

A Cultura do Ruído: A Expressividade na produção musical independente em Curitiba

Gabriel Barth da Silva

gabrielbarths@gmail.com

51

Resumo: O presente trabalho, realizado na cidade de Curitiba - Paraná, busca elucidar os processos que envolvem a expressividade subjetiva e cultural gerada a partir da popularização dos métodos de composição e produção musical. Tal fenômeno é percebido a partir da realidade em que há uma maior liberdade na produção de sonoridades por conta de tal acessibilidade, o que acaba por transformar os processos criativos e, por consequência, o resultado dessas produções musicais. A partir de entrevistas com produtores distintos, inseridos no universo da música popular independente, busca-se elucidar como são produzidos os objetos musicais nessa realidade, e como tais processos influenciam na expressividade do artista. São percebidas as mudanças culturais, resultadas do desenvolvimento no cenário da música popular independente, além de possíveis paradigmas culturais e subjetivos presentes em tais expressividades.

Palavras-chave: Música Popular; Produção Independente; Cultura; Subjetividade; Expressividade.

The Culture of Noise: Expressivity in independent musical production in Curitiba

Abstract: The present work, carried out in the city of Curitiba - Paraná, seeks to elucidate the processes that involve the subjective and cultural expressiveness generated from the popularization of the methods of composition and musical production. This phenomenon is perceived from the reality that there is greater freedom in the production of sounds because of such accessibility, which ultimately transforms the creative processes and, consequently, the result of these musical productions. From interviews with different producers, inserted in the universe of independent popular music, it's intended to elucidate how musical objects are produced in this reality, and how such processes influence the expressiveness of the artist. Cultural changes resulting from the development in the independent popular music scene are perceived, as well as possible cultural and subjective paradigms present in such expressivities.

Keywords: Popular Music; Independent production; Culture; Subjectivity; Expressiveness.

Introdução

O presente artigo, alicerçado pela produção teórica de Molina (2017), Gell (2018), Canclini (2015) e Yúdice (2013), pretende explorar como são elaboradas as produções musicais independentes na cidade de Curitiba, situada no estado do Paraná, no Brasil. Curitiba, como é demonstrado pelo trabalho de Seus, Mussak & Barros (2014) possui uma produção independente relevante e ainda pouco explorada, principalmente acerca dos seus produtores, como suas trajetórias de vida e suas expressões pessoais acerca de seus trabalhos.

Como é explorado pelos trabalhos de Wisnik (1989) e Picchia (2013), é possível explorar os objetos sociais e sua criação enquanto sinais sobre a realidade em que os atores sociais. Apesar disso, como ressalta a obra de Howard S. Becker (1982) e Richard Peterson (1978), urge a necessidade de analisar a formação musical além de uma ótica estruturalista, como apenas um reflexo da estrutura social, necessitando compreender como os sujeitos dialogam entre si em seus próprios contextos artísticos, com suas regras e dinâmicas. Esse



fato é explicitado por Finnegan (2013), em que, ao analisar fenômenos de criação musical local, ressalta como esse fato é de imensa relevância para analisar técnicas criativas na realidade contemporânea.

Por conta disso, o presente artigo busca focalizar uma pesquisa em um contexto específico, para compreender como os atores sociais da realidade de produtores musicais independentes na cidade de Curitiba dialogam e vivenciam seus trabalhos. Compreender seus processos de vida é de sensível relevância para investigar suas produções pois, como defende DeNora (2003), a música desenvolve um papel central no desenvolvimento de um *self*, de uma concepção própria de si, sendo esse fato central pra compreender os processos criativos e expressivos artísticos.

Ao definir o que seria um produtor musical independente, se recorre à Júnior (2016), que reflete acerca do conceito de “independente”. O autor relata que é construído “nas práticas e nas representações dos agentes e, não raro, à revelia de seus esforços de sistematização” (p. 110), além de também ser produzido “sócio-historicamente, condicionado tanto pelas conjunturas mais amplas como pelas situações imediatas nas quais ele emerge na superfície discursiva” (p. 110). Para o autor, o termo “independente” parece ser o conceito mais consolidado “quando se trata de demarcar um ethos dissidente ou contra-hegemônico da produção cultural” (p. 114).

Fatores centrais na produção musical latinoamericana

Ao iniciar o diálogo acerca dos processos criativos e expressivos que geram as obras dos produtores musicais, justifica-se iniciar a partir das técnicas de produção delas. Para tal, será feito o uso da obra de Molina (2017), em que o autor busca analisar os paradigmas e técnicas composicionais na música popular após 1967, que marca o lançamento do disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles. De início, será apropriado o termo “música popular” do autor, que caracteriza como “fazer musical que partia das comunidades ‘populares’ como via oposta à dos músicos que representavam a tradição da música escrita de origem europeia” (p. 21).

Ao analisar acerca das transformações composicionais após o lançamento do icônico álbum dos Beatles, Molina (2017) inicia detalhando como recursos de amplificação já se tornavam parte integrante das sonoridades desenvolvidas pelos artistas, deixando de serem apenas extensões das vozes e dos instrumentos, mas tendo qualidades próprias em si. Em conjunto com tal fenômeno, houve a possibilidade, a partir do *Sgt Peppers*, da montagem da obra a partir do estúdio, estando muito mais ligada à montagem do som com “superposição de

camadas, espacialização do som, utilização de filtros de frequências e outras manipulações de áudio que operam diretamente na modelagem da sonoridade” (p. 28), havendo, então, uma maior preocupação das texturas desses sons que as composições harmônicas em si.

Como Molina (2017) demonstra, foi a partir dessa obra dos Beatles que inclusive a reação do público em relação às canções foi transformada, em que, ao citar Taruski: “a recepção do álbum tomou a forma da especulação sem fim, de exegese e debate - inequivocamente uma recepção de ‘arte’ (como oposição a ‘entretenimento’)” (p. 27). O surgimento de tais álbuns pode ser percebido como catalisador de uma “progressão da escuta”, como aborda Molina, em que, ao trazer novas sonoridades refinavam a atenção na escuta, identificando e acolhendo mais nuances particulares de cada faixa.

Molina (2017) irá defender que, como houve a importância da escrita musical na história da música clássica, na era da “música de montagem”, a partir de 1960, os gravadores de multipistas possibilitaram que os músicos “começassem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros” (p. 35). Essa transformação de paradigma propiciou, além de uma noção visual da música a partir dos monitores de computadores que transmitiam visualmente as ondas das faixas, uma nova ideia de música que explorava “o som em detrimento do tom”. Isso significa uma exploração de uma música em que o tom, suas melodias composicionais, um enfoque nas notas, utiliza apenas um espaço pequeno, sendo mais pensado nos potenciais dos sons e das texturas nessas produções de sonoridades.

Por conta dessa abordagem em relação aos aspectos técnicos, se faz necessário contextualizá-los em um campo voltado para os aspectos subjetivos e culturais. Buscando tal premissa, justifica-se abordar a obra de Gell (2018), que compreende os objetos da arte como “dispositivos que contribuem para assegurar o consentimento dos indivíduos dentro da rede de intencionalidades na qual eles estão envolvidos” (p. 10).

Para Gell (2018), “qualquer pessoa deve ser considerada um agente social, pelo menos potencialmente” (p. 45), sendo essas agências atribuídas aos sujeitos resultando em “eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos” (p. 45). O agente, nesse contexto, “faz com que os eventos aconteçam em torno de si” (p. 45), sendo a fonte original desses eventos causais. Além de pessoas, os agentes podem ser “coisas, animais, divindades, qualquer coisa” (p. 54), necessitando de um maior enfoque sobre a relação em que o agente estabelece, agindo em relação a um “paciente”, que é o ‘objeto que é afetado de modo causal pela ação do agente’ (p. 54).

Gell (2018) elabora que “em qualquer operação em que a agência se manifesta, existe um ‘paciente’ que é outro agente ‘em potencial’” (p. 54). Esses pacientes não são totalmente passivos, podendo resistir, ou até mesmo fascinar o espectador. Como elabora Gell, “as relações de agente/paciente formam hierarquias imbricadas”, em que “o conceito ‘paciente’ não é, portanto, simples, já que ser ‘paciente’ pode ser uma forma de agência” (p. 54).

Possuindo o objetivo de investigar acerca da expressividade dos músicos independentes, serão utilizadas duas formas de relação de “agente” e “paciente” previamente elaborados por Gell para contextualizar e dialogar com os relatos dos entrevistados. Tais relações auxiliam a estabelecer um melhor panorama para os caminhos a serem trilhados pela pesquisa.

A primeira relação elaborada por Gell (2018) diz respeito ao índice (que são “entidades materiais que motivam inferências abduativas, interpretações cognitivas, etc”) como “agente” em relação ao Agente como “paciente”. Nesse tipo de relação, “o índice material determina o artista, que responde como ‘paciente’ à sua agência inerente” (p. 62), dialogando essa agência no material, que acredita “controlar o artista”, sendo algo que já está presente no material, em que o artista apenas o “reconhece”, mais do que realmente o cria.

Essa relação se mostra relevante para abordar a relação do músico com as técnicas utilizadas e as tecnologias presentes em seu processo criativo e de produção. Elas se manifestam a partir dos diversos elementos dispostos que são utilizados pelo estar disponível, se mostrando enquanto pré-disposto à criação de acordo com como se mostra ao artista.

A segunda relação, como expressada por Gell (2018), diz respeito ao artista como agente e paciente de si. Essa relação é estabelecida quando o músico se torna espectador aos seus próprios esforços, se percebendo e alterando seu modo de fazer de acordo com como elabora imaginativamente a obra em sua cabeça e como a executa, tanto em busca do trabalho imaginado quanto percebendo a si durante o processo. Como Gell elabora, isso representa o método de “geração e teste” que “constitui uma característica fundamental de todas as performances cognitivas complexas” (p. 85). Também se torna relevante abordar tal relação pelo produto final da obra que raramente é o visualizado e idealizado de antemão, auxiliando na compreensão desse complexo processo. Essa relação possibilita iniciar uma análise da compreensão do artista de si, sendo esta fundamental ao analisar a expressividade da subjetividade do sujeito envolvido no processo.

Ao discorrer acerca dos paradigmas culturais, para compreender a expressividade dos jeitos de forma contextualizada e localizada na América Latina, principalmente no campo das

artes, se torna indispensável abordar o trabalho de Culturas Híbridas de Canclini (2015). Logo no início do trabalho, o autor explicita o fenômeno da hibridição com:

Os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente. O *rock* e a música ‘erudita’ se renovam, mesmo nas metrópoles, com melodias populares asiáticas e afro-americanas (CANCLINI, 2015, p. 18).

Canclini (2015) ressalta como o mundo artístico estabelece uma relação “interdependente com a sociedade, como se vê quando a modificação das convenções artísticas repercute na organização social” (p. 40). Isso reitera o fato de que, ao compreender os fenômenos envolvidos nos processos artísticos, há uma maior compreensão dos fenômenos sociais. Canclini elabora: “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (p. 151).

No caso da presente investigação, a hibridição de Canclini (2015) auxilia a compreender a relação que os atuais músicos independentes estabelecem com a cultura local e a nacionalidade em sua expressividade. Como o autor estabelece, os países latino-americanos são resultado da “sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas [...] do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas” (p. 73). Se torna de imensa importância compreender como esse fenômeno dialoga e permeia as expressões dos músicos, e como eles se relacionam com sua localidade, compreendendo “nossas origens e nosso presente híbrido”.

Em sua obra, Canclini (2015) reitera que “nem o projeto modernizador nem o unificador triunfaram totalmente” (p. 154), não gerando “uma modernidade, mas vários processos desiguais e combinados de modernização” (p. 154). É buscado, então, a partir de análises em conjunto com os resultados das entrevistas, dialogar com paradigmas do autor acerca das bases culturais que envolvem o processo de hibridição na América Latina, principalmente em relação à arte, simbolizado em frases como: “os artistas usam as tecnologias avançadas e ao mesmo tempo olham para o passado no qual buscam certa densidade histórica ou estímulos para imaginar” (p. 353).

Contextualizando tais conhecimentos em um diálogo com o fenômeno da globalização, se torna indispensável recorrer à obra de Yúdice (2013), sendo um dos nomes mais importantes no tema. De acordo com o autor, por conta da “desmaterialização característica de várias fontes de crescimento econômico” (p. 26) e a ocorrência de “maior

distribuição de bens simbólicos no comércio mundial” (p. 26), a esfera cultural tomou um “protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da humanidade” (p. 26).

Pode se utilizar de tal perspectiva de Yúdice para perceber a globalização em seu aspecto transformador de conexão com as novas estéticas, que surgem a partir do advento da internet e com maior conexão com outras realidades culturais. Além disso, busco reiterar o posicionamento do autor do papel chave que a arte possui na era da globalização, mantendo a pluralidade em um constante diálogo do nacional com o internacional, em constante territorialização e desterritorialização.

Método

Como previamente apresentou Pinto (2001), se pretende abordar acerca do tema da “música inserida em seu contexto cultural” (p. 251). Para tal, se faz necessário perguntar o “por que e em que relação com o contexto se faz música” (p. 252). Para a realização de uma investigação que contemple os tópicos propostos, é tido como base de inspiração o trabalho de Guerra (2013), que propôs “uma pesquisa documental (fontes estatísticas, imprensa escrita, conteúdos audiovisuais, etc.), um trabalho de campo etnográfico (observação directa, fotografia social, diário de campo), histórias de vida e entrevistas semi-directivas” (2013, p. 64). Adequando ao escopo do presente trabalho, foi realizado um trabalho de campo a partir da realização de entrevistas e relatos de história de vida no local de trabalho dos entrevistados, identificados como produtores musicais independentes curitibanos. A triangulação de métodos, como demonstra Burgess (1997), é central para compreender fenômenos complexos, como o do presente projeto.

Acerca de coleta de material pela via das entrevistas e pela história de vida dos entrevistados foram utilizados como base os princípios estruturados por Thompson (1992) e Bourdieu (1996), que defendem a utilização de perguntas simples e directas, além de uma base prévia acerca do tópico em que está sendo investigado. Também reitera-se a necessidade de perceber a relação da entrevista como uma relação social em si, não naturalizando-a para buscar uma melhor coleta de dados acerca do tópico. Sobre o processo de história de vida, Silva et al (2007) ressaltam a importância da vinculação no processo da coleta de dados, e de como é um processo importante na investigação pois permite compreender como o sujeito percebe seu próprio processo vital, independente dos fatos serem verificados ou não.

A realização da análise do material coletado foi estruturada enquanto Estudo de Caso a partir da leitura de Yin (2017), desenvolvendo pontos centrais de análise a partir de tópicos previamente estruturados que foram investigados em todas as entrevistas. Essa escolha seu

deu por conta de ser um método, o autor defende, importante para a análise de eventos contemporâneos que dispõem um acesso direto sobre seus atores sociais, permitindo, em conjunto, “expandir e generalizar teorias” (2017: 10).

Para realização das entrevistas, foram buscados produtores a partir de indicações feitas ao pesquisador, que então entrou em contato com eles a partir de diversas redes sociais. Após o contato, foi explicado o intuito do projeto e da entrevista, sendo encaminhadas cópias do termo de consentimento e do projeto de pesquisa. Então, foi proposto para a entrevista ocorrer no local de trabalho dos produtores, possibilitando perceber e vivenciar como trabalham, além de anotar acerca de quais eram os instrumentos e métodos no ambiente.

Foram realizadas três entrevistas, com três produtores distintos, sendo que todos tinham idade em torno de 23 anos, eram de etnia branca e tinha concluído, no mínimo, o ensino médio. Todos residem na cidade de Curitiba, no Paraná, e as entrevistas foram realizadas individualmente, de forma semi-estruturada.

Análise e Discussão

Vislumbrando esse processo, foram determinados, então, três eixos principais de análise: o técnico; o cultural; o individual. O eixo técnico permite perceber a diversidade de materiais que fazem parte do processo de produção musical, além da relação com que os produtores estabelecem com eles. A partir desse tópico, pode-se perceber o quão acessível é a produção musical independente, suas ferramentas e seus desafios.

No eixo cultural buscou-se aprofundar tanto nas influências culturais que permeiam esses sujeitos, quanto nas intencionalidades de sua expressão em relação à sua percepção acerca da cultura em que se insere. Por fim, na análise de eixo individual é proposta uma análise subjetiva acerca dos processos dos produtores.

Eixo técnico

É possível perceber diversos elementos que compõem os ambientes de trabalho dos produtores entrevistados, e, por conta disso, também transformam sua forma de perceber e manipular os objetos musicais. Os três possuem realidades diferentes em relação aos materiais que se dispõem, o que pode ser percebido durante a visita aos seus locais de trabalho e nos relatos das entrevistas.

Em seus locais, foi percebida uma diferença, principalmente, do entrevistado 3 para o produtor 2 e o produtor 1. No caso dos dois primeiros, eles tinham a sua disposição uma sala com isolamento acústico para ensaio e gravação, além de diversos instrumentos à seu dispor,

desde sintetizadores até guitarras e contrabaixos. O programa que utilizavam era o mesmo, sendo ele o Ableton Live 10, que inclusive usavam para trabalhar os timbres de suas guitarras, por exemplo, conectadas direto na placa de áudio, não utilizando amplificadores para facilitar o processo de gravação e apresentação, tendo maior controle do som e de seus possíveis timbres. Apesar dessa proximidade, foi possível perceber algumas diferenças, tanto de tipos de microfones como alguns equipamentos que possuíam especificidades para a sonoridade que os produtores procuravam, como um teclado workstation no caso do produtor 1 e um gravador de fita no caso do produtor 2.

O produtor 3 diverge de forma mais acentuada dos outros dois, principalmente pelos seus métodos de produção serem mais “caseiros”. Esse “caseiro” se dá por conta da produção de suas músicas se dar dentro de seu quarto. Ele inclusive, durante a entrevista, nomeia os materiais: “uso um microfone condensador, uma placa de áudio, uma guitarra, um violão, um computador”. O programa que utiliza também diverge dos demais, sendo ele o REAPER, e que, inclusive, produz muito dos *samples* que utiliza para os beats, gravando-os com o microfone condensador.

Esse fenômeno, de uma produção que, por mais que ainda mantenha alguns aspectos *lo-fi*, ainda possibilite uma produção coesa e com uma diversidade de possibilidade estéticas inumeráveis, chamarei de “hiperpopularização”, termo que cunharei em relação aos processos de pós-música de montagem, previamente apresentado por Molina (2017). Esse processo diz respeito à música de camadas e visual, sendo trabalhada em realidades populares a níveis de complexidade similares aos de grandes estúdios, principalmente em seus processos, porém também sendo atreladas à independência dessa produção caseira, o que acaba por gerar uma expressão cultural cotidiana mais viva, sem ter que transpassar pelas instituições de indústrias culturais, externalizando vivências desses indivíduos de forma mais natural.

Foi possível perceber como há uma grande preocupação com as texturas dos sons por parte dos produtores, se utilizando de diversas mecânicas nos programas que usam, ou em equipamentos externos, para atingir algumas sonoridades específicas, tanto mais para o eletrônico, como por parte do produtor 2, como para ideias orgânicas, por parte do produtor 3. A manipulação do áudio é transpassada por diversos filtros de sequência, além da superposição de camadas de sons, movimento que acontece tanto no Ableton quanto no REAPER, havendo diversas faixas com detalhes que, juntas, compõem a canção. Essas diversas etapas e processos são percebidas no trabalho de Molina (2017), fazendo parte dos processos de composição da música de montagem.

A utilização de programas para trabalhar com áudio, como o Ableton, também permitiram a música se tornar mais visual, compreendendo as ondas sonoras e também mapeando todos os componentes da canção, como apresentou Molina (2017). Isso fica explícito a partir do relato do produtor 1 quando expressa como funciona quando inicia um projeto, que cria um arquivo no Ableton para poder enxergar ela, mapeando onde é verso e refrão, por exemplo.

Os produtores também demonstraram ter um grande cuidado com o tratamento do som, independente dos seus métodos e programas, sempre trabalhando em torno de timbres. No caso dos produtores 1 e 2, por terem também projetos mais voltados para a música eletrônica, esse movimento ficou mais explícito, sendo que o produtor 2 já chegou a dizer como um de seus projetos é mais uma reunião e organização dessas diversas ideias e timbres que foi encontrando enquanto utilizava seu Minilogue da Korg. Isso, também, justifica a posição de Molina (2017), em que a música se torna mais pensada nos potenciais dos sons, e das texturas nessas produções de sonoridades, do que em sua tonalidade.

É também nesse movimento que se reitera que sujeitos, como o produtor 3, possam vir a trabalhar com música sem uma educação musical formal, ou noções teóricas melódicas e harmônicas, pois além de ter esse maior enfoque timbrístico também se reitera o fato do conhecimento dentro do campo de apreciação na música popular.

Os produtores convergem em não haver regras para iniciar um projeto, como é relatado pelo produtor 1: “depende muito, porque eu acho que é um bagulho que não tem regra, assim, você vai desenvolvendo seu próprio jeito de elaborar as coisas, né, tipo, estruturando seu processo criativo assim”.

Apesar disso, o produtor 3 acaba seguindo um certo modelo constante ao iniciar seu processo de composição e produção, que seria gravar o violão em um bpm que designou e ouvir continuamente, tanto para futuros cortes quanto para surgir novas sequências, como um refrão. Ao gravar essa sequência, continua ouvindo esses novos elementos e tenta continuar a produção, como escrevendo uma letra que surge nesse processo.

Esse relato permite iniciar um diálogo acerca dos temas previamente elaborados por Gell (2018), em que há uma complexificação acerca das composições artísticas, sendo elaboradas a partir de suas noções de agente e paciente. Lembra-se que, para o autor, o agente é aquele faz com que os eventos aconteçam em torno de si, sendo uma fonte original dos eventos causais, enquanto o paciente, nessa relação, é quem é afetado, de modo causal, pela ação do agente. O índice, como apresentado por Gell, são as entidades materiais que motivam inferências abduativas, e suas interpretações cognitivas.

No caso do produtor 3, ele expressa, ao final da entrevista, que delega: “violão, você vai me guiar”, compondo posteriormente uma melodia para a voz, após uma ideia principal que “nasce” e “faz o trabalho de criação meio que por conta própria”. Se torna possível perceber, a partir desse relato, como há esse movimento do músico se tornar um paciente, em que o índice, as técnicas musicais, tanto enquanto instrumento quanto programa, acabam exercendo sua influência por si só na produção da música. Isso reitera como a técnica, e compreender ela, é essencial para o fazer musical, e para compreender quais são as estéticas emergentes de tais processos.

No caso do produtor 1, é possível perceber essa relação em: “Se você tem só o Ableton você vai produzir de um jeito, se você tem uma guitarra na mão você vai produzir de outro, se você tá com um piano, um synth, você vai produzir de outro.” Isso explicita como a produção e seus resultados estão necessariamente atrelados à técnica, e de como os processos criativos, necessariamente, emergem da disponibilidade material possibilitada a partir do índice, localizado nas possibilidades técnicas, agindo como um agente.

Por fim, no caso do produtor 2, acerca de um de seus projetos, é possível perceber essa relação em:

É que como é um projeto muito longo, então, também, a gente tocava todas as músicas e daí só fomos gravar. É aquele processo que tipo, é legal, mas só é legal pra quem tá junto, que tipo, você tá lá gravando, ‘e se eu...’ [...] ‘E se eu botar mais duas guitarras’. E daí, nossa! Massa!

Esses relatos reiteram mais uma vez as ideias que surgem no processo, e de como há essa constante alternância de agentes e pacientes no projeto musical. Esse movimento reitera a necessidade de estudo das técnicas para compreender as estéticas e expressividades nos projetos musicais, tanto para o que será consumido quanto para como podem vir a ser criadas as produções, já que elas exercem um papel ativo dentro das possibilidades de expressões. Deixa-se de ter uma noção de expressividade puramente subjetiva ou cultural, indo para um campo também das tecnologias que envolvem o projeto e que criam o indivíduo durante ele.

Eixo cultural

Em uma análise que contemple os fatores culturais percebidos a partir dos conteúdos das entrevistas, vale abordar, inicialmente, um dos fatores que mais envolve essa relação inicial com a música brasileira, que seria o seu consumo.

Nesse contexto, o produtor 1 expõe como sempre tenta estar atento sobre as produções contemporâneas, citando, por exemplo, desde artistas como Anelis Assumpção até a dupla de

DJs paulistas DKVPZ. A partir desse relato, é possível perceber como há, por parte do produtor, um consumo e conexão com o local. Isso também pode ser relacionado com o crescimento do consumo da música independente que o mesmo produtor expressa que consome cada vez mais essa música, e de como os shows sempre tem capacidade máxima pelo papel social, de representatividade de classes e categorias sociais distintas, gerando maior envolvimento monetário.

Acerca das influências do exterior, o produtor 2, ao expor acerca das influências de sua banda relata exemplos como Bombay Bicycle Club, se influenciando pelas baterias, The Maccabees e Muse. Esse movimento demonstra como há um grande consumo, também, de música estrangeira, continuamente influenciando esses produtores. Tais fatores reiteram como a música brasileira acaba por ser gerada, principalmente na contemporaneidade, em constantes contatos de realidades diferentes, principalmente por conta de movimentos de globalização e de tecnologia, que são intrínsecos a esses processos. O fenômeno da hibridação na música brasileira justifica esse processo, em que é gerada, então, uma nova sonoridade a partir desses contatos.

Em relação às influências de um de seus projetos, do produtor 2, é possível ir até além em relação a esses processos híbridos:

É tudo isso, tipo, as coisas eletrônicas são isso Four Tet, DJ Shadow no começo era bastante, hoje em dia não sei, é que teve uma época que um amigo meu me deu um pen drive com gigas de música africana, e daí eu ouvi bastante, só que era tipo, gravação de campo, gravação anos 60, 70, não era uma qualidade muito incrível, mas era uma experiência absurda [...] Outra lógica, exato, e daí eu fiquei encantadasso assim e na época eu nem pensei, eu só botei, e depois que eu fiquei pensando tipo, cara, tenho que pensar melhor isso aí, né, ainda mais se for lançar para pessoas. Mas na época eu só fui botando porque, nossa, essas coisas super eletrônico europeu com umas paradas super ricas e caóticas.

Percebe-se, nesse processo, uma forma mais clara de hibridação cultural a partir da música, que se torna essa contínua experimentação de sonoridades originadas de diversas culturas, em conjunto com a experiência da musicalidade brasileira, gerando contínuas realidades que transmitem diversos paradigmas vigentes na cultura. Há, inclusive, uma certa clareza e intencionalidade nesse movimento, como pode ser percebido na expressão do produtor 2, ao se referir ao uso dos *samples* de música africana previamente citados:

Não que sejam influências brasileiras, mas eu fiquei tipo, como a música brasileira vêm da música africana eu fiquei pirando em música africana, em polirritmia. [...] não conscientemente, foi só tipo o que rolou, e daí uma coisa que foi muito massa, na real, foi começar a produzir o Imã, e tocar com o Imã, né, e tipo, tem muita influência de música brasileira, é muito maior que a influência externa. Eu e o Lore que vamos colocando as coisinhas, os Radiohead no meio, mas tem muito choro, muito samba, gêneros que eu nem lembro agora, que eu aprendi com eles.



Em conjunto com essa noção, é possível relacionar o relato do produtor 3 acerca do que ele reconhece como tipicamente brasileiro na música: “eu acho que fazer barulho, assim. Falar alto, fazer barulho, cantar alto, tocar alto [...] Então acho que tem uma mistura disso, aí a latinidade, dos portugueses também, que era mais erudita.”

Percebe-se, a partir dessa expressão, a clareza acerca dos processos que compõem a música brasileira, como as origens dos ritmos brasileiros vindo a partir da África, e de como, por ter essa clareza, por mais que seja colocada como não consciente, se produz movimentos culturais tradicionalmente brasileiros na produção independente. Essa lógica pode ser percebida a partir de Canclini (2015), quando o autor ressalta como os artistas contemporâneos latino-americanos, mesmo dispendo de tecnologias avançadas, ainda olham para trás, buscando a densidade histórica da região, gerando estímulos que permitem o imaginar.

É possível também perceber como as experiências pessoais mudam a noção da cultura em que o sujeito está inserido, como demonstrado a partir do relato do produtor 2 de uma viagem que realizou até o Acre:

Uma coisa que acho que impactou todo mundo que tava foi a tal da viagem pro Acre, porque tipo, sério, eu acho que ninguém voltou igual, assim. [...] eu senti foi muito que, depois da viagem, o nosso contato com a ideia de Brasil, o que é um Brasil na nossa cabeça mudou completamente [...] Eu acho mais a ideia, porque ah, aquela coisa muito chata de quem cresce no rock'n'roll de tipo, “rock é muito melhor que samba”, tá ligado? “Samba, nossa, toqueira”, e daí, tipo, valorizar o Brasil de um jeito [...] não é só ouvir uma música, quando você tá lá tudo faz sentido, a galera se conversa de uma forma diferente.

Transmite-se, a partir dessa noção de uma cultura brasileira vivenciada de forma diferente, novas formas de expressão e intencionalidades das obras, e estéticas que compõem essas perspectivas brasileiras. A produção independente se torna um lugar em que sujeitos como o produtor 2, com toda a sua vivência e perspectiva de Brasil, tanto enquanto origens da música africana quanto de suas viagens e contatos, possam expressar uma noção cultural pela vivência da cultura, sem atravessar censuras ou limitações da indústria cultural, tornando-se, praticamente um patrimônio imaterial acerca da dimensão cultural brasileira.

Essa clareza acerca das bases e estruturas que formam uma expressão cultural, por parte do produtor 2, se tornam explícitas em percepção sobre cultura. Ao elaborar que acredita que o pensamento está atrelado à língua, é vinculado esse pensamento sobre a música, e de como ao longo do Brasil, a língua do samba possui uma identidade e uma forma de pensar própria.

Em relação à expressão da realidade brasileira pela música, o produtor 3 também pontua, em suas influências, como Gilberto Gil, falando do povo em forma de festa, Caetano

Veloso, Milton Nascimento, a vanguarda paulista e, contemporaneamente, o Metá Metá. Esse relato reitera como há essa noção de expressar a realidade brasileira, porém como essa expressão é multifacetada, e as diversas formas que surgem para expressar isso.

Além disso, o produtor 3 relata como o cenário de produção independente é relacionado com os acontecimentos da realidade comum brasileira, e de como essa realidade afeta diretamente como se relacionam os sujeitos que compõem essa vivência da música independente, em que deve haver união, como ocorre no *hardcore*, pois só assim que há maior divulgação e menor precarização.

Essa noção, em conjunto com os relatos do produtor 2, ecoam na lógica de Canclini (2015) em como o mundo artístico estabelece uma relação interdependente com a sociedade, com um afetando e transformando o outro continuamente.

Por fim, acerca das diferenças das produções independentes nacionais para as internacionais, apesar das diferenças de investimento e de qualidade material para produção, o produtor 3 expressa como a produção independente nos Estados Unidos gera muito mais dinheiro, possibilitando uma qualidade de vida que não é possível no Brasil. Porém, ele realça que, por gerar mais dinheiro, acredita que essa produção estrangeira não busca inovar tanto pela vinculação financeira, enquanto a brasileira, por não ter esse vínculo intrínseco, permite ideias mais experimentais.

Torna-se possível relacionar essas noções com o que Canclini (2015) pontua acerca dos países latino-americanos serem o resultado das tradições indígenas com o hispanismo colonial. Indo além, o autor ressalta como as expressões dos músicos relacionam as origens culturais e os presentes híbridos, constantemente reinventando os contatos com diversas culturas que compõem a realidade cultural brasileira. Além de explicitar a importância dessas produções para compreender a vivência brasileira, problematiza-se a noção do que seria brasileiro atualmente, enquanto música, já que é consumido continuamente produções externas, em que, Yúdice (2013) reitera, a cultura deixa de ser um “expediente nacional”.

Eixo individual

Em relação às experiências individuais, mesmo seguindo caminhos diferentes futuros, como a educação musical formal ou não, todos os produtores relataram terem um contato prematuro com a música, enquanto ainda eram bem novos. Todos possuíam ou imagens tocando instrumentos de brinquedo ou cantando, sendo incentivados, desde cedo, pelos seus pais. Um exemplo desse contato pode ser percebido a partir do relato do produtor 3: “Meus

pais, desde que eu era pequeno, já incentivavam que eu fizesse coisas tipo pá! Pá! ‘É filho, você tem o talento pra música e tal’, fazia aula e tal.”

Os produtores 1 e 2 iniciaram na música aprendendo a tocar violão, enquanto o produtor 3 com bateria. Apenas o produtor 2 se manteve estudando formalmente música, estando no último ano do curso na UFPR. Apesar disso, todos realizaram aula, mesmo que de forma breve, em algum momento.

Ao relatar acerca da sua experiência na viagem para o Acre, que foi previamente comentada pelo produtor 2, o produtor 3 expressa, de forma mais pessoal que ele sentiu mudar a forma que convive com outras pessoas, dando atenção para elas. Essa experiência transcende puramente a sua forma de vivenciar e organizar os espaços que permeia, mas também nas suas expressividades e intencionalidades enquanto produtor, tanto enquanto composição quanto em apresentação, que começou a se sentir mais próximo para quem se apresenta.

Isso permite perceber essas intencionalidades de externalizar as transformações dentro de si a partir das suas vivências, expressando essas vivências cotidianas de forma performática. Esse ímpeto de expressar na produção essa vontade de um ser diferente enquanto sujeito pode ser percebida na fala do produtor 3, que relata perceber seus projetos passados como muito sérios, tentando trazer as ideias que ainda tem de forma mais leve, até em composição, como a “intenção dos acordes”.

Há uma intenção, tanto nas progressões de acordes nas composições antes quanto em seu ímpeto para uma mudança de forma de produzir atualmente, que transmite esses sentimentos e essa carga subjetiva por parte dele nessas obras. Essas vivências, como demonstradas antes, se relacionam em uma rede complexa em relação à sua subjetividade e sua realidade social, que, em conjunto, são expressadas nas composições e produções.

Além dessas questões, há também muitas inseguranças vivenciadas pelos atores desse movimento social. Como o produtor 1 expõe como continuamente questiona se deveria continuar no ramo, pelas dificuldades de compreender os limites do produtor e do artista, sobre encontrar no meio sobre a percepção acerca do objeto musical, e sobre o cumprimento de prazos na arte.

Há diversas inseguranças e receios que permeiam a vivência nessa realidade, que acabam por afetar diretamente os sujeitos que a compõem. Além disso, por ser um meio individualizado, há diversas preocupações em como se apresentar e vender seu trabalho. Isso pode ser percebido no caso do produtor 1 sobre como se apresentar, em que, ao final da entrevista, demonstrou inseguranças acerca de que nome se utilizar, de que estética se

apresentar, e de como vender seu trabalho, por mais que demonstre um ímpeto bem grande em lançar suas composições.

Surge, então, uma necessidade de cada artista fazer seu próprio *business*, que ocorre pois, como o produtor 2 relata como a indústria musical está órfã de autoridades, o que é positivo sobre a liberdade de produção, mas há o negativo relativo à falta de investimento. Ele relata: “Acho que música hoje em dia ta independente até nessas coisas, as redes sociais pessoais é um grande veículo, então isso também é meio independente, o marketing a pessoa mesmo que faz”.

65

Em relação ao produtor 3, ele explicita essa responsabilidade estratégica sobre como vender, relatando como não sabe se ainda há demanda sobre a compra de discos. Reflete, ao longo da entrevista, se deve lançar músicas individualmente, acompanhando uma nova demanda, no lugar do formato clássico dos discos, talvez, inclusive, criando uma *playlist* no final com as músicas lançadas.

Também é possível perceber suas inseguranças nesses processos com: “o Respiradouro tá mais na cara que é tentando fazer sucesso. [risadas] E seria muito da hora se eu conseguisse, assim, meu objetivo é esse.” Se percebe como há essa complexidade e preocupação com o vender e fazer com que a obra possa circular por diversos espaços e que, por mais que seja uma produção mais doméstica, de forma independente, ela atua enquanto o trabalho desses sujeitos, mobilizando outras esferas sociais.

As dificuldades acerca desses processos são apresentadas pelo produtor 3, quando relata da necessidade de fazer “*business*”. Nesse contexto, explora como tem que se relacionar com pessoas que possuem influência no meio, mesmo com diferenças ideológicas, para sua obra permear estes espaços.

Após esses relatos, se torna explícito como, apesar de todas as noções técnicas e culturais, ainda são indivíduos que vivenciam esses processos, com todos os seus sentimentos, inseguranças e vontades, que devem constantemente negociar e permear espaços. Isso afeta diretamente a produção de seus trabalhos, já que, ao passo que expressam seus sentimentos e vivências, também devem dialogar com a realidade externa para serem ouvidos. Salienta-se, então, como a realidade musical é indissociável da realidade social, em diversas instâncias e camadas, e de como a produção independente expressa essa noção de forma mais intrínseca.

Considerações finais

Após as análises prévias, torna-se possível compreender alguns processos e fenômenos que constituem a música popular independente contemporânea brasileira. Nesse contexto, as

novas técnicas de produção, tanto a partir de programas quanto de materiais mais acessíveis, permitem a ocorrência de um fenômeno de composição e gravação da música popular de forma acessível em contextos cotidianos, estando mais presente na realidade comum e, por conta disso, expressando intencionalidades mais vinculadas a essa realidade cotidiana.

As técnicas utilizadas pelos produtores também demonstraram possuir um papel ativo na composição musical, sendo que suas tecnologias permitiram resultados não antes pensados por parte deles, modificando o resultado final da canção. Por mais que haja uma maior limitação de materiais, os produtores consideram as obras brasileiras mais inventivas tecnicamente.

Relata-se que, por parte dos produtores, há uma consciência do papel da música enquanto expressão cultural, considerando os processos estéticos musicais brasileiros. Isso se fez presente em relatos como acreditar ser o barulho um dos grandes componentes estéticos brasileiros, do samba enquanto forma de linguagem e do processo de consolidação da música brasileira se iniciando a partir da música africana.

Os atores sociais entrevistados também compartilham a noção de suas produções serem suas profissões, demonstrando estratégias de como vender seus trabalhos e preocupações acerca disso. Demonstrem clareza sobre a situação em que a música independente se encontra, seja apontando a descentralização da indústria cultural ou o crescimento do consumo das produções independentes, deixando de ser um movimento lucrativo o de assinar com uma grande gravadora ou um grande selo.

É possível apontar, também, de como por todos os entrevistados terem tido uma iniciação prematura na música, ela pode ser notada como uma expressão mais natural de si, facilitando as expressividades subjetivas e culturais em suas obras. Em relação à subjetividade, também foi possível perceber como ela desempenha um papel fundamental nas intencionalidades composicionais, comunicando sentimentos e formas de ser dos músicos, tanto enquanto são quanto como gostariam de ser.

As obras deixam de ser centralizadas sobre os grandes selos e gravadoras que lançam os músicos, que eram tidos como maiores representantes da cultura brasileira, resultando em que haja a possibilidade das produções independentes se tornarem patrimônios culturais. Isso surge a partir do fato de que elas expressam, de forma mais próxima, diversos elementos que compõem a cultura e a realidade brasileira contemporânea. A cultura do ruído se expressa exatamente como esses pontos compartilhados entre os produtores independentes, que vivenciam essa realidade cultural e a expressam a partir de suas produções, sendo o ruído exatamente essa expressão do *lo-fi*, representado pela menor qualidade de tecnologias em

comparação aos estúdios profissionais, em seus trabalhos. A expressividade dos produtores, tanto pelo trabalho quanto pelas intencionalidades e suas perspectivas sobre sua realidade, é intrinsicamente importante para compreender esse fenômeno musical e cultural.

Porém, deve-se considerar que a realidade brasileira não é concisa em apenas uma forma de vivência e realidade, mas diversas que também a compõem e caracterizam. O presente estudo se limitou à uma realidade específica, porém hegemônica, que, por mais que revele dados importantes acerca da produção independente e de suas expressividades, ainda se limita à uma categoria branca, masculina e jovem. Se incentivam estudos que contemplem outras realidades, como as de mulheres, pessoas não binárias, negros, indígenas, entre outros grupos sociais, para continuar o desenvolvimento desse campo de estudos, que acaba sendo indispensável para compreender as vivências que envolvem a música brasileira contemporânea.

Referências Bibliográficas

BECKER, Howard S. **Art worlds**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. 1982.

BOURDIEU, Pierre. Understanding. **Theory, Culture & Society**, n. 13, v. 2, p.17–37, 1996. <https://doi.org/10.1177/026327696013002002>

BURGESS, Robert G. **A pesquisa de terreno: uma introdução**. Oeiras: Celta Editora. 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2015.

DENORA, Tia. Music sociology: getting the music into the action. **British Journal of Music Education**, n. 20, v.2, p. 165–177, 2003.

FINNEGAN, Ruth. H. **Music and creation**. Londres: CreateSpace Independent Publishing Platform. 2013.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora. 2018.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)**. Porto: Afrontamento. 2013.

JÚNIOR, José de Souza Muniz. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável. **Parágrafo**, v. 4, n. 1, p. 106-117, 2016.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações. 2017

PETERSON, Richard. A. **The production of culture**. Los Angeles/London: Sage. 1978.

PICCHIA, Paulo Menotti Del. **Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação.** Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo. 2013.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

SEUS, Bruno de Paula; MUSSAK, Geovanna Lucas; BARROS, Patrícia Marcondes de. 2014. O universo paralelo das gravadoras independentes na cidade de Curitiba. **Dito Efeito-Revista de Comunicação da UTFPR**, v. 4, n. 5.

68

SILVA, Aline Pacheco; BARROS, Carolyne Reis; NOGUEIRA, Maria Luísa Guimarães; BARROS, Vanessa Andrade. 2007. “Conte-me sua história”: reflexões sobre o método de História de Vida. **Mosaico: estudos em psicologia**, v. 1, n. 1.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** Editora Companhia das Letras. 1989

YIN, Robert. K. **Case study research and applications: Design and methods.** Sage publications. 2017.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

