pessoas vão se interessar? (...) Como eu fui o primeiro artista que já tinha uma estrada, fazer isso foi um ato um pouco de coragem, tu te expõe, tu espera que as pessoas venham te apoiar” (E8).

É uma alternativa. Eu fico muito constrangido porque acho bastante complicado a necessidade de chateação das pessoas...“pô, colabora aí...preciso muito da ajuda de vocês”... uma mendicância. Coisa que não pode mais é um artista pegar o microfone e dizer “é... vocês sabem que a batalha de um músico...”. Cara não é a batalha de um músico, é a batalha de todo mundo. Todo funcionário, todo mundo tá na batalha. Não chora assim que é feio (E6).

Embora a prática gere certo constrangimento, está claro que a força do financiamento coletivo está na rede – pares e público – que apoiam o trabalho e pulverizam a campanha. Eles sentem que o crescimento de projetos de *crowdfunding* tanto denuncia a desvalorização do trabalho de músico, dada a necessidade de recorrer a um financiamento coletivo, quanto permite que o trabalho se realize, dada a crescente extensão e o sucesso de projetos inseridos nas plataformas, e o aumento do número de plataformas nestes moldes. Algo que foi apontado por Gois e Rios (2016).

A experiência de E4 relativa a financiamentos foi bem-sucedida em termos de alcance da meta financeira, embora ele tenha adoecido diante de prazos apertados e exigência de

aptidões além daquelas demandadas para um músico. Sua experiência permite ver que a busca e o esforço pela afinação são constantes.

Foi quando eu quase morri, hospitalizado, eu me exauri, entendeu? Isso é o artista independente, tu faz, tu atira para tudo o que é lado, tu faz tudo, entendeu? Eu tive uma sarcoidose que é uma doença que ninguém sabe muito bem qual é. Mas certamente foi porque eu me exauri (...), o meu corpo quis se matar porque era um troço insuportável (E4).

Sobre o que almejam e como enxergam a trajetória a longo prazo, E1, E6 e E7 concentram o que foi expresso por todos. “Continuar conseguindo trabalhar do jeito que eu queira trabalhar, viver disso e que as pessoas continuem se identificando com as minhas músicas. Não pretendo muito mais do que isso, não quero muito mais do que isso” (E1). “Eu quero é ser feliz na real (...). Não adianta eu me gastar com meandros de mercado, de puxação de saco ... cara, eu quero é fazer a minha música” (E6). “A verdadeira arte é a arte de viver, quando tu tá aberto para a arte de viver, a arte real, tu fica mais tocado, mais sensível, feliz, e isso me facilita até na composição” (E7). Diante de todos os entraves e cacofonias da cena autoral e independente, o olhar para o futuro mostra-se harmônico.

Planos e metas grandiosos não foram considerados para o futuro, é no aqui e agora que felicidade e autorrealização, no sentido apontado por Bauman e Raud (2017), deve residir na visão desses músicos, justamente para fazer continuar.

A felicidade é a força motriz das buscas existenciais, mas, (...) sua ‘materialidade’, na verdade sua significação humana e social, está inteiramente implicada em estimular sua busca contínua e nos efeitos permanentes – embora muitas vezes espontâneos (imprevistos, não intencionais e não planejados) – dessa busca. (BAUMAN; RAUD, 2017, p. 134).

O conjunto de ações que compõem a estratégia de viver a vida em busca de afinação conforma a cena autoral e independente. Esse conjunto de ações condiz com a noção de trabalho imaterial, como se verá no Quadro 2 a seguir.

**Quadro 2- Ações relativas à estratégia de viver a vida em busca de afinação na lógica do trabalho imaterial de músico da cena autoral e independente**

Características do trabalho imaterial	Características do trabalho de músico	Ações relativas à estratégia de viver a vida em busca de afinação
Mobilização de si	Autenticidade, criatividade e intuição	Estar atento; ser flexível
Gestão de si	Antecipação, resolução de situações e ser empreendedor	Resistir pelo mínimo; fugir da aprovação virtual; manter o domínio de si
<i>Performance</i>	Originalidade, autonomia e <i>do-it-yourself</i>	Ressonar pela cena autoral; fazer <i>ad libitum</i> ; sustentar-se na <i>fermata</i>
Rentabilização de si	Flexibilidade, <i>do-it-yourself</i> , trabalho/renda intermitente	Fazer além; fazer tudo; fazer render o máximo; manter-se <i>on-line</i> ; fazer <i>off-line</i>
Cooperação	Formação de parcerias, inserção em coletivos e grandes redes	Cooperar – pares e público

Fonte: elaborado pela autora

Toma-se as ações apresentadas no Quadro 2 como características do trabalho imaterial e também como características multifacetadas e complexas a constituírem as estratégias existenciais consumistas (BAUMAN, 2008a, BAUMAN; RAUD, 2017).

Diante da difícil arte de ser músico da cena autoral e independente e frente à atual cadeia produtiva, ressalta-se a (auto) (com)posição relativa ao trabalho imaterial que permite ver uma estratégia de viver a vida em busca de afinação. Essa estratégia se mostra em constante tensão – resistir, consentir – dados os ideais e valores apresentados pelos músicos. Considerou-se a afinação como elemento visibilizador da estratégia de viver a vida relacionado ao ato de afinar no universo da música. Em instrumentos de cordas, por exemplo, afinar é ajustar o som, tensionando e distensionando as cordas até atingir o resultado desejado. Depois de um determinado tempo, as cordas desafinam, tornando-se necessária a repetição do processo e, assim, sucessivamente (DOURADO 2004). Da mesma forma compreende-se que a estratégia de viver a vida é sempre dependente do cenário, incompleta, transitória.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo identificou, apresentou e analisou, à luz do trabalho imaterial, o trabalho e a estratégia de viver a vida de músico da cena autoral e independente na sociedade do hiperespetáculo. Para tanto, fundamentou-se na noção de trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), na sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) e hiperespetáculo (LIPOVETSKY 2015), na indústria musical e na cena musical independente (GALLETA 2014; HERSCHMANN, 2012; MAUDONNET, 2015; NETO, 2015; FRANCIS, 2011; VIVEIRO; NAKANO, 2008), e na estratégia existencial consumista (BAUMAN, 2008a; BAUMAND; RAUD, 2017)

Ser músico da cena autoral e independente e apresentar-se como tal mostrou-se tarefa árdua aos participantes do estudo. Apesar de pertencerem a esta cena, em sua maioria, intitula-m-se músicos compositores. Isso parece conferir-lhes maior legitimidade frente à desvalorização percebida por parte de consumidores da música *mainstream* em relação à música autoral da cena independente, comumente pouco conhecida ou mesmo desconhecida. Mesmo assim, integrar a cena autoral aquecida que abrange, inclusive, outras esferas do consumo como moda e gastronomia, resulta maior visibilidade e rentabilização.

Os músicos tendem a compreender o gênero musical de suas canções como híbrido, fluido, ou mesmo sem adesão a um gênero musical específico, e assim afirmam veementemente. Percebe-se esta atitude como uma forma de reafirmar suas escolhas por autenticidade e originalidade, características do trabalho do músico da cena autoral e independente. Tal cenário permitiu a reflexão de que, o pertencimento à cena autoral, para a maioria dos músicos, lhes garante a “não aparência” de um músico vinculado ao universo *mainstream*. Ser diferente, desigual e se mostrar afastado de qualquer tipo de padrão, pode, por vezes, tonar-se, também, um padrão. O padrão na tentativa de aparentar ser diferente, o que estaria de acordo com as características da sociedade do espetáculo e hiperespetáculo, em que o enaltecimento da aparência é hipervalorizada, mesmo que autêntica ou não.

A (auto)(com)posição do trabalho e de si mostrou-se constante e condizente com a tensão – consentir, resistir. Estar constantemente (auto)(com)pondo-se é estar constantemente (auto)posicionando-se na cena autoral e independente, o que remete à mobilização de si, à noção de trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001). O trabalho imaterial evidenciou-se: (i) no próprio ato de compor, que requer do músico criatividade, intuição e alcance de referências por meio das experiências pessoais e profissionais vividas; (ii) na produção e divulgação do trabalho por eles mesmos, a exigir-lhes habilidades heterogêneas,

como ser multitarefa – corroborando com os preceitos do *do-it-yourself* da cena independente – flexível e gestor de si (GAULEJAC, 2007) e (iii) na rede de cooperação (LAZZARATO; NEGRI, 2001; HARDT; NEGRI, 2005) valorizada pelos músicos e considerada como imprescindível à cena independente. Em sua avaliação, a rede eleva os coletivos a uma potência enquanto grupos que oportunizam troca de saberes e experiências, formação de parcerias musicais e impulso à carreira.

Os principais embates que se apresentam ao músico da cena autoral e independente dizem respeito à divulgação/distribuição. Se na produção evidenciou-se dependência das redes de cooperação próximas, na divulgação/distribuição evidenciou-se mais acentuada a dependência da internet e das redes sociais. “Eu sou uma escrava das redes sociais”, destacou (E3). A internet, ao passo que possibilita o acesso instantâneo ao trabalho de qualquer músico, devido a intensa pulverização de produções dispostas na rede, dificulta o direcionamento e consumo para um público específico. “A gente está num oceano de informação”, lembrou E4. Alcance e formação de público se dá pelas redes sociais; fidelização do mesmo se dá por meio de shows, algo valorizado pelos músicos que se veem aflitos e dependentes mediante a alternativa de financiamentos coletivos para a viabilização de seus projetos.

A estratégia de viver a vida em busca de afinação se dá em meio à harmonia e cacofonia. A harmonia remete à música propriamente dita – autoral, autêntica, original. A cacofonia remete à dependência/independência da cena independente. A percepção de que a independência se reduz às grandes gravadoras, uma vez que a dependência se vê nos financiamentos coletivos e nas redes de cooperação, foi assim sintetizada por E2: “não tem por que tu ser totalmente independente”. [Não é] “não tem **como** tu ser” (Grifo da autora). Embora raro, consideram possível o trabalho como músico da cena autoral e independente como exclusiva fonte de renda.

A estratégia de viver a vida em busca de afinação compõe-se de um conjunto de ações – fazer além; ressonar pela cena autoral; estar sempre atento; ser flexível; resistir pelo mínimo; fazer *ad libitum*; fazer tudo; sustentar-se na *fermata*; fazer render ao máximo; manter-se *on-line*; fugir da aprovação virtual; fazer *off-line*; manter o domínio de si e cooperar. Ela condiz com as demandas relativas ao trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), e com a estratégia existencial consumista (BAUMAN, 2008a; BAUMAND; RAUD, 2017). Ressalta-se que, embora o esforço de tencionar e distencionar uma corda por diversas vezes visando a afinação, a afinação desejada no universo musical não é, necessariamente, igual para todos.

Para estudos futuros, sugere-se abranger o foco para cenas e micro cenas musicais, no sentido trazido Herschmann (2013), que não estejam necessariamente vinculadas a coletivos, apesar de que, a sua particularidade é de grande potência ao permitir enxergar com clareza a potência das redes colaborativas. Esta recomendação se dá tendo em vista que, diante das observações do campo e por meio de falas dos músicos, as cidades têm se organizado mais por micro cenas musicais do que por coletivos propriamente dito, mesmo que tais micro cenas possam produzir coletivos. Além disso, diante do aquecimento da cena da música autoral e independente e das questões relativas à gênero, sugere-se explorar estudos que tenham como objetivo compreender de que forma a mulher na música vem se inserindo nesta cena, que embates elas enfrentam e quais são suas estratégias de viver a vida diante de um cenário predominantemente masculino.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A.V. **Música**. Lisboa: Difusão Cultural. 1993.

ASSIS, D.T.F; MACEDO, K.B. **Psicodinâmica do trabalho dos músicos de uma banda de blues**. [S. l.: s.n.], 2008.

AZEVEDO, R. M. **Sobre a criação da obra de arte musical e sua escuta: o que se dá a ouvir?** [S. l.: s.n.], 2008.

BARREIRO, A.C. M.; BARREIRO, D.L. Compositor musical e professor: uma visão comparativa. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 21, p. 43-53, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36976/39698> >. Acesso em: 02/04/2018.

BAUER M.W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. 516p.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008a.

BAUMAN, Z. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

BAUMAN Z. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008b.

BAUMAN, Z.; DESSAL, G. **O retorno do pêndulo: sobre a psicanálise e o futuro do mundo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2017.

BECKER, H. **Los Mundos del arte**. In: SOCIOLOGIA DEL TRABAJO ARTÍSTICO. Buenos Aires: Universidad Nacional De Quilmes Editorial, 2008.

BELLONI, M.L. A formação na sociedade do espetáculo. **Revista Brasileira de Educação, Campinas**, v. 22, 2003. Disponível em <<http://www.redalyc.org/html/275/27502211/>> Acesso em: 10 maio 2017.

BENDASSOLLI, P. F.; WOODJR, T. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. **Organizações & Sociedade** (Online), v. 17, p. 259-277, 2010.

BENDASSOLLI, P., et al. Indústrias Criativas: definição, limites e possibilidades, **RAE**, [S.l.] v. 49, n. 1 p. 10-19, 2009.

BOULEZ, P. **A Música Hoje 2**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BORGES, V. **Todos ao Palco!:** estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal. Oeiras: Celta Editora, 2001.

BORGES, V. Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal. **Sociologia, Problemas e Práticas**, v.40, p. 87-106, 2002.

BORGES, V. A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 67, p. 129-134, 2003.

BRUNO, F.; PEDRO, R.M. **Entre aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea**. In: Gustavo Said. (Org.). Comunicação: novo objeto, novas teorias. 1ed.Teresina: EDUFPI, p. 67-93, 2008.

CAMPOS, L.M. A música e os músicos como problema sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais** (Online), v.78, 2007. Disponível em <<http://rccs.revues.org/756>> Acesso em 01 maio 2017.

CERQUEIRA, A.P.C. **O artista como trabalhador**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS CEMARX, VIII, 2010. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/formulario\\_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/Amanda%20Cerqueira%2010248.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/Amanda%20Cerqueira%2010248.pdf)>. Acesso em: 14 de junho 2016.

CERQUEIRA, A.P.C. Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho. **Cadernos Cemarx**, [S.l.], v. 8, p. 1-16, 2015.

CONTER, M.B. **Agenciamentos de baixa definição na música pop**. 2016. Tese – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CROCCO, F.L.T. **Condições e contradições da atividade artística: profissionais da música e seus representantes no Brasil e em Portugal**. 2013. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo. Disponível em: <[http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/14.4.1\\_Fabio\\_Luiz\\_Tezini\\_Crocco.pdf](http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/14.4.1_Fabio_Luiz_Tezini_Crocco.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2017.

D'ANDRÉA, C. Conexões intermediáticas entre transmissões audiovisuais ao vivo e redes sociais online: possibilidades e tensionamentos. **Revista Comunicação Midiática** (Online), v. 10, p. 61-75, 2015.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle** IN Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

DOURADO, H.A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34. 2004.

FACEBOOK. **Autoral Social Clube**, 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/AutoralSocialClube/>> Acesso em: 12 de maio de 2017.

FACEBOOK. **ESCUTA - O Som do Compositor**, 2017. Disponível em: <[https://www.facebook.com/pg/escutaosomdocompositor/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/escutaosomdocompositor/about/?ref=page_internal)>. Acesso em: 12 de maio de 2017.



FRANCIS, K. A emergente música independente. **Rockazine**, 2011. Disponível em: <<http://www.rockazine.com.br/a-emergente-musica-independente/>>. Acesso em: 05/03/2018.

FEITOSA, L.R.C. **E se a orquestra desafinar?** Contexto de produção e qualidade de vida no trabalho dos músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina/PI. 2010. Dissertação de mestrado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações. Universidade de Brasília, Brasília.

FONSECA, J. **Zero Hora**. Porto Alegre, 11 jun. 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/06/foi-no-mes-que-vem-coloca-vitor-ramil-entre-os-maiores-compositores-da-musica-brasileira-4166636.html>>. Acesso em: 13 junho 2017.

FONSECA, J. **O Brasil nunca esteve tão forte musicalmente como hoje**. Porto Alegre: Culturíssima, 2016. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/entrevista-juarez-fonseca-o-brasil-nunca-esteve-tao-forte-musicalmente-como-hoje/>>. Acesso em: 25 junho 2017.

FREITAS, H; OLIVEIRA, M.; SACCOL, A.Z.; MOSCAROLA, J. O método de pesquisa survey. São Paulo: **Revista de Administração**, v.35, p. 105-112, julho/setembro, 2000.

FRITH, S. **Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock n' Roll**. New York. Pantheon Books, 1981.

GOMES A. A.; GALEGO, C. **Emancipação, ruptura e inovação**: O focus group como instrumento de investigação. *Educação Linguagem*, 13, 196-209. 2006.

GALLETA, T.P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

GALLETA, T.P. **Cena Musical Independente Paulistana – início dos anos 2010**: a “música brasileira” depois da internet. 2013. Dissertação – Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

GAULEJAC, V. **Gestão como doença social**: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (ORG.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GIORGIS, B.Z. **Mapeando sons em porto alegre**. In: PINHEIRO, M.P.; BARTH M. *Indústrias Criativas*. Novo Hamburgo: Fevale, 2016.

GODOY, A. S. Refletindo sobre critérios de qualidade da pesquisa qualitativa. **Gestão.Org**, UFPE, v. 3, n.2, p. 80-89, 2005. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/gestaoorg/index.php/gestao/article/view/136>>. Acesso em: 09 maio 2017.

GOIS, T. R. B.; RIOS, J.R.A.C. Crowdfunding e o apadrinhamento coletivo na indústria musical brasileira. In: XXXIX Congresso Intercom, 2016, São Paulo. **Anais do XXXIX Congresso Intercom**, 2016.

GONDIM, S. M. G. Grupos Focais como Técnica de Investigação Qualitativa: Desafios Metodológicos. **Paideia**, v.12, n.24, p. 149-162, 2003.

GORZ, A. **O imaterial**: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.

GRAHAM, G.; BURNES, B.; LEWIS, G. J.; LANGER, J. The Transformation of the Music Industry supply Chain. **International Journal of Operations and Production Management**, v. 24, n. 11, p. 1087-1103, 2004

GRISCI, C. L. I. Trabalho Imaterial. In: CATTANI, A. D. HOLZMANN, Lorena (Org.). **Dicionário de trabalho e tecnologia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

GRILLO, A. P. Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho. **Pragmatizes Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 6, p. 53-65, 2016.

GRUPO RBS. **Juarez Fonseca é o novo colunista de Zero Hora**, 2013. Disponível em: <<http://www.gruporbs.com.br/noticias/2013/03/07/juarez-fonseca-e-o-novo-colunista-de-zero-hora/>>. Acesso em: 16 maio 2017.

GURGEL, F. Da potência da velocidade à experiência: Consumo e biopolítica na cena de festivais de música independente. In: 4º Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, 2012, São Paulo (SP). **Anais do IV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular**, 2012.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Império**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

HARDT, M. **A sociedade mundial de controle**. In: Alliez, Éric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HERSCHMANN, M. Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais. **Anais da 32ª ANPOCS**, 2012.

HERSCHMANN, M. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: J. JANOTTI JR; S.P. SÁ (orgs.), **Cenas musicais**. Guararema, Ed. Anadarco, p. 41-56. 2013.

HERSCHMANN, M; KISCHINHEVSKY, M. Tendências da indústria no início do século XXI. In: JANOTTI JR, J.; LIMA, T.; PIRES N.V. **Dez Anos a Mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo Editora, 2011. Disponível em: <[http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Jannoti-Dez\\_anos\\_a\\_mil-industria\\_da\\_musica\\_em\\_transicao.pdf#page=24](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Jannoti-Dez_anos_a_mil-industria_da_musica_em_transicao.pdf#page=24)>. Acesso em: 02, abril, 2018.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001

IBGE: **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2006**. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 15 maio 2017.

KELLNER, D. **Cultura da mídia e triunfo do espetáculo**. In: MORAES, Dênis de (org.). Sociedade midiática. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

KISCHINHEVSKY, M.; VICENTE, E; MARCHI, L. **Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais**. [S. l.: s.n.], 2015.

KUBITSCHKE, J. **Lei de Criação da Profissão de Músico**. Brasil. 1960. Disponível em: <<http://www.ombmg.org.br>>. Acesso: 21 mai. 2017.

LAZZARATO M.; NEGRI A. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAZZARATO, M. Trabalho e capital na produção de conhecimentos: uma leitura através da obra de Gabriel Tarde. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Geraldo. (Orgs.). **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 61-82.

LEYSHON, A.; WEBB, P.; FRENCH S.; THRIF, N.; CREWE, L. On the reproduction of the musical economy after the Internet. **Media, Culture & Society**, [S. l.] v. 27, n.2, p. 177 - 209, 2005. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/255661461\\_On\\_the\\_reproduction\\_of\\_the\\_musical\\_economy\\_after\\_the\\_Internet](https://www.researchgate.net/publication/255661461_On_the_reproduction_of_the_musical_economy_after_the_Internet)>. Acesso em: 01 junho 2017.

LÉVI, P. **World philosophie**. Odile Jacob, Paris, 2000.

LICHOTE, L.O mundo particular de Vitor Ramil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-mundo-particular-de-vitor-ramil-8887786>>. Acesso em: 15 maio 2017.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015. 467 p.

MARCHI, A. **Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil**. [S. l.], 2006.

DE MARCHI, L. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira? **COMUNICAÇÃO, MÍDIA E CONSUMO (SÃO PAULO. IMPRESSO)**, v. 03, p. 167-182, 2006.

MAUDONNET, J. **Estratégias de desenvolvimento na carreira musical: o impacto das mudanças tecnológicas e institucionais**. 2015. Dissertação de mestrado em administração de empresas) Fundação Getúlio Vargas, São Paulo.

MEDAGLIA, J. **Música Maestro!** Do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

MENGER, P. **Retrato do artista enquanto trabalhador.** Lisboa, Portugal: Roma Editora, 2005.

MILLER, J.A. **A erótica do tempo.** Rio de Janeiro: Latusa / Escola Brasileira de Psicanálise, 2000. 79 p.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Vozes, 2001.

MONTEIRO, M. **MP3 Demo: a circulação de música independente na internet.** São Luís: EDUFMA, 2013.

NETO, S. M. J.. A popularização dos meios de produção e difusão da música, e crise na indústria fonográfica: Revolução do precariado musical e contrarrevolução. **Lugar Comum (UFRJ)**, v. 1, p. 149-162, 2015.

PEREIRA, S. L.; BORELLI, S. Música “alternativa” na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos (UNISINOS)**, v. 17, n. 3, 2015.

PINTO, T.O. **Som e música.** Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia (São Paulo), São Paulo, v. 44, n.1, p. 221-286, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0034-77012001000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0034-77012001000100007&script=sci_arttext)>. Acesso em 03 abril 2018.

PICHONERI, D.F.M. **Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia.** 2011. Tese – Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas.

PRIKLADNICKI, F. Formado a partir de um grupo de amigos, coletivo reúne jovens que cantam e compõem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/05/formado-a-partir-de-um-grupo-de-amigos-coletivo-reune-jovens-que-cantam-e-compoem-4138709.html>>. Acesso em: 16 maio 2017.

RAMIL, V. Entrevista: Vitor Ramil fala da carreira, família e do próximo CD. **Jornal NH**, Novo Hamburgo, 2015. Disponível em: <[http://www.jornalnh.com.br/\\_conteudo/2015/06/entretenimento/176080-entrevista-vitor-ramil-fala-da-carreira-familia-e-do-proximo-cd.html](http://www.jornalnh.com.br/_conteudo/2015/06/entretenimento/176080-entrevista-vitor-ramil-fala-da-carreira-familia-e-do-proximo-cd.html)>. Acesso em: 14 maio 2017.

RAMIL, V. O artista paga alto preço por levar uma vida não convencional. **Zero Hora**, 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/06/vitor-ramil-o-artista-paga-alto-preco-por-levar-uma-vida-nao-convencional-5825352.html>>. Acesso em: 23 maio 2017.

SÁ, S. **Se você gosta de madonna também vai gostar de britney! Ou não?! Gêneros, gosto e disputas simbólicas nos sistemas de recomendação musical.** E-Compós (Brasília), v. 12, p. 1-18, 2009

SÁ, S. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, I. M. M.; JANOTTI JR., J. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2012. p. 147-161.

SEGNINI, L. R. P. **Os músicos e seu trabalho**: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social* (USP. Impresso), v. 26, p. 75-86, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84980>>. Acesso em: 23 maio 2017.

SEGNINI, L.R.P. **Trabalho e formação no campo da cultura**: professores, músicos e bailarinos. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

SEGNINI, L.R.P. Trabalho e profissão em arte: divisão internacional do trabalho e relações de gênero nas heterogêneas vivências do trabalho precário. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL NOVAS FORMAS DO TRABALHO E DO DESEMPREGO: Brasil, Japão e França numa perspectiva comparada, 2006, **Anais do...** São Paulo, 2006. p. 7-7.

SILVA, J. M.; FREITAS, C. Depois do espetáculo: reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; MACHADO, Juremir (Org.). **Guy Debord, antes e depois do espetáculo**. Porto Alegre: Edipucrs, 2007, v. 1, p. 31-42.

SILVEIRA, F. L.; CONTER, M. B. “Faça Você Mesmo”: o demônio de Daniel Johnston. **Logos** (UERJ), v. 1, p. 1-22, 2015. Disponível em < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/19550>> Acesso em 02 abril 2018.

STAHL, G. “It’s like Canadá reduced”: setting the scene in Montreal. In: BENNET, A.; KAHN-HARRIS, K. (org.). **After subcultures**: critical studies in contemporary youth culture. p. 51-64. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

TONIN, J. **Espectáculo, simulacro, tribalismo e hipermodernidade**: os paradoxos da sociedade da imagem. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

VARGAS, P.T.; JOHN, V.M. Música autoral e o cenário Catarinense: uma análise sobre as publicações do caderno O Sol Diário do Grupo RBS. In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL. Curitiba, 2016. Disponível em: < <http://www.portaintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0710-1.pdf>>. Acesso em: 04 abril 2018.

VAZ, G. N. **História da música independente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

VICENTE, E. **Indústria da música ou indústria do disco?** A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *Rumores* (USP), v. 6, p. 194, 2012.

VIRGÍNIO, B.F.S.P. **Profissões artísticas**: O executante musical enquanto trabalhador. Coimbra: [s.n], 2005. Disponível em: < <https://estudo.geral.sib.uc.pt/handle/10316/29708>> Acesso em: 15 maio 2017

VIVEIRO, F.T.N; NAKANO, D.N. Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, XXVIII, 2008, Rio de Janeiro. **Anais do...** Rio de Janeiro: Abepro, 2008. Disponível em: <[http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2008\\_TN\\_WIC\\_075\\_533\\_11376.pdf](http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2008_TN_WIC_075_533_11376.pdf)>. Acesso em: 14 maio 2017.

VOGEL, H. L. **Entertainment Industry Economics**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

WIKSTRÖM, P. **The adaptive behavior of music firms: a music industry feedback**. [S.l, s.n], 2009.

## APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA

### Identificação pessoal

Nome:

Idade:

Formação:

Idade que iniciou estudos na música:

Idade que começou a trabalhar como músico:

Principal fonte de renda:

### Gerais:

- O que constitui, compõe o teu trabalho como músico da cena autoral e independente?
- O que distingue o músico da cena autoral e independente dos demais músicos populares?
- Como tu te apresentas profissionalmente diante das pessoas?
- O termo autoral tem sido usado frequentemente, por quê?
- Como tu te sentes ao ser chamado de músico da cena autoral e independente?
- Quais são os desafios e as oportunidades de ser da cena autoral e independente?

### Participação no coletivo:

- Como tu vês a tua participação no coletivo ?
- Como tu enxergas a cena autoral e independente atualmente?

### Composição:

- Como se dá o trabalho de composição propriamente dito das tuas músicas?
- De que forma suas referências interferem no seu processo de composição?
- Como tu defines o estilo e gênero das tuas músicas?
- Como são produzidas as tuas músicas?

### Divulgação:

- Como se dá a divulgação e circulação do teu trabalho (músicas, mídias, conteúdos)?
- Quem faz parte da tua rede em prol do teu trabalho e o que fazem? Qual é o teu papel?
- Como tu percebes os financiamentos coletivos?

### Consumo:

- Como tu enxergas a cultura da música de massa?
- Como tu percebes o consumo da tua música e dos demais músicos autorais?
- Como tu percebes a cultura de shows e performances ao vivo?
- Como se constrói um show ou performance de da cena autoral e independente ao vivo?
- Como tu financia o trabalho como da cena autoral e independente?
- Tu tens alguma expectativa a longo prazo enquanto músico. Se sim, qual?

## APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO

### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar de um estudo sobre o trabalho de músico da cena autoral e independente. A sua participação será através de entrevista em que as falas serão gravadas. Após a sua transcrição, o registro em áudio será destruído como forma de garantir o sigilo das informações e identidades. Todas as informações coletadas serão utilizadas apenas para fins científicos.

A sua participação é voluntária. Você poderá não aceitar ou interromper a sua participação na pesquisa a qualquer momento, sem qualquer prejuízo. Cabe ressaltar que a sua participação contribuirá para a produção de conhecimento científico a respeito do trabalho de músico, trabalho imaterial e sociedade do hiperespetáculo.

Eu \_\_\_\_\_ aceito participar da presente pesquisa. Informo que todas as minhas dúvidas foram respondidas com clareza e sei que, a qualquer momento, poderei solicitar novas esclarecimentos, bem como pedir meu afastamento da pesquisa através de contato com a pesquisadora responsável Caroline Biehl, pelo e-mail carolinebiehl@hotmail.com ou telefone (51) 982004662.

Assinatura do Participante

\_\_\_\_\_ /\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura da Pesquisadora

\_\_\_\_\_ /\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

\*Documento em duas vias, uma para o pesquisador e outra para o participante.