

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
ESCOLA DA INDÚSTRIA CRIATIVA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

FELIPE GUE MARTINI

**PLATINA: TRANSMETODOLOGIA RADICAL E ESCUTAS POÉTICAS
MUSICAIS ENTRE PORTO ALEGRE E MONTEVIDÉU**

**SÃO LEOPOLDO
2018**

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
ESCOLA DA INDÚSTRIA CRIATIVA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

FELIPE GUE MARTINI

**PLATINA: TRANSMETODOLOGIA RADICAL E ESCUTAS POÉTICAS
MUSICAIS ENTRE PORTO ALEGRE E MONTEVIDÉU**

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Comunicação, pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Dr. Alberto Efendy Maldonado

**SÃO LEOPOLDO
2018**

M386p Martini, Felipe Gue

Platina : Transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideu / Felipe Gue Martini. – Porto Alegre, 2018.

268 f. : il.

Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado, Escola da Indústria Criativa.

1. Comunicação. 2. Música – Porto Alegre. 3. Música – Montevideu.
I. Título. II . Maldonado, Alberto Efendy.

CDU : 659.3:78

Catálogo elaborado por Maria Nair Sodré Monteiro da Cruz CRB-10/904

FELIPE GUE MARTINI

PLATINA: TRANSMETODOLOGIA RADICAL E ESCUTAS POÉTICAS

MUSICAIS ENTRE PORTO ALEGRE E MONTEVIDÉU

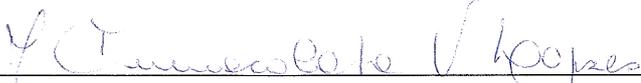
Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADO EM 12 DE ABRIL DE 2018.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. NICOLÁS LORITE GARCÍA - UAB
PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA

PROF. DR. RAÚL FUENTES NAVARRO – ITESO
PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA



PROFA. DRA. MARIA IMMACOLATA VASSALLO DE LOPES – USP



PROFA. DRA. JIANI ADRIANA BONIN - UNISINOS



PROF. DR. ALBERTO EFENDY MALDONADO GÓMEZ DE LA TORRE – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos colegas dos grupos de pesquisa Processocom (Processos comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediações e recepção) e Rede Amlat (Comunicação, cidadania, educação e integração) pelas jornadas de conhecimento e afeto que realizamos em conjunto, pelo potencial crítico e suscitador dos encontros e convivências.

Ao orientador desse trabalho, professor doutor Alberto Efendy Maldonado Gómez de La Torre, por sua sabedoria compartilhada e generosidade, pela confiança no trabalho e incentivo ao pensamento crítico e autônomo, em todos os momentos. Pela forma carinhosa e sublime com que transborda a ciência como modo de vida.

Ao co-orientador professor doutor Nicolás Lorite García, por suas contribuições cirúrgicas ao corpo do trabalho, pela receptividade e amizade disponíveis nos tempos de Barcelona, por sua jovialidade e rigor científico tranquilizadores.

Agradeço à Fabrício Lopes da Silveira pelos infindáveis diálogos filosóficos e afetivos, em tantos encontros ao longo desse processo e do mestrado, por sua presença sempre desafiadora e crítica, enquanto pensador inquieto, comprometido e incomodado com a realidade de seu tempo.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa e aos brasileiros contribuintes que financiam iniciativas como essa no Brasil.

Por fim, agradeço a meus familiares, em especial minha mãe Jussara Gué Martini, por ter me ensinado o amor pela ciência e pela docência e meu pai Ernesto Martini, pela amizade e inteligência amorosa de sempre, além da disposição para, na juventude de seus 80 anos, revisar ortografia e gramática da tese. Minha irmã, Daniela Gué Martini, pelas traduções do inglês e pelas cantorias, Rafael Gué Martini, pelas inspirações transcendentais. À família de Caxias do Sul, Rodolfo, Sirlei, Cavinato, Claudia, Duda e Tiago, agradeço o zelo e os acolhimentos. E claro, à família de Esteio, representada aqui por Inelsi Gema Martini Junges, tia Titi, que me acolheu com muito amor e zelo todas as noites e dias que precisei ficar na Unisinos.

DEDICATÓRIA

*Para Cecília, presente em todas as letras desse trabalho,
Henrique e Francisco, único significado.*

RESUMO

A tese apresenta como eixo relações entre produção, veiculação e consumo de musicalidades realizadas de modo artesanal, individual e caseiro, veiculadas em portais da internet, principalmente *bandcamp*, em diálogo com o gênero musical *indie rock*. Nesse contexto, o recorte específico é mapear produções realizadas por sujeitos que vivem nas cidades de Porto Alegre e Montevideu, na expectativa de aproximação comparativa, não exaustiva, em torno da noção de estética platina (relativa aos países situados em torno do rio da Prata). A tese propõe nexos entre as músicas dos territórios através da noção de *escuta poética*, sem recorrer aos gêneros musicais ou a movimentos culturais estabelecidos, a fim de criar arranjo inédito, em torno de compositores e suas produções, narrando uma estética platina pelas bordas. Essa escuta tem relação com *regimes de audibilidade* contemporâneos marcados pela fragmentação, precariedade, composição, decomposição, recomposição, *sampler*, montagem, gambiarra e baixa definição. É da escuta do pesquisador, situada nesse tempo, que surgem os diálogos musicais entre Porto Alegre, Montevideu, com alguns contrapontos em Barcelona. A escuta, enquanto produção sociocultural histórica, é epistemologia, objeto e técnica de pesquisa, amparada nas teorias de Schaeffer (CHION, 1999) e Szendy (2003). Escutar-se escutar e escutar os sujeitos se escutarem é o procedimento metodológico base, amparado na observação participante (GUBER, 2004) e na estética de Walter Benjamin (1994; 2010) lida por Susan Buck-Morss (1981; 1995; 1996), onde a *montagem como método* e as *imagens dialéticas* permitem relativizar o caráter interpretativo etnográfico. A análise é baseada nas teorias da mediação de Martín-Barbero (2004) e seu mapa noturno, através das instâncias mediadoras da *institucionalidade, ritualidade, socialidade e tecnicidade*. Mediações observadas em pesquisa de campo, nas cidades de Porto Alegre, Montevideu, Rocha e Barcelona, com seis compositores e duas compositoras, que foram entrevistados. Além dessa descrição, o trabalho apresenta uma tese sonora, composta por *seis músicas dialéticas*, materialização das *escutas poéticas*. Diálogo entre ciência e arte, que parte da poética, de Bachelard (1971; 1966; 1994) e das noções de sentido e presença, de Gumbrecht (2010) e cotidiano e capitalismo, de Lefebvre (1991), radicalizado pelos princípios epistemológicos da transmetodologia (MALDONADO, 2008; 2013; 2014). Os resultados são apresentados no relatório e nas *musicalidades dialéticas*. Na parte escrita, entre contextos de campo e potencialidades da aproximação poética, se destacam contradições impostas pelos novos *regimes de audibilidade*, que desafiam músicos a produzir de modo sustentável, em cenários de desmaterialização do suporte musical e de apropriação das sucatas como modos de vida musicais. Surgem táticas de música ecológica, como em *Joseph Ibrahim*, práticas caseiras exaustivas e proficuas como as de *Saskia* e *Nosso Querido Figueiredo*, além das tímidas e cosmológicas leituras da música como harmonia universal, de *Darvin Elisondo*. Impõe-se um questionamento: como os músicos reinventam *valores de uso e de troca* frente à popularização da montagem de registros musicais como ética ordinária? As *músicas dialéticas* são apreensões poéticas do campo, que remontam a vivências conceituais do pesquisador desempenhando sua escuta como arranjo. Não são teleológicas ou pedagógicas, mas abertas à indeterminação dos *regimes de audibilidade* dos ouvintes, enquanto leitores.

Palavras-chave: Transmetodologia; Escutas Poéticas; Musicalidades Dialéticas; Estética Platina; Montevideu-Porto Alegre;

ABSTRACT

The thesis presents as axis the relations between production, placement and consumption of musicalities made in an artisanal, individual and homemade way, carried in Internet portals, mainly bandcamp, in dialogue with the indie rock musical genre. In this context, the specific clipping is to map productions made by subjects living in the cities of Porto Alegre and Montevideo, in the expectation of a comparative, non-exhaustive approximation around the notion of **Platina Aesthetics** (relative to the countries around the Prata river). The thesis proposes nexus among the songs of the territories through the notion of poetic listening, without resorting to the musical genres or established cultural movements, in order to create an unprecedented arrangement, between composers and their productions, narrating a platinum aesthetic from the edges. This listening is related to contemporary audibility regimes marked by fragmentation, precariousness, composition, decomposition, recomposition, sampler, montage, **gambiarra** and low definition. It is from the researcher's listening, situated at that time, that the musical dialogues emerge between Porto Alegre, Montevideo, with some counterpoints in Barcelona. The listening, as a historical sociocultural production, is epistemology, object and research technique, supported by the theories of Schaeffer (CHION, 1999) and Szendy (2003). Listening to listen and listen to the subjects to listen to themselves is the basic methodological procedure, based on participant observation (GUBER, 2004) and the aesthetics of Walter Benjamin (1994; 2010) read by Susan Buck-Morss (1981, 1995, 1996), where composition as method and dialectical images allow us to relativize the ethnographic interpretative character. The analysis is based on mediation theories of Martín-Barbero (2004) and his nocturnal map, through the mediating instances of institutionality, rituality, sociality and technicity. Mediations observed in field research in the cities of Porto Alegre, Montevideo, Rocha and Barcelona, with six male composers and two female composers, who were interviewed. In addition to this description, the paper presents a sound thesis, composed of six dialectical songs, materialization of poetic listening. Dialogue between science and art, starting from poetics, of Bachelard (1971, 1966, 1994) and the notions of sense and presence, by Gumbrecht (2010) and quotidian and capitalism, by Lefebvre (1991), radicalized by the epistemological principles of transmetology (MALDONADO, 2008; 2013; 2014). The results are presented in the report and in the dialectical musicalities. In the written part, between field contexts and potentialities of the poetic approach, stands out contradictions imposed by the new audibility regimes, which challenge musicians to produce in a sustainable way, in scenarios of dematerialization of musical support and appropriation of scrap as musical lifestyles. Ecological music tactics arise, as in *Joseph Ibrahim*, exhaustive and fruitful home practices like those of *Saskia* and *Nosso Querido Figueiredo*, in addition to the timid and cosmological readings of music as universal harmony, by *Darvin Elisondo*. It is necessary to question: how musicians reinvent values of use and exchange in face of the popularization of musical registers composition as ordinary ethics? Dialectical songs are poetic apprehensions of the field, which go back to conceptual experiences of the researcher performing his listening as an arrangement. They are not teleological or pedagogical, but open to the indeterminacy of the audibility regimes of listeners as readers.

Keywords: Transmetology; Poetic Listening; Dialectical Musicalities; Platina Aesthetics; Montevideo-Porto Alegre;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Preâmbulo	10
1 CONTEXTO, JUSTIFICATIVA, PROBLEMA/OBJETO	15
1.2 Dois filmes no caminho até um problema/objeto	15
1.3 Tangenciando o gênero indie rock	23
1.4 O retorno do vinil ou o fim da matéria?	29
1.5 Refinando.....	36
1.5.1 Um problema-objeto	38
2 EPISTEMOLOGIA	40
2.1 Perspectivas metodológicas e a dimensão econômica	40
2.2 Epistemologia e construção do problema/objeto	50
2.3 Projeto científico, mediação e estética.....	54
2.4 Imagens poéticas (sujeito e imaginação material)	61
2.7 Passagem pela observação participante.....	67
2.8 A montagem como forma e a Escuta Poética como método	69
2.8.1 Procedimentos e dados produzidos.....	78
2.8.2 Radar diurno	80
3 MEDIAÇÕES, RITMOS, ESCUTAS POÉTICAS	84
3.1 A música como objeto comunicacional	84
3.2 A música como técnica e apropriação.....	93
3.2.1 Das redes de difusão e armazenamento musical aos Regimes de Audibilidade.....	96
3.3 Era das Audibilidades	106
3.4 A escuta como técnica.....	110
3.5 A subjetividade como processo.....	116
3.6 Escutas poéticas.....	124
4 À ESCUTA EM CAMPO ABERTO	127
4.1 Percursos e traçados	127
4.1.1 Plato, canalha! y Medina, il senatore!.....	131
4.1.2 Plataformas online – pontos de partida.....	137
4.2 Do quanti ao quali: definição do corpus de análise	140
4.3 Seis projetos musicais	143
4.3.1 Nosso Querido Figueiredo	145
4.3.2 dpsmkr	150
4.3.3 Saskia	156
4.3.4 Joseph Ibrahim.....	163
4.3.5 Estrella Negra	169
4.3.6 Darwin Elisondo	172
4.4 Musicalidades dialéticas.....	177
4.4.1 Convite à interferência (fundo/figura das tecnicidades).....	178
4.4.2 O disco de vinil como escultura (ritualidade, socialidade, institucionalidade)	193
4.4.3 À escuta de Portbou (ou acaso transmedológico da socialidade).....	206
4.4.4 Suicídio (institucionalidade).....	208
4.4.5 Pássaro eletromecânico (tecnicidade).....	213
4.4.6 Atropelado pela rua (socialidade).....	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
REFERÊNCIAS	251
APÊNDICES	262

INTRODUÇÃO

Preâmbulo

O estudo a seguir é sobre transmetodologia. No entanto, não parte da investigação teórica exaustiva sobre epistemologias científicas, correntes de pensamento e matrizes. É uma vertigem. Deriva do senso comum de um músico autodidata, jornalista e pesquisador. De tal percurso, decorre a hipótese de que existe uma forma de conhecer presente no fazer musical desprezioso (na falta de descrição mais adequada) praticado no sul da América (onde o ouvido alcança por hora). A inquietação com o fazer científico serial, burocrático, inerte (SARTRE, 1963) leva à experiência a seguir, que se distingue de uma pesquisa encerrada em objetivos alinhados ou vislumbres suficientes. Inclina-se muita mais a uma para-ciência ousada, com desejo de sentir-se plena (e aceita).

Com o rigor disponível, é uma pesquisa que interroga o fazer ciência, o ser cientista, mas prestando reverência ao saber como acesso possível e válido. Trata-se, porém, de uma investida irreverente, dado o nível de sacralização que as ciências normais (KUHN, 2001) adquiriram nas sociedades modernas, as quais tentei desafiar de fora, por longo tempo. Cansado ou de fôlego novo, tomo de empréstimo as apostilas, os saberes, os tinteiros e as penas e passou a agir no campo próprio da indagação. Como tensionar a ciência desde o bom senso informado da musicalidade precária da baixa definição latino-americana? Não é inquietação meramente iconoclasta, embora tal fogo já justificaria o ato. É, sobretudo, ato de fé na ciência (já consagrando no verbo crer a perspectiva de ciência adotada).

Esse trabalho aborda, portanto, encontro entre prática precária de música e de ciência, como uma espécie de metáfora de nosso tempo, época da superficialidade e da hiperespecialização como matrizes de ser e de saber. Traz perspectiva culturalista e materialista, pois sua inspiração advém do devaneio do pesquisador/poeta, munido de sua vontade de saber (levada ao extremo?). Mas se a poesia, de fato, é a única forma (em diferentes matérias) capaz de expor "a eterna batalha entre ciência e linguagem", materializa seu "ritmo criador" no que esse texto expõe de poema, no sentido de Octavio Paz, "mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante" (2012, p.27). Se a ciência é um projeto menor dentro do grande projeto que é a linguagem (SARTRE, 1973), creio que minha via é o instante poético, o mergulho noturno na negatividade do racional, nas sombras que interpelam o observador desatento (BACHELARD, 1994). Sem ênfase na ruptura ou na audácia, o trabalho assume o tempo a

que pertence, época das estéticas cotidianas e da poetização efervescente, das múltiplas convergências e da estreiteza dos paradigmas. Não é novidade!

Em tempo do eu fragmentado, à frente do projeto estou cientista, jornalista, poeta/músico, a fim de realizar uma tese teoricamente embasada, mas também narrativa, literária, poética e musical. De que outro modo esperaria tecer minha teia? Não é afresco, mas identidade e pertença, sobretudo impossibilidade de se desvencilhar de um corpo questionado, questionável, em crise. A tese que subjaz o estudo é de que a ciência ainda é um refúgio humano tecnológico, no sentido *faber*¹, da mão do homem e sua necessidade de fabricação. Por isso um corpo e uma escuta, por isso a exposição, a presença e a acoplagem do homem no cientista, da carne na teorização, do indeterminado na musicalidade, como traçado de comunicação.

O problema/objeto que delimita o eixo da investigação perpassa a relação entre a produção, veiculação e consumo de musicalidades realizadas de modo artesanal e caseiro, entre as cidades de Porto Alegre² e Montevideu³. A hipótese é que a existência de uma estética especificamente platina (em torno do rio de la Plata) nos permite construir nexos e relações entre as músicas dos territórios, veiculadas na internet, sem recorrer aos gêneros musicais ou a movimentos culturais já estabelecidos. A proposta é criar um arranjo inédito em torno de compositores e suas produções, a fim de narrar uma estética platina pelas bordas, ou pelo subterrâneo. Embora o estudo tangencie o gênero musical *indie rock*, a problematização acontece de modo mais livre através da noção de *escuta poética*.

Presente como método e como objeto, essa escuta tem relação com alguns *regimes de audibilidade* contemporâneos, marcados pela fragmentação, precariedade, composição, decomposição, recomposição, sobreposição, sampler, montagem, gambiarra e baixa definição. É através da minha escuta situada nesse tempo, disposta a libertar-se

¹ "Ela denota que pertencemos àquelas espécies de antropoides que fabricam algo" (FLUSSER, 2017, p.32).

² Porto Alegre é a capital do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, possui área total de 496,682 km², população estimada para 2017 de 1.409.351 habitantes. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/porto-alegre/panorama>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

³ Montevideu é a capital do distrito de Montevideu e capital do Uruguai. Possui área total de 318,412 km² e ² Porto Alegre é a capital do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, possui área total de 496,682 km², população estimada para 2017 de 1.409.351 habitantes. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/porto-alegre/panorama>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

³ Montevideu é a capital do distrito de Montevideu e capital do Uruguai. Possui área total de 318,412 km² e população estimada em todo distrito de 1.577.319 habitantes, segundo censo de 2011. (ANUARIO, 2017)

poeticamente, que proponho os diálogos musicais que seguem, entre Porto Alegre, Montevideu, com alguns contrapontos em Barcelona e Caracas. O diálogo está pontuado pelo esforço textual da interpretação através das teorias da mediação de Martín-Barbero (2004) e seu *mapa noturno* (transformado em *radar diurno*), onde aparecem as instâncias mediadoras na *institucionalidade, ritualidade, socialidade e tecnicidade*. Além desse recorte descritivo processual escrito, exibio as relações propostas na forma de uma tese sonora, composta por seis *músicas dialéticas*. Movimento que tem como base as teorias musicais de Pierre Schaeffer na interpretação de Michel Chion (1999) e Peter Szendy (2003) e as teorias estéticas de Walter Benjamin (1994; 2000; 2010) lidas por Susan Buck-Morss (1981; 1995; 1996). O resultado da tese é apresentado no relatório escrito e nas *musicalidades dialéticas* disponíveis em CD anexo e para descarga através de links na internet. O objetivo desse movimento é contemplar os princípios epistemológicos que regem o modelo de ciência aqui presente, embasado na transmetodologia de Alberto Efenidy Maldonado (2008; 2013; 2014). Para trabalhar nas duas dimensões produtivas, teorizo o diálogo entre arte e ciência através das noções de razão e poética, de Bachelard (1971; 1966; 1994) sentido e presença, de Gumbrecht (2010) e cotidiano e capitalismo, de Lefebvre (1991). Importante salientar que não há cisão entre essas instâncias, pois operam como duplos dialéticos através da radicalização de alguns princípios da transmetodologia, entre eles a indistinção e indissociabilidade entre sujeito e objeto da pesquisa (o sujeito pesquisador se constrói ao construir o objeto), a assunção das potencialidades criativas, dos métodos abduativos e paraconsistentes como forma e a ciência midiática como recurso material contemporâneo e estratégia de cidadania científica.

No **capítulo 1** delimito contextos e justificativas na elaboração do problema/objeto. Surgem Porto Alegre e Montevideu imaginados por produtos culturais e discursos estruturados que demarcam uma estética comum, chamada platina. Há um esforço de distanciamento desse contexto que vivenciei como músico, na expectativa de formular hipóteses e problematizações. Das musicalidades mais institucionalizadas como a *milonga* e o *rock*, chego até as produções caseiras individuais e os nichos de consumo na internet, fomentados pelos processos de digitalização musical (desmaterialização e desintermediação) e pelas resistências dos usos das sucatas e dos formatos analógicos tais como os discos de vinil e as fitas cassete (CONTER, 2016; SÁ, 2014). A música atravessada pela comunicação dá lugar aos gêneros musicais, aos juízos de valor e às críticas musicais, mas esse caminho que desemboca no *indie rock* é apenas ponto de partida, assim como a estética platina. A busca será noutro sentido, na expectativa de reconstituir a escuta ou os *regimes de*

audibilidade de seis músicos mapeados através da internet: *Joseph Ibrahim, Saskia, Estrella Negra, dpsmk, Darvin Elisondo, Nosso Querido Figueredo*. **Recriar musicalmente o processo de *escuta poética* desses músicos e descrever tal realização são, a grosso modo, os objetivos da pesquisa.**

A descrição epistemológica ocupa o **capítulo 2**. Trata-se de um mergulho denso para justificar a *escuta poética* como método. Aparece a noção de transmetodologia (MALDONADO, 2013; 2014) alinhada aos pensadores da comunicação, principalmente Armand e Michele Mattelart (2004) e Martín-Barbero (1997; 2004; 2006). A transmetodologia como princípio epistemológico ao permitir a confluência crítica de métodos guarda relação com as estratégias multimodais de Nicolás Lorite García (2015) e sua defesa do audiovisual como tese. Em seu trabalho, o documentário adquire estatuto de ciência, independente de relatórios escritos, a defesa de uma tese sonora passa por essa experiência. A *escuta poética* tem como pano de fundo a poética de Bachelard (1971; 1966; 1994), ao ativar um modo noturno de apreensão da realidade, articulado ao racionalismo crítico. O capítulo retoma os processos de abertura das ciências sociais e os contextos midiáticos do início do século XXI, para defender a aparição espectral de modelos científicos midiáticos, impuros, contaminados pelas poéticas audiovisuais trans-históricas. O modelo operacional da metodologia se complementa com a noção de montagem como método de Walter Benjamin (2000; 2010) e suas imagens dialéticas, além dos pressupostos etnográficos da observação participante (GUBER, 2004). Escutar-se escutar é um pressuposto observacional (SZENDY, 2003). Em resumo, **o trabalho apresenta uma estratégia metodológica organizada em dupla entrada: *escutas poéticas e musicalidades dialéticas***. Enquanto a escuta recorta as realidades do pesquisador e dos sujeitos, as musicalidades fabricam sentidos (na escrita e musicalmente, no sentido e na presença, na razão e na poética).

O **capítulo 3** é teórico e amplia as noções de música como objeto comunicacional ao apresentar a escuta como construção sociocultural. Problematizo a articulação entre música e linguagem em termos históricos, a fim de narrar a aproximação das técnicas elétricas e eletrônicas atravessadas no ouvido humano. A racionalização da escuta (STERNE, 2003) é um movimento complexo ampliado ao longo do século XX, através do qual os sons e as músicas gradualmente adquirem caráter de mercadoria e *comoditie*. Os modelos de escutar perpassam as organizações sociais a ponto de Jacques Attali (1977) afirmar que antecipam a acomodação das estruturas societárias, para o autor as legislações sobre som e ruído atravessam a economia política da música para determinar contextos

históricos. É através dessa hipótese que analiso as musicalidades do estudo, a fim de entender o *regime de difusão composicional* em que vivemos como *práxis*. Noutro sentido, o capítulo aprofunda as teorias da escuta através da arte sonora, principalmente nas leituras de Schaeffer, Chion e Szendy. É um movimento de contexto teórico, ao mesmo tempo organização metodológica com a qual tento apresentar o modelo de inteligibilidade que permite afirmar a escuta como método. No pensamento de Schaeffer e nas noções de *objeto sonoro e escuta dirigida* temos uma primeira sistematização do ouvido humano como ferramenta científica, como modelo de produção de conhecimento. Não sem críticas e fraquezas. **É na articulação entre esse modelo de escuta e a noção do choque moderno que afirmo a *montagem como método* e objeto através da aproximação com os regimes de audibilidade presentes entre Porto Alegre e Montevideú.**

Por fim, o **capítulo de análises (4)** está dividido em três partes. Num primeiro momento, descrevo o processo que desencadeou a escolha dos seis entrevistados e das seis músicas compostas. Opção que tenta expor a inteligibilidade do método, tornar claras as aberturas e as tomadas de decisão, a fim de objetivar a subjetividade. A escuta como método vista de modo intersubjetivo implica esforço pela transparência. Aparecem aí as cenas musicais, mais de Porto Alegre do que de Montevideú, Plato Divorak e Diego Medina como estopins de um tipo de sujeito a ser mapeado, e os portais da internet através dos quais encontrei os objetos de referência: *bandcamp* (tag Porto Alegre) e *Nikikinki Records* (Uruguai). Na segunda parte, aprofundo a análise sobre os quatro compositores e as duas compositoras, ao relatar contextos das entrevistas, bastidores, trechos de suas falas, fotografias e escutas realizadas. Aparecem suas músicas e formas de fazer, reflexões sobre processos criativos e *regimes de audibilidade*. Entre as descrições aparecem *tags* que remetem ao terceiro subcapítulo, com o título das musicalidades. As etiquetas apontam para uma espécie de intertexto presente, que remete às *músicas dialéticas* como categorias presentes nas falas dos entrevistados. A terceira parte analítica é uma criação mais livre em torno da pesquisa como aventura vivida, na qual escuto poeticamente a experiência de modo mais radical. A análise desencadeia categorias apresentadas como seis *músicas dialéticas*. Surge com mais força o contraponto analítico-teórico com Barcelona, onde realizei estágio de doutorado sanduíche e pude conviver com músicos de rua e metrô, além de tocar nas ruas como estratégia transmetodológica. Nesse subcapítulo, estão disponíveis links para acesso às músicas dialéticas, bem como organização teórica escrita em formato musical. A sugestão é que o leitor combine os processos de ler e escutar, a fim de obter uma experiência mais suscitadora.

1 CONTEXTO, JUSTIFICATIVA, PROBLEMA/OBJETO

A descrição que segue deriva de minha *escuta poética* de dois filmes com os quais *apresento* o contexto da pesquisa. É uma opção pela abertura, pela polissemia, pela distensão. Montevideú e Porto Alegre aparecem aqui como cidades imaginadas pelos produtos culturais, cidades imaginárias que nos interpelam sem a viabilidade de síntese. Forma inspirada nas noções de alegoria, de Walter Benjamin, onde músicas e imagens servem de pano de fundo para a incursão posterior, nos compositores individuais e seus projetos caseiros veiculados na internet. Os dois filmes são contexto, não fazem parte da análise empírica do trabalho. Exibem um ponto de partida da pesquisa empírica na formulação de uma estética platina.

Vale destacar que entre as descrições objetivas do problema/objeto, estarei presente, refletindo sobre minha invenção como pesquisador, onde as vivências promovem aberturas afetivas intensas. Encaro esse modo como procedimento derivado de uma das dimensões éticas da proposta transmetodológica: a de que fazer pesquisa científica implica problematizar e construir os objetos e os sujeitos, "os cientistas se formam no cultivo dos desafios, do rigor, da aventura, da arte, da disciplina teórico/metodológica, da crítica e da invenção de processos transformadores do mundo e da vida" (MALDONADO, 2008, p.40). Esses atravessamentos subjetivos, portanto, significam e estão presentes neste projeto vinculado à Comunicação, em sua realidade exterior e interior (o campo científico em si). Convida o mundo da vida, presente no *existente que somos* (SARTRE, 1973, p.191-193), enquanto interrogadores e interrogados sujeitos e objetos da história. Afinal, como encontrar um sentido que não seja histórico? (PAZ, 2012, p.28)

1.2 Dois filmes no caminho até um problema/objeto

O filme *A linha fria do horizonte*, de Luciano Coelho (2012) é uma confluência de diferentes visões sobre um tema central: o encontro de artistas brasileiros, uruguaios e argentinos que há alguns anos estabelecem um produtivo diálogo musical. A narrativa documental clássica, mas sempre na voz de seus depoentes, constrói o argumento afirmativo de que existe uma forma artística comum e um novo movimento de integração da cultura regional. Parte da pesquisa do documentário está presente na dissertação de Mestrado de Lucas Panitz (2010) "*Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular*

Platina", que encontra na territorialidade Platina (ao redor do rio da Plata) um novo campo de produção e consumo musical formulado por uma "Estética Platina" entre Brasil (Rio Grande do Sul), Uruguai (Montevideu) e Argentina (Buenos Aires). Uma espécie de território simbólico transfronteiriço. Na pesquisa como no filme, essa aproximação se dá a partir de alguns artistas atuais, entre eles Jorge e Daniel Drexler, Sebastián Jantos, Ana Prada (uruguaios), Vitor Ramil, Marcelo Delacroix, Arthur de Faria e Richard Serraria (brasileiros) que já têm uma carreira consolidada em seus países. Com base na musicalidade regional e folclórica em diálogo com a música popular massiva⁴, aparecem como criadores de um circuito novo de produção e circulação cultural. Os produtos desse "território estético" são discos e apresentações musicais em conjunto, parcerias diversas, o estabelecimento e o reconhecimento de um mercado a partir de traços identitários comuns.

A estética platina é uma hipótese de avanço sobre a noção de estética do frio, termo apresentado em conferência na cidade de Genebra, por Vitor Ramil, transformada em livro homônimo com dupla tradução, português e francês. No livro, Ramil conta que em meados dos anos 1990 quando lançou-se ao Rio de Janeiro na expectativa de alavancar a carreira, deu-se conta de que estava deslocado: "Pela primeira vez eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil" (2004, p.10) e o que desencadeou o estranhamento foram imagens de um telejornal a mostrar o frio chegando ao sul do Brasil em julho, "campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta [...], um chimarrão fumegando tal qual o meu" (2004, p.10).

Tal percepção leva o músico a questionar sua identidade, a noção de ser gaúcho e do próprio gauchismo: a designação geográfica e cultural que tem relação com o estereótipo do homem do campo, "sempre vestido a caráter e às voltas com o cavalo, o churrasco e o chimarrão." Ramil reflete sobre o movimento regionalista, sobre as apropriações desta imagem do sulista brasileiro como uma identidade em confronto com o ser brasileiro, as defesas presentes no gauchismo de marcas separatistas, de enfrentamento, próprias das revoluções do século XIX⁵ e sua retórica. Segundo Jacks (2003, p.9), o Rio Grande do Sul

⁴ Segundo JANOTTI, "um conceito produzido a partir de um recorte teórico orientado para a compreensão da música como um objeto da experiência cotidiana, ligado às expressões da comunicação e cultura contemporâneas (2007, p.5)"

⁵ Aqui Ramil refere-se às rebeliões regionalistas que foram comuns no período das Regências, logo após a abdicação de D. Pedro I do trono imperial em 1831. No Brasil, "A mais longa dessas rebeliões foi a

é um dos estados da Federação que tem bem contornados seus traços culturais, marcadamente tradicionais e regionalizados, cuja origem está historicamente ligada à ocupação de seu território e à fundação de sua economia, definindo-se claramente a partir do marco mais relevante de sua história, a Epopéia Farroupilha.

Das narrativas sobre a revolução do Regionalismo Literário, o culto à tradição ganha força através do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) a partir da década de 1940, através da expansão dos centros, onde se promove a prática de costumes típicos. Uma terceira onda é conhecida como Nativismo, surgida nos anos 1970 no cenário de estagnação econômica, que dá ares mais urbanos ao regionalismo, promove a cultura dos festivais e relativiza os dogmas tradicionalistas, favorecendo ganho de qualidade poética e musical. No estudo de Nilda Jacks (2003) sobre o papel da "indústria cultural" para a propagação do retorno ao gauchismo, a autora parece atestar a constatação empírica de tradicionalistas e nativistas: foram expressões realizadas à revelia dos veículos de comunicação até os anos 1980 (com exceção do rádio).

A inquietude de Vitor Ramil em estabelecer o cenário crítico da própria obra, parece fruto dessa condição, mas para ele a impregnação cultural diria menos do que a dimensão climática mesmo: seria o frio e suas propriedades o que separaria o homem do sul dos demais brasileiros, "como seria uma estética do frio? Por onde começar?" (RAMIL, 2004, p.18). Surgem as paisagens e nessa descrição, presente no filme de Luciano Coelho, há ilustrações imagéticas: o pampa⁶ e sua vastidão de planícies que oscilam, os encontros perto do fogo e o arquear dos ombros para acalantar-se, as canções sussurradas junto do crepitar das brasas e o chiar das chaleiras.

Uma estética apresentada em termos de oposição a outra tipicamente brasileira, do calor e da expansividade idílica, relativa ao *modus vivendi* tropical. Como gaúcho, o músico não se reconhece plenamente nestas imagens, como se morasse aí o sentimento de exclusão ou incerteza da brasilidade, elemento que aproxima sua arte à dos vizinhos fronteiriços. Na voz de Jorge Drexler, músico uruguaio residente na Europa, tais afirmações se ampliam; junto de Sebastian Jantos e Ana Prada, relata que a descoberta da música do sul brasileiro

Farroupilha (1835-1845) [...] que pôs em risco a manutenção das 'fronteiras naturais' do sul do país" (PELLEGRINO; PRADO, 2014, p.48-49).

⁶ Pampa é uma palavra de origem quíchua que significa região plana e na geografia denomina "as planícies de vegetação rasteira que ocorrem no Rio Grande do Sul e nos países do Prata, associado a ocorrência de pastagem que também se denominam savanas, estepes ou simplesmente campo (este o termo mais adequado)" (FONTOURA 2008 apud PANITZ, 2012, p.21).

foi grata surpresa, uma nova conexão com o país que passava anteriormente despercebida, sendo o principal ponto de referência a MPB do centro do Brasil: *Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa*, entre outros. Ao olhar para o sul brasileiro, a milonga aparece como ponto comum, musicalidade emblemática desse novo movimento platino. Segundo Paixão Côrtes, trata-se de um ritmo mestiço ou crioulo fomentado nas três pátrias: Brasil, Argentina e Uruguai "*um género folklórico cantable característico del gaucho pampeano*" (DIGIANO, 1996, p.57 apud ALVARES, p.13)⁷. Numa passagem brilhante, o violonista Carlos Moscardini mostra ao violão, as transformações rítmicas e formais que conduzem à milonga, passando pelo tango até seu a forma urbana atual. Segundo ele, a sobrevivência da milonga se dá por sua adaptabilidade, por sua capacidade de transformação ao toque de cada compositor e intérprete, que pouco se preocuparam com rigor estilístico e formal.

Vitor Ramil também se reinventa. No universo do mercado musical, poderíamos interpretar esse "regresso" ao Rio Grande do Sul como uma estratégia mercadológica, pois levou seu trabalho a um novo patamar. Anos antes, em 1980, expressava a juventude do *rock gaúcho* ao lado de músicos como *Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro, Nei Lisboa* e seus irmãos *Kleitton e Kleidir Ramil* (para citar apenas alguns), com quem ajudou a criar e dar nome ao movimento MPG (música popular gaúcha). Ao lado de *Bebeto Alves*, figurou no ABZ do Rock Brasileiro de 1987, junto de *Os Replicantes e De Falla*, referências mais caricatas, talvez, do gênero *rockeiro*. Para Miraballes Sosa, hoje eles (Ramil e *Bebeto Alves*) "fazem forte conexão com a tipologia cancional dos países do Prata, Uruguai e Argentina, movimentando-se por uma espécie de corredor cultural comum que vem ganhando notoriedade com o passar dos anos" (2012, p.14).

O caminho traçado pelo *rock gaúcho*, que se torna uma espécie de marca registrada de Porto Alegre (embora leve a desinência do estado), tem forte influência do *rock* inglês, com sotaque carregado e uma prevalência da *estética da chinelagem* (SILVEIRA, 2014). Ironia, desleixo, vadiagem parecem estabelecer uma espécie de contraponto entre as duas estéticas: *rock gaúcho* e platina. O aspecto sisudo de *Ramil, Delacroix*, entre outros brasileiros que aparecem no filme e no estudo de Panitz tem ares quase museológicos, enquanto que o *rock* de bandas como *Cachorro Grande, Bidê ou Balde, Vera Loca* (referências da cena) cumprem com a convenção do gênero, o estereótipo: Porto Alegre é 1960. Silveira (2014) faz uma crítica ácida a essa estereotipia do gaúcho, ao trazer à tona as

⁷ A milonga referida no filme é em tom menor, tem som aberto, ressonâncias que ficam no ar onde uma voz com intensidade regular entoa versos, difere da milonga de baile tocada em eventos tradicionalistas em tom maior com ritmo e timbres mais expansivos.

experiências *rock* de Santa Maria, vinculadas ao gênero *heavy metal*. Aponta também para uma pluralidade de características do rock dispersas pelo estado, diferentes do modelar *rock gaúcho*.

O documentário *Separado!* de *Gruff Rhys*, em sua reconstrução estética da milonga, permite uma alegoria interessante com esse mesmo espaço formulado acima, em *A Linha Fria do Horizonte*. Trata-se de um filme de estrada no qual o músico galês, líder da banda de *indie rock*, *Super Fury Animals*, viaja em busca de seu tio "René Griffiths, um obscuro pop star dos anos 1960 que cantava baladas galesas no estilo de um cowboy argentino" (THE GUARDIAN, 2010, tradução do autor)⁸. A narrativa abusa do *kitsch*, da auto-ironia e da farsa, fazendo alusões às estéticas analógicas do Super 8, misturadas com ficção científica. A partir da fotografia ruidosa e saturada, efeitos especiais improvisados e flertes surrealistas, Rhys viaja entre País de Gales, Brasil e Argentina quando veste seu capacete espacial vermelho e empunha o violão.

Ao contrário do filme de Coelho, nesta expedição pelo pampa, o roteiro parece improvisado. *Rhys* dirige uma *Chevrolet Veraneio* azul em busca de pistas sobre seu tio e encontra pelo caminho músicos, artistas, famílias e uma gênese galesa na patagônia argentina. Os momentos de performances musicais do filme não se realizam dentro dos depoimentos, com o uso de captação controlada através das técnicas de linguagem do documentário clássico (áudio captado em separado ou em ambiente mais silencioso possível). Ao espectador tudo parece fruto do acaso, das condições construídas no processo, afinal, é um filme investigativo, uma busca. Há certa diversidade de músicos: grupos folclóricos galeses, cantores rurais, experimentalistas, como no caso de *Tony da Gatorra*, meu conterrâneo de Esteio, técnico em elétrica que inventou seu instrumento, uma espécie de bateria eletrônica infantil em formato de guitarra, que a batizou de *gatorra*. Não é um músico profissional, longe disso, é um ativista da paz que adquiriu certa notoriedade entre as cenas de *rock experimental* de Porto Alegre e São Paulo. No filme, ele realiza um show ao lado de Rhys, na festa de Dago Donato, dj que produz, há alguns anos, festas muito bem sucedidas na capital paulista.

Separado! é uma narrativa pelas bordas, onde a indeterminação é estratégica. Os elementos centrais são os encontros e os estranhamentos promovidos pela passagem do personagem principal, *Gruff Rhys*, por diferentes paisagens latino-americanas. No percurso cambaleante, não é uma América Latina caricata que se sobressai, sim um universo

⁸ René Griffiths, an obscure 1960's pop star who sang Welsh ballads in the style of an Argentinian cowboy.

complexo de manifestações e vivências interculturais, das quais o ator participa ativamente. São emblemáticas algumas apresentações musicais que realiza, munido de violão e sintetizador, onde batidas e efeitos especiais "espaciais" se sobrepõem ao canto em língua galesa, para um público de famílias do interior rural quase desértico da Argentina. Essa espécie de choque exposto no vídeo não inviabiliza uma aproximação, pelo contrário, parece a forma com que o músico toca o público, munido de suas referências a provocar impressões, comunicação, significados em novo contexto.

Em comum nos filmes, além da milonga, existe a paisagem do pampa, as planícies que evocam a circularidade e a repetição rítmica descrita em *A Linha Fria do Horizonte*, como um espaço que elabora composições, musicalidades, sociabilidades, vivências sensíveis. Uma geografia que ganha "ares de milonga" (no cantar de Ramil) no impulso melancólico de um sussurro poético, mas que em *Separado!* recebe cargas de ruído e tensão pouco assépticos. Trata-se de um ruído intencional, talvez fruto do baixo orçamento⁹, mas que de certa forma se contrapõe ao outro universo milongueiro do filme e do estudo de Panitz. Enquanto *A linha fria do horizonte* propõe abordagem transparente, próxima do documentário televisivo clássico, na qual depoentes e realizadores apresentam uma narrativa coerente, teoricamente embasada, com uma espécie de cientificidade, *Separado!* produz, através dos recursos de ficcionalidade e montagem intervencionista, uma opacidade problematizadora. *Gruff Rhys* assume o papel do narrador em busca de uma história absurda, uma espécie de conto fantástico, do ponto de vista do sujeito da ação (e diretor), onde se impõem referências de seu passado ancestral e encontros inusitados com artistas populares desconhecidos, fora dos grandes circuitos comerciais; diferentemente de *Rhys*, que goza de notável popularidade na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.

Como entender as estéticas platinas e do frio ao realizar um contraponto entre estas duas narrativas espaço-temporais? O esforço de *Vitor Ramil* em esquivar-se de ser o porta-voz de um movimento nos ajuda a entender sua posição diante dessa construção. Suas ideias parecem ganhar força e sentido para além de suas pretensões. No entanto, a solução apresentada no filme, de que nossa experiência sensorial com o pampa nos conduz a matrizes culturais específicas parece desconectada da própria dimensão criativa do artista, da busca que o filme mesmo apresenta entre as diferentes referências, o pop do centro do país, a tentativa de receptividade na Europa, os caminhos das reinvenções necessárias a que

⁹ *Separado!* teve orçamento de 15.000 libras inglesas, financiado pela Sony Music, segundo THE GUARDIAN, 2010.

os artistas em si, e estes artistas, em específico, enquanto figuras da música popular, mas sem um público expressivamente massivo, dependem.

A linha fria do horizonte encerra-se na narrativa da milonga em diálogo com outras musicalidades, mesmo ao formular, nas falas de *Moscardini, Ramil e Drexler*, as hipóteses da atualização e da permanência desse gênero no contexto urbano, nas re-apropriações criativas que mantêm vivas musicalidades de base (a principal delas é justamente esse encontro entre os artistas e a renovação mercadológica e estética promovida). *Separado!*, por sua vez, realiza uma espécie de dissociação, um deslocamento dos argumentos textuais e contextuais do gênero milonga, ao jogar na tela expressões e versões que chocam-se.

Em *Psicanalisis del fuego*, Bachelard (1966) mostra como o contato com os elementos da natureza nos conduzem a algumas verdades prontas, acessíveis, de aceitação fácil. Para ele, seria necessário superar essa infância em busca do conhecimento objetivo, pois o homem tem uma "vontade de intelectualidade" que não se expressa somente na utilidade, mas é composta de desejo, de querer saber. O fogo aparece como um ser social sobre o qual orbita o próprio espírito científico, pois em torno das proibições em seu trato se organiza o diálogo entre natural e social, onde o social "é quase sempre dominante" (1966, p.23). O fogo enquanto elemento místico, enquanto uma imagem progenitora, geradora, acolhedora, viva, nos conduz ao devaneio. Munidos pelo desejo de olhar a chama bruxuleante, elaboramos imagens materiais sobre o mundo, criamos poesia e ciência, não apenas para dominar a chama como tecnologia, mas para estarmos perto dela, encantados por sua presença.

Podemos imaginar materialmente que o frio (em sua condição de ausência, como busca constante e expectativa pelo sol) descrito enquanto estética, tem o caráter de epistemologia crua, numa visada artística. No entanto, em Panitz há uma interpretação da realidade à luz de um projeto, de um projeto de integração regional, de uma leitura que transborda para discos, para um filme, ou seja, são narrativas que desencadeiam interpretações, novas leituras, significados que retornam ao universo de convívio e consumo cultural. É possível inferir que o esforço dos artistas em organizar um discurso auto-reflexivo sobre o movimento estético deriva da própria timidez do jornalismo cultural, do espaço restrito para a circulação de críticas musicais que realizem essa mediação de suas obras. As cenas musicais dependem em certa medida dos comunicadores e dos veículos que reverberem as produções.

Por outro lado, Rhys é menos incisivo. Sua verdade está restrita a sua família, a sua história, não há uma sociologia proposta. Esse micro, esse sujeito que se desloca sem a

intenção de mapear a milonga, detonar movimentos estéticos ou reinventar o *rock* galês, está diante de suas limitações e enfrentamentos. Assim como *Ramil*, reflete, mas de forma humorística sobre suas condições de pertencimento, sobre a abrangência de sua cultura, ou sobre a própria noção de exogenia e endogenia cultural.

A atualização que estes dois filmes fazem sobre este corredor cultural são distintas e complementares. Iluminam pontos de interesse da pesquisa: Montevideu e Porto Alegre. E fornecem algumas pistas, alguns traçados que deflagram meu percurso. A reflexão sobre a milonga leva a esse elemento cultural de cunho histórico de longa duração. De certa forma, este grupo de artistas reinventa o gaúcho entre fronteiriço, que se constitui das etnias coloniais e pré-coloniais: o índio, o negro, o espanhol e o português. A discussão nos remete a este tempo, da delimitação das fronteiras entre Brasil, Uruguai e Argentina, que se mantiveram em trânsito, onde circularam produtos e práticas comunicativas, literatura, cinema, música, formas de ser e de interpretar-se. A relação do País de Gales com a Patagônia, por outro lado, remete ao movimento posterior, as migrações do século XIX e XX, a chegada dos alemães, italianos, poloneses, galeses, judeus, japoneses, entre tantos outros. Entre tais movimentações oficiais dos acordos migratórios entre as nações, os movimentos sempre aconteceram e determinaram a variedade intercultural da região (PELLEGRINO; PRADO, 2014).

Mais do que a presença fixa das histórias, notamos como as manifestações locais se relacionam com certa cultura universal através dos fluxos sociocomunicacionais ilustrados nas duas obras. *Vitor Ramil e Jorge Drexler* se conhecem através do rádio e decidem trabalhar em alguns projetos juntos, *Gruff Rhys* assiste a um programa de televisão argentino no País de Gales e decide vir para a América. Ao longo dos filmes, notamos como os territórios estão permeados pelas mediações e pelos acessos do que conhecemos por sociedade do conhecimento (CASTELLS, 2000). A aparente busca por referências territoriais de pertencimento encontra-se atravessada pela convivência cosmopolita (SANTOS, 2006). Não observamos cenários estanques, mas os fluxos continentais que se materializam aqui nas práticas musicais comunicativas favorecidas pelas práticas sociais online, pelas inter-relações produtivas que superam a noção de hegemonia sufocadora das indústrias culturais. Os fluxos comunicativos minoritários exibem suas estratégias nos palimpsestos perceptivos: rádios, websites, novos espaços de compartilhamento estético (MARTÍN-BARBERO, 2011).

É possível notar como o pensamento comunicacional (MATTELART, 2004) integra diferentes dimensões do cotidiano dos sujeitos e está presente entre as

musicalidades. Mais do que aproximação puramente estética, relativa ao gênero ou ao gosto musical, há sociabilidades promovidas pela partilha de escutas situadas em ambientes diversos. Traços comunicacionais, que permeiam as musicalidades em si, trocas simbólicas que criam linguagens comuns: a noção de estética platina ou do frio, o senso comunitário galês na Patagônia¹⁰.

Quando entrei em contato com estes filmes, como materiais de contexto, buscava a delimitação do problema objeto e me debatia entre o *rock experimental* (que sempre foi meu chão musical profissional até 2008) e o novo fascínio com as milongas de Vitor Ramil. O que esse afeto sensorial me convidaria a fazer em termos de investigação? Como dialogar com esses sentidos comunicativos estéticos dos materiais? Logo apareceu a auto-reflexividade dos protagonistas dos filmes, Ramil e Rhys, a ânsia por musicar como seres situados no espaço-tempo, espécie de conduta comunicativa desencadeada em processo e movimento dialético: a saída de um lugar de pertencimento a fim de reencontrar-se. Ramil e Rhys: estrangeiros que se descobrem na viagem, como o Sidarta, de Herman Hesse, para quem a jornada surge como o caminho do meio na busca espiritual. A partir daí surgiu a questão: como conciliar minha busca com a busca por meu objeto?

1.3 Tangenciando o gênero indie rock

Desde o início do projeto achei viável e desejável problematizar minha presença de pesquisador perante os objetos empíricos revisitados em caráter investigativo. Por conta disso, decidi observar os fazeres sócio-comunicacionais e musicais de Porto Alegre e Montevideu, no campo que conheci e trabalhei como músico entre 1993 e 2008, vinculado as cenas musicais *punk rock*, *hardcore*, *indie rock* e *rock experimental*. No entanto, o principal elã para essa aproximação foi uma impressão que ficou na última turnê que realizei entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, em 2006. Na ocasião, notei que, enquanto brasileiro e sulista, sempre me comuniquei bem com os músicos de Montevideu, sempre compartilhamos gostos musicais, filosofias de integração, projetos de América Latina. Mas na prática, permanecemos distantes.

Ao ler a pesquisa de Panitz e assistir ao filme *A linha fria do horizonte* percebi que essas afinidades e proximidades existem enredadas nos fluxos informacionais de diferentes

¹⁰ Confesso que me embriaguei nas sensações de consumir os dois filmes, pensando literalmente (GARCÍA CANCLINI, 1996), até trazê-los como referências para este projeto. Porque seria difícil descrever minhas tomadas de decisão em relação à pesquisa, sem citar tais experiências.

ordens, entre eles, as agendas das mídias hegemônicas¹¹, mas de forma muito mais intensa nos campos comunicacionais *residuais* (conforme Raymond Williams). Impressão empírica materializada na tese, sobretudo nas conversas com Daniel Villaverde (sujeito da pesquisa) a quem expus minha angústia e percepção de que permanecemos afastados, sem construir pontes entre os dois países. Na primeira vez que conversamos (ainda na fase exploratória) ele foi categórico em afirmar (enquanto me entregava um exemplar do fanzine Rua Sete, editado pelo Santander Cultural, destacando uma matéria sobre fitas cassete e uma entrevista que realizou com Valentin Guerreros, guitarrista da banda montevideana *Hablan por la Espalda*) que as coisas melhoraram, que há muito mais interação e formas de realizar eventos, intercâmbios, produções coletivas e compartilhadas. "Estamos fazendo muito mais", disse, e apontou para o cartaz do filme *Relocos e Repasados*, do diretor uruguaio e músico Manuel Facal¹², lançado no Brasil, com visita do diretor, seu amigo pessoal, após sucesso de público em sua terra natal. "Aquele pessoal da velha guarda, que fazia tudo de qualquer jeito, hoje acha tudo muito barbada", finalizou em tom sarcástico.

Acho a frase forte. Será que o cenário mudou tanto? Será que perdeu o sentido abordarmos a música através da dicotomia *underground x mainstream*¹³? Um fanzine patrocinado pelo Santander Cultural (vinculado ao banco que é um dos grandes "vilões" do sistema financeiro) me pareceu a comprovação material do estado de contradição em que vivemos.

Ao observar o contexto dos complexos culturais (industriais e de nichos) existem transformações notáveis. As mais extremas tem relação com os formatos de produção e distribuição musical, que entre 1995 e 2005 migraram da fita cassete à música digital via internet, passando de relance pelo Compact Disc (CD). Ainda ao final dos anos 1990 era possível adquirir via correio um fanzine¹⁴ sobre bandas *independentes* que vinha com uma fita cassete coletânea junto; brinde de uma das dezenas (ou centenas) de gravadoras que emulavam ou subvertiam os processos das grandes indústrias culturais lançando títulos

¹¹ Chamo de hegemônicas os portais dos grandes e médios veículos de comunicação, que, embora com poder relativizado, ainda pautam parte da experiência social cotidiana.

¹² <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/12/sala-p-f-gastal-exibe-mostra-a-vinganca-dos-filmes-b-4659042.html#> Filme exibido em Porto Alegre, *Relocos e Repasados* (2013), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x5a8B4GcXmE>>.

¹³ *Underground* aparece aqui como cultura que não se reconhece no *mainstream*, que seria "o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos", como um produto ou serviço cultural que visa, exclusivamente, um público amplo (MARTEL, 2012, p.20).

¹⁴ Segundo Henrique Magalhães fanzine "é um neologismo formado pela contração dos termos ingleses fanatic e magazine, que viria a significar 'magazine do fã'. O fanzine é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente" (1993, p. 9).

magnéticos com cuidadosa produção gráfica nas capas e processo industrial de edição das fitas.

Estas cenas¹⁵ tinham lógicas próprias e delimitaram campos éticos e estéticos no universo da musicalidade brasileira. Vale mencionar que essa definição (ou posição) independente, alternativa, nanica é um problema de base, pois traz ao menos dois vetores possíveis de interpretação: "se constituiria apenas uma relação econômica de produção ou configuraria, em primeiro plano, a adoção de uma atitude para preservar valores estéticos" (NUNO VAZ, 1988, p.11). Por hora, me refiro a alguns grupos situados fora do grande mercado das gravadoras, embora próximos, em contato, às vezes, mas alinhados a estes nichos de expressão minoritária em termos de volume e abrangência. As musicalidades e os sujeitos que estudei estão vinculados ao gênero *indie rock*, embora alguns deles transcendam essa categoria, derivação do rock que se diferenciou, de início, pelo discurso minoritário e a independência econômica e criativa frente às grandes indústrias do entretenimento.

Segundo Vladi Gumes, amparada em Hesmondhalgh (1999), o termo *indie rock* tem relação com o nexo independente e nasceu nos Estados Unidos da América quando circuitos de rádios universitárias auxiliaram na criação de redes alternativas de produção, distribuição e consumo musical, formulados ainda no final dos anos 1980. Os chamados selos independentes e as rádios com públicos menores e mais jovens (do que os outros gêneros vinculados ao *rock*: *hard rock*, *hardcore*, *punk*, *pós-punk*, *heavy metal* etc) teriam favorecido um ambiente de maior autonomia criativa, ausente nos conglomerados midiáticos (GUMES, 2011, p.46-49). É certo que tal tese de diferenciação se esvazia logo adiante, quando assistimos nascer, na panaceia do século XXI, experiências tão múltiplas e diversificadas, com pasteurizações e criatividade em tantas direções, que as dicotomias pop (padronizado) x *rock* (autêntico), independente (autênticas) x *mainstream* (padronizadas) perdem a exclusividade explicativa.

Mas a fim de definição, cito que o *indie rock* é definido por alguns pesquisadores como gênero musical por conta de rupturas e novas convenções, mapeadas por Gumes (2011, p.193-194): a) circulação em rede alternativa de divulgação; b) noção de autonomia criativa e música como expressão artística; c) autenticidade como tradição seletiva de cânones (*Velvet Underground*, *The Stooges*, por exemplo) e forma analógica de fazer; d)

¹⁵ Para FREIRE FILHO (2005, p.9) a noção de cena seria "um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais."

localismo; e) temas: melancolia, intelectualismo, pessimismo, políticas, universo urbano; f) volta à tradição do rock 1960 e 1970 como reivindicação a rebeldia, não-cooptação, legitimidade; g) suavidade e base melódica; h) conhecimento profundo da biblioteca *indie rock*; i) hibridismo no diálogo com gêneros de dentro e fora do rock (flamenco, ska, MPB); j) prevalência de guitarra, distorção, dissonância, pouco ritmo, vocais despreziosos; uso de tecnologias baratas, home studio e após a intenção de soar sujo, com baixa definição, uma poética lo-fi; l) minimalismo, repetição e pouco refinamento em arranjos e harmonias.

A poética *lo-fi*¹⁶, o uso de estúdios caseiros, o não-virtuosismo, a despreensão, são algumas das características que encontramos nas produções caseiras desse estudo. No entanto, não entrei a fundo na discussão canônica ou de juízo de valor, tampouco na referencialidade à biblioteca *indie rock*, embora nas análises surjam expressões vinculadas a essa linguagem em algum momento. É válido descrever esse universo, pois em torno dele se articulam socialidades e institucionalidades mediadoras importantes, mas o eixo do estudo se estabelece numa distinção anterior à do gênero, que chamo de regimes de audibilidade (conceito ampliado no capítulo 3).

O gênero musical é uma abordagem comunicacional comum em relação à música. Os gêneros constituem pistas observáveis através de seu potencial aglutinador, estabilizador e delimitador no espectro mais abrangente das culturas populares, e são, sobretudo, fluídos (SHUKER, 2002, p.146). Para Janotti Jr. (2006, p.6) "O gênero musical é definido [...] por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos", conjuntos de regras "econômicas, semióticas, técnicas e formais" situadas no encontro entre canção e ouvinte, operando no endereçamento dos produtos, que combinam texto e contexto

convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são "incorporados" e "excorporados" em determinadas expressões musicais) (JANOTTI JR., 2006, p.7-8)

Embora a rotulação seja mediadora entre produtos e sujeitos, as regras que determinam partilhas são móveis, complexas, acontecem historicamente. Reproduzem-se o

¹⁶ O *lo-fi*, termo derivado da expressão *low-fidelity* (baixa fidelidade), antítese de *high-fidelity* (alta fidelidade), pode ser percebido como uma espécie de resíduo anti-tecnológico, uma forma de expressão que "se utiliza da baixa definição sonora, deixando transparecer no produto final ruídos que emanam de fontes diversas (de captadores magnéticos de guitarra defeituosos, da rede elétrica, de fitas magnéticas gastas etc) (CONTER, 2013, p.2)". Amplio a discussão sobre fidelidade no capítulo 3.

tempo todo como leis, ao mesmo tempo em que são (re)produzidas por acontecimentos diversos, pelo movimento do mundo vivido. Portanto os valores, mesmo determinados, fazem sentido particularmente, são parâmetros de sociabilidade, mas ideológicos e intersubjetivos.

Sob esse ponto de vista, Frith afirma que a aproximação sociológica sobre os estudos da música popular nos conduz a uma *teoria estética*. A autenticidade como mito e consequência ideológica do *rock* faz parte de seu processo de venda (2001, p.417), se enuncia como meta-comunicação ao desenhar os endereçamentos, as formas de consumo e de apreciação. No entanto, restritos à estrutura, não enxergamos além da contradição criação x indústria (o gênero cooptado pelo mercado); pois a música popular, a princípio, é feita para ser vendida e "*La mayor parte de la sociología académica sobre música popular (incluyendo mi trabajo) equipara el juicio estético al juicio comercial*" (FRITH, 2001, p.415).

Mas será que algo escapa de todas as sobredeterminações que nos levam a gostar dessa ou daquela banda? Alguns eventos e estudos sobre o *rock*¹⁷ apontam que sim, que as abordagens desde a experiência coletiva não dão conta do potencial estético e emocional que a música detona nos sujeitos. Há resíduos de ordem sensorial que atuam soterrados pelas estruturas mais rígidas das teses explicativas ou das rotulações, e por isso é possível afirmar:

La música nos permite posicionarnos, pero también revela que nuestras circunstancias sociales no son inmutables (y que los otros – intérpretes, fans – comparten nuestra insatisfacción). La música popular no es en sí misma ni revolucionaria ni reaccionaria. Es una poderosa fuente de emociones que, al estar socialmente codificadas, pueden contradecir también al 'sentido común'. (FRITH, 2001, p.425, grifo do autor)

O estudo das indústrias culturais exige um olhar diverso das indústrias comuns, pois trata de complexos estruturados e estruturantes que fazem circular textos e criatividade, que contribuem para transformar as concepções de sociedade e de cultura dialeticamente, cotidianamente, ininterruptamente; bens semi-públicos, os produtos culturais não se esgotam no ato de consumo, "são agentes de mudança econômica, social e cultural" (HESMONDHALGH, 2012, p.3-22); são mercados de alto risco que operam com a efemeridade e a imaterialidade do gosto. Nos complexos culturais, mesmo as estratégias bem conduzidas não garantem resultados financeiros, pois a fabricação de diferenciação, de

¹⁷ A retomada da noção de autenticidade em Keightley surge para além do discurso no rock, mas como uma espécie de senso estético de longa duração advindo do próprio processo histórico do gênero. Também Janotti Jr. (2011) propõe uma dimensão estética alinhada aos estudos de gênero nutrindo-se da pragmática de Dewey.

distinção, de qualidade não é dada, mas artificial (Ibid., 2012, p.13). Trata-se de um campo que sobrevive da contradição entre "a lógica industrial-burocrático-monopolístico-centralizador-padronizadora e a contralógica individualista-inventivo-concorrencial-autonomista-inovadora" (MORIN, 2011, p.18). A própria rigidez e acomodação hegemônica dessas indústrias catalisa seus pontos de fuga, as possibilidades do fraco, a criatividade e a criticidade.

O fato de minhas experiências de escuta e gosto musical cruzarem o *indie rock* com a estética platina através do processo de pesquisa leva-me a outra interrogação: **quais as relações, quais os fios comunicacionais que nos permitiriam aproximar essas musicalidades tão diversas? Quais partilhas subterrâneas existiriam entre essas cosmovisões musicais sobre o local? Em que as duas características descritas por Gumes: a *poética lo-fi* e o *hibridismo com outros gêneros* nos permitem vislumbrar, sem contentar-mo-nos com os argumentos de gênero musical?**

O que proponho aqui não é uma delimitação de subgênero (*indie lo-fi* mestiço?), mas uma tentativa de forçar (via dialética negativa) o *indie rock*. O problema/objeto principal é a produção de minha *escuta musical poética*, na fronteira comunicativa com o gênero *indie rock*. Como o ponto de partida é minha experiência, parto desse lugar de forma centrífuga até outros campos, entre eles, certamente estão a arte sonora, a música eletroacústica, o *free jazz*, mas desses caminhos, o que mais me interessa é minha experiência de escuta situada nesse espaço-tempo que inclui essa investigação e minha vida cotidiana. A América Latina, mais especificamente a estética platina à qual faço referência, surge como espectro negativo, "platinidade" que não remete simplesmente a frio e pampa, como aparece em *Drexler* ou na Patagônia, mas que talvez habite a soturnidade do quarto de *Vitor Ramil* ou a viagem de volta de *Gruff Rhys*, levando uma gatorra e algumas gravações caseiras, no bagageiro da cabine do avião, rumo ao País de Gales. Interessa uma estética platina ironicamente inventada, seja pelo *punk*, seja pela instrumentação absurda de *Tony da Gatorra*, que não é a clássica pampeana ou gauchesca. Mas que está aqui, pois subsiste no *Hablan por la Espalda*, que intitolou seu último álbum de Macumba (lançado em CD e vinil), em referência à cultura negra do candombe uruguaio, ou no próprio Rhys, que fez o *indie galês* conversar com milonga argentina, ao mesmo tempo com o improvisado *non sense* do *Tony*, gaúcho suburbano esteiense. Dos sujeitos da pesquisa, aparece na psicodelia ecológica de Joseph Ibrahim, nas repetições em transe de Jonas Adriano, a reinvenção eletrônica com acentos pop tortos de Saskia ou a crônica verborrágica cotidiana de Matheus Borges. Outras estéticas platinas.

A estrutura do gênero é ponto de partida para a proposta que segue: uma espécie de distensão analítica sobre experiências caseiras publicadas na internet (principalmente no sites *bandcamp*¹⁸). O uso da baixa definição é entendido em sua dimensão de prática comum do sujeito ordinário, de longa duração na música popular, característico da condição moderna. Aquém ou além das lógicas de mercado, o gênero, ao constituir-se, delimita modos de ser e fazer, identidades e posturas traduzidas em regras, que podem ou não ser internalizadas (FROMM, 1986), irrestritas em relação à linguagem. A música é também um jogo que supera suas próprias estruturas de sentido (WITTGENSTEIN, 1999).

A hipótese que deriva de tal arranjo é de que existem próximo ao que denominamos aqui como *indie rock*, entre Porto Alegre e Montevidéu, formas de expressão lo-fi que ao articularem-se, dialogarem, produzirem campos de partilha de sentidos e de comunicação, reconfiguram nossas noções do que são as estéticas platinas. Esses arranjos musicais precários utilizam a montagem como procedimento de escuta, através de técnicas de composição nas quais mapeamos escutas. Escutamos escutas (expressão de Szendy que aprofundaremos no capítulo 3). A *escuta poética* é procedimento do pesquisador e *regime de audibilidade* dos sujeitos investigados, não como categoria sociológica, mas como uma espécie de espírito do tempo, vinculado ao choque estético da modernidade (BUCK-MORSS, 1996). A desmaterialização musical é o contexto da escuta como montagem.

1.4 O retorno do vinil ou o fim da matéria?

Ao final dos anos 1990, algumas gravadoras menores lançaram seus títulos em CD, apesar do alto custo de produção e da concentração da tecnologia pelas indústrias. Logo, uma fabricação paralela de CD's de qualidade inferior, com um processo de serigrafia mais simples apareceu, favorecendo a popularização dessa iniciativa acenando para o passo seguinte: formato *mp3* e o surgimento da tecnologia *P2P* (*peer-to-peer*), com a troca de arquivos entre pares (YÚDICE, 2007, p.25). Fitas cassete e correio, de certa forma,

¹⁸ *Bandcamp* é um empresa formada em 2007 pelos co-fundadores do Oddpost, Ethan Diamond e Shawn Grunberger, juntamente com os programadores Joe Holte Neal Tucker mais tarde, em 2008, lançam a plataforma online para artistas independentes conseguirem divulgar e vender a sua música autonomamente. Os utilizadores do Bandcamp podem usufruir de um microsite personalizável onde podem partilhar a sua música. Todas as faixas podem ser reproduzidas gratuitamente via streaming, e compradas independentemente ou em conjunto com o álbum. A música pode também ser comprada como um presente. O upload de música para a plataforma é gratuito, no entanto, o Bandcamp cobra uma percentagem de 15% no total de vendas no microsite do utilizador, e que é reduzida para 10% após o valor total de vendas do mesmo ultrapassar os 5000 dólares. (Bandcamp, WIKIPEDIA, 2016). Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandcamp>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

perderam o sentido. As gravadoras migraram para plataformas digitais de acesso e compartilhamento de arquivo, em sites próprios ou em redes para seus segmentos, como o site *Myspace.com*, por exemplo, que atingiu seu auge de popularidade em 2005, quando foi comprado pela *NEWS Corporation* por US\$ 580 milhões (que acabou revendendo por R\$35 milhões em 2011)¹⁹.

A anunciada aldeia global chegou como promessa entre esses músicos e produtores; facilitou processos que já existiam, tais como as trocas em rede, as experimentações estéticas (já realizadas em cassete), as produções colaborativas, enfim, a circulação ampla de conteúdos culturais. Muitas das "inovações" presentes já eram realizadas com o vídeo e o áudio popular (SANTORO, 1989; KAPLUN, 1996) que experimentavam essas linguagens em contextos produtivos específicos; além da apropriação doméstica das tecnologias, como bem aponta Yúdice (2007, p.49-50) sobre a "*copia social*" trocada entre amigos, a forma "*más intensa y habitual de la adquisición musical*".

Esse processo (narrado aqui de forma um tanto linear) parecia levar ao fim mídias, formatos e tecnologias magnéticas, mas tem recebido sentidos novos através de diferentes movimentos de produção, veiculação, distribuição e consumo (REYNOLDS, 2011; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015). Frente à expansão do *soft power*, à miniaturização das tecnologias e à popularização acelerada de núcleos produtores e consumidores de bens culturais em diferentes regiões do globo (MARTEL, 2012; REYNOLDS, 2011), essas relações socioculturais e econômicas tornam-se cada vez mais complexas. Os *usos sociais* dos produtos não seguiram padrões previsíveis ou previsões mercadológicas, mas se multiplicaram em sentidos diversos. Resistência política? Heterogenia do mercado? Sob o ponto de vista dialético, a febre da digitalização traz em si a presença das materialidades analógicas. É necessário reinventar um valor de troca, quando o uso está disseminado.

Levando em conta essa dupla condição do desenvolvimento tecnológico, até que ponto é possível afirmar que coleções de discos *baixados* da internet ou discotecas de vinil adquiridas em lojas de produtos usados são táticas de resistência? O disco de vinil de 2018 não é o disco de vinil de 2006, nem o de 1948 (ano em que surgiu o long play em vinil). Talvez seja tão caro e restrito a um público específico hoje, quanto em seus primórdios. Olhar para esse produto exige reconstituir novos contextos. Daniel Villaverde é um

¹⁹ Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/myspace-e-vendido-por-us-35-milhoes/>> Acesso em: 10 out. 2013.

coleccionador de vinis e edita alguns dos lançamentos de seu selo musical *Punch Drunk Discos*²⁰ nesse formato. Normalmente, os LP's lançados são *split* (duas bandas que dividem o mesmo álbum) para baratear os custos, que são altos: cerca de R\$4.000 a edição de 300 unidades. No entanto, essa prática de nicho cresce e se populariza. Um exemplo são os relançamentos, como da coletânea *punk Sub*²¹, lançada originalmente em 1983, que na nova versão ampliada ganhou um disco extra com a "fita perdida", versões diferentes das canções originais das bandas Ratos de Porão, Cólera, entre outras, além de um tratamento gráfico de alta qualidade, com fotografias e manuscritos originais.

Na Argentina, a prática de lançamentos em cassete nunca foi abandonada, a exemplo de projetos autorais como o de *Daniel Johnston*, no site²² que *gourmetiza* sua experiência a preços pouco acessíveis. Diversas bandas de Buenos Aires mantiveram seus públicos ouvindo cassetes, e no Brasil a prática reapareceu como bibelô, que levou inclusive a contrabandos entre-fronteiriços de fitas editadas, como relatado na matéria *Rebobinada pra frente*, sobre o selo *Fita Preta K7* (RUA SETE, 2015), até a refundação de uma fábrica de cassetes em São Paulo, vinculada ao estúdio *FlapC4*, que tem uma proposta *vintage* de gravação musical. Nesse caso, o equipamento de gravação em quantidade (100 fitas por hora), de alta qualidade, atende a demanda do selo *Beatwise Records*, especializado no lançamento em cassete. Quanto à expectativa de projeção e incremento nas vendas, o proprietário Luis Lopes é enfático:

Eu acredito que sim, fora do Brasil vários artistas mainstream estão [sic.] voltaram a usar esse formato, como o Metallica, que relançou sua demotape de 1982 apenas em cassete, com tiragem pequena. A fita está custando US\$ 50, um preço bem alto, mas já está quase tudo sold out. Na Urban Outfitters você compra fitas relançadas pelo Madvillainy, Nirvana, JDilla etc e até alguns álbuns novos de outros artistas. (ASSEF, 2016)

É possível afirmar que os jovens atualizam o compartilhamento dos gostos musicais nos serviços de *cloud music*²³ ou *streaming musical* (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015), onde páginas da internet tais como: *Deezer*, *Spotify*, *Rdio*, *VEVO*,

²⁰ Disponível em: <<https://punchdrunk.bandcamp.com/>>. Acesso em 23 fev. 2018.

²¹ Disponível em: <<http://www.locomotivadiscom.com.br/pd-285eb2-lp-varios-artistas-sub-vinil-duplo-capadupla.html?ct=400a0&p=3&s=1>>. Acesso em 02 mai. 2016.

²² Disponível em: <<http://www.hihowareyou.com>>. Acesso em 20 jan. 2015.

²³ O acesso à música não como compra, mas como um serviço, Henrique von Atzingen propõe esta nomenclatura em analogia a serviços similares no campo profissional da tecnologia da informação, onde é uma prática comum, como o software as a service (SaaS) ou plataforma as a service (PaaS), tais serviços poderiam ser chamados de Music as a Service (MaaS). Disponível em: <<http://computerworld.com.br/disrupcao-da-disrupcao-um-paralelo-entre-fitas-k7-e-cloud-computing>>. Acesso em 16 abr. 2016.

Youtube, *LastFM*, entre outras, oferecem através de subscrição com pagamento de assinaturas mensais, acesso irrestrito (desde que com uma boa conexão de internet) a vasta biblioteca musical (há acessos gratuitos, mas são restritivos). O relatório anual 2015 publicado pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), afirma que subscrição para *streaming* representa 23% do mercado digital global. No Brasil, as receitas advindas do mercado digital já representam 48% do total digital mais físico e crescem (30%) compensando as perdas do mercado físico (-15%). Segundo o presidente da associação, Paulo Rosa:

[...] a bola da vez no mundo e no Brasil parece ser os serviços de subscrição para acesso à música por streaming, sem dúvida a grande aposta da indústria para os próximos anos. [...] A sinergia entre o mercado de streaming, as operadoras de telefonia móvel e o uso crescente de smartphones com acesso à Internet, criam condições mais do que favoráveis para que este setor continue crescendo significativamente. (ROSA, 2015, p.6)

A América Latina foi a única região do mundo com crescimento no mercado fonográfico em 2014 (+7,3%), dado que ajuda a explicar as investidas das empresas de venda digital de música, em sua maioria baseadas em países do norte global. Movimento em busca dos consumidores digitais onde há concentração, crescimento nos acessos e demanda: 2 dos 3,2 bilhões de usuários do mundo vivem nos países em desenvolvimento, dos quais a América Latina representa parcela significativa e o Brasil é protagonista. Trata-se de um mercado em expansão, que em 15 anos penetrou de 6,5% para 43% da população, e nos países em desenvolvimento ainda traz 4 bilhões de pessoas sem o hábito de uso (ITU, 2015)²⁴. Mas como aponta Yúdice, "a indústria da música na América Latina tem uma participação desproporcionalmente baixa no mercado mundial, de 3,8%, que é menos da metade da participação da América Latina na população mundial – 8,4%" (YÚDICE, 2011, p.20).

Em expansão no contexto digital, o consumo de música via Compact Disc (CD) original, produzido pelas gravadoras, está em queda, "é visto como um bem descartável e desnecessário, uma vez que a música pode ser obtida, transportada e reproduzida a partir de seu formato digital, ou seja, prescindindo do CD enquanto meio físico" (MÚSICA INDEPENDENTE, 2008, p.17), diferentemente do disco Long Play LP, que vem

²⁴ Disponível em: <http://www.itu.int/net/pressoffice/press_releases/2015/17.aspx#.VgUj914_1G2> . Acesso em 03 mai. 2016.

consolidando sua ascensão no Brasil e no mundo. Em maio de 2014, a principal fábrica de vinis da América Latina, a *Polysom* anunciou aumento surpreendente de 81% nas vendas em relação ao ano anterior, 2013, seguindo tendências similares nos EUA²⁵ e Inglaterra²⁶. Os dados brutos, no entanto, parecem deixar passar a complexidade até mesmo da relação com as mídias ditas descartáveis, como mostra Yúdice:

Há meios de acesso à música que não são inteiramente considerados em relatórios como os do IFPI ou da PWC. Um é a troca física de arquivos mp3, prática remanescente dos dias em que o povo compartilhava lp's, cassetes ou CD's: é possível constatar, por exemplo, que os internautas com menor poder aquisitivo vão aos bares com Internet ou Lanhouses e gravam CDR's, que custam menos de um real, podendo arquivar mais de uma centena de arquivos de mp3. (2011, p.21)

Os tecnodeterministas poderiam se assustar com tais dados, mas quem conviveu no universo minoritário das pequenas gravadoras nacionais nunca acreditou no fim do disco. As experiências da *Monstro Discos* (Goiânia) ou *Punch Drunk Discos* (Porto Alegre) que seguiram editando LP's, mesmo diante dos anúncios de sua morte são emblemáticos. Talvez essa seja uma justificativa relevante para estudarmos expressões menores das pequenas indústrias e empresas musicais da América Latina. Eu mesmo entrei em contato com a *Polysom* em 2006 a fim de editar um vinil e o atendente me disse que não tinha certeza se a empresa estaria aberta dali a três meses, quando eu encaminharia o meu pedido de fabricação. Naquele momento, ela disse que estavam sobrevivendo da fabricação de copos e brindes de vinil. Em 2007, de fato fecharam as portas, e o único maquinário de fabricação desta mídia sob encomenda no Brasil restou guardado, até ser comprado pelos proprietários da *Deckdisc* em 2008, e reaberta em 2009, é claro, a partir de um estudo de mercado que apontou tendências de crescimento nos EUA e Europa (POLYSOM, 2016)²⁷.

As cenas de Porto Alegre e Montevideu integram esse contexto músico-comunicacional permeado pelas redes midiáticas. Ao assumir esse lugar, meu estudo lança luz sobre manifestações encontradas nos limites e nas fronteiras do consumo musical. Projetos musicais individuais distribuídos através do site *bandcamp*, experiências que contam com públicos de nicho e possuem certo caráter efêmero. *Meu objetivo é compreender como tais produtos restam ou afloram de sua condição subterrânea,*

²⁵ Disponível em: <<http://bileskydiscos.com.br/blog/2016/03/30/mercado-de-lps-chega-ao-patamar-da-decada-de-1980/>>. Acesso em 02 mai. 2016.

²⁶ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/venda-de-lps-bate-recordes-no-brasil-eua-inglaterra-12428609>>. Acesso em 02 mai. 2016.

²⁷ Disponível em: <www.polysom.com.br>. Acesso em: 06 abr. 2016.

articulados ao universo dos pequenos consumos, das práticas menores, de pouca representatividade comercial (em termos de volume), mas com pertinência ética e estética nas cenas musicais locais e globais. A seleção das obras e dos seis sujeitos da pesquisa (*Saskia, Estrella Negra, Nosso Querido Figueiredo, dpsmkr, Darvin Elisondo e Joseph Ibrahim*) aconteceu através de minha *escuta poética*, transmetodologia que será descrita a seguir (capítulo 2 e 3). Embora esse critério implique certa subjetividade ativada como processo, fenomenologia da escuta transposta em fenomenotécnica (conforme Bachelard), há pelo menos um elemento comum entre todos os sujeitos: o acesso realizado exclusivamente através da internet (principalmente através das páginas do *bandcamp*)

Esse acesso remoto via internet, com um consumo imaterial das obras impõe uma pergunta: como essa música se sustenta? Como abordar a dicotomia do valor de uso x valor de troca quando não a expectativa de remuneração não está no produto musical, em si? Através da noção de comodificação, Sterne (2003, p.161) descreve a transformação da música em propriedade privada ao longo do século XX como um processo vinculado à alta modernidade e seu desenvolvimento técnico. Para tornar a música produto foi necessário objetificar a escuta e criar *regimes de audibilidade*, uma espécie de encontro entre criação, produção, veiculação, audição e juízos de valor das musicalidades. O texto de Simone Pereira de Sá "A música na era de suas tecnologias de reprodução" apresenta uma boa síntese sobre um dos regimes de audibilidade atual, onde surgem os seguintes cenários:

1. *Desmaterialização da música*, que virtualizada é acessada em diferentes suportes e pode ser "reprocessada, sampleada, reconectada", enfim ressignificada pelos sujeitos, explodindo sua dimensão de produto acabado e de obra.

2. *Consumo participativo*, justamente a possibilidade de customização musical, uma dimensão de ação dos sujeitos sobre a música, que extrapola o polo do consumo, ou rearticula essa dimensão de forma complexa: consumo-produção-ressignificação-compartilhamento;

3. *Desintermediação musical*, a possibilidade de acesso direto a produtos e produtores musicais, onde o avanço tecnológico na produção e na distribuição configuram cenários mais abertos. Há possibilidade de consumir música diretamente de um produtor independente ou de estabelecer canais de comunicação entre fãs e artistas, viabilizando comunicação de dupla via²⁸.

²⁸ Quanto a este segundo cenário, embora a autora afirme que há uma relativização no poder das empresas e suas estratégias de marketing em relação aos artistas, acredito que precisamos de maior comprovação empírica para demover da ideia de que a própria abertura à customização e participação do fã é, em si, uma estratégia de

Para a autora, estas etapas podem ser abordadas como momentos de ação dos sujeitos diante da tecnologia, "cada uma das conquistas que marcam as práticas culturais de consumo consolida a noção de 'atividade' do consumidor" (SÁ, 2006, p.15, grifo da autora), percepção reforçada pelo que ela chama de contraexemplos, bandas que divulgam o trabalho na internet para ganhar visibilidade a fim de fechar acordos com gravadoras, fãs que colecionam discos inteiros a partir das possibilidades de troca gratuita, Dj's que se mantêm fieis ao disco de vinil ao invés de praticarem o *download* gratuito. Ela sugere que as mediações ainda são pontos de vista adequados como perspectiva nestes cenários, embora em transformação, onde valeria discutir "comunidades de gosto, noção de gênero e a crítica musical" (2006, p.14). De certa forma, as dimensões culturais articuladas às tecnologias, o que Martín-Barbeiro chama de *ritualidades* (2004).

Assim, embora o sujeito tenha a seu alcance ferramentas para atuar e criar mercados próprios, espaços de recomendação e crítica musical, etc, age segundo as lógicas disponíveis. Assim apresentam os recentes estudos sobre algoritmos e vigilância na internet 3.0 (ARRUDA; MELLO, 2017; BRUNO, 2008), onde as caixas pretas do universo tecnomediado surgem como obstáculos relevantes ao conhecimento científico sobre consumo cultural a partir da rede, destacando, entre outros elementos, as estratégias mercadológicas por trás da recomendação.

A flexibilidade apresentada pela *desmaterialização da música* pode ser vista como uma dimensão mágica e participativa por um lado, mas é também o imperativo mercadológico que empurra os cidadãos para o universo mediado, como se não existissem alternativas. Por isso, os contraexemplos apresentados por Sá são interessantes, porque surgem como resistências comunais de nichos e cenas; subculturas em processo, com posturas de resistência às diferentes apropriações mercadológicas das identidades culturais. (A partir de minha experiência no doutorado sanduíche em Barcelona, tratei de realizar um contraponto ao estudo das musicalidades em redes online ao ir para os trens metropolitanos e para as ruas tocar em busca de moedas [e conhecimento]. Nessa incursão empírica [relatada nos subcapítulos 4.4.1 e 4.4.6], pude perceber como a relativização proposta por Simone Sá faz sentido, uma vez que muitos músicos, de diferentes gerações, sobrevivem alheios aos compartilhamentos e desmaterializações presentes nas redes online).

A opção aqui não será aprofundar as contradições entre a música independente e cooptada, mas com base no pensamento de Henry Lefebvre (1991) tratar *underground x mainstream* como álibis um do outro. Para o autor (amparado na história da técnica presente em Marx), quando a música se torna mercadoria submetida à dicotomia do *valor de troca x valor de uso*, acaba por reproduzir o sistema, ao mesmo tempo em que abre brechas (dialeticamente). Ínfimas brechas, alcançáveis somente no cotidiano, numa espécie de entre-espaço que media a filosofia (ciência) e a arte. Nesse sentido, se os *regimes de audibilidade* contemporâneos são mais plásticos (SZENDY, 2003), permitindo a partilha e a convivência de múltiplos modos de escutar (e a escuta aparece aqui como ato de escutar, mas que desencadeia o arranjar, o compor, o produzir, o distribuir, como veremos no capítulo 3), será que as musicalidades fora do mercado (cotidianas) vão perdurar (possibilitando brechas) ou precisarão restabelecer seu valor de troca? Como esse regime de suposta liberdade em relação à música vai sobreviver materialmente (e produzir rupturas)? Uma dimensão desse problema pode ser perceptível através dos *usos sociais* da escuta.

1.5 Refinando

O caminho que proponho perpassa essas abordagens através das teorias sobre escuta musical. Ao invés de um adensamento fenomenológico proponho certa superficialidade (positiva conforme Flusser), preservando diálogo promíscuo com abordagens culturalistas e pós-estruturalistas, sobretudo os recentes estudos de Marcelo Conter (2016) e Giuliano Obici (2008; 2014). O convite à subjetividade objetivada que a noção de *escuta poética* como método supõe, leva a localizar culturalmente o ponto de escuta, em certo sentido, de onde venho e o que e porque escuto o que escuto. Ou seja, para além de uma questão geográfica por obrigação (vivo no Rio Grande do Sul) um situar-se nas paisagens e nos territórios simbólicos (SANTOS, 1988).

Através da *escuta poética* delimitei um *corpus de análise* no **eixo da observação** que tem relação com cenas musicais *indie rock*, rotulação que não implica delimitação, mas ponto de partida. Meus objetivos passam por uma tentativa rudimentar de **mapear traços comuns que remetem a pertencimentos identitários, inspirados na estética do frio, mas não só, abertos às partilhas mais promíscuas com as musicalidades universais, fomentadas, sobretudo, pela cultura rock, punk rock, hardcore, do it yourself**. Para além (ou aquém) de atestar características de gênero, meu objetivo é problematizar o gênero em sua articulação com as territorialidades e as cenas musicais. Não diretamente através de seus

discursos e regramentos, mas de modo estético através de minha *escuta poética*. Escuta que é um arranjo de minha audição sobre esse universo (permeado pelo *indie rock*, mas atravessado pelo *folclore*, pelo *jazz*, pelo *samba*, pela *música experimental*, enfim, pela minha subjetividade produzida historicamente).

Um problema que surge dessa abertura é certo isolamento provocado pelas próprias narrativas do gênero. A tentativa de fazer dialogar certa materialidade do folclore com as expressões jovens vinculadas ao *rock*, surge para problematizar o discurso fácil e quase automático que uma boa parte dos músicos e ativistas latino-americanos têm, em relação a suas experiências de promotores, músicos, produtores, realizadores: inspiração no "do it yourself" (DIY) do *punk* britânico e norte-americano como mito fundador. O movimento *punk* é encarado como divisor de águas, pois permitiu que realizássemos as nossas versões latino-americanas de revolução cultural do fim do século. Não nego essa premissa, mas quais são os outros processos de fabricação que nós promovemos? Há como encontrar essas referências locais, relativas a certo pertencimento de longa data ao continente latino-americano, perdidas e empoeiradas entre os trapos, os braceletes e os *bottons* da revolução cultural do *punk*?

Algumas pistas estão nas aventuras de Rhys, seu reencontro com o faça você mesmo da Patagônia, ou nas descrições recentes das cenas do carnaval baiano, do forró eletrônico, do tecnobrega (MONTEIRO; TROTA, 2008), matrizes culturais de longa duração que emergem na semiosfera digital trazendo historicidades minoritárias sob o manto da unidade e do sucesso de ocasião. Os repentistas, os trovadores, os cordéis, entre tantos outros, são formas literárias, artísticas, audiovisuais que nunca precisaram pedir licença para existir, embora tenham sido solapadas por modelos da comunicação alinhados a projetos desenvolvimentistas das indústrias culturais. Matrizes que resistiram não só nos guetos, mas disputando esteticamente lugares ao sol do consumo cultural (GARCÍA CANCLINI, 1996).

Ao propor o *indie rock* como um segundo ponto de partida (o primeiro seria a estética platina), remeto ao ruído consonante que me provocou anos atrás, quando entrei em contato com as noções de *lo-fi* e a precariedade de fazer música de modo tácito. Em meados dos anos 1990, a experimentação tecnológica tornou-se factível e barata, através da melhoria dos equipamentos magnéticos de cassete e os primeiros *softwares* de gravação caseiros acessíveis à classe média latino-americana, quando vivenciei o faça você mesmo, sempre com os ouvidos voltados para o norte. Cumpre agora desatar os nós dessa memória como obstáculo ao procurar entre o que foi e o que está aí: outras lógicas e interpretações, resíduos que escapem ao *do it yourself* generalizado. É o que encontro nas musicalidades do

bandcamp trazidas para a análise. A generalização da liberdade criativa do recorte e do sampler através da digitalização total dos processos de realização musical. Essa ética novecentista que sugamos dos modernistas da música eletrônica e concreta dos anos 1920 e 1930, passando pelas citações do *jazz e hip-hop*, pelo *sound system e o punk*, os *repentes e a tropicália*, é a forma prioritária das músicas aqui presentes. Não mais ligada a um ou outro gênero a este ou aquele movimento, mas como modo de escuta, *regime de audibilidade* compartilhado por esses sujeitos para enfrentar e musicar seus mundos. Retratado aqui numa expectativa de arranjar esse universo sônico em montagem (conforme BENJAMIN, 2010).

1.5.1 Um problema-objeto

Uma vez que a escuta é uma construção social, cultural, política e econômica, campo de múltiplas mediações que produzem subjetividades (STERNE, 2003), o objetivo é investigar como se constitui um modo de escuta singular no alvorecer do século XXI: referente a musicalidades fabricadas de modo tácito, em diálogo com a música popular e com as tecnologias midiáticas. Na encruzilhada entre as possibilidades da rede computacional e a efemeridade do cotidiano (LEFEBVRE, 1991), materializam-se, através da repetição, da reiteração e da presença, *regimes de audibilidade*. Quais formas escutamos no percurso da pesquisa, entre Porto Alegre e Montevideu (e breve passagem por Barcelona)?

A fim de abordar esse processo, parto da minha *escuta poética* como o arranjador, o DJ, o bricoleur. Essa espécie de percurso do pesquisador que reinventa os processos, entre *indie/mainstream*, moderno/folclórico, atual/antigo, é uma subjetividade construída por esse tempo. Como ela se organiza (auto-reflexividade e produção/reprodução) e como os músicos que encontro por esse trajeto organizam e refletem sobre suas escutas? O músico ouve-se e ouve seu tempo. Compor, arranjar, executar música é escutar (SZENDY, 2003). Nesse procedimento, que combina modos comunicacionais e musicais, a escuta torna-se material, é o *medium* de um processo complexo, repleto de referências e sentidos contextuais: políticos, sociais, culturais, econômicos. A própria condição de montagem pretende emular e, em certo sentido, registrar, em trânsito, escutas desse período histórico.

Como se articulam essas dinâmicas do público e do privado? Como as formas online e a multiplicidade de musicalidades em torno do próprio umbigo reinventam ou fabricam, uma vez mais e dialeticamente, o sujeito individual, o consumidor solitário, a escuta autista, satisfeita em si mesma? (ou com utopias mercadológicas)? Para quê (quem) esses sujeitos

solitários fabricam seus poemas efervescentes e lançam ao inferno paradisíaco das redes de compartilhamento? O que esse "gesto" apresenta de qualidade?

Abordei esses problemas em duas dimensões, baseado nas instâncias de mediação de Martín-Barbero (2004):

1. Reconstituição da *escuta poética* através da montagem – articulando a noção da *montagem como método* em Benjamin (BUCK-MORSS, 1995) com os métodos que surgem no processo da própria escuta dos sujeitos da pesquisa, organizados em torno da noção de *tecnicidade*, de Martín-Barbero (2004).

2. Descrição do processo - que remete às outras três dimensões descritas por Martín-Barbero em sua proposta de mapa noturno (2004), acerca das mediações: *socialidade*, *institucionalidade e ritualidade*, onde surgem interpretações dos contextos que possibilitam a plasticidade da escuta dos sujeitos da pesquisa.

Minha hipótese é de que os modos informais de criação, produção e distribuição cultural formam uma tessitura perene, distribuída entre os diferentes atores, mas que é abastecida com regularidade e com lógicas específicas mapeáveis, passíveis de sistematização e arranjo. Não é algo ocasional, algo eventual, fora das estruturas (embora possa promover brechas desde dentro). Assim como a tecnocracia se instala e determina a reprodução da vida, esses circuitos fermentam uma espécie de fuga permanente, quase como um eterno retorno, uma distopia personalizada ao gosto da estação, sazonal, com base em processos de montagem como *regime de audibilidade*.

2 EPISTEMOLOGIA

Apresento a seguir alguns antecedentes teóricos da transmetodologia, entre eles a epistemologia crítica de Bachelard (1971) e a crítica à razão dialética de Sartre (1963), a fim de construir minha perspectiva epistemológica. O capítulo trata de situar o pesquisador como mediador de seu projeto científico alienado pelas condições de seu tempo, donde emerge para escutar o mundo e seu tempo, na articulação de seu problema/objeto. Movimentos racionais que já são método. A comunicação midiática aparece como dimensão transformadora, parte do sistema capitalista acumulativo que determina, em certos níveis, as ações dos sujeitos. Para abordar os problemas/objeto nessas condições, o caminho proposto é a poética de Bachelard (1971) e o pensamento estético de Walter Benjamin (1994; 2010) com as *imagens dialéticas* e a noção de *ur-fenômeno*. Dessa teorização, surge a *escuta poética*, objeto e princípio epistemológico da tese, articulada às *musicalidades dialéticas*, matérias sônicas da tese sonora. Levados a cabo como procedimento, tais princípios se baseiam na observação participante (GUBER, 2004) como matriz fenomenológica da noção de escutar-se escutar (SZENDY, 2003). Ao final do capítulo, delimito um *radar diurno* que orienta as observações no campo, baseado nas instâncias de mediação de Martín-Barbero (2004), e apresento os procedimentos metodológicos de modo esquemático, com a apresentação dos sujeitos da pesquisa e as incursões empíricas no campo.

2.1 Perspectivas metodológicas e a dimensão econômica

O britânico Eric Hobsbawn destaca em seu livro *Como mudar o mundo*, a qualidade das análises de Marx e Engels, formuladas no século XIX em relação ao sistema econômico, previsões hoje vistas, segundo o autor "como caracterização concisa do começo do novo milênio" com uma validade que perdura coesa há 150 anos (2011, p.108). Esses autores que revigoraram o pensamento crítico, de forma inventiva e complexa, deixaram legados importantes, entre eles, a análise econômica histórica empreendida à exaustão, através do estudo de volume vasto de documentos, teorias (econômicas, filosóficas, sociológicas, interdisciplinares), observação e práxis, "o marxismo foi parte de uma tendência geral para a integração da história às ciências sociais e, em particular, para ressaltar o papel fundamental dos fatores econômicos e sociais nos fatos políticos e intelectuais" (Ibid., p.225). Através do materialismo histórico dialético criaram um modelo teórico fiel e plural sobre o surgimento do capitalismo, a transição das formas de produção

social da revolução industrial, da urbanização crescente, do aparecimento da classe operária e da supremacia do pensamento burguês como matriz socioeconômica e cultural (Ibid., p.122-163).

"A Chamada Acumulação Primitiva", capítulo XXIV de "O Capital", é uma das explicações para a realização dessa nova forma de organização social, além da estrutura social rural na qual um campesinato libertava-se e o "surgimento do artesanato urbano" quando os bens não agrícolas ganham importância e presença na sociedade (Ibid., p.150). Neste trecho da obra, há uma reconstituição histórica detalhada do que Marx e Engels entendem como a acumulação primitiva, processo que antecedeu a organização capitalista urbana e industrial. Em meados dos séculos XV e XVI com o fim da vassalagem e da servidão feudal, dá-se início um processo de expropriação das terras dos camponeses, inicialmente através da redução das lavouras a pastagens, posteriormente, já no século XVII através da "limpeza das propriedades" que passam da Coroa ao Estado, por fim, à iniciativa privada (MARX, 1989, p.828-846).

A migração forçada até os nascentes centros industriais urbanos gera estados de caos, onde são necessários regramentos e regulamentações violentas, sobretudo no combate à "vadiagem". O sangue humano lubrifica as roldanas das fábricas modernas e cria a nova ordem mercadológica

A expropriação e a expulsão de uma parte da população rural libera trabalhadores, seus meios de subsistências e seus meios de trabalho, em benefício do capitalista industrial; além disso, cria o mercado interno (MARX, 1989, p.865).

A desigualdade está na base e no cume do processo, como bem provoca Piketty, em seu esforço de atualizar a condição do capitalismo contemporâneo na sociedade global. O que Marx e Engels realizaram ao observar o desenvolvimento econômico na Inglaterra enquanto motor do capitalismo burguês, amplia-se em escala mundial, impulsionado por outros processos sanguinários e violentos como os resquícios coloniais e as grandes guerras. Galeano chegou a sentenciar que a desigualdade na América Latina tinha relação direta com sua riqueza exuberante, com a diversidade e a multiplicidade dos povos pré-colombianos. A condição material favorável foi o contexto da expropriação e do saque, narrada em "As veias abertas da América Latina"; o ouro e a prata indígenas transformaram-se em acúmulo no norte global: na Europa, e nos Estados Unidos, pós segunda guerra mundial.

Sistematizar a dimensão econômica do fazer ciência implica recontar alguns nexos históricos, na medida do possível, pois narrar a história é atitude árdua e política: "*A história é um profeta com olhar voltado para trás: pelo que foi e contra o que foi, anuncia o que será*" (GALEANO, 1979, p.19). Como afirma Efendy Maldonado (2014), mesmo na observação micro, precisamos nos filiar, nos relacionar com um projeto de pensamento, que não é somente um arranjo científico posicionado nas instituições existentes (grupos de pesquisa, universidades, associações e fóruns). Um projeto metodológico é uma práxis na direção do estabelecimento de uma fortaleza de saber, de uma instituição viva e plural de conhecimentos articulada a matrizes de pensamento, cosmovisões e concepções de mundo.

O estudo da economia política não tem relação apenas com a contextualização do objeto de pesquisa, sua rede de condicionantes simbólicas, entre elas a mediação material com o mundo do dinheiro da troca mercadológica e do valor capital. A dimensão econômica serve ao pesquisador, pois condiciona sua concepção de sociedade, conforme o próprio Marx afirma. Em busca do pensamento autônomo, de uma perspectiva crítica, é necessário levar em conta que os próprios discursos econômicos são construções sociais que refletem preocupações de determinadas épocas (PIKETTY, 2014, p.63), preocupações essas que perpassam os sentidos comuns citadinos e condicionam também os vieses interpretativos da ciência. Nossa atuação de pesquisadores acontece imersa nesse lugar, donde vale situar-se, alinhar-se ou incomodar-se, provocar-se, sobretudo, pelos dogmas ou pelas fabulações economicistas.

Diante da tendência de desigualdade econômica apresentada por Piketty (2014, p. 25-111), os incipientes projetos de construção de fortalezas científicas na América Latina veem-se solapados pela falta de recursos e escassez de incentivos (como o caso brasileiro do recente ajuste fiscal, por exemplo). Sem cruzar os braços, mas lutando nas arenas políticas específicas para retomar os investimentos, vislumbramos a precariedade como uma espécie de habitat de algumas de nossas filosofias. Em Martí e Mariátegui, por exemplo, há leituras teóricas, poéticas, críticas e combativas sobre o continente, elaboradas em meio às revoluções (cubana e peruana). Noutra direção, Alves (2014, p.105-108) aponta o Modernismo brasileiro, que mesmo de forma enviesada "foi uma ruptura epistemológica no interior da cultura brasileira, pois superou a ambiguidade entre a superioridade europeia e o atraso da nação subtropical". Essa forma caleidoscópica e de apropriação aparece como prática, filosofia e resistência construída a contrapelo.

O pensamento comunicacional na América Latina se realiza de forma semelhante. Como parte do projeto educacional de Salvador Allende, exilado no Chile, Paulo Freire, ao

lado de Augusto Boal, realiza experiências com base em sua pedagogia do oprimido. As ideias originais de educador do agreste brasileiro ganham o mundo, assim como as experiências do teatro libertador de Boal, que vão além do estranhamento reflexivo de Brecht até uma ação livre: o teatro como ensaio desalienante da revolução (DOWNING, 2002, p.189). Técnicas idealizadas teoricamente e realizadas em ato. A comunicação crítica à extensão e a opressão simbólica (o opressor que habita o oprimido) são noções de Freire presentes na obra de Martín-Barbero e de Armand Mattelart. Uma confluência que acontece como reação aos paradigmas tecnificistas e midiológicos que trouxeram a reboque os projetos de modernização (técnicos) do norte para o sul: da Aliança para o Progresso até a interligação da rede mundial de computadores (MARTÍN-BARBERO, 2004; MATTELART, 2002).

Enquanto um dos mais importantes pensadores da comunicação, Armand Mattelart afirma que é necessário reivindicar uma definição epistemológica muito clara para os estudos desse campo, pois os termos comunicação e informação são muito apropriados por outras áreas de conhecimento na contemporaneidade (2004, p.251-256). Seria preciso buscar no desenvolvimento histórico dos pensamentos comunicacionais as formulações e as apropriações teóricas que criaram a área. Para o autor, as teorias da comunicação se constituem como uma espécie de zona de confluência de pensamentos, não só científicos, mas políticos. O surgimento da comunicação como disciplina, que acontece ao longo da primeira metade do século XX nos Estados Unidos, a partir da *Mass Communication Research*, é um exemplo. Trata-se de uma frente de pesquisa patrocinada pelo Instituto Rockefeller, inicialmente com interesses mercadológicos e bélicos (MATTELART; MATTELART, 2011, p.36-38; RODRIGO ALSINA, 1995, p.35-43), projeto que, apesar de situado no epicentro da *intelligentsia* instrumental norte-americana, contou com Theodor Adorno, principal nome da Escola de Frankfurt, reconhecida pelo alinhamento a teoria crítica e as bases conceituais da dialética materialista.

Essa espécie de contradição de base, é um indício do problema conceitual que implica o termo comunicação. Porque o surgimento da disciplina (no século XIX ainda uma interdisciplina, conforme Wallerstein, 2007) e do campo de saber, a fabricação política da Comunicação como Ciência Social Aplicada tem relação direta com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa (como o nome em inglês sugere), que teve crescimento exponencial no mundo todo a partir da década de 1940. Já nos primeiros esforços de teorização sobre os meios de comunicação e sobre a sociedade midiática – nesse período tendo como objeto principal os veículos de comunicação (os aparelhos em si, sobretudo o

rádio e a televisão) – um debate epistemológico se estabeleceu entre duas correntes de pensamento, que entendiam comunicação como sistemas de consenso. No entanto, com uma divergência de base: para os funcionalistas vinculados ao projeto norte-americano seria necessário a conservação do sistema, enquanto para os críticos, representados sobretudo pela escola de Frankfurt, tratava-se de "criticar a produção-reprodução de um dispositivo de controle social" (MATTELART; MATTELART, 2004, p.159).

Na obra de Armand e Michèle Mattelart (principalmente os livros *História das Teorias da Comunicação* e *Pensar as Mídias*) temos algumas pistas sobre os pontos de intersecção e cruzamento que, ao longo do século XX, no período de consolidação das ciências sociais, bem como de sua própria crise paradigmática, ajudaram a formular visões sobre a comunicação como campo de saber autônomo, munido de concepções epistemológicas, metodologias e objetos próprios. De um período de maior rigidez, quando os teóricos vinculados à Sociologia atrelaram-se ao funcionalismo e ao behaviorismo estadunidense e os críticos beberam na fonte do marxismo e da teoria crítica, as etapas sucessivas (algumas ocorreram simultaneamente a estes projetos fundadores embora tenham vindo à tona posteriormente) promoveram uma ampla abertura no que podemos chamar de pensamento comunicacional. A cibernética e o modelo matemático, que influenciaram também a antropologia e a psicanálise do modelo orquestral e da metáfora biológica; os paradigmas sistêmicos e o determinismo midiológico; o fim do sujeito e o pós-modernismo; o retorno do microssujeito, a identidade e os projetos minoritários com a ênfase no popular; globalização, fluxos e desregulação ultraliberal; são apenas alguns motes que perpassam o aparecimento moderno da comunicação no dicionário científico.

Além desses efluentes majoritários, há uma outra série de pensadores que abordaram a comunicação ao longo da história da humanidade, que são retomados atualmente, garimpados entre prateleiras ou alamedas virtuais, a fim de enriquecer redes conceituais, perspectivas de análise etc. Como bem aponta Bordenave, a comunicação é uma das formas que os homens têm para relacionarem-se entre si, um dos fenômenos mais básicos de relações sociais e de influência recíproca (1983, p.12). Encontramos teorizações sobre a comunicação em Aristóteles, em Platão, em Heráclito, nos contos Guaranis, na Bíblia, no Al Corão. A abordagem em relação à disciplina é, portanto, aberta, embora limitada a um espectro de matrizes organizadas que garantem unidade institucional no campo dos saberes, um núcleo duro que deriva da pesquisa em comunicação, no caso desse programa, em processos midiáticos. Estabelecer as formalidades em relação ao campo, não implica acomodar-se a elas, pois será dentro do estatuto formal da ciência que poderemos

ampliar suas perspectivas, limites e fronteiras. É o campo discursivo no qual atuamos agora e sobre o qual nos submetemos em articulação com a sociedade.

A comunicação como confluência e dispersão de disciplinas recoloca, em sua condição, as diretrizes epistemológicas e políticas da delimitação das áreas do saber. A esse respeito são interessantes as conclusões *Comissão Gulbenkian para a reestruturação das ciências sociais*, estudo realizado ao final do século XX coordenado pelo sociólogo Immanuel Wallerstein:

[...] a crítica à compartimentação das ciências sociais tem, portanto, a ver com clivagens colocadas por paradigmas histórico-intelectuais do século XIX e que, segundo o Relatório Gulbenkian, são mais clivagens ideológicas e organizativas do trabalho intelectual do que propriamente derivadas de exigências internas do conhecimento, isto é, epistemológicas, teóricas e metodológicas (LOPES, 2007, p.10).

É importante, portanto, integrar a economia política às discussões epistemológicas e aos processos de tomada de decisão sobre a pesquisa, pois trata-se de fator condicionante de sua prática. Como tratarei a seguir, é necessário um esforço de desalienação frente aos paradigmas estabelecidos, a fim de compreender os limites da atuação não como barreiras intransponíveis, mas como brechas, como possibilidades de tensão. Entender a pesquisa em comunicação como atividade transdisciplinar é uma atitude política alinhada às próprias conclusões do relatório *Gulbenkian*, quando afirma o acréscimo da interdisciplinaridade, principalmente no período pós-guerra. Segundo os pesquisadores, o processo de abertura das ciências sociais é fomentado sobretudo pelo crescimento das zonas produtivas no chamado eixo sulista, também pelo fenômeno da mundialização e do aumento exponencial das trocas simbólicas e materiais entre os estados nacionais e suas organizações científicas (WALLERSTEIN, 2007).

A noção de transdisciplinariedade não implica o fim da disciplina, mas sua abertura: de um lado a quebra advinda da perda de certeza relativa à propriedade sobre o objeto, por outro, relações em densidade crescente com outras áreas do saber e não só; "das ciências com as artes, com a literatura, com a experiência comum, com a intuição, com a imaginação social (LOPES, 2007, p. 14)". Tal abertura é presente na perspectiva transmetodológica, na qual Maldonado (2008, p.29) sugere

Uma opção epistêmica que permite configurar alternativas enriquecedoras de investigação [...] que se caracteriza por: confluência de métodos, entrelaçamento de lógicas diversas (formais, intuitivas, para-consistentes,

abdutivas, experimentais, e inventivas); estruturação de estratégias, modelos e propostas mistas, midiáticas, que inter-relacionem os vários aspectos das problemáticas comunicacionais.

A proposta transmetodológica não é um receituário, ou uma metodologia em si, mas uma concepção filosófica e política sobre o papel do pesquisador enquanto um produtor de conhecimento, situado no espaço-tempo das transformações sócio-comunicacionais intensas e ruidosas do século XXI, onde realizar investigações científicas de fato exige rupturas com as burocracias e os continuísmos acadêmicos. Não é tabula rasa, mas o reconhecimento dos saberes científicos e dos saberes ancestrais, totêmicos, residuais, populares, entre tantos outros, como fermentos de pensamento suscitadores e transformadores da sociedade. A opção convida às múltiplas metodologias para reformulações críticas, para diálogos horizontais à guisa de preparar o espírito investigador. É midiática porque situa-se no âmbito dos estudos em comunicação, e concebe a sociedade atual como um campo fértil de experimentações comunicativas expandidas e ampliadas a uma diversidade crescente de espectros da realização humana: no mundo das artes, na agricultura, na medicina, na espiritualidade, entre tantos outros (MALDONADO, 2008; 2013; 2014).

Em seu lastro intelectual amplo, alimenta-se das experiências transdisciplinares que ajudaram a constituir o campo de estudos da comunicação: "*Escola de Frankfurt, Colégio Invisível, Projeto Francês (Barthes/Friedmann/Morin), Estudos Culturais*, entre outras experiências, [que] procuravam construir teorias que integrassem vários ramos do conhecimento, na busca de saberes fortes para as áreas sociais (MALDONADO, 2002, p.1-2)". Traz como premissa a problematização metodológica densa a fim de desconstruir e reformular concepções e estratégias de abordagens investigativas, que sejam capazes de lidar com a "muldidimensionalidade comunicacional" de cada problema/objeto (MALDONADO, 2002; 2008;).

À luz de cada problematização são convidadas teorias, com suas formas e projetos (SARTRE, 1973), articuladas a partir de diálogo crítico e reformulador. A epistemologia, enquanto uma filosofia que pensa o fazer científico em ato, não será portanto una, determinista, mas procedimental, transcendente em relação a sociedade e imanente em relação as cosmovisões metodológicas às quais dá forma (JAPIASSU, 1977; MALDONADO, 2008; MATTELART; MATTELART, 2004.). Epistemologia numa pluralidade hospitaleira, quando entendemos que "A hospitalidade é a própria cultura e não

é uma ética entre outras. [...] *a ética é a hospitalidade*", forma poética de colocar-se nas fronteiras (DERRIDA, 1991).

Esta ciência é vista *práxis*, e o sujeito investigador não produz com objetivos estritamente abstratos no universo das ideias. Sua presença e atuação crítica de enfrentamento sobre o concreto transforma a prática em significado, em atuação refletida e transformadora (SARTRE, 1973). Há uma expectativa corporal, estética e sensória sobre o fazer científico. Mas que corpo é esse? Como definir ou posicionar essa forma antropológica de leituras e apreensões fragmentárias? O quanto é permitido e possível ouvir-se neste processo de enfrentamento? Depende da crença política, da filosofia com a qual nos associamos e nos filiamos. O tudo pode de Feyerabend exige algum lastro lógico. Para Peirce, "O génio do método lógico de um homem deve ser amado e reverenciado", pois trata-se de um processo a ser criado e observado no interior, onde a produção de sentido realiza-se previamente à exteriorização (1877 [2015], p.13).

O projeto transmetodológico, sob um ponto de vista dialético, tem sua emergência na sociedade devido às condições necessárias para sua aparição. Para Sartre, o processo histórico é desencadeado por totalizações onde cada momento de uma série "debe *comprenderse* a partir del momento inicial, y que es *irreductible* a éste" (1963, p.161, grifo do autor); não existem acasos ou fatos acessórios. Tal compreensão, presente no texto Os 18 Brumário, de Marx, sustenta a noção de historicidade nas teses sobre economia, sociedade e capitalismo, a totalização só pode ser compreendida através de um processo regressivo que reconstitua a história como um processo de totalização e não de totalidade.

Realizar a diferenciação entre a totalidade e a totalização é compreender a razão dialética em si. Sartre dá o exemplo de uma orquestra sinfônica, que ao reunir os músicos sob a batuta de um maestro e um nome, apresenta-se como unidade inerte, realiza música sinfônica em sua totalidade, como objeto que supera e se diferencia da soma de suas partes. No entanto, ao longo de um concerto essa espécie de inércia, o em-si, transforma-se em passado a cada segundo, ao mesmo tempo em que rearranja-se, através de suas partes, em novas unidades a fim de seguir soando como uma orquestra, musicando. Essa espécie de orquestra em movimento é a totalização, que se diferencia pois é um ato "*en curso y que no se puede detener sin que la multiplicidad vuelva a su estatuto original*" (1963, p.194); mesmo que os músicos juntos façam parte da orquestra, é precisa que soem seus instrumentos individuais como partes desse todo. Há um movimento duplo no qual os múltiplos se diferenciam a todo momento, mas realizam uma mediação com os seus diferentes à medida em que reconstituem essa unidade de totalização a cada instante, "la

inteligibilidad de la Razón dialéctica se puede establecer facilmente: no es otra cosa que el movimiento mismo de la totalización" (1963, p.194). Uma negação no interior do processo torna-se afirmação ao promover uma nova totalização, ou seja, ela se diferencia, cria outros arranjos com outras multiplicidades que se mediam-se, diferenciam e totalizam ininterruptamente.

O aparecimento da razão dialéctica materialista, da conscientização da classe proletária e do socialismo deriva das contradições e antagonismos presentes no processo histórico. Para Sartre, só poderemos entender essa forma lógica, se aceitarmos que o momento histórico no qual emerge, é um momento singular no desenvolvimento da humanidade, assim como o momento da revolução burguesa, que trazia, em si, as condições necessárias para sua totalização. Todo momento é singular, pois a totalização está sempre em curso, onde a tarefa do homem, e do pesquisador, será dar sentido às singularidades através de sua práxis, *"si existe algo como una razón dialéctica, se descubre y se funda en y por la praxis humana a hombres situados en una sociedad determinada y en un momento determinado de su desarrollo"* (1963, p.180).

Não defendo que a razão dialéctica seja universal e única, mas o movimento proposto em Crítica da Razão Dialéctica, onde "Sartre dedica-se à compreensão da necessidade das mediações que constituem as relações sociais e o tecido histórico sem as quais a articulação entre teoria e prática não pode ser formulada, nem a alienação pode ser compreendida" (CHAUÍ, 2004, p.241) atualiza uma preocupação de nosso momento histórico: a necessidade de recolocar a totalização em detrimento da totalidade. Ao final dos anos 1950, o livro traz uma crítica ao dogmatismo e ao formalismo com que foram lidos e colocados em prática os múltiplos textos e teorias de Marx e Engels, e formula novos rumos para o projeto do materialismo dialéctico. A reafirmação do sujeito no processo histórico é um dos temas presentes na obra (voltaremos a esse tema a seguir), mas a retomada das formulações de Marx sobre a técnica atualizam a necessidade dessa preocupação no âmbito de nossas sociedades altamente diferenciadas de hoje. Mesmo soterrados nos objetos técnicos e tecnológicos da era do conhecimento (CASTELLS, 2000), temos que abordar a técnica em seu processo histórico, em sua relação de totalização e não como uma totalidade dada.

Assim como os objetos, as teorias e as práticas científicas também podem reproduzir-se desencarnadas de suas forças e vetores, realizadas à guisa de costume na inércia do trabalho burocrático. Técnicas de realização que se totalizam e fabricam saberes. Por isso, a ciência segundo a razão dialéctica necessita de dupla inteligibilidade

En primer lugar, la dialéctica misma, como regla del mundo y del saber, tiene que ser inteligible, es decir – contrariamente que la Razón positivista -, comportar en sí misma su propia inteligibilidad. En segundo lugar, si algún hecho real – por ejemplo un processo histórico – se desarrolla dialécticamente, la ley de su aparición y de su devenir tiene que ser – según el punto de vista del conocimiento – el puro fundamento de su inteligibilidad (SARTRE, 1963, p.192).

A abertura das ciências sociais (WALLERSTEIN, 2007), a imaginação sociológica (MILLS, 1982), a terceira ruptura (SANTOS, 2006) das quais a transmetodologia se nutre são inteligíveis à medida em que a crise dos paradigmas guarda em si, no processo de totalização do que conhecemos como ciência, outras formas de concretização alinhadas a outros projetos, organizados a partir de lógicas diversas. Do ponto de vista de uma negatividade dialética, uma crise de paradigmas comporta, de forma contraditória, rearranjos, totalizações, revoluções em Thomas Kuhn, rupturas para Bachelard, a duração em Bergson, como duplo no interior do projeto moderno ilustrado. A razão dialética nutrindo-se de suas contradições a fim de restabelecer-se, sempre em novas totalizações, em movimento turbulento. A noção transmetodológica não é um movimento isolado, mas reflete um período histórico no qual a produção de conhecimento reconfigura-se à luz da chamada revolução tecnocientífica ou pós-moderna (JAMESON, 1993; HARVEY, 2014), onde há elevado nível de experimentação sensorial e estética na produção de saberes, onde a compartimentação disciplinar não consegue dar conta dos problemas concretos das sociedades para a qual formula suas teses, onde o paradigma do acúmulo e da quantidade encontra-se encurralado pelos limites dos modelos técnicos, econômicos e ecológicos (ZIZEK, 2016; PIKETTY, 2014; HARVEY, 2014; MALDONADO, 2014; FURTADO, 1983).

Reformular ou abrir as ciências sociais não é afetar-se pelos padrões de comportamento e desenvolvimento contemporâneo, mas uma espécie de exigência frente à reorganização radical nas formas de produção, armazenamento e circulação do conhecimento humano (HESMONDHALGH, 2012; CASTELLS, 2000; LEMOS, 2010). A atitude política do pesquisador é uma vigília quanto à adesão acrítica dos modismos acadêmicos. Como afirmam Armand Mattelart e Milton Santos²⁹, os termos globalização e convergência são exemplos de conceitos *prêt-à-porter*, disponíveis no mercado, passíveis de introjeção no meio acadêmico pelos fluxos mercadológicos da citação irrefletida. As

²⁹ Em artigos publicados no livro *Combates e Utopias*, organizado por Dênis de Moraes (2004).

posturas trans, inter, multi, implicam quadros de referência, alinhamentos lógicos que se contrapõem a reducionismos e simplificações das receitas fáceis e amplamente disponíveis. Na sociedade hiperespecializada do século XXI, pesquisadores tornaram-se úteis e utilitaristas, pois não há mais como preceder da ciência para as realizações instrumentais de quase todas as áreas, do marketing à medicina, da tecnologia da informação à agronomia. Para se produzir em alto nível, a ciência é necessária (CRARY, 2014). E se o mercado precisa da ciência, os cientistas e suas instituições estão imersos no sistema capitalista e precisam viabilizar o pensamento, mesmo diante de quadros críticos como a fuga de capitais, a retirada em massa dos fomentos ou as prisões e perseguições do passado e do presente.

Para além do determinismo, no entanto, observar essa relação em seu processo de totalização, exige um questionamento epistemológico profundo, pois o campo dos sentidos media tais relações de base: *"El descubrimiento capital de la experiencia dialéctica, prefiero recordarlo ya, es que el hombre está 'mediado' por las cosas en la medida en que las cosas están 'mediadas' por el hombre"* (SARTRE, 1963, p.231). Não importa o quanto possamos afirmar que produzimos conhecimento com liberdade de princípios, esse conceito é uma invenção de nosso tempo, de nossa cultura, histórico, portanto. Se queremos evitar o niilismo e se entendemos a ciência como narrativa válida, é necessário enfrentamento em relação às redes de conceitos e aos temas de fundo das pesquisas. Vigília em relação às bases epistemológicas dos estudos, pois essas contemplam as formas, os meios de produção, as surpresas e as armadilhas.

A transmetodologia racionaliza dialeticamente, pois permite o transitar e o transpor as formalidades, arranja-se e rearranja-se historicamente à medida em que os objetos interpelam seu tempo, através dos sentidos de um pesquisador. Ele também, sujeito à sua história, embriagado em sua alienação constante, mas distanciando-se dela, tentando vislumbrar-se para além ou aquém do casulo.

2.2 Epistemologia e construção do problema/objeto

O conhecimento científico acontece no encontro entre o sujeito e o mundo, mas é um choque persistente, dinâmico, que não se esgota na escuta imediata. Este talvez seja o fascínio, a curiosidade e a especulação que antecedem romântica e simbolicamente, o sistema sacralizado da ciência contemporânea. Os mundos imaginados pela ciência parecem perdidos no passado de Heráclito, Galileu Galilei, Newton, entre tantos outros. O

encantamento com o saber parece fora do tempo, diante do processo industrial e opressivo das urgências do progresso (LOPES, 2007). Como reinventar as práticas neste cenário? O esforço desse subcapítulo é formular algumas premissas que norteiam minhas concepções epistemológicas e metodológicas. Confesso que tenho dificuldade em dissociar os caminhos pelos quais fabrico relações teóricas das noções conceituais que tais caminhos promovem, fruto de meu próprio hábito reflexivo, potencializado em muito pelas concepções discutidas e aplicadas no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unisinos e do grupo de pesquisa Processocom (que notabilizou-se nos últimos anos como uma referência nas discussões sobre metodologia da pesquisa em comunicação). Ao problematizar o método, realizo esforço sistemático de torná-lo explícito em cada etapa, a fim de apresentar o desencadeamento lógico dialético de minha experiência de pesquisador; esforço comprometido no desvendar de minha aventura humana ao construir saberes (parciais) sobre esse tempo (SARTRE, 1963).

Inicialmente, é válido definir a metodologia como essa caminhada surpreendente, realizada por etapas, indeterminada pelas condições materiais da investigação. Concepção que se diferencia do modelo de razão que desempenhamos até meados do século XX, que segundo Wallerstein (2007, p.85) já não é apropriado para o nosso tempo³⁰. Principalmente, as ciências praticadas sobre influência acrítica do positivismo, inaugurado por August Comte no início do século XIX. As contribuições importantes, que definiram o escopo das ciências sociais por quase um século, encontram em Bachelard um crítico comprometido com a atualização do paradigma racional, sobretudo diante das descobertas físicas e químicas, que implodem a noção de ciência total. Através do racionalismo aplicado, Bachelard propõe avançar sobre os limites de alguns princípios do positivismo

a) as únicas verdades a que podemos e devemos nos referir são os enunciados das ciências experimentais: trata-se de verdades claras, unívocas e imutáveis; b) todo e qualquer outro tipo de juízo deve ser abandonado como sendo teológico ou filosófico; c) a função das ciências experimentais não é a de *explicar* os fenômenos, mas a de *prevê-los*, e de *prevê-los* para *dominá-los*; o que importa não é saber "o porquê", mas o "como" das ciências; d) o aparecimento da ciência esboçaria para a humanidade, um mundo inteiramente novo, possibilitando-o viver na "ordem" e no "progresso" (JAPIASSU, 1977, p.66-67)

³⁰ Além de Wallerstein, essa expressão pode ser embasado por um grupo de pensadores críticos e renovadores, entre eles Marx, Sartre, Bachelard, Gortari, Feyerbend, Foucault, entre outros.

Embora esse modelo canônico pareça uma caricatura imperfeita dos pressupostos da física social de Comte, ele ainda sobrevive como modelo profícuo de produção de conhecimento hoje. Para Japiassu, o surgimento da disciplina de metodologia das ciências vai iniciar um questionamento sistematizado sobre tais premissas, onde Gaston Bachelard assume papel de liderança até consolidar a epistemologia "como ciência" respeitada, através do estudo sistemático do modo como os conceitos de "verdade" e de "realidade" deveriam receber um sentido novo (JAPIASSU, 1977, p.70). Diante da percepção de que existiriam lacunas de irracionalidade dentro do processo científico, em meados do século XX, levantam-se autores críticos dos métodos científicos, além de Bachelard, Popper, Gortari, Norris, Wittgenstein, Piaget, Foucault, Feyerabend (para citar alguns). Eles ajudam a constituir a epistemologia como disciplina que, resumidamente, poderia ser definida como "um discurso sobre o qual o discurso primeiro da ciência deveria ser refletido" (JAPIASSU, 1977, p.24).

Um dos temas da epistemologia é a origem dos problemas científicos: em quais instâncias e circunstâncias se definem as prioridades ou as formas de abordar um problema, qual o envolvimento dos sujeitos relacionados, a necessidade de pensar o cientista enquanto "sujeito social" (SANTOS, 1989). A relativização do conhecimento científico situa essa forma de saber num espaço-tempo determinado, onde deixa de ser teleológico, superior em si a outros saberes, inclusive filosóficos e do senso comum. A ciência é uma espécie de opção entre outras, que tem legitimidade social reconhecida, níveis de confiabilidade relevante de suas metodologias, mas que precisa estar vinculada ao real, reconhecer seus limites lógicos, pois não é holista, embora precise dar conta da multiplicidade – o que difere a ciência contemporânea do positivismo da verdade única (MORIN, 2006).

Sob essa concepção, o problema científico inicial torna-se pré-científico (JAPIASSU, 1977; FEYERABEND, 2003). O passo inicial do pesquisador é para trás, é um ajeitar a bagagem, reconsiderar as preposições que o levam até um patamar de observação (inicial, apenas no sentido de dar-se conta que está observando) sobre o real. Talvez exista uma embriaguez teórica, hipóteses derivadas de estudos anteriores, mas podemos "reconhecer que toda pesquisa científica, tanto por seu ponto de partida, quanto por seu ponto de chegada, está profundamente marcada por seu enquadramento sócio-cultural [sic.]" (JAPIASSU, 1977, p.188), sobretudo nas ciências sociais. Nossos meios de trabalho estão presentes no cotidiano e irradiam sua força para além do sentir científico (BOURDIEU, 2004; WALLERSTEIN, 2007). Diante dessa subjetividade intrínseca buscamos a objetividade possível, a partir da reflexividade epistemológica, que não se traduz no ato

isolado de um situar-se, mas numa abertura contínua (acessível ao pesquisador e, posteriormente, aos leitores, aos pares e aos sujeitos da investigação).

O esforço na confecção da objetividade evolui no sentido do "*resultado del aprendizaje humano, que representa la intencion del estudio y la evidencia de que es posible*", onde os métodos são explicitados como percursos reflexivos abertamente a uma comunidade científica que apela à coerência e à utilidade das interpretações para explicar a maior quantidade de dados possíveis, o que Wallerstein (2007, p.99) chama de *intersubjetividade*. Para o autor, a objetividade dura, defendida como forma privilegiada de ciência, tem sido utilizada para encobrir visões subjetivas onde se produzem erros sistemáticos. Uma intersubjetividade autista não basta, é preciso uma trilha de universalismo e luta contra a fragmentação, de democracia e acesso ao fazer, compreender e aplicar o conhecimento (diversidade de pessoas, de experiências culturais, de temas legítimos de investigação), além da ênfase na historicidade dos fenômenos sociais (Ibid.,p.99-101).

O micro ambiente ponto de partida de uma investigação possui contextos "localizados em termos de estruturas históricas e sociais mais amplas". Para Mills (1982, p.142) ao descrever um problema/objeto apresentam-se os valores e os riscos que correm ante esse universo maior:

A formulação dos problemas, portanto, deve incluir atenção explícita de uma variedade de questões públicas e preocupações pessoais; eles devem estar abertos à pesquisa das ligações causais entre ambientes e a estrutura social. Em nossa formulação de problemas, devemos deixar claros os valores que estão realmente ameaçados pelos problemas e questões em jogo, quem os aceita como valores, e por quem ou por que estão ameaçados. (MILLS, 1982, p. 143)

A objetividade é um esforço realizado através do movimento entre os sintagmas científicos e o contexto social que lhes confere significado, "exige a tentativa continuada da consciência explícita de tudo que está envolvido no empreendimento. Exige amplo intercâmbio crítico dessas tentativas" (MILLS, 1982, p. 142). Não se trata de uma simples exposição do estado da arte, de um posicionamento de peças no tabuleiro social, mas movimentos múltiplos, idas e vindas, conforme o problema toma forma e cresce alinhando-se ou deslocando outras peças no arranjo. Sempre retornamos ao problema/objeto para recriá-lo, reposicioná-lo no mapa inicial de valores, riscos, tensões e perspectivas.

A epistemologia pode nos conduzir pelos tempos da ciência, explicitando matizes, desenvolvimentos, as necessidades de recontar os fatos para retificá-los sempre. Não há

avanço livre, mas sempre contra um conhecimento anterior, pois “o conhecimento do real é uma luz que sempre projecta algures umas sombras. Nunca é imediato e pleno” (BACHELARD, 1971, p.165). Para Japiassu, o epistemólogo em seu perspectivizar histórico vai do presente ao passado, mas ao contrário do historiador da ciência que toma as ideias como fatos, pergunta-se como os fatos de outrora podem tornar-se ideias de hoje (1977, p.33). Para Feyerabend (2003, p.86 grifo do autor) a separação entre história da ciência, filosofia da ciência e a própria ciência não tem favorecido o aperfeiçoamento do processo, pois

o material que o cientista *realmente* tem à sua disposição, suas leis, seus resultados experimentais, suas técnicas matemáticas, seus preconceitos epistemológicos, sua atitude com relação às consequências absurdas das teorias que aceita são, em muitas maneiras, indeterminados, ambíguos, e *nunca estão inteiramente separados do pano de fundo histórico.*

A *epistemologia crítica* coloca em suspenso o contínuo da história, "um facto mal interpretado por uma época continua a ser um facto para o historiador. Para o epistemólogo, constitui um *obstáculo*, um contrapensamento" (BACHELARD, 1971, p. 168. grifo do autor). Por isso, sua tarefa é situar as ciências na sociedade, exigir uma reflexão sobre a responsabilidade social das ações "dos cientistas e dos técnicos" (JAPIASSU, 1977); preservar, trazer a tona e sistematizar outras formas de produção de conhecimento, favorecer a diversificação dos olhares sobre as ciências possíveis, que não só permitam, mas incentivem invenção e "imaginação sociológica" e exijam do pesquisador o abandono das fórmulas sob a responsabilidade de transcender as receitas e banir os estereótipos (BOSI, 2003 p.113-126).

2.3 Projeto científico, mediação e estética

A ruptura é um distanciamento consciente da vivência cotidiana que aparece em Marx através do problema/objeto definido como sociedade-de-pensamento, da qual o pesquisador ascende ao mundo da vida: a realidade concreta, muito mais complexa que a abstração é inapreensível em si. As teorizações não se encontram, portanto, acima da realidade, mas são fazeres humanos regularmente superados pelo movimento dialético. Imerso e situado na história, o pesquisador realiza o esforço de conscientizar-se de si, diferenciar-se da totalização histórica da qual faz parte, a fim de produzir conhecimento. Como afirma Sartre

La dialéctica sólo se descubre a un observador situado en interioridad, es decir, a un investigador que vive su investigación como una contribución posible a la ideología de la época entera y al mismo tiempo como la praxis particular de un individuo definido por su aventura histórica y personal en el seno de una historia más amplia que la condiciona. (1963, p. 186)

A indivisibilidade sujeito/problema/objeto não exige o pesquisador de diferenciar-se. Essa realização é possível, pois o homem é um mediador dos objetos, assim como os objetos são mediações de sua razão de ser. No caso dessa pesquisa a mediação é realizada através da escuta. Minha escuta é a mediação que se abre às demais escutas, e desse escutar e escutar-se escutar derivam a hermenêutica e a presença, a ciência e a poética, os contextos e as músicas gravadas.

Dentro da totalização que é existência, as unidades diferenciam-se através de mediações, de relações diversas, mas que se atualizam em novas totalizações. O conjunto condiciona o sujeito, ao mesmo tempo em que o sujeito vai "definir-se sem cessar pela sua própria *praxis* através das mudanças sofridas ou provocadas e de sua interiorização, e, depois, pela própria superação das relações interiorizadas" (SARTRE, 1973, p. 191). Entre as definições necessárias ao procedimento científico, cabe entender que a construção do problema/objeto refere-se a processos de significação, marcos definidos sob um ponto de vista epistemológico que fazem referência somente a essa realidade empírica singular. Os modelos e os artefatos produzidos numa experiência de pesquisa são únicos, possuem um quadro de referência racionalizado à luz do problema/objeto, das hipóteses, da posição do sujeito pesquisador e sujeitos de pesquisa, bem como das teorias macro e micro com as quais guarda coerência. Por mais variadas que sejam as situações de experimentação fictícia da sociologia, elas são muito diversas "das experimentações sociais produzidas continuamente, pelo desenrolar da vida social", portanto correremos sempre o risco de apreender determinada realidade que só fará sentido nessa conjuntura particular (BOURDIEU, 2004, p.58), como afirma Kant: "a razão não percebe senão aquilo que ela mesmo produz segundo seu próprio projeto" (PASCAL, 1985, p.35).

Mas esse projeto não é estático, precisa ser vivo assim como a sociedade da qual faz parte. Sartre afirma através do método progressivo-regressivo, a necessidade de abertura. Sob o viés dialético, o regressivo "*partira de lo vivido para encontrar poco a poco todas las estructuras de la praxis*" (SARTRE, 1963, p.187), assume a história e solicita que

restitua as estruturas da sociedade contemporânea, seus conflitos, suas contradições profundas, e ao movimento de conjunto que estas determinam. Assim, temos de início um conhecimento totalizante do momento considerado, mas, em relação ao objeto de nosso estudo, este conhecimento permanece abstrato. (Ibid., 1973, p.176)

A partir dessa reconstituição do campo dos possíveis históricos, não se exigem associações formais, causas ou finalidades. Vale lembrar que a noção de totalização implica dizer que a história materialista dá-se de vereda. Todos os acontecimentos são irreduzíveis ao momento presente. Não caberá ao pesquisador se apressar na resolução do modelo, na busca pelas chaves mais óbvias, pelas janelas abertas ou luzes acessas. O método propõe que o estudo seja levado a cabo em irrestrita diacronia, teorização, reformulação hipotética, análise, um vaivém no qual seja possível reconstituir "progressivamente a profundidade do vivido". Serão as historietas, os pequenos casos, as fitas perdidas que possibilitarão restituir significação ao projeto. A fase progressiva não exige a falseabilidade (POPPER), mas a concretização do significado e sua mediação, a história não será dada

ele pretende descobrir o objeto no processo histórico e o processo histórico no objeto. [...] O método existencialista quer permanecer *heurístico*. Não terá um outro meio senão o vaivém: determinará progressivamente a biografia (por exemplo), aprofundando a época, e a época, aprofundando a biografia. Longe de procurar integrar logo uma à outra, mantê-las-á separadas até que o envolvimento recíproco se faça por si mesmo e ponha um termo provisório na pesquisa. (SARTRE, 1973, p.176-177)

Se o projeto científico precisa ficar aberto para que restitua a dimensão de movimento (essa escrita do homem como ser histórico e significativo no interior dos processos de carência e de transcendência), a linguagem enquanto projeto anterior sobre o qual essas nomeações se realizam, também deve abrir-se a indeterminação e a seu processo de atualização ou de renomeação. O projeto se extingue ao nomear-se, pois serve somente para a definição de partida. Se extingue à medida em que se movimenta na reconstituição do passado, ao posicionar o homem nessa articulação abstrata dos possíveis e manter certa transitoriedade e provisoriedade quase especulativa. Tais nexos provisórios, mas repletos de sentido reincidem na natureza, no exterior do projeto científico que é o projeto maior: o campo da linguagem, onde os homens atuam como seres simbólicos, como homens que fabricam através da ação experiências concretas, muito mais complexas e polissêmicas do que as teorizações em curso.

O método *progressivo-regressivo* nos ajuda a pensar no diálogo entre formulações abstratas e empíricas, entre teoria e campo, também nos reconduz à noção de que a transcendência científica se articula com o mundo dos homens que se pensam e se comunicam através dos signos. O espaço e o tempo a priori, de Kant, são recriados de forma abstrata. Se no marxismo mais ortodoxo, suprime-se o ser em favor do projeto revolucionário, a crítica de Sartre é que o projeto precisa manter-se em aberto, recolocando o homem no centro do processo na sua condição de existente. O *existente que somos* quem interroga é o interrogado, portanto precisa interrogar-se também, senão estará distante como a mecânica clássica que elabora leis sobre o espaço e o movimento, sem interrogar-se sobre o espaço e sobre o movimento. As leis e as relações antropológicas precisam integrar a interrogação sobre o homem (SARTRE, 1973, p.191-192).

Destaco dois termos da proposta de objeto científico de Sartre: significação e mediação. Ao entender que os significados são históricos (produto e produtores) e que as condições de realização da revolução ou de determinado acontecimento não cessam, Sartre enfatiza ao mesmo tempo a carência e a transcendência do humano. Só possuímos as palavras, através delas erguemos e ergueremos as sociedades. Em Foucault (2000) o significado aprisiona, restringe a ação às micro resistências ou ao desvelamento da própria natureza do cárcere. Através da razão dialética esse signo domesticado possuirá sempre um negativo, que é a possibilidade de crítica, a tomada da palavra.

Assim, o Saber marxista refere-se ao homem alienado, mas, se não quer fetichizar o conhecimento e dissolver o homem no conhecimento de suas alienações, não basta que descreva o processo do capital ou o sistema de colonização: é preciso que o investigador compreenda como o investigado – isto é, ele próprio – *existe sua alienação*, como ele a supera e se aliena nessa própria superação; é preciso que seu próprio pensamento supere a cada instante a contradição íntima que une a compreensão do homem-agente ao conhecimento do homem-objeto e que ele forje novos conceitos, determinações do Saber que emergem da compreensão existencial e que regulam o movimento de seus conteúdos a partir de seu procedimento dialético. (SARTRE, 1973, p.197)

A mediação não é um projeto de realização sobre-humano, no qual o pesquisador fornece as luzes sobre realidades obscuras através de sua intelectualidade apurada. Mediar é vivenciar na pele os antagonismos e contradições da sociedade em que se vive, fenecendo e superando tais condições. A *escuta poética* que ampliaremos em breve aparece aqui como mediação, como escutar-se escutar os homens, alienando-se por eles e com eles. Em Marx, os objetos, o homem, o capital encontram-se em mediação. A contradição do capitalismo

deriva da alienação de assumir o capital não mais como mediador, mas como fim em si. Como afirma Mattelart (2014, p.261-263), em tempos em que a ciência é cada dia mais imprescindível para qualquer projeto de poder ultraliberal, a tarefa de mediar um projeto científico é das mais difíceis. Porque a mediação refere-se a esse arranjo significativo formulado no seio do embate semântico, onde o saber é ao mesmo tempo retórica e redenção. Nas delimitações temáticas, nas descrições de nossos objetos comunicacionais nos encontraremos cercados pelas dimensões mais variadas: políticas, econômicas, técnicas, estéticas, ao operar com significações que (re)produzem significações.

A restituição política do pesquisador como mediador nos impulsiona a entender que entre os condicionamentos da história temos a possibilidade de fabricar significados, de criar vínculos diversos, incluir nas totalizações possíveis de nossas pesquisas acontecimentos isolados ou fora do alcance estrutural. Poéticas. Nesse sentido, o desafio é a configuração dos arranjos, os fios de Ariadne do método progressivo-regressivo com os quais seríamos capazes de ligar o micro ao macro. A ciência contemporânea ultra-especializada traz consigo uma tendência de dissociação das realidades sociais, fruto e semente do próprio período societário onde a fragmentação e a perda da noção de unidade são cada vez mais patentes (CRARY, 2014 MARTÍN-BARBERO, 2006). Como parte dessa sociedade, até que ponto a ciência pode emancipar-se da lógica da mercadoria?

Segundo Buck-Morss (1981, p.71-73), a proximidade de Adorno e Benjamin ao campo estético, tem relação a uma tomada de posição nesse sentido. Ambos seguiram a percepção de Lukács, quando afirmava que "o problema da mercadoria é o problema central da sociedade burguesa" e que a dissociação trabalhador/mercadoria³¹ jamais permitiria surgir um pensamento intelectual genuinamente revolucionário no seio da sociedade de classes. Para esses fundadores do pensamento comunicacional, ao perder de vista o horizonte da revolução, a perspectiva crítica deveria revelar contradições, seja no campo da arte ou da filosofia, sem apresentar resoluções éticas ou estéticas definitivas (Ibid., p.85-86).

A noção de *negatividade dialética* aparece como método de trabalho de Adorno, amparado na noção de *imagem histórica*, termo emprestado ou desenvolvido em conjunto

³¹ O fetichismo da mercadoria é uma espécie de "caráter místico" presente nas relações dos homens com a natureza e entre si, na produção e reprodução de si mesmos no interior da sociedade capitalista. Refere-se a uma dissociação entre valor de uso, valor de troca e valor trabalho. As mercadorias tornam-se, gradualmente, abstrações, "Na consciência e na ciência da burguesia, a mercadoria aparece como ela não é, apresenta-se coisificada, como se tivesse propriedades exclusivas, independentes do produtor e das relações de produção" (IANNI, 1988, p.21). Essa forma fantasmagórica assumida pela mercadoria, esconde em si as relações materiais entre os homens em suas relações de produção e de trabalho. Os produtos adquirem vida própria e os homens se coisificam reduzidos ao valor trabalho, "a mercadoria é trabalho social cristalizado e alienado" (Ibidem., p.21).

com Benjamin. Ao longo de suas análises culturais, sobretudo, Adorno visa manter a "*negatividad crítica en si misma*" (Ibid., p.92) e faz uso das chamadas constelações para iluminar suas ideias. Os fenômenos aparecem como *representações físicas e concretas das teorias*, basicamente conceitos de Hegel, Marx e Freud operados dialeticamente fabricando novas categorias. Mas essas categorias não ficam estanques, elas operam de formas diferenciadas, segundo os contextos para os quais se acionam (infantilidade em Debussy, em Wagner e em Stravinsky significam de forma diferente). Além disso, Adorno justapõe elementos aparentemente diversos ou reúne diversidades a fim de ilustrar com essas imagens que *a realidade é contraditória em si* (BUCK-MORSS, 1981, p.209).

En esta nueva forma de "dialéctica negativa", el sujeto mantenía contacto con el objeto sin apropiárselo. El pensador reflexionaba acerca de una realidad sensorial y no idéntica, no para dominarla, no para destrozarla y llenar el lecho de Procusto de las categorías mentales, ni para liquidar su particularidad haciéndola desaparecer bajo conceptos abstractos. El pensador, en cambio, al igual que el artista, procedían miméticamente, y en el proceso de imitar la materia la transformaban, de tal modo que pudiera ser leída como expresión monadológica de la verdad social. En esta filosofía, así como en las obras de arte, la forma no era indiferente al contenido – de allí la significación central de la representación [...], la manera de la expresión filosófica. La propia creación estética no era invención subjetiva, era el descubrimiento objetivo de lo nuevo dentro de lo dado, inmanentemente, a través de un reagrupamiento de sus elementos. (Ibid., 1981, p.269, grifo da autora)

A coerência obtida nas análises (concordemos com elas ou não) surge da atuação de Adorno como um mediador em meio a seu problema/objeto, quando tenta reduzir a representatividade na direção de uma mimese, de um reagrupamento contraditório, em si. Em certo sentido Adorno "compunha seus ensaios" (Ibid., p.212) e é possível fazer um paralelo com o próprio método de composição do dodecafonismo, que ele estudava. Modo estético de escritura.

Outra experiência tão instigante quanto incompleta é o projeto das Passagens, de Walter Benjamin, no qual surgem visualmente as chamadas *imagens dialéticas*. À diferença das imagens históricas de Adorno, Benjamin não cria imagens textualmente, mas enquanto colecionador que era (SARLO, 2011), as encontra e fabrica em suas caminhadas, sobretudo, pelas ruas de Paris. Após uma primeira etapa do processo dialético de construção de constelações: "*analítico-conceptual, dividiendo el fenómeno, aislando sus elementos y mediatizándolos por medio de los conceptos críticos*", a segunda etapa é representacional, estética e mimética ao invés de sintética. As imagens dialéticas contém *combinações de*

prova conceituais, que poderiam suspender o movimento dialético "*Las imágenes iluminaban contradicciones antes que negarlas o superarlas*" (BUCK-MORSS, 1981, p.213).

Essa iluminação sugere uma poética, como presente em Octavio Paz, numa espécie de sutil transformação da linguagem pelo que não é, ou como o devaneio noturno de Bachelard, resíduo aberto pelo inalcançável científico. A noção de negatividade da poesia em Nancy, é um duplo em relação à negatividade dialética

Esta coloca em causa, de forma idêntica, a recusa do acesso como verdade do acesso. Mas ela faz disso um problema a ser resolvido e uma tarefa cujo caráter infinito engendra tanto uma extrema dificuldade quanto a promessa, sempre presente e sempre reguladora, de uma resolução e, conseqüentemente, de uma facilidade extrema. A poesia, por sua vez, não está nos problemas: ela faz na dificuldade. (213, p.417)

Até que ponto a literalidade de Benjamin, sua predileção pela alegoria e pelas iluminações profanas não remete a uma opção pela dificuldade? Um materialismo em seu duplo, como muitas vezes aparece nas cartas trocadas com Adorno e Horkheimer, nas palavras de Sarlo, "*Sin embargo, sus ideas estéticas se concentran singularmente en un tema: la producción poética de un contenido de verdad que libera energías revolucionarias*" (SARLO, 2012, p.49). Desse modo, o pesquisador como mediador seria incapaz de estabelecer nexos e significados em seu estado de choque ante a modernidade, existiria um abismo intransponível entre os sentidos e a razão. Os problemas/objeto em Benjamin parecem resolver-se ainda mais internamente, com significações particulares, sem pretensões universais. O conhecimento como um lampejo, a razão dialética vislumbrada em alegorias, a descrição subjetiva de um objeto simples como o telefone, que nos leva a visualizar a modernização objetivamente (BUCK-MORSS, 1981, p.221).

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o 'ocorrido desde sempre'. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos. (BENJAMIN, 2006, p.506, grifo do autor)

Enquanto Adorno compreendia arte e filosofia como áreas conexas, mas separadas, Benjamin realizava uma conjunção afetiva intensa de misticismo, surrealismo e materialismo histórico (LÖWY, 2005). É importante, no entanto, perceber que mesmo trazendo elementos novos para a realização de suas pesquisas, certa matriz estrutural

permanece. O cientista como um mediador, redes conceituais e hipóteses articuladas em torno de problemas, a necessidade de significação. A via de Benjamin apresenta-se menos eloquente do que o projeto de Sartre. Aponta caminhos minoritários nos quais, quem sabe, poderemos nos deparar com figuras diversas, contraditórias, enigmáticas e por conta disso, ou não por isso, tanto irredutíveis, quanto inexplicáveis. Audíveis?

2.4 Imagens poéticas (sujeito e imaginação material)

Também inspirado no surrealismo, Bachelard fale em *surracionalismo*, espécie de diálogo entre as imagens oníricas e os devaneios ocasionais com as práticas diurnas de seu racionalismo aplicado. Se por um lado é necessário posicionar a ação teórica contra o conhecimento aparente, a ciência só é plena quando preserva seu ímpeto de devaneio. Cabe ao pesquisador destruir os objetos de percepção imediatos, pois são obstáculos ao conhecimento polêmico. Afirma sua dialética do não: os erros, as negações, os elementos obscuros conduzem ao produto científico. No entanto, não se trata apenas de iluminá-los, mas de construir pontes, relações através da presença e da observação, de um esforço operativo, "Aquilo que o homem faz numa técnica científica não existe na natureza e não é sequer uma continuação natural dos fenômenos naturais" (1971, p.19).

O racional é apresentado como uma prática diurna, que irá projetar sombras, pois não há um conhecer pleno, completo, coabita com o ímpeto poético num vislumbre noturno. É o objeto que nos escolhe nessas condições da experiência, quando somos tocados. Faz-se necessário, então, pensar com juventude de espírito, pois a propriedade sensorial curiosa, apesar de pré-científica, é válida e potente. Trata-se do *instante poético* que assombra ao apagar as fronteiras entre sujeito e objeto. Mesmo ao criticar o empirismo e o idealismo, Bachelard não descarta a necessidade de vivenciar uma experiência primeira como potência criadora. Superar a opinião e o senso comum imediato, não significa o abandono da primeiridade³², estado de qualidade pura, de apreensão totalizante. Para Bachelard, a matéria tem uma realidade irredutível, por conta disso "A transformação do mundo em cosmos científico supõe, numa primeira etapa, a consciência imaginante do homem que busca compreender a matéria. É a abordagem poética do mundo, é o realismo ingênuo epistemológico" (CÉSAR, 1989, p.33).

³² A primeiridade aparece aqui em referência à noção de qualidade em Peirce: "Uma qualidade, enquanto tal, nunca é objecto de observação. Podemos ver que uma coisa é azul ou verde, mas a qualidade de ser azul ou a qualidade de ser verde não são coisas que vejamos; são produto de reflexões lógicas." (1877 [2015], p.4)

O primeiro movimento do pesquisador é a consciência de sua matéria no mundo como dado objetivo, mas repleto de subjetividade, por isso a noção de psicanálise do conhecimento ganha importância. A proposta de Bachelard é a alternância entre duas dimensões: a razão diurna e a imaginação noturna, a ciência e a poética como formas complementares de vivenciar e interpretar a natureza. Em sua produção teórico-literária, ele trabalha nessa *dicotomia* ao publicar livros identificados com uma ou outra percepção sobre o universo. No entanto, até em reflexões teóricas aprofundadas, principalmente sobre o espírito científico, a linguagem poética aparece como espaço criativo, ilustrando a crença de que "Os eixos da poesia e da ciência são, inicialmente, opostos. Tudo que a filosofia pode esperar é tornar complementares a poesia e a ciência" (BACHELARD, 1938 apud CESAR, 1989, p.71). O ponto de encontro destas dimensões é o sujeito pesquisador

A situação das ciências inspirada em Bachelard implica, portanto, uma antropologia que afirma determinada estrutura da consciência humana como suporte para as alternâncias entre a abordagem poética e científica do mundo. Esta alternância entre imaginação e razão não implica uma história irreversível; como só podemos conhecer cientificamente "aquilo, em torno do que sonhamos", há sempre um resíduo de poesia em toda abordagem científica (CESAR, 1989, p.70).

Não há como abandonar o instante poético, assim como não há como abandonar o corpo do pesquisador: o estar no mundo põe em cheque a dicotomia entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível, "A criação de uma coisa e a criação mais a compreensão plena de uma *ideia correta* da coisa são com muita frequência partes de um e o mesmo processo indivisível e não podem ser separadas sem interromper esse processo" (FEYERABEND, 2007, p.41, grifo do autor). Não se trata de aceitar a subjetividade, mas racionalizá-la. Bachelard ilustra sua noção de psicanálise do conhecimento objetivo em quatro obras, nas quais realiza uma "alquimização do devaneio poético" (FREITAS, 2006, p.42). O ponto de partida são as "quatro raízes ou elementos primordiais que Empédocles de Agrigento apontava como as quatro grandes províncias matrizes do cosmos" (PESSANHA, 1994, p.17): água, ar, terra e fogo. No enfrentamento corajoso da tensão "corpo-matéria-imaginação" apresenta uma metodologia com a qual traz à tona diversidade de discursos científicos, literários, poéticos e artísticos (pinturas, gravuras e esculturas) soterrados por certa teleologia oficial. Combinando poetas e escritores menores com misticismos grosseiros no interior dos projetos científicos *de ponta* faz uma varredura noturna que não busca a representatividade das imagens, mas certa *presença*

Sem nos preocupar com os 'complexos' do poeta, sem esquadrihar a história de sua vida, estávamos livre [sic.], sistematicamente livre [sic.], para passar de um poeta a outro, de um grande poeta a um poeta menor à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações. (BACHELARD, 1998, p.4)

A poética do devaneio propõe mapear através da imaginação noturna, inacessível à razão sistemática e aplicada, imagens que abrem o espírito para o devaneio, que difere do sonho pelo seu estado de vigília, de certa produtividade progressiva, de caminho relacionado ao concreto "um devaneio, diferentemente do sonho não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui o domínio do amor escrito" (BACHELARD, 1998, p.7). O devaneio é destituído de atenção e de memória, está na direção da fuga do real. Por isso é poético e vê na poesia "uma boa inclinação", uma tomada de consciência que cresce, mas que se limita à linguagem, onde residem também os obstáculos epistemológicos, as opiniões e os saberes de primeira ordem. Através do devaneio poético o sujeito imagina as imagens presentes na consciência criante dos poetas e dos próprios filósofos e cientistas. Assim realiza uma ligação qualitativa com essa espécie de memória onírica latente, advinda dos mitos e do desejo humano de saber.

Essa consciência potente não se confunde com a consciência contemplativa de uma fenomenologia instantânea. É preciso criar condições operativas de ação, mapear os obstáculos a fim de transformá-los; criar uma compreensão da coisa, implica criar a coisa (FEYERABEND, 2007). Bachelard chama esse processo de *fenomenotécnica*: operar tecnicamente com todas as "peças" a fim de construir o "fenômeno" (PESSANHA, 1994, p.77). "A fenomenotécnica prolonga a fenomenologia. Um conceito torna-se científico na proporção em que se torna técnico, em que está acompanhado de uma técnica de realização" (BACHELARD, 2005, p.77), trata-se de uma estratégia de inventar o real através das materialidades racionais e sensíveis. A distinção entre imaginação formal e material vai neste sentido, de dessacralizar o óptico recolocando a dimensão tátil da criação como possibilidade

Substitui o enfoque psicológico-gnosiológico, referente à gênese e à sucessão de etapas do conhecimento, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensorio-intelectual, como representação mental, fantasmática, mas como acontecimento objetivo, integrante de uma imagética, evento de linguagem. (PESSANHA, 1994, p.15)

Bachelard retoma a tese de Anaxágoras "o homem pensa porque tem mãos" a fim de revigorar a noção de *homo faber* e apresenta uma imaginação material estética em contraponto à imaginação formal. Ele denuncia o "vício da ocularidade", característico das ciências, fruto da própria desqualificação do trabalho físico desde a Grécia Antiga. O esforço intelectual e artístico seria ocular, enquanto o enfrentamento tátil do mundo seria considerado algo menor, referente aos servos. Bachelard critica a simplificação das imagens em símbolos representativos da psicanálise freudiana, ou a noção do mundo como um "mero espetáculo para a visão". A imaginação material "não opera a partir do distanciamento da pura visão, não é contemplativa. Ao contrário, afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora" (PESSANHA, 1994, p.22).

O tátil também é uma característica das *imagens dialéticas* de Benjamin, em certa medida, antecipando a crise da representatividade pós-moderna. A história da arte natural de Aby Warburg aparece como projeto que promoveria essa desvinculação da imagem com a representação histórica. O tempo é inapreensível pelo registro histórico, mas repete-se nas contradições que vez ou outra ressurgem, de vereda, como lampejos. Que imagens são essas? Que sons? Quando se aproxima da escuta, a poética aparece em seu duplo, linguagem e transformação da linguagem (ao contrário da dialética, sempre irresoluta, e diferente da noção poética em Bachelard, presa à linguagem), assim como o escutar, que é escuta e escutar-se escutar (NANCY, 2007) A *escuta poética* é a transformação dessa fenomenologia em operação através de um arranjo técnico epistemológico, que passa pelas noções de *regime de audibilidade* (STERNE, 2003), de *escuta dirigida* (SCHAEFFER) e de *imagens dialéticas* (BENJAMIN, 2006), para constituir-se numa fenomenotécnica, como forma de abordar (e produzir) *musicalidades dialéticas*. A *escuta poética* é a transformação da linguagem científica em música e a descrição desse processo em sua alienação.

Ao levar em conta que a visão de Bachelard é antropocêntrica e que ao pesquisador cabe a tarefa de realizar as rupturas e de conciliar a convivência de dimensões aparentemente tão díspares quanto razão e imaginação poética, aceito que a liberdade textual e as possibilidades narrativas do conto científico dependem muito mais de seu processo construtivo, de suas amarras e concatenações, do que da rigidez estrutural. Assumo a necessidade preconizada por autores como Sousa Santos, Japiassu, Mills, Gumbrecht, de estar próximo do sujeito ordinário, de escrever com fluência, complexidade, mas com uma poética reinventada. Se o convite à fusão intelectual está posto, deve dar-se nos polos, nas

extremidades. A fluência do poeta não é a mesma do pesquisador, mas pode inspirá-lo a libertar-se na direção de uma “Imaginação criadora que alimenta uma ciência que é, afinal, a estética da inteligência” (PESSANHA, 1994, p.11).

Em *Capitalismo Tardio e os fins do sono*, Jonathan Crary retoma a noção do prático-inerte, designação de Sartre para "o mundo cotidiano sedimentado, institucional, constituído de energia humana, mas que se manifesta como acúmulo de atividade passiva e rotineira" (2014, p.125). Através dessa noção presente em *Crítica de la razón dialéctica*, o filósofo francês chamava atenção para a incapacidade humana de reflexão situada, frente a sociedades cada vez mais diferenciadas tecnicamente, onde o imperativo da ação é premente. Para Crary, o sono seria o último refúgio de inação do homem, onde ele poderia recuperar-se ou sonhar com mundos melhores, resolver seus traumas ou desligar-se, afastado do mundo do mercado e da necessidade de acumulação. No entanto, a proposta racionalista da sociedade 24/7 (vinte quatro horas por dia, sete dias por semana) é acessar esse espaço a fim de torná-lo produtivo. Em tal ambiente, o prático-inerte mantém suas práticas seriais de ação, impossibilitado de perceber a diferenciação e a historicidade das técnicas que pesam sobre o seu destino.

Um objeto técnico entendido como totalização deixa de ser inerte, abre-se a sua historicidade e a irredutibilidade de suas condições de produção, aos imaginários, desejos, necessidades que conduziram sua realização que contempla visões de mundo e teorias em ato, bem como os fantasmas que lhe transformam em mercadoria (conforme Benjamin). Em termos dialéticos, supera a ideia de função, como o telescópio de Galileu que representa saber para além do instrumento em si quando permite "revelar a nossos olhos coisas que são invisíveis a olho nu [...] o primeiro exemplo de uma teoria encarnada na matéria" (KOYRÉ, 1991, p.55). A investigação científica é criação, pois é um produto humano, e o homem é um ser cultural criador de signos fadado a sua existência e liberdade. Como afirma Sartre: "O homem constrói signos porque ele é significante em sua própria realidade, e é significante porque é superação dialética de tudo o que é simplesmente dado. O que chamamos liberdade é a irredutibilidade da ordem cultural à ordem natural" (1973, p.184). Nessa tese ciência e música são técnicas que através do choque tento abrir, uma em atrito com a outra, sentido e presença, razão e poética.

Ao levar em conta a metodologia como processualidade reflexiva, acredito que minhas habilidades experimentais e lúdicas com a poesia e com a composição musical (ambas desenvolvidas de forma autodidata) comparecem nessa investigação como procedimentos organizativos, como mediações entre pesquisador e problema/objeto. São

jogos de linguagens (WITTGENSTEIN, 1999) com as quais elaborei as noções de *escuta poética* e transmetodologia, enquanto um intérprete deste tempo. São pressupostos de ação linguística no campo da interrogação metodológica. Minha a identidade de pesquisador (e de poeta) está em construção nesta proposta investigativa. E esse experimento, que "*no es objeto de sí mismo sino que son los procesos de la naturaleza y de la sociedad, en su intrincada conexión y en su acción recíproca universal*" (GORTARI, 1979, p.37), depende de minha imersão integral. A opção pelas linguagens artísticas, portanto, não é um aforismo, mas um percurso integrado às leituras e abstrações com Sartre, Bachelard, Benjamin, Buck-Morss, Schaeffer, Chion e Maldonado, e às vivências sensíveis com os artistas Daniel Villaverde, Matheus Borges, Jonas Adriano, Saskia Peter, Joseph Ibrahim, Darvin Elisondo e Natalia Taborda (compositores e compositoras), além das perspectivas teóricas do grupo de pesquisa Processocom e da Rede Amlat³³.

Em trecho da Poética da obra aberta, Umberto Eco expressa com clareza minha tentativa de tatear lugares de encontro entre arte e ciência, como uma estratégia de construção do saber.

Com efeito, é sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos do que os instrumentos proporcionados pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época veem a realidade. (ECO, 2012. p.54-55, grifo do autor)

A musicalidade tácita é a forma pela qual experimento o mundo, atuo e produzo sentido. Não de forma isolada, mas enquanto membro de uma cultura específica, situada no tempo e no espaço, que realiza materialmente suas expressões através da criatividade e de algum rigor reinventado. Estas são as metáforas com as quais percebo a vida. A proposta de

³³ Coletivos que tem contribuições significativas para o avanço da ciência e da sociedade em termos de visão crítica e transformação social Informações sobre o grupo Processocom disponível em: <<http://processocom.org/>>. Informações sobre Rede Amlat disponíveis em: <<https://redeamlat.wordpress.com/>>.

estudar a *escuta poética* como apreensão científica não é um ato transgressor, tampouco a esperança de ser autêntico por teimosia. É a assunção de meus processos internos como fontes, como forças produtivas, como etapas importantes a serem questionadas e elaboradas neste traçado sinuoso da construção dos fenômenos. São as técnicas disponíveis para a aventura descrita no capítulo 4.

2.7 Passagem pela observação participante

Se passa pelo sujeito o processo de totalização dos fenômenos, se a razão dialética depende dessa mediação, será o problema/objeto que delimitará as metodologias. Para essa investigação trouxe uma série de vivências e experiências anteriores e interiores ao campo. Inquietações íntimas que exigem distanciamento. A problemática da presença do pesquisador aparece na Antropologia (WALLERSTEIN, 2007, p.23-25) e é discutida de forma sistemática na etnografia e na etnologia (GEERTZ, 2009). No entanto, como nota Verón, a "regra de ouro" de Levi-Strauss "só se conhece pela diferença", tem seus antecedentes em Freud e Marx onde "o observador não é um pressuposto, mas um problema [...] tanto no caso da práxis revolucionária como no da situação terapêutica, o observador é simultaneamente ator dentro de um sistema social" (1978, p.29-31).

Aqui, não se trata apenas de situar, mas de conduzir os processos, ancorado na auto-reflexividade. A imaginação material, a *escuta poética*, o choque com as materialidades da redação e da composição musical, me direcionam ao diálogo com a etnografia. Para produzir a diferença, para realizar rupturas, são necessários estranhamentos que exigem antes aproximação, observação e participação. Em Brecht, o estranhamento "implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva" (JAMESON, 2013, p.64). Embora exista uma imbricação pesquisador/objeto, é necessário problematizar a proximidade sistematicamente, munido de teorias metodológicas críticas.

A observação participante aparece como princípio organizador. Advinda do método etnográfico, foi sistematizada no início do século XX através de pesquisas empíricas com sociedades da África e do Pacífico. Vinculada ao contexto colonial dos países centrais da Europa, a obra de Malinovski "Os argonautas do Pacífico Ocidental", de 1922, é referência. Uma das premissas que deriva destas primeiras observações etnográficas, financiadas pelos países que mantinham colônias na África e na Oceania (França e Grã-Bretanha, principalmente), diz que ao entender o significado das ações dos povos primitivos seria

possível chegar ao "substrato comum a todos os homens", uma espécie de "ponte para a compreensão" das manifestações culturalmente elaboradas (DURHAM, 2004, p.215).

O etnógrafo, afastado por anos de sua cultura, munido de pena e diário, e às vezes de algum equipamento para registro visual (uma câmera ou uma vídeo-câmera) depende de suas experiências sensoriais para produzir. A fim de superar o dado imediato, no entanto, a observação exige sistematização das anotações, rigor de procedimentos, imersão efetiva e problematizada em campo. Para que seja possível reconstruir uma experiência cultural específica através da análise de um universo integrado de sentidos, é necessário que estas descrições densas (GEERTZ, 1989) estejam amparadas no real concreto, "Deve-se buscar a possibilidade de aprender as condições de produção dos fenômenos sociais e, portanto, é necessário que as decomposições analíticas estejam subordinadas à reconstituição sintética da realidade em todos os momentos da análise." (DURHAM, 2004, p.212).

Sobre o método, Guber (2004, p.171) aponta que "*Tradicionalmente su objetivo ha sido detectar los contextos y situaciones en los cuales se expresan y generan los universos culturales y sociales, en su compleja articulación y variabilidad*". É uma abordagem ampla de análise que defende "a interpretação" cultural das sociedades a partir da convivência entre os sentidos, os símbolos, os gestos, nos contextos locais, procurando relações dentro do próprio sistema cultural de origem (embora a partir dos códigos próprios do pesquisador). A expectativa é "considerar a cognição, emoção, motivação, percepção, imaginação, memória e outras coisas mais, como sendo, elas próprias, sem quaisquer intermediários, 'coisas sociais'" (GEERTZ, 1989, p.228).

Logo, a etnografia urbana se populariza, inicialmente interessada nos grupos sociais "desajustados", mas em seguida como uma forma de interpelar a cultura endógena e o próprio contexto do fazer investigativo (WINKIN, 1998, p.129-133). O chamado Colégio Invisível³⁴ tem contribuição definitiva para popularizar e experimentar inventivamente o método da observação. Trata-se de um grupo de "*investigadores que reaccionaram contra el modelo verbal, voluntario y consciente de la comunicación*" e desenvolveram uma série de pesquisas e teorizações tendo a observação como método central. A comunicação aparece como dimensão essencial à vida, que não depende apenas da vontade dos sujeitos, "*no es posible dejar de comunicarse*" por isso é necessário entender suas múltiplas formas. Os

³⁴ O termo invisível se refere à forma como um grupo de autores, alguns situados na Escola de Palo Alto, outros espalhados pelos Estados Unidos, estabeleceram à distância um diálogo teórico profícuo em torno de conceitos afins sobre comunicação, mesmo advindos de diferentes disciplinas: psiquiatria, linguística, antropologia e sociologia (WINKIN, 1994, p.5-7).

gestos, as expressões, os silêncios, estamos em comunicação e não há como compreender essa dimensão em perspectiva linear (WINKIN, 1994, p.13-25).

Entre as décadas de 1950 e 1970 o grupo realizará uma série de estudos interdisciplinares com a presença marcante dos pressupostos etnográficos da observação participante. A pesquisa de Stuart J. Sigman (1994, p.265-287) numa instituição geriátrica, por exemplo, é uma experiência transmetodológica que combina entrevista psicanalítica e observação participante. As regras de conversação são trazidas como elementos infra-comunicacionais determinantes para que os idosos internos no asilo manifestem-se verbalmente. Apesar do discurso de liberdade e de proximidade entre enfermeiros e anciãos, a observação empírica parece esclarecer que o diálogo depende de aprendizagens mútuas sobre os jogos de linguagem institucional.

Os estudos de recepção e as pesquisas de audiência, vinculados aos Estudos Culturais, também promoveram uma série de reconfigurações no método da observação. No Brasil, o ambiente familiar é um núcleo de análise no qual é possível situar as competências culturais dos sujeitos (MARTÍN-BARBERO, 2004) em diversas perspectivas: usos, consumos, apropriações de sentido, conversações, de acordo com a filiação teórica (MALDONADO, 2014). A fim de superar as microfísicas dos poderes, os olhares sobre a receptividade tratam de mapear as dinâmicas complexas de interação que permeiam os meios de comunicação, por isso o foco no contexto (JACKS, 2011).

2. 8 A montagem como forma e a Escuta Poética como método

A *escuta poética* como método parte das noções de observação participante e de montagem. Escutar-se escutar (escutando os sujeitos escutarem-se) é um pressuposto fenomenotécnico que guarda relação com as noções de observação participante, que embasaram minhas reflexões e entradas, procedimentos e tomadas de decisão. Não se trata, no entanto, de uma escuta (observação) exaustiva capaz de esgotar os problemas/objetos ou desentranhar regras e normas sociais, mas de múltiplas escutas precárias, menores, diferentes das etnografias clássicas. A *escuta poética* aparece como forma de relativizar a interpretação antropológica, pois arranja e apresenta materialmente as *musicalidades dialéticas*. A proposta dialoga com a *acustemologia* de Steven Feld (2015, p446-449), que na combinação de som e epistemologia propõe "escutar as histórias de escutar" através da ideia de "pensar o som como um modo de conhecer, som como um método de conhecimento

do mundo", não só através da interpretação escrita, mas do compartilhamento sensível da escuta do pesquisador

Arrumei os CDS de forma experimental porque queria que fosse uma provocação. Queria mostrar para os antropólogos que é possível apresentar uma etnografia em termos puramente acústicos. Não só faço uma antropologia do som para estudar o som como um antropólogo, mas faço uma antropologia *em* som. Som é o meio para apresentar a pesquisa. [...] O som é um meio muito importante porque permite que as pessoas escutem a minha história de escuta nesse lugar. Você escuta o que eu escutei. E porque escuta o que eu escutei, pode fazer perguntas, ou criticar, ou analisar. (FELD, 2015, p.461)

Através da escuta enquanto observação participante desempenhei o trabalho interpretativo do problema/objeto, o diurno, na construção de sentidos sobre os sujeitos e as vivências. Descrição de processos. Noutra dimensão, essa escuta foi abastecida pela poética como montagem, presença noturna, inspirada em Bachelard, desempenhada sobretudo através da leitura que Susan Buck-Morss (1995) faz do trabalho de Walter Benjamin. A possibilidade de apresentar a escuta como música se inspira na proposta de Steven Feld, que através de sua bricolagem teórica, já publicou mais de 20 CD's com pesquisas em formato sonoro.

Diferente do trabalho etnográfico de Feld, porém, a *escuta poética* como método desemboca na noção de *musicalidades dialéticas*, ampliação das *imagens dialéticas* de Benjamin. Ela se distancia de uma visão estrutural no percurso de enunciações que não se pretendem abarcadoras. Minha principal premissa é que através da plasticidade da escuta (como construção sociocultural) é possível apreender um regime de audibilidade de época (ur-histórico), nesse caso através de minha escuta (de pesquisador) contraposta e justaposta sobre as escutas dos sujeitos da pesquisa. A tentativa de apresentar essa escuta se dá materialmente com as *músicas dialéticas*, que não trazem registros a frio, coletâneas dos artistas ou fragmentos interpretativos, mas arranjos (escutas organizadas materialmente) que produzi como matéria poética da pesquisa, *não como resultado, mas como processo*. Ou seja, totalizações não explicativas ou teleológicas, mas presença poética (conforme Gumbrecht). São inspiradas na noção de *objeto sonoro* de Schaeffer (noção apresentada no próximo capítulo) como matéria musical pura, com a qual tentamos fugir das categorias linguísticas que embalam a sonoridade, na direção de um arranjo dialético (linguístico e não-linguístico).

Figura 1 – Posição do sujeito na perspectiva transmetodológica



Fonte: Elaborado pelo autor.

Diferente de uma obra musical, no entanto, a abordagem comunicacional dessa redução (ou amplificação) da escuta a um projeto ordenado cientificamente está permeada pela própria aventura da pesquisa, pela viência alienada do pesquisador enquanto ouvinte e arranjador, enquanto ser situado em seu tempo, impossibilitado de apreensões totais. As *musicalidades dialéticas* são "a pesquisa", embaladas pela descrição do processo (a escuta como observação participante) e não representam o espaço-tempo investigado, apenas o apresentam, mimeticamente, como o roubo do tempo inscrito no gravador de modo alegórico. Abaixo, narro a caminhada das *imagens dialéticas* até as *musicalidades dialéticas*.

Na obra de Walter Benjamin o conceito de alegoria aparece em fragmentos, mas está muito presente em seu estudo sobre o drama barroco alemão. Enquanto figura de linguagem, alegoria significa "Modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a

aparência de outra"³⁵, mas para Benjamin a dimensão do alegórico presente no período barroco, onde a profusão de imagens sobrepostas se diferencia de uma representação acabada e estanque, adquire outra dimensão. É a impossibilidade de reconhecer o universalismo presente na noção de símbolo de Goethe e são as condições históricas da sociedade em ruínas que impõe o trato alegórico do mundo, a apreensão não-exaustiva, sem qualquer possibilidade de esgotamento da realidade. O símbolo encerraria o significado, legislando a favor da humanidade fraturada, rasgada por sua própria desumanização, enquanto a alegoria permitiria transitar pelos sentidos (KONDER, 1999, p.34-36). O uso da alegoria como modo de comunicar o mundo tem relação direta com seu caráter inacabado e aberto, em presentes sobrepostos, ou na relação dialética na qual "o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente" (LÖWY, 2005, p.61). A alegoria apresenta ao invés de representar.

Essa espécie de opção epistemológica, que vai desembocar na noção de *imagem dialética*, tem relação direta com o binômio natureza e história. Susan Buck-Morss afirma que para Benjamin a noção de história natural é um movimento de assumir os desenvolvimentos técnicos do final do século XIX como formas incorporadas a cultura, como uma espécie de segunda natureza. Em seu interesse pela engenharia, pelo cinema, pelos objetos colecionáveis, reside esse pensamento, articulado sempre à duplicidade (ou negatividade) dialética e a fantasmagoria. Uma vez que os produtos técnicos das sociedades burguesas trazem em sua face de progresso, de naturalização da história, o fantasma da luta de classes, da *mais-valia*, do *fetichismo da mercadoria*, não estão livres da barbárie, do sangue do proletariado que ergueu tal sociedade. Aparece aí a famosa expressão "escovar a história a contrapelo [que] significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra" (LÖWY, 2005, p.73). O modo como Benjamin vai abordar a cultura implica essa dualidade entre a técnica que entre seus possíveis contém a redenção e o fantasma do seu modo de produção. Mas onde estariam as brechas? Como seria possível visualizar essas transições da história natural e suas contradições?

É aí que entra o projeto das Passagens e sua ambição de ler na Paris *fin de siècle* a passagem de um capitalismo industrial para uma sociedade simbólica, que teria naturalizado as formas de modo irreduzível, em suas práticas cotidianas (sobre a barbárie). No entanto, frente ao próprio nazismo que avança, Benjamin percebe que essa espécie de modernização

³⁵ Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/alegoria>>. Acesso em 12 fev. 2018.

através do simbólico e do choque sensível apaga a história da mercadoria. Mas deixa rastros nas transições, na passagem de um modo a outro, ao naturalizar-se. Expor essa duplicidade (história e natureza) em suas contradições, de modo alegórico, será o modelo da *imagem dialética* de Benjamin. A alegoria é utilizada contra o mito, portanto contra a transcendência espiritual cristã do Barroco e sem a resignação política de Baudelaire e seus contemporâneos, que apesar do impulso destrutivo, mantêm-se conectados a essas figuras em decadência (BUCK-MORSS, 1995, p.222). Aqui vale uma ampliação, pois para Benjamin este seria um dos primeiros poetas a captar a pessoa alienada, vivendo na realidade material sua alienação, já que não poetizava as imagens proletárias como faziam em suas obras Victor Hugo e Pierre Dupont, por exemplo, inclusive alinhados politicamente ao *status quo* burguês de sua época. Baudelaire teve na experiência dos despossuídos seu tema, sem expectativa de superação. Para Benjamin não bastará realinhar os cacos do caleidoscópio, será preciso destruí-lo (Ibid., p.213).

Seu movimento é duplo, negar as representações de história fundadas no modo burguês de representação e organizar um modo de ver a história para sua redenção. Na figura do Ur-fenômeno há uma leitura desse arranjo metodológico muito próprio, inacabado, mas potente. Trata-se de uma tentativa de fundir o pensamento com o objeto do conhecimento, uma espécie de totalização epifânica da realidade, como se a teoria pudesse revelar-se na matéria. Segundo Buck-Morss, uma noção trabalhada por Goethe sobre a morfologia da natureza, quando afirmava que ao contrário da física e da química, onde o objeto do conhecimento dependeria de uma abstração cognitiva, na biologia a lei estaria inscrita visualmente, morfologicamente no objeto. Esses símbolos ideais para além de poéticos, parecem dar concretude a essa busca sensível, "*Cuando Benjamin hablaba de los efimeros objetos históricos del siglo XIX como ur-fenómenos, quería significar que éstos exhibían visible – y metafísicamente, como 'auténticas síntesis' su esencia conceptual como proceso*" (BUCK-MORSS, 1995, p.90, grifo da autora).

Há influência do modo como Simmel (1973) interpretou tal noção, ao afirmar que essa fusão do pensamento com o objeto do conhecimento expressaria algo além de epistemológico, mas metafísico, como uma realidade que emana do objeto. Enquanto o fenômeno dependeria dos acidentes do espaço tempo e da matéria do pensamento, o ur-fenômeno permitiria acesso a um estado puro e embrionário do fato. Essa busca pela concretude da história, a modo de uma eliminação drástica do que seria um pensamento produzido pela sociedade de classes, leva Benjamin a sua proposta de *imagem dialética*, que para Buck-Morss está articulada ao uso da montagem como método. Uma sobreposição de

atos, a tal ponto concatenados pela vivência do pesquisador, que expulsariam a teoria, como expresso na citação advertência de Benjamin à Adorno "*Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada para decir, sólo para mostrar*" (1995, p.90), citado do Passagens.

A *imagem dialética* em Benjamin não é mera transposição da imagem alegórica, ela implica uma busca de objetividade, que se dá desde a noção "UR". E esse caminho implica a assunção de uma verdade apresentável, que não é mais o horizonte da revolução ou um maquinismo estéril. De certa forma, Adorno vai afirmar a arte e a criação humanas como caminhos possíveis, amparado no dodecafonismo (com o qual se desencanta posteriormente) e ampliando sua visada para uma dimensão mais pedagógica da crítica, enquanto Benjamin explora sua formação mística em diálogo com a cabala, influenciado pelo pesquisador da cultura judaica e amigo Gerhard Scholem.

A *imagem dialética* tem uma espécie de horizonte utópico onde o homem não pode mais habitar, uma vez que se encontra debaixo da naturalização da história, na qual a mercadoria faz com que a novidade seja oferecida como mito, repetindo-se à exaustão (Ibid., p.297). Mas ao contrário de um eterno retorno fabricado em sua naturalização, há possibilidade de uma iluminação profana, que

(en oposición a las iluminaciones de la religión) muestran, en el trabajo poético de la imagen, la unión de elementos aparentemente lejanos cuyo encuentro produce una revelación y un impulso de reconversión del tiempo histórico. La iluminación profana capta la existencia de algo no visto antes: es la potencialidad de conocimiento de lo estético. La condensación formal y semántica de la imagen produce un saber que es social pero que sólo lo es a través de lo artístico. Y este saber pone en movimiento un impulso revolucionario, de redención del pasado en el presente. (SARLO, 2012, p.49, grifo da autora)

Esse horizonte emerge de uma cosmogonia do místico sem direções objetivas ou projetos, mas como uma espécie de continuação das vanguardas e dos sonhos surrealistas, rompimento com o inconsciente burguês que respinga no sonho do proletariado materialmente, visível nas mercadorias, nos objetos de coleção, nas feiras internacionais, no triunfo do aço e do trem, de certo tempo histórico que contém em si uma imagem, mimese científica e mágica (BUCK-MORSS, 1995, p.294). A câmera, materialização do novo *sensorium*, permitiria desvendar a própria história da humanidade que lhe fabricou, rompendo com o conceito de progresso capturado pela burguesia como uma espécie de apresentação filosófica da história. A montagem é o caminho

la reproducción tecnológica restituye a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenaza arrebatarse. Si la industrialización ha sido la causa de una crisis en la percepción, debido a la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio, la cámara ofrece un potencial curativo al desacelerar el tiempo y, a través del montaje, construir 'realidades sintéticas', como nuevos órdenes espacio-temporales en los que 'las imágenes fragmentadas' se unen nuevamente 'de acuerdo con a nueva ley'. (Ibid., p.295)

As imagens estão no centro da concepção de inconsciente óptico, mas é interessante pensar o quanto as sonoridades promovem o choque sensível presente nessa noção que combina impossibilidade representativa com uma síntese mimética concreta através da montagem. Na teoria estética de Benjamin, não se nota uma atenção aprofundada aos sons do progresso, apesar da mudança radical da paisagem sonora (SCHAFER, 2001) do início do século XX ser uma das expressões da *intensificação da vida dos nervos*, nas palavras de Simmel (1973). Mas partindo da noção de naturalização da história até que ponto a presença das musicalidades na internet não seria a própria inscrição nessa outra natureza. Estar tecnicamente é estar no mundo natural (a indistinção é total). Escutar-se ali trata dessa materialização existencial. (Ur-música)? Não é pura aposta, circuito comercial, rede de contatos, é ouvir-se desde a natureza, um fora de si (diverso do registro caseiro), pois implica uma espécie de difusão coletiva, *"broadcast yourself"*, o todo com a parte, o público a partir do privado em trânsito intermitente. Não seria pertença ou tribalismo, mas essa escuta advinda de uma participação histórica, existir para além do tempo presente. Diferente da mercadoria, não necessariamente uma desmistificação ou ruptura com o fetichismo, mas brecha no cotidiano e transparência.

O potencial de inovação dessa metodologia está expresso na carta em que Adorno solicita a Horkheimer, então presidente do Instituto de Frankfurt, para que permita a Benjamin dedicação integral ao projeto das Passagens e o descreve: *"se trata de un intento de investigar el siglo diecinueve como 'estilo' mediante la categoría del producto como imagen dialéctica"* (ADORNO, 2001, p.122). A forma como Benjamin trouxe a teologia negativa para um diálogo com as categorias marxistas impressionou Adorno, pois seria uma forma de superar o tempo histórico (sociedade burguesa), ao restituir às teorias críticas certo tempo cósmico. No entanto, *"El problema filosófico que preocupava a Adorno era que entre el 'mito' (la fantasmagoría de la historia empírica) y la 'reconciliación' (el objetivo mesiánico de la historia), 'el sujeto se evapora'"* (BUCK-MORSS, 1995, p.271, grifo da autora).

Essa contradição não se resolverá de pronto. E seu caráter inconclusivo é uma das polêmicas que permeiam toda obra de Benjamin. Em sua leitura, Buck-Morss propõe uma esquematização que nos permite fluir a partir das aberturas para arranjos metodológicos. É na tentativa de relacionar vida e obra, teoria e contexto, que surgem formas de pensamento, que não seriam necessariamente de Benjamin, mas que perpassam a interpretação da própria autora e minha leitura, renovando-se. São essas tentativas de romper com sua época que ensejam a vitalidade desse pensamento, ao contrário dos escritos de Adorno, rigorosos, críticos, mas que acabaram por integrar certa tradição intelectual de sua época, entre o Romantismo e a Ilustração. A obsessão de Benjamin por um tempo cósmico como desprendimento intelectual é uma chave para sua leitura, onde se sobressai a inquietude com as soluções fáceis dos modos de ver enraizados em sua época.

Assim aparecem também os objetos empíricos desse trabalho. Inspiram uma inadequação a seu tempo. Na realidade, não são de modo algum aparição ou realidade imediata, mas uma criação teórica empírica situada desde meu movimento intelectual. Situados nesse tempo histórico, entre gêneros e teorias musicais, estão instáveis, desconfortáveis, sob certo ponto de vista, aliados do discurso cultural contemporâneo. Seus modos de aparição e fabricação, no entanto, sugerem apropriação desse tempo que remete a uma cosmogonia, inclusive pela ruptura com os modos de produção do capital. Não se trata, simplesmente, de uma musicalidade que não se pretende vender, mas de modos de apropriação da matéria musical que rompem com o uso cotidiano, no sentido aqui de Lefebvre. Até que ponto podem ser apropriação para além da pura reprodução?

A noção de *ur-história* (derivada do *ur-fenômeno*) permitiria ler tais aparições musicais como pegadas ou fósseis de uma temporalidade arcaica (pré-capitalista, anterior à sociedade de classes). Não seriam da ordem de um significado mítico como Lévi-Strauss propõe, passível de redução a estruturas elementares nos modos de atualização, mas expressões que articulam tempos anteriores ao aparecimento e à realização da mercadoria como fantasma. São imagens (musicalidades) novas de formas originárias (BUCK-MORSS, 1995, p.264). Portanto, não se trata de releitura, de primitivismo como estilo, de referência ou tradução, mas de dimensões que conformam o novo, o determinam e dão sentido, inclusive revelando um passado que subsiste no presente através da técnica. Aqui cabe ressaltar a diferença entre história natural e naturalização da história, segundo Buck-Morss:

Cuando los referentes históricos son considerados como 'naturales', afirmandolos acriticamente e identificando el curso empírico de su

desarrollo con el progreso, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar lo históricamente moderno, el efecto es la desmistificación. Pero el objetivo de Benjamin no era sólo criticar la 'historia natural' como ideología; era mostrar cómo, dentro de la configuración correcta, los elementos ideacionales de naturaleza e historia [sic.] podían revelar la verdad de la realidad moderna, su transitoriedad y su estadio primitivo. (1995, p.85)

Embora a noção de transitoriedade do capitalismo tardio tenha ganhado uma espécie de rigidez quase estrutural, ou seja, o transitório como face acabada do modo de produção capitalista, podemos afirmar que as formas de produção, distribuição e consumo de música estão em transição? Podemos traçar um paralelo entre a Paris do início do século XX, espaço-tempo em que Benjamin se apropria do prefixo *UR*, com o tempo mundializado da música popular do século XXI? Se embarcamos na aposta de Attali da vivência de uma *era da composição*, provavelmente sim. Ainda mais quando passeamos como *flâneurs* pelas inúmeras páginas da internet, com músicas disponíveis para ouvir e baixar, ou nas lojas, shoppings, metrô, onde a música ecoa como resíduo industrial, como uma textura a mais da vivência intempestiva das metrópoles. As *ur*-formas seriam apreensíveis nesses momentos de transição do capitalismo, com as quais seria possível vislumbrar tanto a fantasmagoria da sociedade de classes quanto sua possibilidade de redenção. Mas se tudo já está produzido e gravado, como afirma Reynolds (2011), para que mais? É desejável desenterrarmos esses fósseis?

É aí, justamente, que minha teimosia de músico artesão e a liberdade política de Benjamin se encontram. Como se na esperança ou engano catastrófico de colecionar a modo *UR*, colecionar na tentativa da restituição do valor de uso do que já não tem (BUCK-MORSS, 1995, p.266), estivesse uma história desabitada

La "Ur-historia del siglo XIX" es un intento de construir imágenes históricas que yuxtapongan el potencial utópico original de lo moderno (en las que los elementos arcaicos, míticos encuentran contenido histórico, no mítico) con su bárbara y catastrófica realidad presente. Apunta a la capacidad de "shock" de estas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. (Ibid, p.277, grifo da autora)

O horizonte revolucionário não é o mesmo, assim como o choque, mas é um princípio epistemológico, relativizar a interpretação, o fenomenológico inerente da escuta, a sua materialidade, trabalhada como poética.

2.8.1 Procedimentos e dados produzidos

A partir da transmetodologia, assumo a pesquisa como uma realização midiática e minhas particularidades de pesquisador (repertório, conhecimentos, desejos investigativos) como potenciais criativos e críticos presentes. Diante destas premissas e das discussões sobre a concepção do problema/objeto realizei uma *tese sonora* com a apresentação de *musicalidades dialéticas* a partir de minhas *escutas poéticas*. A proximidade com os objetos empíricos de referência e a aceitação de minhas forças afetivas (descritas ao longo deste memorial) desencadearam a proposta de incluir as músicas como "metáfora epistemológica" (ECO, 2012. p.54-55) e abertura poética. Descrevo o protocolo metodológico abaixo:

1. Pesquisa documental do macro ao micro: criação de acervo através da busca de materiais: fitas cassete, discos, fanzines, jornais, revistas, pôsteres, cartazes, entre outros, em contato com websites, colecionadores, músicos e críticos musicais. *Mapeamento de acervo* com o qual cheguei nas publicações uruguaias e brasileiras, ao todo 146 pré-selecionadas nos sites *bandcamp* e *youtube*. A partir deste acervo, destaquei seis projetos musicais individuais, três do Brasil, três do Uruguai, que escutei de modo sistemático, aprofundei pesquisa documental e posteriormente efetivei entrevistas (item 3).

2. Entrevistas com músicos. Ao todo foram dez entrevistas, através das quais tratei do tema das escutas musicais seguindo como as instâncias de mediação de Martín-Barbero (2004) *institucionalidade, ritualidade, socialidade e tecnicidade* como temas norteadores das entrevistas, com duração média de duas horas. Foram entrevistados: Rubén Hernantgeist, Leandro Maia, Pepe Pestaña, Matheus Borges, Jonas Adriano, Daniel Villaverde, Saskia Peter, Joseph Ibrahim, Darvin Elisondo e Natalia Taborda. Não utilizei roteiro de perguntas, mas um esquema temático a fim de estabelecer critérios comuns.

3. Diário de campo: caderneta, gravador de áudio, câmera fotográfica e vídeo-câmera, com os quais reuni informações minuciosas sobre as investidas no campo, bem como paisagens sonoras, composições musicais e outros choques artísticos e poéticos derivados ou não dos processos de pesquisa. O diário é matéria-prima das *musicalidades dialéticas*, mas não só, é também uma técnica importante de "contratransferência. [...] lugar do corpo-a-corpo consigo mesmos, ante o mundo social estudado" (WINKIN, 1998, p.138) (amostras no Apêndice II).

4. *Musicalidades dialéticas*. No capítulo de análise proponho seis músicas dialéticas. Ali descrevo os processos geradores das músicas enquanto categorias e apresento as músicas (links para baixar na internet). Esses arranjos de minhas *escutas poéticas* são

montagens dos seguintes fragmentos: trechos de músicas dos seis projetos entre outras do primeiro mapeamento, trechos de entrevistas, paisagens sonoras dos entretempos da pesquisa, composições musicais minhas, performances gravadas nas minhas incursões empíricas em Barcelona. Essas reorganizações diversas seguiram um método *lo-fi* de composição (sem preocupação com a audibilidade de alta definição), processo inspirado nos sujeitos da pesquisa, em minha trajetória e no contexto

5. Incursões empíricas como músico de rua: abertura transmetodológica possível graças à minha estadia de sete meses em Barcelona (Catalunha, Espanha), por conta do estágio doutoral em projeto de colaboração internacional entre Unisinos (Processocom), UFRN (Pragma) e Universidad Autónoma de Barcelona (Migracom). A fim de estabelecer um contraponto com as musicalidades online de Porto Alegre e Montevideu, me aproximei da AMUC (Associação de Músicos de Rua e do Metrô de Barcelona) para compreender dinâmicas da música de rua de Barcelona. Além disso, propus entrevistas e saídas de campo como forma de produção de dados. Realizei gravações na associação e passei a gravar paisagens sonoras nos entretempos da pesquisa, como diários de escuta. Aprofundo essas experiências no capítulo 4.

Tabela 1 – Dados produzidos

Natureza do dado	Nome	Local	Expectativa/Justificativa
Documental	Nikikinki Records (selo online)	portal bandcamp	Mapeamento de musicalidades
Documental	Demo-tapes	website blogspot	Mapeamento de musicalidades de contextualização
Documental	tag "Porto Alegre"	portal bandcamp	Mapeamento de musicalidades
Entrevista	Rubén Hernantgeist	Barcelona	Presidente da AMUC – produção de contraponto contextual através de vivência em Barcelona
Entrevista	Leandro Maia	Barcelona	Músico de Porto Alegre, aprofundamento teórico e qualitativo sobre as cenas musicais do Uruguai e Brasil
Entrevista	Pepe Pestaña	Barcelona	Músico de rua, aprofundamento qualitativo da experiência empírica de Barcelona
Entrevista	Jonas Adriano (projeto <i>dpsmkr</i>)	Porto Alegre	aprofundamento qualitativo a partir da primeira seleção
Entrevista	Matheus Borges	Porto Alegre	aprofundamento qualitativo a partir da

	(projeto <i>Nosso Querido Figueiredo</i>)		primeira seleção
Entrevista	Daniel Villaverde	Porto Alegre	produtor musical e dono de um selo discográfico, aprofundamento de contexto
Entrevista	Joseph Ibrahim	Rocha, Uruguai	aprofundamento qualitativo a partir da primeira seleção
Entrevista	Darvin Elisondo	Montevideu	aprofundamento qualitativo a partir da primeira seleção
Entrevista	Natalia Taborda	Montevideu	aprofundamento qualitativo a partir da primeira seleção
Documental	Diários de campo	Porto Alegre, Montevideu, Barcelona, Rocha, Caracas, Havana, Caxias do Sul, Quito	impressões e abstrações em abertura transmetodológica
Artístico	Performances Musicais	Barcelona	06 performances musicais no Metrô (estações Paralel, Universitat e Cutadela) e no paque Ciutadela, em Barcelona

Fonte: do autor Felipe Gue Martini.

2.8.2 Radar diurno

A esquematização de procedimentos metodológicos das *escutas poéticas* obedece um esquema quase linear. A fim de minimizar a dispersão que a própria noção de escuta e a abertura poética inspiram, criei um arranjo baseado na proposta de Martín-Barbero (2004), em *Ofício de Cartógrafo*. Ao contrário de um mapa noturno, figura que sugere o cuidado epistemológico do tatear e da prudência conceitual, proponho o *radar diurno*, que preserva o tom inacabado quando afirma não mais a visualidade como referência, mas a escuta, e o dia, em sua profusão sônica, em detrimento da noite, mais regularmente silenciosa. Enquanto a noite foi o tempo dos devaneios poéticos para compor meus arranjos sobre as escutas, o dia foi momento de embate sonoro com os objetos sônicos do mundo, das canções de rua às entrevistas. Uma vez que trato minha *escuta poética* em relação à escuta dos sujeitos da pesquisa como mediação, descrevo abaixo, seguindo textualmente o modelo de Martín-Barbero (2004), as instâncias mediadoras que organizaram meus procedimentos, das tomadas de decisão às definições do problema-objeto, da organização dos roteiros de

entrevista à descrição analítica dos casos. É importante salientar que não há intenção de esgotar as mediações, mas de escutar nessas instâncias algumas ocorrências, episódicas, de passagem, sem expectativa de sistematização. Vale reafirmar aqui que a noção de *escuta poética* como mediação implica o ato produtivo da escuta, a escuta como produção científica vinculada à escuta como produção musical do arranjador. Martín-Barbero organiza seu mapa

sobre dois eixos: um diacrônico, ou histórico, de larga duração – tensionado entre as *Matrizes Culturais* (MC) e os *Formatos Industriais* (FI) –, e outro sincrônico, tensionado pelas *Lógicas de Produção* (LP) em sua relação com as *Competências de Recepção ou Consumo* (CR). (2004, p.230, grifo do autor)

E os *âmbitos* de mediação são definidos na relação entre as quatro distinções (Ibid., p.228-234):

A. *Socialidades* são as mediações que ocorrem entre as matrizes culturais e as competências de recepção. Tem relação com a práxis comunicativa dos sujeitos, negociações e luta em torno dos poderes instituídos e por estruturar-se, onde a comunicação aparece como um fim. São estabelecidas nas relações cotidianas. Aparecem nos modos de compartilhamento das escutas, antes da fixação dos gêneros musicais em si ou das regras e juízos de valor. As feiras de discos, os espaços de compartilhamento da internet nos permitem escutar essa instância, onde os repertórios pessoais, os gostos compartilhados e as referências musicais exibem potenciais históricos em consonância, contradição e negociação múltipla. As *competências de recepção* podem ser lidas como dimensões dos *regimes de audibilidade*, relacionadas aos sujeitos na sua escuta em ato. Como os sujeitos escutam? Entramos nessa instância ao analisar os modelos de produção e distribuição de música e as preferências dos sujeitos. A escuta é poética enquanto indeterminação entre o que é som e o que é ruído. Desacomodação com os formatos de modo ético, compartilhado.

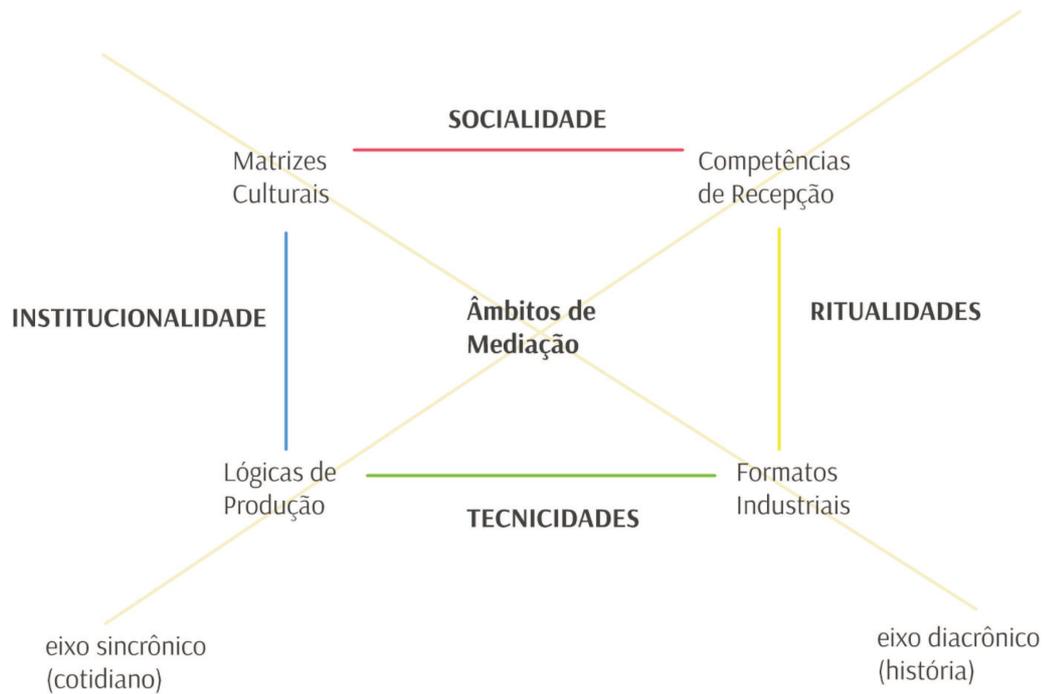
B. "*Ritualidade* é o que na comunicação há de permanente reconstrução do nexo simbólico: ao mesmo tempo repetição e inovação, âncora na memória e horizonte aberto" (Ibid., p.231). Relação das competências de recepção com os formatos industriais. Aqui aparecem a *forma e o ritmo*; retomamos a noção da *diferença* em Deleuze e Guattari e do ritmo enquanto reprodução do cotidiano (conforme Lefebvre). A memória étnica, de classe e de gênero, os hábitos familiares e as condições sociais do gosto na dialética da inércia-atividade frente à necessidade de operação dos modelos industriais. O uso regado ou o rompimento das regras. A escuta criativa que aparece na subversão do gênero através da

impureza ou da reelaboração criativa e distópica. O consumo que se pensa, presente nos modos de invenção das plataformas online, nas estratégias de composição e gravação, nos modos de exibição dos discursos enquanto jogos e montagens. A escuta é poética enquanto arranjo inquieto de musicalidades (dentro e fora dos gêneros) e jogos, no sentido de liberdade em relação ao sentido extra-musical vinculado às composições. Mais drama e menos número!

C. A *Institucionalidade* articula as matrizes culturais e as lógicas de produção. Tem relação com o Estado e o Mercado, com os direitos e com a cidadania. As possibilidades de existir e transformar instâncias através da comunicação como meio, como tomada da palavra. Estão nesse âmbito o *underground* e o *mainstream* trabalhados como álibis um do outro, como reprodução do projeto moderno e capitalista, mas com brechas, saídas sempre estreitas e espinhentas. Mediações que pouco abordei no trabalho, embora apareçam na figura do *suicídio* ou da relação sempre dúbia entre os músicos anti-sistêmicos e os complexos industriais de compartilhamento veiculados pela internet. Nessa dimensão, a *escuta poética* é teimosia em existir, manter-se vivo como corpo em resistência, voz comunicativa como meio.

D. A *Tecnicidade* tem relação direta com a plasticidade da escuta. Ao articular formatos industriais e lógicas de produção sublinha imbricações homem e tecnologia. Frente a naturalização da história, a técnica aparece como organizador perceptivo, como competência de linguagem que engloba resíduos, inovações, anacronias. Trata da *sedimentação dos saberes e da constituição de práticas* de escuta em modo de arranjo. Não só à nível de instrumento, como se a guitarra, os pedais de efeito, os samplers determinassem posturas e aprendizagens, mas em aspecto amplo: a tecnicidade como uma espécie de sociedade da montagem, que transcende o objeto imediato e se estabelece como *ethos*, observado nos casos através das estruturas da rede computacional global. Tais lógicas se apresentam na materialidade da pesquisa, que se organiza tecnicamente como operação (minhas composições) e nos sujeitos compositores, que instauram seus objetos técnicos como próteses criativas, como ampliações sônicas disruptivas, as vezes críticas, as vezes anestésicas. A escuta é poética na medida em que anula a distinção homem/máquina quando revela a natureza como montagem e a técnica como organicidade.

Figura 2 – Mapa Noturno de Martín-Barbero (2004)



Fonte: Elaborado pelo autor com base na obra de Martín-Barbero (2004).

3 MEDIAÇÕES, RITMOS, ESCUTAS POÉTICAS

O capítulo apresenta conceitos operacionais que articulam a dimensão epistemológica anterior com as análises posteriores. De início, entro no problema da relação da música com as linguagens orais e escritas e nos diferentes modelos legisladores em torno das musicalidades, em diferentes épocas. O ritmo vai aparecer como traço comunicativo da música, como modo de percepção e de diferenciações socioculturais. Por estar vinculado ao cotidiano, ele guarda relação com formas de experienciar o mundo, entre a reprodução e a apropriação. É com base na teoria do cotidiano de Lefebvre (1991) que adentramos a economia política da música, as noções de som e ruído e as transformações nas redes de difusão musical (ATTALI, 1977), que desembocam na noção de *regimes de audibilidade*. Esse é um conceito central para o trabalho, uma vez que deriva da percepção de que as escutas humanas são produzidas sociocultural e historicamente (STERNE, 2003). São fabricadas pelas condições do tempo e pelos usos sociais dos entornos sonoros e das experiências subjetivadas. Com base nesse pressuposto, se transforma em técnica científica nas aventuras pioneiras de Pierre Schaeffer e o solfejo dos objetos sonoros, delimitado através dos conceitos de *escuta dirigida e objeto sonoro* (CHION, 1999). A construção teórica que destaca a escuta do sujeito e define sonoridades como objetos, integra uma espécie de espírito do tempo mais amplo, que Attali chama de *redes de difusão da composição*. Com base nessa perspectiva, mapeio algumas ocorrências na música popular e nos contextos socio-históricos do século XX, que permitem afirmar características acerca de *regimes de audibilidade* contemporâneos, onde a composição, a sobreposição, o arranjo da escuta, a precariedade, a baixa definição, o *sampler*, enfim, a montagem aparece como ética.

3.1 A música como objeto comunicacional

Quanto mais a sociedade se fragmenta, mais temos a impressão de que o cotidiano do fluxo está plenamente instalado. Este pode ser um silogismo simplificado do que Lefebvre chamou de torniquetes da modernidade, mas é uma aproximação viável e inicial ao problema que tratamos aqui, a metáfora do ritmo e a delimitação de uma teoria da *escuta poética* desde a comunicação. Muitas descrições sobre a era pós-industrial na qual nos instalamos, via senso comum, sociologia, artes, mencionam o ritmo como elemento necessário para compreensão do tempo que experimentamos. Espaços-tempos múltiplos, instantâneos, sobrepostos, imediatos. Acerca dessa situação, David Harvey comenta:

A confiança de uma época pode ser avaliada pela largura do fosso entre o raciocínio científico e a razão moral. Em períodos de confusão e incerteza, a virada para a estética (de qualquer espécie) fica mais pronunciada. Como fases de compressão do tempo-espaço são disruptivas, podemos esperar que a virada para a estética e para forças da cultura, tanto como explicações quanto como *loci* de luta ativa, seja particularmente aguda nesses momentos. Sendo típico das crises de superacumulação catalisar a busca de soluções temporais e espaciais que criam, por sua vez, um sentido avassalador de compressão do tempo-espaço, também podemos esperar que as crises de superacumulação sejam seguidas por fortes movimentos estéticos. (2014, p. 293)

Como a música se apresenta nesse cenário de acumulação capitalista irrefreável? Qual sua relação com as sensações de compressão tempo-espaço? Não é a música, fabricada a partir da interação entre os homens e os ritmos de seu entorno, uma das estéticas mais proeminentes em relação à continuidade temporal?

Para passar ao lado da problemática do que é o tempo e como o vivenciamos, gostaria de destacar que a música enquanto experiência através do tempo comunica ritmos. Não vou entrar (por enquanto) nas discussões da arte sonora e da música contemporânea, que propõe a performance corporal como música, o silêncio como música (John Cage, conforme Wisnik, 1989), entre outras problematizações pesadas (de seu campo teórico). Apesar de dialogar com tais conteúdos a nível de premissas, o interesse é na escuta da música popular massiva, que experimentamos no cotidiano de nossas sociedades pós-industriais ocidentais (mundiais, talvez). Dentre os quatro elementos básicos da música: altura, intensidade, duração e timbre (definição no capítulo 4.4.1) a inscrição no tempo (duração) parece promover a comunicação mais imediata. Para Simon Frith é possível perceber o próprio desvelo da vida como musicalidade. O tempo não diz respeito à música, mas é música, "*la música estructura el tiempo, lo incorpora como uno de sus elementos fundamentales. Sin el tiempo – tiempo estructurado – la música no existe*" (EPSTEIN, 1979 apud FRITH, 2014, p. 268). De modo dialético, experimentar o tempo pode ser uma musicalização da existência.

Em termos físicos, o ritmo existe na música através de periodicidade e pulso. O som é resultado da vibração de um ou mais corpos que adquire propagação ondulatória numa "sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões* e *repousos*, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração" (WISNIK, 1989, p.17, grifo do autor). Por conta das características de oscilação e recorrência, o som produz uma espécie de pontuação no tempo

ao criar periodicidade através de sua frequência. O som inscreve-se no tempo à medida que as ondas se propagam (por conta da vibração) no ar, em espaçamentos específicos que podem ser chamados de pulso. A noção de pulsação aproxima as frequências sonoras da sensação do homem ao experimentar o tempo, "Toda relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som" (Ibid. 1989, p.19). Experimentar a música é experimentar o corpo.

O som é perceptível pelo homem, pois é o estremecimento de um meio (CHION, 1999, p.42). Não há som sem um meio de propagação. As pulsações inscrevem no espaço a história de uma aparição e a história de uma desapareção, em processo oscilatório a demarcar ritmo através da frequência em que ocorrem (Ibid., p.195). Embora a natureza seja pontuada por inscrições rítmicas, as demarcações culturais advindas do sonoro têm como base as pulsações da escala corporal humana (há limites fisiológicos de percepção de frequência para mais e para menos, o homem vive numa escala determinada):

A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo, e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do allegro e do vivace (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas). (WISNIK, 1989, p.19)

O modo como o homem se apropria e opera com as sonoridades tem relação direta com sua constituição física e mental de experimentar o tempo. Escalas sonoras têm relação com escalas corporais. A história da música, em certo sentido, é a história de um paralelismo entre o ritmo musical (fabricado pela vida) e o ritmo da vida (fabricado pela música). Como aponta Frith, a partir de Santo Agostinho, "*sin la música, sin la música estructurada, el tiempo no existiría*" (2014, p. 268). Experimentar a música é experimentar a história.

Para Deleuze e Guattari, o ritmo é "uma personagem conceitual criado pela música". Ele não teria relação direta com a pulsação ou com o andamento, necessariamente, "Não se trata exclusivamente de uma temporalidade métrica, mas de uma condição expressiva daquilo que está em constante diferenciação" (OBICI, 2008, p.66). Se do ponto de vista das teorias clássicas, primeiro temos um meio no qual fazemos vibrar um corpo, para que se propague um som, criando ritmo através de sua frequência ondulatória, para Deleuze e Guattari são os *códigos-sons* que vão criar os *meios*, que de seu fluxo constituirão o *ritmo*.

Quanto mais o *código* modula, maior é sua potência de transição entre os *meios*. Chega um momento que não só os *códigos* estão modulando, mas também os *meios* passam a transitar entre eles. Esse fluxo entre *meios* é que constitui o *ritmo*. Um ato constante de diferenciação, estado mutante dos *meios*, em velocidades distintas. O *ritmo* produz diferença no *meio*. (Ibid., p.64, grifo do autor)

O som enquanto um *código* não é estático, é repetição, mas que em cada volta é transformado a partir de processos de transdução e transcodificação. Enquanto vibração ou impulso elétrico, o som nunca cessa de reiterar-se no tempo, não é permanência portanto, mas reaparição que se transforma em ponto de ligação entre *meios*. Nos processos de transcodificação surgem possibilidades de trocas de meios ou multiplicidade de *meios*.

Pensemos o som codificado na forma de sinal elétrico a partir de um microfone. Ao se tornar sinal, o som ocupa outro *meio*: o da eletricidade. A transdução permite com que ele se desloque entre os *meios* elétrico e acústico. Mais de um *meio* onde o mesmo *código-som* coabita, o acústico que flui no elétrico, que irá depois ao digital. (Ibid., p.65, grifo do autor)

O ritmo é uma maneira de lidar com o caos, que pode tanto arrebatrar os *meios* quanto criar outros *meios*, através de sua velocidade e de seu estado de eterno retorno do diferente. Por sua vez o ritmo produz diferença, não de forma dogmática e estática como a medida, mas ligando *instantes críticos* ou ligando-se na passagem de um *meio* para outro. Sua operação se dá em blocos heterogêneos (DELEUZE, GUATTARI, 1980 [2000] apud OBICI, 2008, p.66).

Seguindo a leitura que Obici faz da obra de Deleuze e Guattari chegamos a uma noção do que seria a música: um modo de tornar o tempo distinguível entre o ruído e o silêncio. Ela necessita do ritmo, pois é diferenciação. O ruído é a diferenciação em excesso de velocidade, tornada indistinguível, já no silêncio a produção do diferente é quase nula, "O ritmo consiste nesse vai-e-vem, que torna possível e distinguível a diferença. 'É a diferença que é rítmica'" (OBICI, 2008, p.68, grifo do autor).

As musicalidades vinculadas aos complexos culturais no contexto da música popular massiva pressupõe fruição estrutural, blocos homogêneos de experiências rítmicas. Suas estruturações são constituídas na base de confrontos e contradições que radicalizam o sensível e a vivência sonora. A noção de ritmo em Deleuze e Guattari permite o vislumbre de uma cisão nessa estrutura ou um ponto de fuga através de brechas. O banal, a cada reaparição, torna-se crítico, assim como o espaço é reconstituído a cada tempo através do simbólico.

O cotidiano enquanto a perpetuação do projeto modernizador capitalista se reitera através do ritmo que se quer apaziguador, e ao senso comum se apresenta sempre como medida e nunca como diferença. Inscreve-se como história. Assim aparece a relação da música com a produção do espaço, conforme Lefebvre. Enquanto o fluxo não tem suficiência, mas economia política, a pulsão dá noção do tempo, mas dissociada de ritmo.

Que vivemos? Ritmos, experimentados subjetivamente. Nisto, aqui, o “vivido” e o “concebido” se aproximam. As leis da natureza, aquelas de nosso corpo se reúnem e talvez aquelas da realidade dita social.

Um órgão tem um ritmo, mas o ritmo não tem e não é um órgão; é uma interação. Um ritmo envolve lugares, ele não é um lugar; não é uma coisa, nem um agregado de coisas, nem um simples fluxo. Ele tem sua lei em si, sua regularidade; esta lei lhe vem do espaço, o seu, e de uma relação entre o espaço e o tempo. Todo ritmo detém e ocupa uma realidade espaço-temporal, conhecida por nossa ciência, e dominada no que concerne à realidade física (ondulações), desconhecida no que concerne aos seres vivos, aos organismos, aos corpos, à prática social. Todavia, a prática social se compõe de ritmos, cotidianos, mensais, anuais etc. Que esses ritmos se complexifiquem em relação aos ritmos naturais, é altamente provável. Uma grande perturbação vem do domínio prático-social das repetições lineares sobre as cíclicas, portanto de um aspecto dos ritmos sobre o outro.

Para a mediação (no sentido triplo: médio, meio, intermediário) dos ritmos, se constitui um espaço animado, extensão daquele dos corpos. Como as leis do espaço e sua dualidade (simetrias e dissimetrias, balizamentos e orientações etc) entram em acordo com as leis dos movimentos rítmicos (regularidade, difusão, compenetração) é uma questão sem resposta por enquanto. (LEFEBVRE, 2000, p.163)

A realidade espaço-temporal é experimentada de modo subjetivo como um ritmo. Os homens existem através de ritmos lineares (histórico) e cíclicos (repetitivos) em relações uns com os outros e com os demais ritmos presentes no espaço animado. Nos emparelhamentos ou nas diferenças rítmicas, a vida acontece, e podemos nos aproximar cientificamente e artisticamente dos ritmos, mas nunca vivenciar integralmente o ritmo um do outro. Apesar disso, no fruir da música é possível compartilhar e aproximar esteticamente os ritmos da vida de modo coletivo e libertário, vivendo um tempo presente (FRITH, 2014, p.260-280). Como afirma Hesmondhalgh:

La música representa, pues , un notable punto de encuentro entre la esfera de lo íntimo y la de lo social. Suministra una base identitaria (esto es lo que soy, esto es lo que no soy) y de identidad colectiva (esto es lo que somos, esto es lo que no somos), frecuentemente en el mismo momento. (2015, p.21)

Antes de mapear o que a música comunica em específico, através de sua estrutura melódica, através de sua letra, através do gênero musical da qual faz parte, vale frisar que a música é força comunicativa global e comunica sua própria forma. Comunica ritmos musicais, mas também ritmos de ocorrência, ela comunica sua própria enunciação como modo de viver o tempo individual, mas compartilhado. A escuta musical tem essa forma dialética de nos conectar coletivamente pelo que nos toca de mais subjetivo. Ela se objetifica ao conectar subjetividades. E aí entra a dimensão comunicacional que a torna operacionalização do cotidiano. Inscrita como ritmo no tempo da vida, a música transforma-se no cotidiano. Mas de que modo suas transformações, em termos de produção, distribuição e escuta realizam-se nesse cotidiano? Quais as relações entre os ritmos musicais (e das escutas musicais em sua frequência) e os ritmos da vida que podemos mapear ao escutar o cotidiano?

A teoria da cotidianidade de Lefebvre traz a expectativa de estabelecer uma reflexividade filosófica possível enquanto experimentação do vivido. Como uma espécie de antídoto contra o distanciamento promovido pelas ciências parcelares entre filosofia e vida vivida, explícito no paradoxo filosófico (ou na complementaridade dialética) de que para refletirmos sobre a vida nos distanciamos dela e ao viver intensamente nos distanciamos da filosofia, "À alienação filosófica, verdade sem realidade, corresponderia ainda e sempre a alienação cotidiana, realidade sem verdade". Para Lefebvre, se a filosofia e a razão dependem da realidade social, que lhes atribui sentido, que a realiza, é necessário ir mais longe do que Hegel, que propôs a unidade do filosófico através da Razão, da Ideia e do Espírito desde sua institucionalidade, e Marx, "onde a razão nasce da prática, do trabalho e de sua organização, da produção e da reflexão inerente à atividade criadora considerada em toda a sua amplitude" (1991, p.21).

Essa espécie de fardo que pesa sobre o ato criativo (em Marx) exigiria uma reformulação frente ao estado de coisas de seu tempo (a França recém-liberta dos nazistas e a decadência do socialismo de Estado) e Lefebvre retoma a noção de base e superestrutura para articular o que seria o ponto de inflexão de sua análise teórica posterior. O dilema é o seguinte: se existe uma espécie de campo ideológico (superestrutura) que define as condições para *mudar a vida*, é necessário tomar parte dele, *regê-lo* para que a transformação, as melhores condições de vida, as realizações humanas se façam sentir na base (que é a materialidade em si). Do contrário, se não há como ascender, se não há como tomar os rumos dessa espécie de fantasmagoria superestrutural, seria necessário assumir outra perspectiva

valorizando o que elas depreciam e sobre o que elas pesam, considerando-o nada mais que um resíduo: o cotidiano. *Ou* trabalhamos para esmagar esse residual, *ou* o consideramos o irredutível, o precioso conteúdo das formas abstratas e das diferenças concretas. *Ou* nos colocamos a serviço das "causas", ou ajudamos a humilde razão do cotidiano. (Ibid., p.22, grifo do autor)

A opção de Lefebvre é clara, pois para ele o projeto modernizador do neocapitalismo tomou para si, justamente, o cotidiano. Pois a técnica não está mais ao alcance dos homens desde que se elevou a uma sociedade da abundância, do lazer e do consumo. Não se trata mais de uma sociedade técnica, pois a técnica é inacessível à cultura, ela pertence à Tecnocracia; embora pareça evoluir rumo a uma racionalidade superior, ela não é mais apropriada no campo da cultura, do cotidiano, pois a racionalidade e a cientificidade são autônomas, vividas como apreensões naturalizadas.

Há, no entanto, um conflito entre esse cumulativo que parece caminhar irredutível e o não-cumulativo, contraste que se estende na contradição entre tempo cíclico e tempo linear. O caráter acumulativo do capital (da racionalização, da ciência, da técnica) entra em contradição com o tempo do cotidiano (não-cumulativo) e assim, os limites biológicos da acumulação sentem-se no cotidiano, como no choque em Walter Benjamin. A continuidade entre os tempos (trabalho e cotidiano) cria uma espécie de cisão e a sociedade cindida precisa refazer sua coesão. Esse refazer-se acontece no cotidiano, senão a sociedade se autodestruiria.

Essa espécie de aniquilação não é sistêmica, o único sistema são os álibis ou os torniquetes, ou seja, os duplos dialéticos que permitem que a existência seja tolerável, que a experiência da vida vivida perdure apesar das opressões. É a ilusão da experiência de enfrentar o cotidiano de forma livre, onde as aberturas se materializam através dos conflitos e das contradições, que mantêm o projeto do neocapitalismo vivo. É a impressão de subjetividade que permite a reprodução indefinida do subsistema estruturante. A música adquire aí um papel central ao transformar-se em ritmo da experiência vivida. Mas apesar de certo pessimismo de Lefebvre em relação à impossibilidade de apropriação, é nesse mesmo espaço-tempo que se encontram as brechas, as possibilidades de descontinuidades e rupturas

[...] estamos engajados em mostrar o *irredutível*: conflitos, contestações que impedem o fechamento e causam rachaduras nas muralhas. 'Literatura! Poesia! Lirismo!' Aí estão agora as supremas injúrias. Mais sutilmente essa injúria se escreve: 'Subjetivismo! Defesa da subjetividade e do sujeito ultrapassados! Romantismo!'. De fato, não admitimos as cisões entre o

conhecimento e a poesia, nem entre a ciência e a ação, entre o abstrato e o concreto, entre o imediato e as mediações, entre o positivo e o negativo, entre a afirmação e a crítica, entre os fatos e as apreciações, entre o objeto e o sujeito. (1991, p.85, grifo do autor)

Trata-se de restituir o drama, de desnaturalizar o enigma da repetição e investir no vir-a-ser, no "imenso fluxo do tempo heraclítico na natureza e no cosmo, na vida individual e na social [...] temporalidade inesgotável". O exemplo de Lefebvre para a resolução parcial do dilema entre o *vir-a-ser* e a *identidade sobre o Mesmo imutável* é a música, "que é mobilidade, fluxo, temporalidade; no entanto [...] se baseia na repetição". Ao mesmo tempo em que é "quantidade é lirismo, orgia ou sonho", segundo Pitágoras: "o número e o drama" (Ibid., p.26).

Para Conter, algumas práticas LO-FI, tais como as de Tony da Gatorra e de Walter Willy que transformam "la tecnología obsoleta como forma de vanguardia" (PORTA, 2008, p.232) são armas *underground* que enfrentam o *mainstream*. De modo análogo, Joseph Ibrahim reinventou sua existência com mínima participação no sistema capitalista a fim de entrar em contato cósmico com sua música. Seriam casos de apropriações do cotidiano? Ainda não responderei, mas de início parecem resistências efêmeras que se esvanecem à medida em que os complexos de entretenimento se apropriam das manifestações políticas. Assim seriam os instrumentos da *gambioluteria*, o *vaporwave*³⁶, o *funk*, o *farró eletrônico*. Tentativas de apropriação do cotidiano, mas que em seguida retornam a embalar o ritmo da perpetuação do projeto da modernidade. Mas até que ponto essa contraposição simplificada nos auxilia a compreender os fenômenos das musicalidades em suas dimensões comunicacionais? O que essas músicas nos dizem ao final, seja nos guetos em que transitam como resistência, ou nos mercados globalizados?

Talvez seja necessário esquecer por um momento a dicotomia *underground x mainstream*, ou talvez encará-la como instância dialética. Não podemos visualizar a humanidade como um conjunto indefinido de culturas hegemônicas, o movimento é inerente aos ritmos de vida, embora seja importante mapear e compreender onde e como acontecem os trânsitos, as realocações e acomodações. Mas seguindo Lefebvre, essas condições de movimento na sociedade capitalista simplesmente servem para disfarçar sua continuidade

³⁶ "[...] os criadores e fomentadores do movimento Vaporwave exercem operações que deterioram as superfícies dos vídeos, fotos, músicas, fazendo-os mudar seus padrões característicos, transformam seus aspectos mais essenciais, aproximando o que não está próximo através de colagens improváveis. O Vaporwave faz isso através da proposição de novos usos para ferramentas digitais mais antigas, do achatamento das mídias (a possibilidade de fazer o computador ler uma fotografia como uma música, por exemplo) e da fuga às linhas de rastreamento tecnológico" (ARRUDA; MELLO, 2017, p.13-14)

indefinida, sua reprodução superacumulativa. E o que torna a vida possível nesse desencanto absoluto (WEBER, 1982) é a ilusão promovida pela cotidianidade. Em Lefebvre, o cotidiano é o álibi da modernidade.

Se acreditarmos que *o vaporwave*, *o afrofuturismo*, *o lo-fi* e *o cyberpunk de chinelos*, ao exibirem as entranhas da técnica, operando com o que as máquinas têm de opaco, são uma espécie de confronto com o cotidiano, um modo de contraposição à guerra sônica que vivenciamos, estamos num nível poético de abordagem (OBICI, 2008, p.58). Não se trata de armas sônicas, de fato, como as tecnologias militares estão a desenvolver em seus complexos tecnocráticos (CRARY, 2014) ou como desenvolveram os astecas, que mantiveram seus tambores tocando noite e dia para demarcar sua resistência frente os conquistadores espanhóis no México (IGES, 2017, p.63) ou ainda o aparato de defesa genética do camarão *Synalpheus Pinkfloydi*, da costa do Panamá, que utiliza o fechamento de sua garra como canhão sônico de 210 decibéis para combater e matar seus predadores.³⁷ Mais uma vez, teremos que concordar com Lefebvre, de que a tecnologia que nos resta é simplesmente o refugo ressignificado, sobras do que a alta tecnocracia desenvolve a serviço do projeto da modernidade. Quais são, então, os espaços críticos? Lutar com videoclipes no *youtube*, *playlists* no *Spotify*, articulados aos conglomerados tecnoindustriais? Fabricar com nossos poucos dividendos seus incontáveis lucros, baseados nas participações planetárias? O ponto de vista dessa investigação é dialético e concorda com a perspectiva de Lefebvre (1991) de que o capitalismo não é um sistema fechado, pois deixa brechas e rupturas. Seu sistema de álibis sim, é sistêmico, como, por exemplo, *underground x mainstream*, um fabrica o outro irredutivelmente, à serviço de produção e reprodução; nunca (ou raramente) como apropriação.

Para tentar escapar, então, desse torniquete, desse sistema de álibis, esse estudo propõe fabricar um local de encontro entre o *homo sampler* (PORTA, 2008) e as musicalidades do ponto de vista da escuta. Numa perspectiva comunicacional, uma vez que o termo escuta remete ao processo de longa duração espaço-temporal no qual a percepção sensível do homem e as técnicas e tecnologias de produção e reprodução sonora articulam-se em práticas estruturadas e semi-estruturadas. Nesse caso, tentaremos mapear práticas de escuta em processo de estruturação, transformações promovidas pelos regimes de realização musical em contextos específicos, Porto Alegre, Montevideu, Barcelona, vinculados ao

³⁷ Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-39576435>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

gênero *indie rock* e suas fronteiras. Até que ponto essa música cotidiana presente nas redes de compartilhamento online promove brechas no cotidiano?

3.2 A música como técnica e apropriação

O cotidiano instalado é um subsistema em reprodução reiterada através do fetichismo e da fantasmagoria. O consumo está restrito ao imaginário, a cultura submetida à alta tecnocracia, mas é justamente a insignificância do cotidiano que permite rachaduras, impossibilidade de sistematização completa.

A cotidianidade resiste, residual e irreduzível. Apesar dos esforços para institucionalizá-la, o cotidiano foge; sua base se furta, ele escapa ao assalto das formas. A cotidianidade é também tempo do desejo: extinção e renascimento. A sociedade repressiva e o terrorismo jamais conseguiram dar cabo da cotidianidade. Encarniçamo-nos em cima dela, acuando-a e emparedando-a no seu espaço. Para acabar com ela seria preciso matá-la, mas isso não é possível, pois temos necessidade dela! (LEFEBVRE, 1991, p.193)

O que Lefebvre chama de brechas passa pela noção de residual de Raymond Williams (2011)³⁸, e se aproxima das *imagens dialéticas* de Benjamin (2006). Sem horizontes para uma revolução, a única transfiguração possível é estética. É tornar negativo o polo que institui o cotidiano como *continuum* através da tomada da palavra e da restituição da poética e da filosofia do cotidiano "O poeta não faz desaparecer a escrita nem o rigor da escrita. Por um ato que parece milagroso ele metamorfoseia o frio em calor, a ausência em presença, o pavor do desejo em desejo, a espacialidade em temporalidade, a recorrência em atualização (Ibid., p.1989)". Em Benjamin a iluminação profana para desvelar o fantasma da barbárie presente na mercadoria assume tom análogo, é produção poética que liberta energias revolucionárias (SARLO, 2012, p.49).

A música enquanto comunicação é uma história de articulações poéticas linguísticas e pré-linguísticas inscrita no cotidiano dos homens. Segundo Gino Stefani, a fim de utilizar a matéria sonora o *homo sapiens*, o *homo ludens*, o homem social e comunicativo lançou mão dos mesmos meios que utilizou para lidar com outras matérias da natureza: os cinco sentidos. E logo de início, colocou um problema elementar: “¿Cuáles son los límites

³⁸ “[...] experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante [...], todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores” (WILLIAMS, 2011, P.56).

de la intervención humana sobre los sonidos?" Para o autor, seriam pelo menos dois: a) a resistência que tem a matéria sonora, exígua, efêmera, mas extraordinariamente dúctil; e b) o interesse individual e coletivo em relação aos projetos que deseja realizar: imitar animais, comunicar à distância, expressar-se em sociedade, estimular marcha e dança, acompanhar cerimônias, construir arquiteturas sonoras, manifestar sentimentos, persuadir pessoas, explorar as vibrações do corpo, desenvolver tecnologias instrumentais, estimular processos biológicos etc. Tais realizações deixaram e deixam seus traços na civilização, como conexões culturais de longo prazo, por isso

[...] gran parte de la experiencia musical se puede traducir con otras formas de expresión: la palabra, el signo gráfico, el gesto, el comportamiento... Como hemos dicho, en buena parte ello se debe a que no queremos de ninguna manera cancelar ese margen (no sabemos cuánto) de autonomía de la música, es decir, de ese aporte original e irreducible que da a la vida humana y social la experiencia con los sonidos. Lo cual vale, naturalmente, para cualquier otro tipo de experiencia. (STEFANI, 1987, p.41)

No momento em que vivenciamos a música, deixamos uma espécie de rastro, que nos aproxima de entender seu valor de uso, ao mesmo tempo em que restitui essa espécie de autonomia original descrita por Stefani. Praticamente toda tentativa de expressar seu valor desvinculado do valor de troca leva a música para a linguagem e restitui modos de investigação e ciências parcelares: teoria musical, semiótica, musicologia, etnomusicologia etc. Mas apesar dessa remissão para a linguagem, sua inscrição rítmica no tempo a recoloca sempre como presente e cotidiano, sempre como história e natureza. A música, assim como a poética, é permeada pelo seu utilitarismo, mas guarda uma economia política própria, articulada aos contextos socioculturais de cada época.

Em estudo intitulado *Espacios Sonoros*, Jesús Baca Martín, tenta mostrar como as delimitações, as regras e os usos da sonoridade e da musicalidade organizam sociedades. Nos espaços de taumaturgia as palavras rituais *criam verdade* através de certo *animismo* presente na crença em seres espirituais, que determinam a vida humana. Em seu olhar retrospectivo, som e rito estão sempre muito próximos, como nas orações e nos salmos, nas maldições e nas benzeduras, nos exorcismos e nas bruxarias, *"La presencia de fuerzas espirituales conlleva una modificación del entorno comunicativo que ha de ser percibida de forma expresa por los participantes"* (2010, p.95). O estado de possessão implica alterações físicas e alterações de voz e de fala. Não é algo perdido no passado, mas uma prática comum hoje. Para além da palavra que traz em si o vínculo espiritual e linguístico, os espaços

musicais constituíram parte do processo de organização da matéria sonora em linguagem, mas não estiveram restritos à essa domesticação. Para constituir-se como ferramenta adequada, a linguagem escrita-fonética precisou de *"referencialidad verbal para pensar los diversos mundos sensibles, incluso el de las sensaciones más primarias"* (2010, p.115) e através de sua arbitrariedade e plasticidade fornecer sentidos aos diferentes contextos culturais.

O que Baca sublinha é que nesse caminho do figurativo ao fonético, o homem criou outros modos de domínio acústico que também comunicaram, talvez de um modo um pouco menos arbitrário: *"una larga tradición de sonidos rítmicos, producidos por medios naturales, que habrían servido de acompañamiento en las actividades cotidianas"*. A significação em torno dessas musicalidades promoveu harmonização, coesão social, certas funções de integração e estabilidade social, mas ao mesmo tempo choque *"en su manifestación libertaria, como herramienta subversiva y rupturista respecto a los sonidos prestigiados desde el orden establecido"* (2010, p.117). A chamada *escanción incitadora* como hábito infantil de acompanhar com palmas os ritmos e andamentos musicais é um modo de transmissão cultural pré-linguística de longa duração histórica (STEFANI, 1987, p.43), assim como o que Keightley (2006) chama de ética da autenticidade ao analisar os gêneros *rock e folk* historicamente, constituídos através da ruptura e da tradição em relação as musicalidades de suas épocas.

Através de um movimento um tanto funcionalista, Martín Baca faz uma distinção entre uma abstração primária da matéria sonora musical em contraposição a uma abstração secundária da linguagem. Para ele, a secundidade da linguagem necessária à sua condição representativa é diferença substancial em relação à "funcionalidade icônica da música" (2010, p.119). Ele vai retomar uma noção de Murray Schafer para comentar o esforço de enquadrar a música ou aproximá-la de um campo de significados compartilhados. Schafer apresenta três sistemas de notação gráfica do som, são elas: *"la física acústica, y en la que se describen con precisión las propiedades mecánicas del sonido; en segundo lugar, la fonética, disciplina en la que se analiza el habla humana; por último, el sistema de notación musical, que permite la representación de ciertos sonidos de rasgos musicales"* (2010, p.119-120). Essas abordagens permitiram sistematizar dimensões analisáveis em relação ao universo musical, ancoradas nas formas modernas de observação. Mas trata-se de transposições do universo sonoro para o visual, limite que pretendo relativizar mais adiante através das teorias da escuta, sem desmerecer essas abordagens.

Do ponto de vista da comunicação, é relevante reconhecer que as tentativas de aproximar as musicalidades de modelos linguísticos, como formas dialógicas universais transculturais capazes de comunicar com mais precisão do que as próprias estruturas linguísticas, são interessante. A busca sistemática pelas regras universais ou pela música do cosmos como em Athanasius Kircher, exibem a crença de que as musicalidades aproximariam a razão humana de uma natureza transcendental, natural, cosmogônica. Essa matemática da alma (conforme Santo Agostinho) e sua racionalidade que se permite crer e quer perfeita, dá impulso ao modelo teórico da música clássica, ancorada no modelo representativo.

3.2.1 Das redes de difusão e armazenamento musical aos Regimes de Audibilidade

Em seu estudo sobre a economia política da música, intitulado *Ruidos*, Jacques Attali faz uma afirmação ousada, de que a organização social é um eco do desenvolvimento musical de seu espaço-tempo, *"La música es profecía. En sus estilos y su organización adelanta sobre el resto de la sociedad porque explora, en un código dado, todo el campo de lo posible, con más rapidez de lo que puede hacerlo la realidad material"* (1977, p.25), e segue:

El arte lleva la marca de su tiempo. ¿Pero es una imagen clara de él? ¿Una estrategia de conocimiento? ¿Un instrumento de lucha? en los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncian una práctica y una lectura teórica nueva: establecer relaciones entre la historia de los hombres, la dinámica de la economía e la historia de la ordenación de los ruidos en códigos; predecir la evolución de aquélla mediante las formas de ésta; interpenetrar lo económico y lo estético; mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco. (1977, p.13, grifo do autor)

O problema posto e o objetivo do estudo de Attali é que ao analisar a legislação em torno dos códigos musicais de dada sociedade, poderíamos desvendar como acontece a própria organização social desse tempo e prever o futuro. Apesar da crítica pertinente de Michel Chion (1999), ao afirmar que o uso do termo ruído é pouco elaborada em relação às discussões da área das ciências da música, aparecendo simplesmente como *"sonido no-armônico"*, a obra aproxima as musicalidades de certa dimensão comunicacional. É a própria rachadura de base, exposta por Chion, que abre o caminho que traçarei aqui até a noção de música como objeto comunicacional. Como acontecem as legislações dos códigos

sobre as musicalidades em termos históricos? O que a impossibilidade de sairmos e os limites impostos pela linguagem nos obrigam a fazer quando pretendemos abordar a música? Tais perguntas nos colocam num segundo ponto de vista comunicacional a respeito da música, que é a sua legislação enquanto código linguístico. Alguma vez a música esteve separada da linguagem?

A resposta de Attali se dá na forma de um extenso ensaio no qual ele propõe que o ruído (título do livro) seria uma espécie de sonoridade fora do controle formal de distintas sociedades: da organização feudal à democracia. Nessa sinalização pejorativa do sentido de ruído (a crítica de Chion) chega a formalização de seu conceito:

Toda música puede definirse como un ruido formalizado según un código (es decir, conforme a reglas de disposición y leyes de sucesión de un espacio limitado de sonoridades), que se supone conoce el oyente. Escuchar música es recibir un mensaje. Pero no por ello es asimilable a una lengua. Antes bien, en efecto, palabras de una lengua se refieren a un significado, la música, aun si tiene ésta una operacionalidad precisa, no posee nunca referencia estable a un código de tipo lingüístico. (1977, p.50)

Dentro de certa visão progressista do avanço dos códigos musicais, o ruído adquire um sentido parecido com do modelo matemático das teorias da comunicação, "**el ruido es en sí violencia**: molesta. Hacer ruido es romper una transmisión, desconectar, matar" (ATTALI, 1977, p.53, grifo do autor). As disputas econômicas e políticas em torno do duplo música/ruído nos permitiriam perceber certa legislação semiótica das sonoridades, que desvendaria não só as concepções do que é música no fluir histórico, mas como a própria articulação da música em sua dimensão de "linguagem não linguística" produz sociedades (antecipando códigos). Reconstituir o valor de uso da música em termos históricos, essa é a ambição do ensaio que acaba resvalando em alguns pontos, como na confusão entre o ruído na música e *ruido social* (como um sintoma de desalinhamento progressista e falta de utopia), e também a noção um pouco dúbia do que seria o código linguístico, partindo para um apelo a Levi-Strauss, de que a música é "*el lenguaje menos o sentido*" (1977, p.50).

É possível, no entanto, fazer a leitura histórica desse livro que propõe, ao final dos anos 1970, apontar em que sentido as transformações musicais em sua época permitiriam formular utopias socioculturais. E sua qualidade está no esforço de ensaiar diálogos entre música e poder. Uma vez que o capitalismo fabrica em seu desenvolvimento a dicotomia entre *valor de troca e valor de uso*, a música torna-se objeto de abstração e produção social. O filósofo Ernesto Barjau retoma a noção aristotélica de *catarsis* para comentar a

necessidade de contenção estética no seio da racionalização moderna: "*La música suscita en quien la escucha una especial ampliación de la vida (interior), una vida en principio sólo fantaseada [...] este enriquecimiento del espacio íntimo puede tener lugar a expensas del espacio público, que es el que, sin necesidad de especiales estrategias, puede ser controlado por el poder*" (BARJAU, 2016, p.35). Essa dimensão de uso privado da música desafia o poder de três formas: - ação interior que dispensa a exterioridade; - fortalecimento do ouvinte no mundo de estados afetivos; - histórias possíveis para lidar com tensões e distensões que a música soa.

Em certo sentido, não é interessante para as instâncias de poder lidar com estes efeitos colaterais do consumo, do ponto de vista filosófico, certamente. Ao poder interessam, portanto, cursos sonoros isomórficos vinculados ao modo cíclico de experimentar o tempo, em detrimento do tempo linear. Os ciclos, tais como dia/noite, sístole/diástole, as marés e as fases da lua remetem a uma repetição, a uma perpetuação, uma acomodação que o poder deseja. Enquanto que a linearidade das ondas quebrando na praia, dos terremotos e das erupções parecem simular a ruptura, "*En el lo que ocurre no se esperaba que ocurriera*" (BARJAU, 2016, p.42-43). Trata-se de uma contradição própria da sacralização artística. Seria essa própria condição de irrupção frente ao instituído que caracterizaria a existência da arte, de seu fluxo como recurso sociocultural e simbólico. De certa forma, essa suposta iconoclastia desejável e ao mesmo tempo combatida pelo poder é o modo de existir da música, realizada enquanto experiência única de consumo através da escuta, fomentada pela socialização, mas sempre espreitada por poderes que, segundo Barjau, pleiteiam como ideal "*la abolición del espacio íntimo*" (BARJAU, 2016, p.44).

De modo análogo, Simon Frith (2014) se refere a essa conexão entre o público e o privado, trânsito que parece constituir o ritmo da experiência vivida. A música traz, ao mesmo tempo, a experiência privada e particular dos juízos de valor e do gosto musical junto da escuta compartilhada de modo catártico e coletivo. A socialização é seu modo de ser. Lançado no mesmo ano que o livro de Attali, o disco *Never Mind the Bollocks*, dos *Sex Pistols* aparece como um modo prático de embate entre música e poder instituído. Mas não sei se foi a influência do *punk* que auxiliou Attali, 40 anos atrás, a apresentar uma visão de futuro um tanto coerente.

Ao estudar os códigos musicais, Attali propõe uma divisão da música entre ferramentas (vozes, instrumentos), lugares de armazenamento e redes de difusão, para observar seu valor de uso. E com base no que chama de *redes de difusão*, descreve as *ferramentas* e os *lugares de armazenamento* através de um esquema evolutivo. Não

necessariamente numa ordem intacta ou linear, esses regimes se sobrepõem, mas em certa medida, remetem a uma sequência temporal. São eles (1977, p.50-64):

a) *ritual sacrificial*: a música no contexto do *Carnaval y Cuaresma*, em sua existência anterior à dinâmica da mercadoria, quando tinha valor como simulacro do sacrifício e do homicídio, e aparece como um campo para domesticação, ritualização e utilização do ruído (apresentado como uma arma) nos rituais e na *exaltación de lo imaginário* (Ibid., p.49). Tal valor simbólico antecipa modos de organização social, uma vez que estabelece lógicas e posições. Apesar de um aparente essencialismo, não nega a presença da música no cotidiano e no trabalho, como forma de memória coletiva e *menos idealizada*, mas ressalta essa dimensão sacrificial como preponderante, em diferença aos modos da Idade Média, quando os *juglares* (músicos que viviam fora da sociedade, considerados vagabundos, pagãos) favoreciam uma espécie de trânsito livre entre cortes e populares, apropriando-se de modo mágico das sonoridades disponíveis, transformadas em repertórios para animar festas.

b) *representación*: essa rede aborda, sobretudo, a institucionalização da música no contexto do paradigma moderno. A antecipação promovida pelo controle do ruído da fase anterior determinará modos de difusão específicos: as salas de concerto, os espetáculos, a noção de obra, instituindo o desenvolvimento da harmonia como metáfora da física e o valor de troca no nascente modelo capitalista burguês do século XVIII. Como afirma Stefani (1987, p.50-51), a opção pela escala de 12 notas (as setes brancas do piano, mais o sustenido) não advém do descobrimento, mas da padronização imposta pelo espírito do tempo, sobretudo a mística em torno do número 7 presente nas culturas Mediterrâneas e no Oriente Médio, além da influência do Tratado de Harmonia Universal, de Keples (ZIELINSKI, 2006). A noção de obra implica a entrada do direito no universo da música e o choque entre valor de uso e valor de troca se resolverá gradualmente através da transformação, nunca naturalizada, dos modos de escuta moderna (que abordaremos em profundidade no próximo subcapítulo). Poderíamos, de modo simplificado, assinalar que este é um período onde a música e a linguagem aproximam-se sobremaneira, devido a essa necessidade de legislar sobre códigos, economicamente, pois surgem as obras musicais, os arranjadores, os espetáculos pagos, os profissionais; e esteticamente, pois a instituição das Belas Artes opera a dessacralização da música na direção do mercado, quando surgirão os

*claqueurs*³⁹, os críticos, os intérpretes, as vedetes que terão como objetivo fabricar a diferença e a escassez. A música submetida aos códigos burgueses terá seu desenvolvimento pleno até a harmonia total e ao mercado do espetáculo como totalização. Aprofundarei essa relação em seguida, mas é importante referir que esse modelo canônico apresentado por Attali, embora vá exercer um poder transversal e mundial ao longo do século XX, era restrito ao Ocidente e seus modos de expressão.

c) *repetición*: com o aparecimento da gravação musical há uma gradual ruptura no modelo representacional, uma vez que os códigos anteriores, seus valores e as dinâmicas de socialização alteram-se gradualmente, "*Cada espectador tiene [en ella] una relación solitaria con un objeto-música*" (ATTALI, 1977, p.64). Para além da dimensão tecnológica da gravação, não será apenas a *representação total* (em seguida discuto a noção de fidelidade e a gravação musical no contexto da escuta) configurada pelo gravador que implodirá o representacional, mas a própria crise instalada pelos chamados modernismos. Será no epicentro e no auge do desenvolvimento harmônico de Bach, que Wagner, Stravinsky, depois Schoenberg, Varese, Stockhausen, Schaeffer, Russolo, John Cage, Philip Glass, entre outros, romperão com a conexão imediata entre música e linguagem. A repetição encarna aqui o sentido pleno do fetichismo da mercadoria, quando as indústrias culturais efetivarão o modelo anterior a nível estrutural. O modo de produção capitalista da divisão do trabalho, da fabricação de escassez, da *mais-valia* e da acumulação incide sobre a rede de difusão musical de modo irrefreável, apesar das resistências.

d) *composición*: a meu ver, o tom profético do livro de Attali e sua qualidade está no modo como ele prediz a sociedade atual, sobretudo pelo foco desse trabalho, na relação com os modos de escuta da contemporaneidade. O autor é assertivo quando sugere uma espécie de utopia para o novo milênio através das redes de difusão repetitiva. Nessa rede de difusão há um movimento que parece restituir ao ruído um valor fecundo, após a decomposição da musicalidade no universo massacrante do mercado, das vanguardas modernistas, da fragmentação pós-moderna. Através da organização permitida pela representação e a acessibilidade a nível mundial do estágio repetitivo, existem agora "*las condiciones necesarias de la composición*".

³⁹ Eram pessoas contratadas para instruir o público sobre como se portar nos espetáculos teatrais e musicais, principalmente na França. Eles determinavam as reações do público através de sua ação ou de placas. Aplausos, admiração, silêncio. Foram imprescindíveis no estabelecimento da educação para as obras de arte fruídas de modo coletivo. (ATTALI, 1977)

Essa espécie de possível que emerge não da destruição das redes anteriores, mas de seu pleno desenvolvimento remete ao que poderíamos chamar aqui de uma *ur-forma* musical. A morte do especialista, o fim da divisão do trabalho como modo de produção musical, que anuncia

[...] la producción de músicas populares sobre instrumentos antiguos a menudo fabricados pelos propios músicos; una música hecha para un goce inmediato, para la comunicación cotidiana y no para el espectáculo encerrado. Transmitidas oralmente, en gran medida improvisadas, no necesitan de ningún estudio para tocarse. Son, pues, accesibles a todos, rompiendo la barrera del aprendizaje del código y del instrumento. (ATTALI, 1977, p.284)

Nesse novo campo combinatório, a música torna-se parte da aventura cotidiana, restitui o carnaval como uma festa subversiva. Não é uma nova música popular, mas uma nova prática da música entre o povo. Restitui os *juglares* ao reposicionar a vivência musical como local de memória coletiva, de criação cultural e circulação de informação. Ao trabalhar os sons sem gramática, a modo de pura sintaxe, a composição muda regras de comunicação, potencializa relações sociais a partir do corpo e sua relação com a transcendência. Essa musicalidade restitui o tempo vivido dos homens ao contrário do tempo armazenado das mercadorias. A composição é parte de uma realidade premonitória presente na música, *"es una perpetua puesta en cuestión de la estabilidad es decir de las diferencias. No inscribe en un mundo repetitivo sino en la fragilidad permanente del sentido, después de la desaparición del uso y del cambio"* (ATTALI, 1977, p.297). É o futuro inscrito na economia política da música, vislumbrado por Attali em 1977.

Por que essa longa descrição e o interesse nessa teoria, que segundo o próprio Michel Chion, tem seus limites e pode até ser considerada datada? É na utopia do autor, de vislumbrar na música as fraturas das relações sociais que vislumbro uma qualidade e uma problematização muito instigante. Se a música não voltará a ser toda essa efervescência luminosa, qual será seu valor de uso nas sociedades atuais? Parece que a *desmaterialização* e a *desintermediação* atuais vão muito mais longe do que Attali previa, no entanto, com uma *rede de difusão repetitiva* muito mais faminta e afeita a capacidade acumulativa de seus investimentos do que no século anterior.

Para os "ouvintes", que aqui trataremos do ponto de vista da escuta, o investimento estético ainda não exhibe tamanha liberdade ou, ao menos, não indica qualquer possibilidade estratégica de rearranjos econômicos. Como podemos relacionar as transformações da

escuta promovidas por esse movimento composicional das musicalidades contemporâneas para além do universo da composição, como sugere Attali, antecipando modos de organização social? O que essa *ur-música* revela acerca de um período transicional da história? O que é uma sociedade composicional?

Minha hipótese é que a *rede de difusão composicional* (Attali, 1977) instalada ao longo do século XXI, que vimos nos sujeitos dessa pesquisa, nos materiais analisados, nas ruas, nos trabalhos de Obici (2014) e Conter (2016) é a realização material de um *regime de audibilidade* desenvolvido ao longo do século XX, audível e analisável na forma de montagens sonoras

[...] las grabaciones multitrack han tenido un efecto estético duradero: hoy oímos (y valoramos) la música como una superposición de múltiples capas; somos conscientes de la contingencia de la decisión que puso este sonido por aquí, que adelantó este instrumento por allá. Es como se siempre hubiéramos escuchado la música como resultado de un montaje [...]. (FRITH, 2014, p.426-427, grifo do autor)

A referência de Frith à montagem musical como método industrial, através do qual se fabricaram diferentes modelos ideais de música gravada, não se delimita ao campo da produção. A escuta se produz e reproduz através da incursão da técnica na sonoridade e na performance dos músicos. Esse processo achata os múltiplos sons (orgânicos e sintéticos) na realização de um *objeto musical* que não guarda relação somente com o universo acústico, mas com um ideal de sonoridade e reprodução. Fidelidade (voltaremos a esse tema a seguir).

Além disso, a própria organização do espaço acústico produz vetores de fragmentação. O choque da era industrial e das guerras, o impacto sensorial do cinema e a concretização da era das imagens técnicas (FLUSSER, 2008). A composição como regime surge em Attali (em diálogo com a teoria estética de Benjamin) com certo potencial democrático e pós-capitalista, mas denota, por outro lado, a sedimentação do cotidiano como reiteração e repetição fraturada. Cacos sonoros em constante rearranjo, escutas interrompidas e organizadas no ritmo avassalador da realização do capital.

Se a montagem sonora é prática comum hoje, ela guarda referência com as transformações científicas e artísticas deste século que permitiram que tal *regime de audibilidade* se estabelecesse como cotidiano. O musicólogo mexicano Rúben López Cano retoma a noção de *reciclagem musical digital* ao referir-se às estratégias de composição musicais e audiovisuais baseadas na montagem e na reutilização de fragmentos

A guisa de definición se puede decir que el reciclaje musical digital es la generaci3n de m3sica y/o video musical a partir de la articulaci3n de materiales preexistentes que han sido extra3dos de otras fuentes u objetos sonoros, audiovisuales o multimedia, de los cuales formaban parte integral. Estas fuentes pueden ser otras piezas de m3sica o videos musicales, banda sonora de pel3culas, programas de radio o televisi3n, discursos de pol3ticos o personalidades, paisaje sonoro urbano o rural, artefactos audiovisuales como spots publicitarios, fotos, im3genes de programas de televisi3n como telediarios o pel3culas, texto, etc. (2010, p.172)

Em breve cartografia, faz a tipifica33o dessas ocorr4ncias das quais destaco as seguintes: - o *remix*, que 4 o tratamento de uma obra original atrav4s da combina33o de novos elementos para diferentes fins: extens3o, sele33o (ampliar a dura33o de determinadas partes ou fragmentos) e reflex3o (modifica33o criativa a fim de desafiar a escuta original); - e o *sampler*, que s3o fragmentos (paisagens sonoras, informa33o verbal ou objetos sonoros musicais) de outras pe3as que se integram numa obra original, apenas copiados ou transformados atrav4s de mudan3a de tom, mudan3a de velocidade, invers3o, distor33o, segmenta33o, reorganiza33o, estratifica33o, repeti33o em loop, eco, reverbera33o, scratching e espacializa33o. Al4m disso, o sampler pode ser transformado em termos de dist4ncias intra-s3nicas (figura, fundo e campo), de modo estereof3nico (simulando deslocamento, ubicuidade e profundidade) e ainda ser transformado em instrumento, quando se transforma em timbre numa escala musical.

A pr3tica do *sampleamento* tem rela33o direta com a no33o do regime composicional de Attali, pois aparece como uma possibilidade de cria33o musical praticamente infinita. Atrav4s de um gravador ou de um *software* de edi33o, 4 poss3vel reunir fragmentos numa linha do tempo e embalar essa miscel4nea de modo r3tmico e musical, como produto acabado. Nasce uma obra original fabricada por res3duos ou mat4rias-primas t3citas. Musicar hoje 4 fotografar na era Kodak, um clique! No entanto, vale retroceder at4 os tempos em que o sintetizador n3o era um eletrodom4stico comum (WISNIK, 1989, p.48) e os *softwares* de edi33o musical ainda n3o estavam ao alcance de quase todos (como afirma Saskia). Entre os anos de 1920 e 1930, emergiram as propostas de musicaliza33o para al4m de timbres instrumentais cl3ssicos (viol3o, baixo, violino, percuss3o etc) e o 3mpeto futurista de Russolo, seus *ruidismos* e *barulhismos* como louva33o 3 tecnologia armamentista, ilustra o imagin3rio cr3tico e dissociativo presente em alguns movimentos modernistas da 4poca. Tamb4m a *m3sica concreta* de Pierre Schaeffer e a *m3sica eletr3nica* de Henri Pousseur e Stockhausen aparecem, logo em seguida, como

marcos históricos, que disputam o pioneirismo na realização de música a partir de objetos não-musicais, como afirma Wisnik (Ibid., p.47)

O meio sonoro não é mais simplesmente acústico, mas eletroacústico. O desenvolvimento técnico do pós-guerra fez com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras.

Se o cinema produziu o *inconsciente óptico* através da montagem visual, na qual certa ordenação natural das imagens em movimento é substituída pelo procedimento cirúrgico do montador, que tem a habilidade de desaparecer em sua incisão precisa e narrativa (BENJAMIN, 2010), as máquinas eletrônicas e eletroacústicas transformam em música o choque auditivo da modernidade. Não se trata apenas do registro limpo de uma voz, ou o preenchimento aveludado de um violão e sua caixa de ressonância através do microfone certo. As possibilidades de reprodução implodem a noção de originalidade, não através da legislação, mas do acúmulo, da exuberância, sentida através da escuta. A gritaria caótica do saxofone de John Coltrane ou as citações como procedimento do instrumentista de jazz "*Improvisación y cita fueron los dos procedimientos en los que el jazz imprimió su originalidad*" (SARLO, 2012, p.68), bem como as microfônicas de Jimi Hendrix ou os comentários ensurdecidos de *King Stitt* no comando das *pick-ups* do *Sound System* jamaicano, são amplificações de uma escuta que não é mais linear, mas profusa e realista, "*debido a que todas nuestras experiencias del tiempo son actualmente fragmentarias y multilineales, la música fragmentada es también una música realista*" (FRITH, 2014, p.423, grifo do autor).

Nesse sentido, é muito interessante a descrição de Kodwo Eshun sobre a irrupção do movimento afrofurista

Na década de 1980, a tecnologia digital emergente de sequenciadores, samplers, sintetizadores e aplicações de software começou a embaralhar a capacidade de assinalar identidade e, desse modo, racializar a música. Processos familiares de reconhecimento racial tornavam-se não confiáveis. Ouvintes não podiam mais assumir que os músicos eram racialmente idênticos a seus samples.

Se a identificação racial se tornou intermitente e obscura ao ouvinte, para o músico, uma dimensão de heteronomia passou a estar disponível. A interface homem-máquina se tornou a condição e o tema do Afrofuturismo. (2015, p.53)

Entre os precursores dessa *tomada dos aparelhos* protagonizada por *Sun Ra*, *George Clinton*, *Ornette Coleman*, entre tantos outros, hoje com alcance mundial através da produção de música, cinema e literatura, que combina ficção científica e forte crítica social contra o racismo e a anulação do futuro para os africanos em diáspora, estão *Afrika Bambaataa* e *Grandmaster Flash*, que transformaram os usos do *scratching*⁴⁰ e dos *samplers* em resistência maquínica. A referência eletrônica de *Kraftwerk*, por exemplo, desemboca na concepção extraterrestre ou superhumana das ficções e futuros imaginados, onde a música robótica se torna uma metáfora da desalienação do africano promovida por uma arte que subverte o capitalismo pelas entranhas.

Ao invés de escapismo, as narrativas alienígenas e ultratecnológicas remetem a potencialidade com o futuro e com outros mundos, ao mesmo tempo um distanciamento dos ambientes hostis promovidos pela ocidentalização branca.

O Afrofuturismo aborda a música contemporânea digital como um intertexto de citações literárias recorrentes, que podem ser usadas e citadas como declarações capazes de reordenar a cronologia na imaginação e de fantasiar a história. A declaração lírica é tratada como uma plataforma para a especulação histórica. (ESHUN, 2015, p.57)

Para além do fragmento, as distenções e repetições dos dubs de *Lee Perry*, *King Tubby* e *Mad Professor* exibem a inventividade como resistência e a reapropriação do precário como distensão do tempo material para fora dos ambientes terrestres, na direção de algo imaginário, impossível, estranho e fascinante. Vale ressaltar que a ficção rítmica não é simplesmente apropriação dos modelos musicais modernistas ou sequestro das máquinas tecnocráticas, mas deriva do choque moderno e sua inscrição em corpo e espírito, física e metafisicamente, como descreve Eshun:

Em uma entrevista com o crítico Paul Gilroy em sua antologia *Small Acts*, de 1991, a romancista Toni Morrison afirmou que os sujeitos africanos que experimentaram a captura, o roubo, a abdução, a mutilação e a escravidão foram os primeiros modernos. Eles passaram por condições reais de exílio, alienação, deslocamento e desumanização, que filósofos como Nietzsche depois definiriam como quintessencialmente modernas. Em vez de civilizar pessoas africanas, os deslocamentos forçados e a comodificação que

⁴⁰ "O Turntablism é a arte de manipular sons e criar músicas usando turntable fonógrafo e um DJ mixer. A palavra turntablist (não há tradução para a língua portuguesa) foi criada em 1995 pelo DJ Babu para descrever a diferença entre um DJ, que apenas reproduz discos, e um que exerça por tocar e mover as músicas, e um misturador para manipular som. O novo termo de co-ocorrência com um ressurgimento da arte de estilo hip hop, DJing, foi criado na década de 1990." Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Turntablism>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

constituíram o tráfico negreiro significaram que a modernidade tornou-se suspeita para sempre. (2015, p.45)

As fraturas no *regime de audibilidade* da pós-modernidade integram a realização da barbárie pós-guerra (conforme descrita por Sartre e antecipada por Benjamin), além do desenvolvimento societário com base na *experiência de ruptura*, como no caso da América Latina, descrito por Roig (1981 [2004], p.188) e da África de Toni Morrison, como determinação de uma originalidade negativa. Longe de atestar a *samplerização* do mundo como progresso tecnológico das cintas magnéticas (da música concreta e eletrônica) até as pistas de dança, está na negatividade dialética da barbárie, a constituição da escuta contemporânea enquanto montagem.

Não creio que exista um desenvolvimento linear, de uma música orgânica com ritmos fluídos até a musicalidade do fragmento e da montagem. É provável que diferentes *regimes de audibilidade* tenham existido com infinitas configurações ao longo da história da escuta. Chamo atenção aqui para uma mudança de turno na qual o eixo da observação não é mais o homem bombardeado por semiosferas de ruído e fragmentação em estado de choque, mas a constituição de um modo de escutar o mundo que implica, culturalmente talvez, uma escuta pontuada, disruptiva, dissociativa, fragmentária, dissecadora, autorreflexiva e poética, "escuchar de un modo distinto viene a ser lo mismo que dominar; oír ya es una forma de hacer", afirma Michel Chion (1999, p.232) referindo-se à proposta de Luigi Russolo, que não trata de criação ou invenção do ruído na música contemporânea, mas anexação progressiva das sonoridades da própria modernidade, a partir da adoção de uma escuta plástica e não escalar. Uma mudança de perspectiva, em bases teóricas formuladas nos anos 1930, mas que se dissemina pela própria experiência cotidiana com as sonoridades (e com as teorias e artes em diálogo), que desde fora integram o discurso musical com novos sentidos (legislações musicais).

3.3 Era das Audibilidades

No abrangente estudo intitulado *The Audible Past – Cultural Origins of Sound Reproduction* (Passado Audível – Origens Culturais da Reprodução Sonora), o pesquisador canadense Jonathan Sterne oferece uma história possível sobre como o telefone, o fonógrafo, o rádio e os aparelhos sonoros conexos cristalizaram em torno de si, no início dos anos 1900, culturas comunicacionais. Para ele, a combinação de colonialismo, capitalismo e

racionalismo do *redemoinho da modernidade* culminou nas formas de construção e prática sonora, escuta e audição, que fizeram com que o som perdesse um pouco sua condição efêmera no surgimento de uma *Era das Audibilidades*.⁴¹

Ao criticar abordagens históricas cumulativas, que seriam responsáveis por certa apreensão naturalizada e generalizada sobre os processos complexos que constituíram sociedades de escuta moderna, Sterne faz um mergulho arqueológico nos primeiros documentos (artigos científicos e jornalísticos, publicidades, encartes etc) sobre as tecnologias sonoras, a fim de ampliar o conceito de *escuta*. Através da distinção ontológica de natureza e cultura, fabrica seu ponto de vista, transversal a noção antropocêntrica de sonoridade, que nos levaria a entender que o som é uma entidade externa ao homem. Sterne afirma que o som sem o ouvido humano (em sua condição fisiológica) é apenas uma vibração específica que poderia ou que pode ser sentida pelo homem, "a audição do som é o que o produz" (STERNE, 2003, p.11)⁴², ou seja, vibração presente na natureza que se torna som como produto dos sentidos humanos. A respeito dessa dimensão fisiológica da sonoridade, Jean-Luc Nancy descreve o processo de audição realizado entre o pavilhão da trompa e do ouvido interno como um duplo, um ressoa no outro dando à experiência sensorial de escutar uma espécie de presentificação: não há sujeito sem sentir-se sentir e sem escutar-se ressoar, o eco é uma ressonância. Ele evoca o termo escutar em italiano, *sentire*, em seu duplo sentido: escutar e sentir, "*la sentire, podríamos decir, una vez más en italiano, idioma en que el término genérico de la sensibilidad o de la sensorialidad designa asimismo la escucha*" (NANCY, 2003, p.11, tradução do autor).

Essa apreensão fenomenológica da escuta também é o princípio das experiências de Pierre Henry Marie Schaeffer, pesquisador e artista sonoro francês, que elaborou na teoria e na prática um tratado sobre os objetos sonoros e sua escuta. A proposta de Schaeffer foi aperfeiçoar a compreensão das sonoridades e musicalidades por um viés diverso do atonalismo e do serialismo, projetos que levaram a cabo o modernismo musical de meados do século XX, mas que mantinham a representação musical através do uso da partitura. Através da obra *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* (Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar), de 1966, Schaeffer sistematiza sua proposta de estudar a

⁴¹ O termo utilizado por Sterne é "*Ensoniment*" em alusão a idade das Luzes. Do original em inglês: "*As there was an Enlightenment, so too was there an "Ensoniment." A series of conjunctures among ideas, institutions, and practices rendered the world audible in new ways and valorized new constructs of hearing and listening*" (STERNE, 2003, p.2).

⁴² Do original em inglês: "*the hearing of the sound is what makes it*".

música em sua forma *concreta*, onde o ouvido é apresentado como um instrumento para lidar com a matéria sônica (OBICI, 2008, p.25-30).

A favor do projeto (e o que torna possível sua execução) está o avanço da era elétrica (MCLUHAN, 2012) rumo ao registro magnético do som e da imagem. Através de sua habilidade técnica, que desenvolveu trabalhando na ORTF (*Organización de Rádio Televisión Francesa*), Schaeffer passa a manipular os sons materialmente, usando a cinta magnética e o gravador e reproduzidor de rolo como ferramentas, num período de intensa experimentação. É através dessa *práxis* que enfrenta o problema teórico da fenomenologia em relação ao sonoro, na direção apontada por Nancy (um leitor de sua obra); nas palavras de Obici "Para a fenomenologia, não há percepção fora da consciência, assim como o som não existe fora dela. Toda consciência é consciência de alguma coisa, não existe percepção interior, interna" (2008, p.28). Para estudar o sonoro desde a escuta humana, Schaeffer terá que enfrentar essa espécie de indistinção entre o mundo e a consciência, entre as sonoridades exteriores (que só existem na e pela consciência) e o ato (que ele quer isolado) de escutar. E por mais que torne objetivas as sonoridades em si, as escutas serão sempre subjetivas, fabricadas na/pela consciência dos sujeitos (Ibid., p.29).

Em seu laboratório, vai isolar os objetos sonoros e trabalhar de forma exaustiva através de cortes, sobreposições, alterações de velocidades, abrindo um campo de estudos o qual denominou *solfejo dos objetos sonoros* (*solfeo de objetos sonoros*). Uma boa leitura e sobre seu pensamento peculiar é realizada pelo pesquisador e músico Michel Chion, que foi aluno de Schaeffer, no livro *El sonido* (1999), onde amplia alguns dilemas enfrentados por seu mestre, na jornada artesanal de trabalho com as sonoridades. Segundo Chion, um dos avanços promovidos por Schaeffer é o próprio conceito de *objeto sonoro*, como algo "*que no se deriva más que de la percepción*", movimento que nos permite escapar da palavra som, que traz consigo sempre dois sentidos emergentes: "*primeramente, un fenómeno físico que por definición es inaudible en tanto que tal – vibraciones del aire – ; en segundo lugar, aquí, unos sistemas distintos de codificaciones de la onda acústica en un soporte cualquiera*" (1999, p.137). Mais importante do que decifrar as origens e as causas do fenômeno sonoro, o estudo é sobre a percepção, sobre o que ele nos leva a sentir (escutar e sentir) objetivamente. A esse deslocamento, Schaeffer dá o nome de *acusmática*⁴³, um modo

⁴³ Obici comenta a origem do termo, que teria sido recuperado da escola de Pitágoras, quando a confraria era dividida entre os acousmáticos (ouvintes) e os matemáticos (*máthema* – estudo, conhecimento). Os acousmáticos eram os discípulos de primeiro nível, que não tinham contato visual com seus mestres, que ficavam dissimulados por uma cortina (2008, p.31-34).

de escutar o som sem considerar a fonte emissora e propõe uma diferenciação de três tipos de escutas: a) escuta causal ou figurativa, b) escuta semântica ou codal, c) escuta reduzida.

Nos dois primeiros modos são aproximações a fim de decifrar informações ou compreender mensagens. A escuta causal ou figurativa trata de definir uma causa através de indícios, "*cuál es el objeto, el fenómeno o la criatura que produce el ruido; en dónde se encuentra; cómo se comporta o se desplaza; etc*". Como afirma Chion, está sujeita a uma série de erros de interpretação e varia muito em relação aos contextos. Ainda para o autor, a noção de figurativa vincula-se ao que o som representa e não mais a definição de causa; por exemplo, quando ouvimos o som gravado de uma onda, sabemos que não é o mar real, mas que representa esse mar. A semântica (que Chion prefere chamar de codal) é uma escuta que lida com um sinal sonoro codificado e vai operar uma decodificação a fim de alcançar uma mensagem (linguagem). Dois modos que podem combinar-se, como quando entendemos uma fala oral qualquer, mas tentamos ampliar sentidos através do que essa voz representa (a pertença a um lugar devido ao sotaque, um estado emocional etc).

A escuta reduzida, por sua vez, é um ato voluntário e artificial de abstrair a causa, o sentido e o efeito, a fim de considerar o som em si mesmo, "*en sus cualidades sensibles, no solamente de altura y ritmo, sino también de grano, materia, forma, masa y volumen*" (CHION, 1999, p. 299). Trata-se de uma operação cultural que se distingue das outras duas escutas mais cotidianas, utilitárias e espontâneas. Para Schaeffer, se diferencia de escutas causais especializadas, como a de um mecânico sobre um motor, ou um ornitólogo sobre o canto dos pássaros, pois é um procedimento não espontâneo e depende da intersubjetividade de uma prática coletiva na busca pelas "*formas sonoras elementares*", que não elimina as outras escutas, mas as suspende a fim de promover um intercâmbio em torno da linguagem e da nomeação⁴⁴.

É a escuta reduzida que define o *objeto sonoro*. O *objeto sonoro* deriva desse procedimento que o recorta, sobretudo materialmente, para fins de análise intersubjetiva. Só há *objeto sonoro* se ele está fixado num suporte. Ele não é, portanto, um corpo sonoro, um fenômeno físico mensurável, um fragmento de gravação, um símbolo anotado, um estado de ânimo subjetivo. Um *objeto sonoro* é "*todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo*

⁴⁴ É interessante o exemplo que Chion traz para definir a escuta reduzida, que seria o mesmo que o exercício visual de descrever um objeto por suas formas puras, uma laranja pela sua forma, cor, textura, sem recorrer ao representativo ou ao nome.

enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado" (CHION, 1983 apud CHION, 1999, p. 301).

O tratado de Schaeffer se constrói a partir desse pressuposto sobre o qual vai arranjar as análises dos *objetos sonoros*. Surge aí uma tipologia geral e específica para um sem-número de ocorrências. Ao lidar materialmente com esses fragmentos propõe um estudo alternativo à notação musical, com a qual operavam os serialistas. Visto como um técnico, sem formação musical, sofre com as críticas (CHION, 1999, p.323), pois tinha a ambição do uso musical de seu projeto. No entanto, esbarra nas dificuldades da delimitação temporal dos recortes, na necessidade de definir início, meio e fim, na análise por repetição (que acaba por anular o sentido), ou na dificuldade de operar com sons mais extensos, que inviabilizam uma apreensão global. Ao definir o objeto desde sua gravação, encontra problemas para lidar e delimitar as propriedades técnicas de partida, uma vez que as dimensões que propõe enfrentar dizem respeito a essa materialidade. Para Chion, duas críticas são fundamentais: - o *objeto sonoro* está vinculado a uma ideia de boa forma, perfilada e nitidamente limitada no tempo; - o *objeto sonoro* é apreendido de forma naturalista, "*que hace abstracción del hecho de que este objeto no es repetible, observable y definible más que en un soporte de grabación, del hecho de que existe gracias a la fijación*" (CHION, 1999, p.328). No entanto, apesar dos limites da obra de Schaeffer (que ampliarei a seguir), sua ambição de propor "um desligamento dos sistemas culturais lingüísticos [sic.] e musicais, colocando em dúvida o paralelo entre música e linguagem" (OBICI, 2008, p.20) promove um deslocamento no modo como se estudara música até então.

3.4 A escuta como técnica

A noção de *objeto sonoro* como um recorte material do universo acústico para fins de estudo recoloca a questão da *técnica* e da *mediação*. Mesmo que o projeto de Schaeffer enseje uma espécie de utopia, aparece em sua teorização e no modo operativo aplicado de seu trabalho o interesse em compreender como os produtos técnicos fabricam sociedades. Marx é um dos primeiros pensadores a teorizar sobre essa condição, como aponta Lefebvre:

A produção não se reduz à fabricação de produtos. O termo designa, de uma parte, a criação de obras (incluindo o tempo e o espaço sociais), em resumo, a produção 'espiritual', e, de outra parte, a produção material, a fabricação de coisas. Ele designa também a produção do 'ser humano' por si mesmo, no decorrer do seu desenvolvimento histórico. Isso implica a produção de *relações sociais*. Enfim, tomado em toda a sua amplitude, o

termo envolve a *reprodução*. (Marx, 1946 apud LEFEBVRE p.37, grifo do autor)

É possível notar através da obra de Schaeffer que a produção/reprodução do ser humano implica uma espécie de orientação social da natureza "fisiológica" do homem, quando há essa expectativa de apreensão dos sentidos pela história. Essa noção está presente nos estudos sobre economia política do jovem Marx, quando aponta que os sentidos são cultivados e criados historicamente através das relações sociais de produção (STERNE, 2003, p.5).

O desenvolvimento dos aparelhos sonoros é parte do processo de produção social da escuta quando tornada objeto de contemplação, a ser medida, objetificada, isolada e simulada tecnicamente. Nos primórdios da burocratização moderna da segunda revolução industrial, as técnicas de audição serão transformadas gradualmente em *comodities*, produtos de compra e venda (STERNE, 2003, p.3). Como personagens desse advento moderno estão Thomas Alva Edison e Alexander Graham Bell, que desenvolveram o fonógrafo e o telefone (em conjunto com outros inventores e outros inventos), também os desenvolvimentos científicos em torno medicina e suas técnicas de ausculta. A transformação das técnicas de escuta em produto do capitalismo, como objeto disponível ao mercado, não é simplesmente a invenção do disco ou do rádio, ou a popularização da comunicação à distância através do telégrafo e do telefone. O procedimento de larga escala envolve a criação de um modo de sociedade, que está localizado em um espaço-tempo específico, com características particulares, determinado por tais condições. Apesar das idiossincrasias e irrupções diversas, traz consigo a emergência do projeto modernizador do ocidente, branco, masculino, em sua lógica de acumulação ilimitada, fruto da sociedade burguesa emergente de então. Para que a escuta se torne um campo de disputa e de mediação social não bastaram as invenções técnicas, mas a produção *espiritual* correspondente, tecnologias conectadas com práticas humanas, hábitos e hábitos (STERNE, 2003, p.8), além do paradigma moderno da docilização dos corpos (BUCK-MORSS, 1996).

Ao situar a escuta historicamente, Sterne narra os contextos de produção e reprodução, fugindo de algumas apreensões e modelos de análise anteriores. O primeiro deles é o paradigma do Cristianismo que por muito tempo propôs a dicotomia entre sonoridade/espiritualidade x visualidade/pecado. Essa expressão se verbaliza, sobretudo nas escrituras bíblicas, como por exemplo na passagem em que Moisés recebe os dez mandamentos ao pé do ouvido, enquanto Ester se transforma numa estátua de sal ao olhar

para Sodoma e Gomorra (as cidades do pecado) em destruição. Os escritos sobre a música de Santo Agostinho reafirmam essa dicotomia, mas com sofisticação. O bispo católico rompe com a concepção metafísica e transcendente do uso musical como "*iconismo sonoro religioso*", que apesar de relativa complexidade, designava juízos críticos em relação ao sacro e ao demoníaco para reavivar uma concepção cosmogônica da música, onde o prazer da escuta se vincula à racionalização, e através de sua expressão matemática de "*movimiento ordenado*" permite um "*estrecho vínculo con el mundo incorpóreo del alma*". Essa alma consciente e racional deve evitar os estímulos sensoriais exteriores que submetem o corpo imperfeito (MARTÍN, 2010, p.158). Por outro lado, Sterne também quer negar a interpretação um tanto hegeliana, de que os sons teriam uma espécie de tendência ao agir profundo inerente, como matéria aérea que são, dotados de sentido puro, sem possibilidade de leitura ou de superfície. Ao contrário, as sonoridades não se limitam à escuta e podem ser analisadas tanto quanto outras matérias sensíveis, como as visualidades, por exemplo, que do ponto de vista de Hegel estariam mais conectadas a um estatuto racional.

Duas interpretações das quais Sterne se diferencia, aproximam sua proposta de escuta de minha apropriação de *escuta poética* como epistemologia transmediotológica. O autor rejeita o paradigma que interpreta a escuta com foco estrito na "separação entre o som e sua fonte emissora", realizável a partir dos aparelhos de reprodução sonora (2003, p.19), sobretudo as noções de: a) *acusmática*, de Pierre Schaeffer, a teoria dos *objetos sonoros* sem visualização e determinação de suas fontes e b) *esquizofonia*, de Barry Truax e R. Murray Schafer, que afirma a cisão, de certa forma anti-natural "entre o som original e sua reprodução eletroacústica" (Ibid., p.20, tradução do autor)⁴⁵. Para Sterne, essas apreensões representam um obstáculo epistemológico acerca de uma teoria da escuta na medida em que: 1) Assumem a comunicação face a face e a presença corporal como padrão e definem a reprodução sonora como uma mediação que representa perda de qualidade numa comunicação ideal; 2) Ao assumir a primazia do face a face, assumem que a reprodução sonora provoca um efeito de desorientação nos sentidos que estariam em estado de coerência anterior, o que leva a uma noção do corpo fora da história, como se a voz vinculada ao corpo humano tivesse um estatuto ontológico, holístico, não-alienado e auto-representativo; 3) O que leva a entender que antes da reprodução sonora o corpo era uma unidade, sem danos, fenomenologicamente coerente, e que a vida moderna, em si é responsável pela desorientação dos corpos, que estariam unos, intocados no período anterior

⁴⁵ Do original: "...between an original sound and its electroacoustic reproduction" (STERNE, 2003, p.20).

(uma forma de ver que na opinião de Sterne expõe certa contradição nas ideias dos autores, uma vez que surge justamente no período em que os corpos estão sendo catalogados, depurados, estetizados, produzidos e reproduzidos pela modernidade do séculos XVIII e XIX); 4) Assumem certo caráter neutro das tecnologias da reprodução, como se elas existissem a parte das relações sociais que as condicionam, além disso, evocam a uma separação apriorística entre fonte e tecnologias de reprodução e entre fontes (ou originais) e cópias, dessa forma mantém atenção nos produtos: fonte sonora e som reproduzido, em detrimento dos processos: os fazeres técnicos vinculados ao registro sonoro.

Ao se distinguir destes dois movimentos, Sterne se aproxima de certos pontos nevrálgicos das discussões no campo da comunicação, sobretudo os debates promovidos pela popularização do uso da internet em meados dos anos 1990. Ressurgia ali a discussão sobre as formas midiáticas de mediação comunicacional e as comparações com as relações interpessoais, em termos de qualidade, alcance, viabilidade etc. A superação das abordagens inocentes que colocavam em lados opostos as comunicações online e offline promoveu um movimento de realinhamento nas problematizações. Não se trata necessariamente de uma questão de meios, mas de qualidades. Como acontecem essas comunicações? Quais vínculos, ações, atitudes promovem (cotidianas, políticas, em relação ao próprio meio como proclamava McLuhan já em relação a eletricidade)? Uma das respostas foi o foco no contexto, perseguir os sentidos da midiatização nos entornos onde se fabricam significados e resíduos.

Mas a estratégia de Sterne não segue esse dispositivo, pois em sua avaliação alguns estudos culturalistas não dão a devida atenção à imbricação homem e técnica. O foco excessivo nos sentidos vinculados às práticas e a busca fenomenológica pela interpretação poderiam deixar de lado essa espécie de convivência simbiótica, no caso dessa tese, exposta de forma dialética, entre as relações sociais e a técnica. Em resposta a essa impressão, Sterne posiciona o som, a escuta e a audição como problemas históricos, ao invés de constantes para entender a história. E simplifica drasticamente o caráter tecnológico da transformação do som em produto através da apropriação do termo transdução, de Deleuze e Guattari: "As tecnologias modernas de reprodução de som usam dispositivos chamados transdutores, que transformam o som em outra coisa e essa outra coisa de volta em som" (STERNE, 2003, p.22)⁴⁶.

⁴⁶ Do original em inglês: "... modern technologies of sound reproduction use devices called transducers, which turn sound into something else and that something else back into sound".

O telégrafo, o telefone, o fonógrafo, a fita magnética, o computador, todos se enquadram nessa descrição, são *artefatos culturais*. Tamanha simplificação leva a um subtexto: o meio pelo qual o homem promove essa transformação não importa tanto quanto os procedimentos utilizados, as aprendizagens científicas que lança mão e as relações que derivam desse processo de realizar, tornar público, promover, tornar desejável, vendável, enfim, estabelecer a escuta como artefato civilizatório que recria a civilização. Nesse mergulho é possível vislumbrar os avanços da medicina como momentos chave da escuta moderna. O desenvolvimento prático-científico do estetoscópio acaba com a necessidade de escutar a fala do paciente para obtenção de informações básicas na elaboração dos diagnósticos. A semiótica médica fornece parâmetros do desinteresse auditivo para a escuta técnica dos corpos, ao codificar e sistematizar as sonoridades. Conhecimento presente nos eventos e nas publicações científicas que se disseminam entre muitos dos criadores e engenheiros sonoros de meados do século XIX.

Uma mudança de perspectiva promovida pela efervescência em torno do domínio científico do órgão auricular está no ponto de partida de concepção das máquinas sonoras. Elas deixam de ser máquinas que imitam a fala e passam a tentar imitar a estrutura interna do ouvido. O exemplo mais claro dessa aproximação é o *ear phonautograph* (ouvido fonautógrafo), desenvolvido em 1847 por Alexander Graham Bell e Clarence Blake. A máquina transformava a sonoridade em grafia escrita, e utilizava como captador orelhas humanas, que eram conseguida por Blake devido a sua proximidade com os estudos médicos. Uma das principais preocupações com o invento era a educação dos surdos, por isso, a base para o desenvolvimento tecnológico era abstrair de forma total os processos internos do ouvido humano. Seria possível uma máquina que sintetizasse a escuta?

A possibilidade representacional das nascentes tecnologias de reprodução da imagem e do som aproximaram em muito a medicina da comunicação. Encontros que ocorriam muitas vezes nas feiras internacionais. A sacralização da ciência implicou sua aproximação do cotidiano e da vida social, não só na melhoria das condições de vida, mas na publicidade de tais feitos. As feiras internacionais do século XIX e princípios do século XX foram os canais das nascentes propostas de cidadania científica (conforme MALDONADO, 2014). Numa delas, Dom Pedro II, aficionado pelas novidades da ciência, foi um dos primeiros a testar o telefone de Alexander Graham Bell.

Para Benjamin, essas imensas estruturas de exposição técnica e científica remetiam a um sintoma da modernidade: a superação da arte pela engenharia.

La exposición de París de 1889 fue anunciada como "el triunfo del hierro". Para ella se construyó la Galería de maquinarias (desmantelada en 1910 por "sadismo artístico") y la Torre Eiffel, "incomparable" monumento a la nueva "época heroica de la tecnología" que sobreviviría a la clausura de la exposición debido a su utilidad como torre para la transmisión inalámbrica. (BUCK-MORSS, 1995, p.150)

As obras de ferro e vidro, como as passagens de Paris, objetos de estudo (e fascínio) de Benjamin, exibiam o caráter abstracionista e extremamente técnico presente no início dos anos 1900. Nesse cenário, a descrição de Simmel sobre a metrópole, apresenta o choque da intensidade e o acréscimo irreduzível de saturação dos sentidos da era industrial. As relações sociais que deságuam no cinema e no fonógrafo, o sonho realizado de eternizar o som e o movimento, contém em si o ímpeto do progresso e do darwinismo social, a superação da natureza.

Conforme os engenheiros se aproximam da conquista da voz gravada, inicialmente pensada como registro jurídico, como substituição aos taquígrafos, sem uma especificidade comercial determinada, a música como ciência também ruma para seu apogeu. A declaração de R. Murray Schafer sobre as paisagens sonoras de baixa definição apresenta, anos depois, as sensações advindas da vida em sociedades metropolitanas e o embate entre o paradigma da pureza sonora idílica contra a profusão rítmica da vida. Ora, esses múltiplos processos de mediação entre as sonoridades e musicalidades e as escutas em si (naquilo que possuem de sentido e de sensação) são fluídos, estão em movimento no espaço-tempo. Como bem aponta Obici em sua leitura de Deleuze e Guattari, o tempo todo lidamos com *territorializações sonoras*, com ambiências onde múltiplas sonoridades competem e não só elas, mas as formas de experimentar e os *regimes de audibilidade* que mediam suas retenções. Transformações em escalas planetárias que fabricam mais-do-mesmo junto de possibilidades variáveis.

É importante ressaltar esse caráter de tecnicidade que adquirem tais regimes, pois meu processo de experiência investigativa quer justamente estar nesse limite. Apesar do esforço categórico de delimitar e definir modos e hábitos de escuta, trata-se de uma tarefa impossível. Eu prefiro escutar um disco completo, o outro prefere *playlists* baseadas em algoritmos, em algum momento os hábitos se diferenciam e adquirem outros contornos, não só pelo avanço das tecnologias ou pela diferenciação constante da sociedade da acumulação, mas porque as mediações são mutáveis. Um exemplo são os próprios sujeitos da pesquisa em suas trajetórias. Podemos encontrar em *Darvin Elisondo* e *Jonas Adriano*, por exemplo, traços geracionais de um modo de estar na cidade, experimentando as cenas musicais com

intensidade participativa, indo a shows, dançando, fabricando choques e encontros onde a troca de calor e as semiosferas comunicativas fabricam sentidos diversos. Modo de escuta que remete a certa convivência tribal, ao mesmo tempo em que está presente no ambiente urbano amplamente mediado pelos dispositivos tecnológicos e suas lógicas vinculadas às tecnocracias e ao poder. Ainda que se afirme o *underground*, que se consuma o mínimo, que se produzam modos de ser alternativos, o vínculo se preserva nas estruturas. É justamente essa contradição que surge nesse problema/objeto. No entanto, não simplesmente apreendido através do depoimento dos sujeitos, mas de minhas próprias contradições, dos relatos que se chocam nos universos múltiplos. De que modo toda essa parafernália recoloca em cada e a todo momento, outros *regimes de audibilidade*? Aqui chamados de poéticos, através da montagem. O choque da engenharia sonora traz em si a constante expectativa do silêncio, como uma qualidade.

É assim que me aproximei da proposta de Joseph Ibrahim, que decidiu sair de Montevideú, ir para o litoral de Rocha, viver isolado, mas munido de conexão com a internet e com seu estúdio musical. Não é a reinvenção do arquiteto, é uma obra de reengenharia. Não é um ermitão à procura de silêncio, é a fabricação de um silêncio que traz consigo o choque da era industrial.

3.5 A subjetividade como processo

Se a visibilidade tinha o papel preponderante na cultura ocidental, seja a partir da experimentação e do método científico (de Pitágoras a Newton as epifanias sempre remetem a um vislumbre, raramente a uma escuta), seja pela organização social da arte pictórica e da linguagem escrita, o som teve relevância sociocultural através da musicalidade. Assim, o paradigma da música moderna se desenvolve fornecendo parâmetros lógicos e desenhos voltados para a educação do ouvido e à reprodutibilidade, através do registro e da execução baseados em repetição, em aperfeiçoamento, em desenvolvimento progressivo. Os estudos neste sentido tem como base a fonte musical, apesar de que existam considerações a respeito do ouvido ou da escuta. Mas o objeto musical é preponderantemente, o músico ou o emissor, embora as técnicas de reprodução tenham sido teorizadas e aperfeiçoadas desde muito, como afirma Wisnik ao descrever as teorias harmônicas, advindas do canto coral gregoriano, que já desenvolvia certa mixagem polifônica onde "a catedral é a tecnologia de reprodução da Renascença" (1989, p.128).

A música vai viver sua ilusão de ciência total com o desenvolvimento melódico apuradíssimo de Bach, levado ao limite por Wagner, assim como a física newtoniana. As rupturas desde dentro advindas do dodecafonismo e do atonalismo, encontram seu equivalente desde fora a partir da eletrificação da escuta. Relativismos à parte, como seriam outros meios de reprodução baseados na fala e na notação? É interessante notar que o desenvolvimento tecnológico e científico, embora dotado de seu rigor formal e sua instrumentalização, permite caminhos diversos e fascinantes. A combinação de física, medicina, fisiologia e (nascente) cibernética (também presente no desenvolvimento das técnicas do observador, como bem apresenta Jonathan Crary) permite o desenvolvimento de outros modos de lidar com as sonoridades.

Do som como fala ou como música, é o advento do som como som que marca a era moderna (STERNE, 2003 p.157). Mas para que essa prática torne-se indústria, serão necessárias mudanças culturais nos modos de apropriação e consumo, principalmente da classe média, o mercado potencial. No contexto ocidental, da corrida pelo registro de patentes e a mercantilização acelerada do progresso científico da chamada alta modernidade, a comodificação é imperativa. Foi necessário transformar o som em propriedade privada e o processo só foi possível através da "individualização e segmentação dos espaços de escuta" (Ibid., 2003 p.161, tradução minha)⁴⁷. Nesse sentido, é interessante o papel que Sterne confere ao telégrafo e a habilidade desenvolvida pelos operadores ao desvendarem num subproduto desse aparelho, os sons produzidos no ato da escrita telegráfica, outro modo de receber mensagens. O autor vê nesse movimento, que levou inclusive ao desenvolvimento de telégrafos sonoros (e disputas judiciais sobre esse novo produto), um salto importante em direção a novos modos de escuta individualizada. Ao longo desse duplo processo de invenção da escuta e do avanço tecnológico das máquinas de gravação e reprodução, existe uma guerra pela sobrevivência de certos modos retrógrados ou desconectados de uma expectativa mercadológica no fazer som, "Conforme novos aparelhos foram sendo inventados, sempre com melhor resolução, os obsoletos tiveram sua finalidade principal ressignificada" (CONTER, 2016, p.186).

A produção social da escuta é atravessada pelo domínio técnico sobre a sonoridade, permeado pela dialética do som x ruído. E as noções políticas sobre o que pode ser interpretado como musicalidade em cada época se articulam nessa dialética *"Es imposible escribir la historia de la música popular del siglo XX sin referirse a las cambiantes fuerzas*

⁴⁷ Do original em inglês: *"individuation and segmentation of acoustic space"*.

de producción, a la electrónica, o al uso de la grabación, de la amplificación y de los sintetizadores" (FRITH, 2001, p.2). No caminho entre a representação e a repetição sonora e o regime composicional no qual nos encontramos (ATTALI, 1977), as disputas são atravessadas por diferentes níveis de institucionalidade. Conforme a era da eletricidade avança, diferentes reações surgem para frear o ímpeto da realização sonora como montagem e do ruído como música. O pesquisador musical R. Murray Schafer faz uso da distinção de alta e baixa definição ao analisar as paisagens sonoras rurais e urbanas: segundo o autor o hi-fi (alta definição) possui uma razão sinal/ruído favorável, permite clareza, perspectiva (diferenciação figura/fundo), além de maior alcance auditivo, enquanto no lo-fi (baixa definição) "os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa", há uma ampla faixa de ruído e perde-se a perspectiva ótica (2001, p.71-72); para o autor, a urbanização e as revoluções industrial e elétrica são ambientes favoráveis ao aparecimento e a hegemonia de paisagens sonoras lo-fi (SCHAFER, 2001, p.72).

A noção de fidelidade em Schafer é diferente da noção de fidelidade no paradigma da música gravada, onde essa expressão remete, de início, à qualidade dos equipamentos sonoros em captar e posteriormente reproduzir a música, emulando sua realização acústica. Alguns teóricos são taxativos em afirmar que essa expectativa purista logo foi superada pela noção de que a representação ideal não passa de um produto da indústria e que intérpretes e instrumentistas da era elétrica deixaram de cantar para o público e passaram a cantar para as máquinas. Gradualmente, são as gravações que passam a determinar as performances ao vivo (FRITH, 2014; CONTER, 2016; SÁ, 2006).

À primeira vista, as texturas da baixa definição remetem para a dinâmica da transparência e da opacidade, uma vez que o *lo-fi* preserva certa materialidade, exhibe o processo de gravação, remete ao passado das máquinas e traz consigo historicidade. Quando Albin Zak III relembra algumas gravações de baixa definição que figuraram nas paradas de sucesso nos anos 1950 nos Estados Unidos, entre elas obras de veteranos da produção musical vinculados ao *mainstream* da época⁴⁸, defende a comodificação musical como advento de uma linguagem *no-fi*, sem fidelidade à representação realista da música acústica. Pois coexistiram ao longo da história, produtos *lo-fi*, com técnicas de gravação, reprodução, retórica e estéticas próprias, e *hi-fi*: "registros que não se referem a uma representação transparente do mundo sonoro natural, mas são uma invenção musical elétrica envenenada. [...] que também pediam indulgência e credulidade dos ouvintes" (ZAK III, 2012, p.51,

⁴⁸ Os casos citados são: My song, de Johnny Ace (gravadora Duke); Oh happy day, de Don Howards (Essex) e In the still of the nite, com Five Satins (Ember).

tradução do autor)⁴⁹. O exemplo emblemático que ele cita é o single em vinil de Elvis Presley, lançado pela *RCA Victor* em 1956, que continha *Hound Dog* (suja) de uma lado e *Don't Be Cruel* (limpa), de outro. O disco marcaria uma espécie de transição entre a experiência precária, mas potencialmente inventiva de Elvis na *Sun Records*, para o novo paradigma de alta engenharia sonora da nova gravadora. E o impressionante, segundo ZAK III, é que o registro saturado, ruidoso, com vocais gritados e versos repetidos à exaustão, foi para o topo das listas, das rádios e jukeboxes de *Rhythm and Blues* norte-americanos (ao invés da sonora *Don't be cruel*).

Quando nos aproximamos de algumas narrativas sobre o *indie rock*⁵⁰ a chamada *poética lo-fi* se impõe como uma espécie de assinatura de gênero, o que promove um alinhamento com as produções caseiras desse estudo. Esse traço de autenticidade remete às performances de bandas como *Pixies* e *Nirvana*, as primeiras gravações do *Sonic Youth*, do *Pavement* e do *Belle and Sebastian*, favorecidas pelos usos dos *home studios* e por um ambiente social de experimentação advindo de um vasto repertório musical e artístico anterior donde podemos destacar *Velvet Underground*, *The Stooges*, *MC5*, *Buzzcocks*, *New York Dolls*, entre outros. Além disso, abastecido ideologicamente pelo "*Do it yourself*" e as liberdades estilísticas expandidas com o *pós-punk* (REYNOLDS, 2005, p.XVI)⁵¹, a cosmopolitização musical, como promovida pelo *The Clash* (JOE, 2008), além dos avanços tecnológicas e dos imperativos da mundialização, da abertura econômica, da emergência dos países em desenvolvimento e suas culturas (GUMES, 2011; YÚDICE, 2007).

Aqui vale resgatar a interpretação de Keightley sobre o desenvolvimento do *rock* como a primeira cultura anti-massas desenvolvida em larga escala que na dinâmica de diferenciar-se da música pop, vista como alienada, mercantil em excesso, sem sinceridade, desenvolve historicamente sua noção de autenticidade

Se llama "auténtica" (o "autêntico") a la música, las experiencias musicales y los músicos que son percibidos como honestos, no corrompidos por el comercio, las modas, las influencias perniciosas, la falta de inspiración, etc. (2006, p.181)

⁴⁹ "These records' self-proclaimed high fidelity referred not to a transparent representation of the natural sound world, but a souped-up electromusical invention. In other words, they, too, begged listeners' credulous indulgence".

⁵⁰ O estudo de Gumes traz uma boa coletânea de referências sobre o *indie rock* ao iluminar os textos de Hesmondhalgh (1999), Frith (2001) e Bannister (2006) sobre o tema. Não pude estudar com atenção esses originais ainda, mas o farei para a tese.

⁵¹ Reynolds afirma que o maior impacto do *punk* aconteceu depois de seu "momento", quando as ideias se espalharam das elites e dos centros para as periferias e subúrbios.

Através da ética de negar-se a fim de estabelecer diferenciações, o *rock* se mercantiliza criticando o mercado. Tanto que nalgum momento, a própria dimensão massiva de sua cultura será alvo de um novo discurso de autêntico, na retórica do alternativo/independente. Para Keightley, o abandono de um desejo original de transformar gostos e mudar o mundo, e a resignação ao mercado fragmentado contemporâneo culmina com a expressão alternativa e independista, liberta da iconoclastia ampla e generalista, de outrora (2006, p.192). As autenticidades do *rock* poderiam ser observadas caso a caso, como alega Reynolds em sua definição de ruído no panorama social da música.

El 'Ruído' depende del contexto, por eso cuando digo que un grupo 'hace ruido', estoy hablando sobre un 'efecto del ruido', o sea, música que perturba la paz del pop, sacude su status quo, y no sobre distorción y atonalidad. (2015, p.18-19)

Em sentido similar, ao diferenciar ruído de dissonância, Schafer ressalta o contexto geracional da escuta musical: "consonância e dissonância são termos relativos e subjetivos. Uma dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para outra época, geração e/ou indivíduo" (2011, p.57). Um pressuposto teórico que demarca os modernismos musicais do século XX é que som e ruído dependem dos contextos culturais de cada época e dos *usos sociais* das sonoridades (WISNIK, 1989). A mesma fita magnética que permitiu a Schaeffer isolar seus objetos sonoros e criar efeitos musicais múltiplos, de alternâncias de frequência a efeitos de eco (*delay*), entre outros, transformou-se em tecnologia caseira de arquivo e reprodução sonora logo em seguida. Assim, as fitas cassete, lançadas a preços mais acessíveis do que os LP's, logo se capilarizam ao nível do cotidiano, nas cópias sociais (YÚDICE, 2007), nos áudio fóruns de Mário Kaplún (1986) e Augusto Boal (1979) ou entre gravadoras musicais independentes, seja no mercado da música afro-americana dos anos 1920 (JANOTTI JR. 2003, p.36-42) ou do *punk rock* brasileiro dos anos 1970 (NUNO VAZ, 1988). E mesmo quando o imperativo da digitalização as declara extintas, elas permanecem, como na cena *rock* argentina, donde nunca desapareceram, ou no Brasil, que voltou a ter uma fábrica de cassetes a fim de suprir sua demanda interna⁵². Os gravadores magnéticos antecedem o imperativo da participação web 3.0, mas não é a simples invenção que determina o surgimento e o aperfeiçoamento das linguagens domésticas. O *memophone* já permitia gravações caseiras em disco de laca nos anos 1930,

⁵² Disponível em: <<http://www.musicnonstop.com.br/sao-paulo-deve-ganhar-sua-primeira-fabrica-de-fitas-k7-em-breve/>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

mas em contextos sociais diferentes, foi uma tecnologia que não emplacou, embora seja um exemplo de como experiências amadoras de registro garantiram certa autonomia aos criadores⁵³, diferente de algumas técnicas atuais. Como afirma Brock-Nannestad

A própria flexibilidade que a tecnologia digital trouxe para a manipulação e a edição sonora, também foi a raiz da obsolescência do formato, que tem tudo, mas destruiu a história moderna das gravações privadas individuais (2012, p.27, tradução do autor)⁵⁴

As paisagens sonoras de baixa definição advindas do ambiente urbano da sociedade industrializada são o contexto dessas transformações. O registro e a reprodução sonora baseados na escuta integram essa paisagem e passam a produzir suas formas sônicas. A invenção da fidelidade tem relação direta com essa ambiência. Não há sonoridade natural produzida por um aparelho, mas há uma naturalização do som sintetizado. A transdução promovida pela eletricidade baseada na escuta e na lógica da audibilidade produz outros modos de percepção do audível. A estereofonia (simulação espacial através da gravação e reprodução sonora) é um exemplo de tecnicidade a serviço de um projeto exequível de produção de escutas, para McLuhan uma sonoridade que se pretende tátil (2012).

A aprendizagem vinculada a modos modernos de escutar (em relação aos materiais reprodutíveis e aos ambientes individuais – embora possam vincular sujeitos à comunidades de escuta) está embebida numa sociedade ruidosa, frenética, às vezes em guerra. O estado de choque ambiental vivenciado pelas gerações que viveram a transição do rural ao urbano, do feudal-vapor-industrial, está inscrito como marca nesses procedimentos técnicos (barbáries). Também aí há uma combinação de medicina, fisiologia e sociologia no projeto de anestesia social; Susan Buck-Morss define esse momento como um período de transição e descoberta de substâncias e modos de neutralizar (através da exposição abundante e do choque estético) os efeitos sensoriais da experiência vivida. A ressaca da alta modernidade será experimentada não só nas duas grandes guerras do século XX, mas no cotidiano transformando-se em álibi da modernidade (Lefebvre) de forma lenta e gradual (acerada na era da compressão tempo-espço), trazendo em sua própria lógica e modo de reproduzir-se

⁵³ O resgate da história de alguns aparelhos de gravação caseira de áudio entre os anos de 1930 e 1950 realizado por George Brock-Nannestad permite um apuro crítico em relação à narrativa tipicamente linear dos inventos e inventores do século XX. O autor mostra como os usuários amadores dessas máquinas realizaram suas experiências e registros com uma variedade interessante de técnicas e materiais.

⁵⁴ *"The very flexibility that digital technology brought to sound manipulation and editing was also the root of format obsolescence that has all but destroyed the modern recorded history of private individuals".*

subsistemas de alívio, maquinações humanizadas, como o novo ouvido moderno: a música gravada.

A presença da ética da baixa fidelidade remete a um caráter autêntico do *rock* e sua autonomia material: o acesso imediato às formas de fazer, combinação de romantismo e modernismo (KEIGHTLEY, 2006, p.187-191), que fomenta um ímpeto de crueza técnica (experimentos com rolos de gravação analógicos, guitarras distorcidas e amplificadores valvulados, microfones, cápsulas, transistores etc). No ápice do projeto moderno, o *rock* é marcado pelo uso crítico das formas, contexto onde muitos músicos menores ganham visibilidade por conta da acessibilidade dos aparelhos e pela permissividade derivada da vontade de expressar-se. Na América Latina, o ufanismo analógico não deixa de ser uma reação ao imperativo globalizante da cultura digital e suas lógicas muitas vezes opacas, assim como o "*lo-fi de los años noventa no deja de ser otro rechazo simbólico de la mediación eletrónica*" (KEIGHTLEY, 2006, p.185).

Mas o teor crítico preserva também uma precariedade. E quando pensamos Brasil e Uruguai, creio que esse termo adquire força. Pois nossa poética da baixa definição é quase a prática ordinária cotidiana e modo de produzir. O pesquisador musical Giuliano Obici retoma a noção de gambiarra para abordar experiências musicais contemporâneas no Brasil. Está lá Tony da Gatorra, uma vez mais, entre outros experimentalistas, acadêmicos e autoditadas, apresentados como artistas da *gambioluteria*. O foco de seu estudo é o processo de fabricação sonora através da invenção heterodoxa de instrumentos musicais por meio dos quais os sujeitos realizam um percurso próprio, inventivo e transgressor, no interior da cultura tecnológica. O estudo realça a atitude vinculada aos meios de produção e o que leva as pessoas a fabricarem suas soluções. Uma espécie de uso que se relaciona com a precariedade dos lugares, como ele descreve ao citar Cuba e Uruguai, países onde o reaproveitamento, a resignificação e a reutilização são táticas e estratégias de sobrevivência.

A *genealogia da gambiarra* dialoga com as *escutas poéticas* na medida em que exhibe o potencial do ouvido de não só reconfigurar as musicalidades, mas de imaginar instrumentos. Obici define a gambiarra a partir da descrição linguística de extensão elétrica permitida ou fraudulenta (gato), etimologicamente vinculada a gâmbia (perna de homem ou animal), mas que se amplia, conforme Boufleur (2005 apud. OBICI, 2014, p.6):

[...] adaptação, adequação, ajuste, conserto, reparo, remendo, encaixe, emenda, improvisação, jeitinho, maquinação, artimanha, traquitana,

trucagem, transmutação, técnica, bricolagem, assemblage. Ou ainda, atitude inventiva, inteligente, criativa, imediata, não convencional, não prevista à solução alternativa de um problema; uma prática heteróclita, insólita, incomum; uma arte vernácula, autóctone, 'tecnologia popular'. Um meio de 'tirar vantagem', hábito irregular, ilícito, desonesto, marginal, ilegal, fraudulento, malandro. Desleixado, precário, rústico, grosseiro, tosco, esdrúxulo, 'feito às pressas, de qualquer jeito', incômodo, efêmero, paliativo, volátil, informal, popular, paralelo, inadequado, imperfeito, inacabado, ideias as quais estão relacionadas, ora mais, ora menos, a um contexto de falta de recursos, precariedade ou pobreza.

Uma vez que a escuta é subjetiva vale afirmar que o contexto das *escutas poéticas* remete para essa indeterminação. Frente a uma rede de difusão composicional, a escuta se organiza como certa coleta, como bricolagem, instável. Não só no escutar-se escutar, mas no arranjar essa escuta para nomeá-la, para transformá-la em discurso, para criar referências. Os títulos das músicas de alguns projetos musicais que apareceram na minha primeira seleção de corpus são ilustrativos dessa expectativa de nomear o inominável da escuta, como em algumas produções de Nizzy Feez, que utiliza barras e ícones gráficos para nomear suas músicas publicadas no bandcamp⁵⁵. A escuta como montagem relativiza as noções de som e ruído, faz oscilar fundo e figura, é transe.

As práticas investigadas aqui, de Plato Divorak, Joseph Ibrahim, Saskia e Pepe Pestaña, entre outras, articulam-se a essa constelação de significados, sobretudo quando se referem à falta de recursos. Faltam-nos recursos materiais e recursos técnicos formais de aprendizagem. Seria a precariedade uma das lógicas que delimita as *musicalidades dialéticas* como uma tomada de assalto dos materiais e dos aparelhos pelo funcionário (FLUSSÉR, 1985), sem objetivos concretos, sem reivindicar fatias de mercado; inventividades geniais enquanto diferenciações estéticas. Músicas que exibem uma potência comunicativa através de jogos de linguagem. Pois uma vez que o requisito da arte (certo valor expositivo das criações) parece perder força, se ganha na dimensão comunicacional, ainda mais quando nos deparamos com os processos de digitalização e disponibilidade dos materiais dentro da rede computacional online. Essa música primitiva realizada em privado, aparece como potencialmente comunicacional, traço individual, dialeticamente constitutivo do popular.

Minha *escuta poética*, embebida nesse contexto, integra o ruído como modo de realização. O *indie rock* tem relação direta com a música eletrônica do *Kraftwerk*, que tem relação direta com as filosofias de Pierre Schaeffer. Em certo sentido, os ajustes efetuados

⁵⁵ Disponível em: <<https://nizzyfeez.bandcamp.com/>>. Acesso em: 19 fev. 2018

nas delimitações de um gênero para o outro, são rastros de escutas em sua iconoclastia, em sua discordância criativa e insatisfação, como descreve Jonas Adriano sobre seu método de composição que derivou das guitarras *indie rock* para certa música experimental devido a um desejo de musicar conforme alguns fragmentos que escutava dentro dos temas. Dessa vontade expressiva ele não só passou a criar suas composições etéreas em desvinculação com o gênero anterior, mas passou a pesquisar e escutar as musicalidades próximas aos experimentalistas alemães, principalmente o krautrock, influenciado pela música eletrônica de Stockhausen.

Se para pensar o som como som é necessário problematizar a escuta, como podemos pensar esses modos de reprodução sonora que estão no limiar dos grupos de escuta? O objetivo de escutar a escuta não remete apenas aos hábitos, mas ao processo interno, fenomenológico, aqui fenomenotécnico. Frente a uma mesma musicalidade jamais duas pessoas realizarão a mesma escuta. O que explica o compartilhamento? O que explica a rejeição da escuta do outro?

3.6 *Escutas poéticas*

Quando pensamos no estatuto estético da escuta, ou em como acessar fenomenologicamente esse eu e esse outro em sua experiência, em contato com a musicalidade que é sempre o duplo, o sentir e o escutar, quais percursos são necessários? Uma música qualquer, em sua presença imaterial numa sala escura ou na cozinha enquanto fazemos o almoço, nos arrebatada de tal maneira que nos desloca do cotidiano, nos reconduz a certa interioridade, ressoa e presentifica a experiência. Mas se concordamos com Gumbrecht (2010, p.135), não estamos limitados ao efeito de pura presença, pois "o objeto da experiência sempre surge com efeitos de sentido" e tal sentido assume uma dimensão mediadora. É uma remissão, a música é sempre remissiva, ressoa e remete a outro.

Nesse processo, o percurso natural seria essa espécie de tradução, de remeter a um terceiro, a uma linguagem: metáforas, alegorias, imagens. Como exteriorizar essas sensações? a pergunta de Szendy remete a esse problema: "*¿es posible hacer escuchar una escucha? ¿Puedo transmitir mi escucha tan singular? Parece tan improbable, y sin embargo tan deseable, incluso tan necesario.*" (2003, p.22, grifo do autor). Ora, os músicos são sobretudo escutadores, seu processo de ler o mundo e fabricar musicalidades começa por um apuro de ouvido, um aperfeiçoamento e seleção do ouvir, na direção de uma escuta. Tal procedimento de contato e de trabalho com o sentido ou com a experiência de sentir como

mediação está cada dia mais disponível. O que eram as coletâneas em fitas cassete (chamadas de fita social por Yúdice) se não esse recorte de minha escuta? Nos anos 1990, era impressionante observar uma pista de skate no sábado à noite, naquela dinâmica absurda de malabarismo e velocidade, e imaginar o que cada skatista ouvia em seu *headphone*. Por mais que a preferência fosse *rap e hardcore*, pelo suposto mimetismo rítmico musical com os movimentos corporais do esporte, sempre existiam aqueles que andavam com *indie rock*, com *reggae*, com *jazz*, com música clássica. Trocar as fitas era uma prática quase esdrúxula, tamanho o ecletismo das preferências corporais. Me empresta tua escuta?

A proposta de Szendy vai além da interrogação simplesmente cotidiana do ouvinte doméstico, seu interesse é na legislação musical: "*¿Quién tiene derecho a la música? ¿Quién puede hacerla oír como él la oye?*" Uma pergunta que se desdobra até o sujeito ordinário: "*¿Qué tengo derecho a hacer con o a la música?*" (2003, p.23-25, grifo do autor). Mas embora sua resposta mais imediata esteja relacionada a questões de direitos do autor, com foco no desenvolvimento das noções de obra e legislação artística em caráter histórico, os desdobramentos estéticos dos debates políticos em torno destes direitos revelam os *regimes de audibilidade* em movimento. A criação de uma obra implica escutas e não só por parte dos criadores musicais, mas das comunidades vinculadas aos contextos de consumo. Há obra sem escuta? Quais são as escutas necessárias para que ela exista?

Antes da legislação sobre a escuta e seus limites, a escuta implica uma plasticidade. Ela é compartilhável enquanto uma construção cultural. Quando Adorno propõe sua tipologia da escuta, ressaltando a diferença de uma escuta crítica da escuta atenta, produtiva, estrutural, sua expectativa parece mais pedagógica do que sociológica. Para Szendy, é a própria flutuação dos modos de escutar em sua *oscilação* que permite delimitar o que é a escuta. Seu exemplo são os arranjadores musicais, escutadores que propuseram movimentos musicais a partir de perturbações (ou plasticidades) de suas escutas: Schoenberg ao reproduzir sua escuta de Bach na direção do que seria a escuta total, Wagner ao interpretar a surdez de Beethoven e recriar o que justamente seriam seus lapsos de escuta (estava ficando surdo) ou os limites instrumentais para a execução de sua ideia musical. Na música popular massiva, apenas em torno do *rock*, teríamos centenas de exemplos, como os modos mais introspectivos que o *indie rock* propõe e sua aceitação da baixa definição e dos vocais sussurados como forma de escutar os "*rocks*" anteriores misturados a outros gêneros (*rock* com bossa-nova, *hardcore* com folclore platino, *punk e jazz*).

Talvez, o percurso da reprodução e da digitalização, que virtualiza ou aproxima o arranizador do ouvinte, viabilize o processo de escutar a escuta, a nossa e a do outro. O dilema de Duchamp: será possível ouvir a escuta?

Escucharse escuchar (si fuera posible) sería, en efecto, la primera condición requerida para abrir algo parecido a una escucha crítica. Pero escucharse escuchar, replegar la escucha sobre sí misma y sobre uno mismo, ¿acaso no significa también arriesgarse a no oír más de lo que se da a oír? ¿No significa quedarse sordo? En ese espacio de este riesgo te dirijo una últimas cuestiones en cuanto a la responsabilidad de la escucha y en cuanto su plasticidad. (SZENDY, 2003, p.171)

Escutar-se escutar seria a surdez, deixar de ouvir totalmente. É quando persigo a ti, quando desejo escutar-te escutar-me que a reflexividade parece possível. E o que nos intima a escutar? O que quer ser ouvido ou nos solicita a escuta nas sociedades de escuta pós-moderna traz consigo um modo que exige plasticidade (transformação). Mas por ser singular e não compartilhável (enquanto processo interno) exige expectativa de socialidade. Não há comunidade de ouvintes a não ser que se deixe e assuma o desejo de querer ouvir o outro ouvir, e querer que ouçam nossa escuta. Somos sempre dois na escuta (Ibid., p.172). Está na própria fisiologia do ouvido, um afetar o outro, o modo como a escuta se constitui. A reflexividade possível não está, portanto, na tradução da escuta, ou na análise da fala (canto som ritmo etc), mas no escutar a própria escuta.

Apresento minha escuta materialmente, inspirado no *objeto sonoro* de Schaeffer, mas sem a intenção de isolar seu significado do contexto. Meus fragmentos não dispensam a escuta, como momentos distintos, mas a incluem narrativamente. A *escuta poética* proposta aqui é o recorte mais o processo, é o recorte mais a mediação que lhe confere significado de modo exposto metodologicamente. O objetivo desse movimento é restituir não só a materialidade da presença do objeto (sua poética), mas a dialética que o reconstruiu como produto científico. Por isso *musicalidades dialéticas*, pois mesmo a ciência, na sua mais honesta expectativa de objetividade é mercadoria e fantasmagoria. A *musicalidade dialética* só pode ser, ao apresentar a alienação que lhe produz como modo de inteligibilidade.

4 À ESCUTA EM CAMPO ABERTO

Dividido em três momentos, o capítulo da análise apresenta um alto nível de dispersão. Em 4.1 e 4.2 há uma espécie de justificativa processual para as definições do corpus e as tomadas de decisão em relação à *escuta poética*. É um esforço para descrever como a subjetividade que o método da *escuta poética* parece implicar, se transforma em objetividade. O percurso relatado de modo transparente é a inteligibilidade do método em sua realização. Saio das primeiras impressões, das primeiras tomadas de decisão rumo à definição segura do método e dos objetos de referência: os seis projetos musicais. Nessa segunda parte, proponho descrição mais anedótica das entrevistas realizadas em seus contextos, ilustrados por fotografias, ambientações literárias, minhas impressões de escuta e um apanhado da obra dos autores e autoras. Uma visão geral dos objetos que vai desencadear na exegese posterior, quando aprofundo a *escuta poética* sobre os projetos musicais e sobre a aventura investigativa. As seis *músicas dialéticas* tem relação com os seis projetos, mas são muito mais amplas. Elas remetem ao processo da pesquisa como um todo, passam pelos dados mais objetivos, fruto das entrevistas, mas trazem impressões que tive ao tocar como músico de rua em Barcelona, ou ao visitar o túmulo de Walter Benjamin, em Portbou. Apresentam contextos de consumo musical de Porto Alegre, músicos de rua de Barcelona e Caracas, teorizações mais abstratas sobre passagens simples ou entretempos da investigação. É válido lembrar que as seis *músicas dialéticas* são composições minhas, disponíveis materialmente através de links na internet e em CD anexo. Não estão baseadas fielmente nos relatos de cada subcapítulo homônimo, mas os inspiram. As músicas escreveram os subcapítulos. As músicas são primeiras em relação à escrita. Por isso a sugestão de entrada na leitura seria escutar antes, ler depois. Ainda sobre as músicas, no subcapítulo 4.3 dos projetos musicais, deixei etiquetas (hashtags #) que fazem referência ao nome das *músicas dialéticas*. Essas marcações aparecem aí como intertextos ou hipertextos que remetem à origem das poéticas presentes nas composições. Outros modos de ler e ouvir.

4.1 Percursos e traçados

O tema da poética lo-fi e da baixa definição ocupou boa parte do desenvolvimento de meus problemas de pesquisa. Estava convencido de que em torno dessa noção orbitavam meus objetos empíricos de interesse, bem como meus procedimentos metodológicos. Esse desafio teimoso de aproximar os modos de aparição e realização dos objetos com as lógicas

internas do processo investigativo mantiveram minha expectativa até o último ano. Foi após a leitura integral da tese de Conter (2016), que traz no LO-FI (em maiúsculo) uma espécie de obra definidora, que tal conceito perdeu seu protagonismo. Ao ler o texto de Conter, tive a impressão de estar diante de uma espécie de aparição objetiva do LO-FI. Talvez, contrariando a própria expectativa do autor, me senti impossibilitado de estabelecer diálogo com o nexos ali presente (embora tenha realizado tal esforço em alguns momentos, sobretudo no capítulo 2). Incapacidade derivada não só dos marcos teóricos empregados, que não domino e, portanto, à luz (ou à sombra) da urgência do meu processo, não teria como dominar em tempo exequível, mas também pelo teor de sua obra.

O LO-FI ali exposto, enquanto uma máquina abstrata semiótica que perpassa o *mainstream* e os subterrâneos da música popular, é uma lista de ocorrências baseadas na escuta do autor. No entanto, em nenhum momento esse autor entra em cena para tornar claro, de onde escuta tais paisagens. Está no subtexto, o percurso e a experiência que não deixa de ser alienada em relação à tudo que não contempla. Provavelmente, uma discussão desnecessária em seu marco teórico, mas da qual senti falta e sobre a qual decidi me debruçar ainda mais intensamente no meu caso. Não como se o trabalho fosse um duplo confessional, sobretudo pela relação de proximidade temática, de gosto musical e de trajetória acadêmica, uma vez que os problemas-objeto surgiram sem prévio diálogo, em tempos próximos e no contexto das pós-graduações da região metropolitana de Porto Alegre.

Essa espécie de tendência que me vi atraído, provocou desconforto e uma expectativa crítica de desvinculação. Decidi pular fora da proposta inicial de encontrar as baixas definições ou as precariedades que conectariam Porto Alegre com Montevidéu e, ao invés disso, me lançar na alienação impura de minha escuta atual, escuta transubstancial forjadora de poéticas noturnas e científicas. Trabalho que não é possível narrar sem recorrer ao percurso, à diacronia de seu desvelo no tempo e no ritmo das realizações concretas e abstratas. O caminho é o método com o qual tento descrever materialidade e inteligibilidade do produto científico, inacabado porque poético (NANCY, 2007), sonoro a ressoar. A seguir apresento os pontos de partida.

Os primeiros contatos com o universo empírico da pesquisa já estavam dados. Se trata de um retorno a uma cena que vivenciei como músico e que deixei para trás, há cerca

de oito anos. Não é prudente negar esse conhecimento anterior sobre o assunto, pois ele diz muito sobre as tomadas de decisão atuais. É fundo do problema, saber empírico de que existem nexos pouco narrados entre Montevideu e Porto Alegre. No entanto, entre o engano e a ilusão, o que move a pesquisa é a desconstrução do sonho anterior, um lutar contra as impressões do mundo da vida, munido de um pouco mais de rigor e trato científico. Daí que o devaneio inicial, de comparar Porto Alegre com Montevideu, ficou pelo caminho, assim como registrar um período específico (entre 1995 e 2005), que praticamente reconstituiria minha adolescência tardia no mundo do *rock*, além da já descrita tentativa de narrar o *lo-fi* entre essas regiões.

Assumi a *escuta poética* como método de montagem de minha experiência situada nesse tempo histórico, entre os anos de 2014 e 2018 quando ancorei (ou lancei) meu projeto de vida a este projeto de pesquisa. Escutar Porto Alegre e suas imediações, Montevideu e suas imediações, entre outros lugares e territórios, no caminho da reconstituição abstrata de tais paisagens sonoras (aí entram Barcelona, Caracas, Andorra e Rocha). Apesar do foco no presente, foi inevitável fabricar certo retorno, aí deixando de lado o pesquisador, assumindo as identidades de músico, amigo ou conhecido, enfim, não apenas o primeiro contato (como quando casualmente defini os grupos de Montevideu e já tínhamos tocado juntos, ou quando descobri que o Daniel Villaverde ainda é uma autoridade nas produções independentes de Porto Alegre, ou quando encontrei Leandro Maia, por acaso, em Barcelona). Nessa análise dos dados não há uma comparação sistemática, mas um processo de escuta através das caminhadas entre as cenas musicais, realizadores, produtores e músicos, além das visitas aos repositórios online. Nessa espécie de deriva (BENJAMIN, 2010), mapeio as experiências mais íntimas e soterradas, sobre as quais lanço luz (e sombra) ao propor a historicidade do transeunte, munido de categorias esboçadas, um problema-objeto definido e a presença (GUMBRECHT, 2010) de um trato poético e artístico das realidades, como convite que a própria natureza dos sons e imagens do caso sugerem. Ou seja, trago composições sonoras na bagagem, que tratam de conectar essas múltiplas identificações presentes: o escutador-músico-comunicador, o receptor-sujeito-mediador, o músico-sujeito-cientista.

O trabalho empírico começou no gabinete, quando cheguei a dois portais da internet que desencadearam minhas buscas: *Demo-tapes Brasil*⁵⁶ e *Disco Furado*⁵⁷. Como

⁵⁶ <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/>

⁵⁷ Disco Furado é um riquíssimo acervo de CD's disponíveis para download, de diferentes cenas e períodos do Brasil. Com foco nas gravações independentes, no *punk rock*, *indie rock* e *hardcore* do fim dos 1990 e início dos anos 2000. Além dos discos, as postagens são acompanhadas de resenhas detalhadas sobre os produtos, com breve ficha técnica. Disponível em: <http://discofurado.blogspot.com.br/>. Acesso em: 05 fev. 2017.

no início do projeto, o interesse estava no colecionismo e nos materiais em baixa definição, me aprofundi no *Demo-tapes Brasil*, um repositório de fitas cassete nacionais digitalizadas, ligadas ao *rock* independente e seus subgêneros (principalmente o *punk* e o *hardcore*). O website é mantido por Edson Luís Souza, morador de Jaraguá do Sul, Santa Catarina, que iniciou com o objetivo de disponibilizar sua coleção particular para *download*. Logo, o projeto pessoal se transformou em iniciativa coletiva e Edson decidiu levar adiante o blog, mantido a partir de seus recursos (embora solicite doações). As *demo-tapes*⁵⁸ que recebe, arquiva e põe no ar, de forma gratuita. Além das músicas divididas por faixas, em formato mp3, há possibilidade de descarregar as capas das fitas e em alguns casos até recortes de jornal sobre as produções.

Figura 3 – website Demo-tapes Brasil

The screenshot shows the website 'demo-tapes-brasil.blogspot.com.br' with a search bar and navigation links. The main heading is 'Demo-tapes Brasil' with the subtitle 'Descubra o maravilhoso mundo do Rock feito em fita cassete nos anos 80 e 90'. The central post is for 'G.D.E. - Synthetic Apocalypse (1996)'. The post details include the band name, title, year (1996), city (Santa Maria, RS), and style (pós-Punk / Industrial). It lists production details, the demo-tape origin, and provides links for more information and a download. A tracklist is provided on the right side of the post. The left sidebar contains a 'Bandas' section with a list of bands and their track counts. The right sidebar features a 'Colabora com o blog' section with a 'Doar' button, a 'Quem sou eu' section with a profile picture of Edson Luis Souza, and a 'Páginas' menu with links to 'Inicio', 'História da Fita Cassete', 'O que é Bootleg?', 'Nossa história', 'Imprensa', 'Facebook Oficial', and 'Todos Os Posts'.

Fonte: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/>

Em junho de 2015, após um breve contato com Edson, consegui um link direto do site para as bandas do estado do Rio Grande do Sul. Na época contei 46 postagens, a maioria delas com uma fita digitalizada para download (há três casos onde uma mesma postagem é

⁵⁸ Demo-tapes é um termo que deriva da língua inglesa e significa fitas de demonstração. Sua origem vem da prática e do uso das gravações em cassete, ligadas a este produto de apreciação estética que o artista levava à gravadora a fim de apresentar seu trabalho.

composta de dois produtos). Junto ao link para receber as músicas da fita cassete, Edson apresenta uma descrição com os seguintes itens: "nome, título, ano, cidade, estado, estilo, detalhes da produção, formação, origem da demo-tape, mais informações". Há um recorte temporal diverso, de 1986 a 2000 e uma amostra interessante da musicalidade gaúcha do período.

Enquanto estudava o arquivo e definia algumas prioridades de observação, fiz contato com algumas pessoas em Montevideu a fim de encontrar um repositório similar. As buscas foram efetuadas através de diálogo online através do facebook, com Hiram Miranda, Federico Morosini, Juan Peirano Basso, Valentin Guerreros, figuras da música *underground* da cidade. Me indicaram alguns colecionadores, no entanto nenhum tipo de banco de dados online. Realizei pesquisas em motores de buscas, em portais de artigos e periódicos e não encontrei nada. Pensei que seria interessante reconstituir os cenários a partir de uma ou duas fitas de cada lugar, como uma espécie de pista. Desisti.

Apesar disso, ouvi muito naqueles dias, fitas de Plato Dvorak e Diego Medina, figuras da cena porto-alegrense dos anos 1990 e que seguem na ativa. Essa escuta já começou a configurar o tipo de textura e de experiência que eu viria a procurar ao longo do processo. Ao deixar de lado a discussão sobre o suporte, ficou (como uma espécie de valor subjetivo) a poética de baixa definição, não apenas em relação ao material, mas a certa postura dos realizadores. Meu interesse em pesquisar Plato e Medina, num primeiro momento, (vontade que não se concretizou, mas que trago resumidamente como um passo) tinha relação direta com certo traço de identidade e personalidade dos realizadores compulsivos, dos músicos que praticam sua arte e comunicação como um modo de vida irrefreável. Plato Dvorak e Diego Medina iluminaram um tipo de contradição de interesse para a pesquisa: vinculados e não-vinculados às cenas musicais porto-alegrenses, presentes como espectro ou encerrados em casa produzindo desenfreadamente, comunicando através de suas produções um fazer precário e inacabado elevado à referência local, conectando diferentes tempos da baixa definição, o faça você mesmo com a pirotecnia digital, o fanzine com o website de última geração, o recluso com o midiático, o irônico tímido com o egocêntrico. No seguinte subcapítulo, descrevo minha escuta sobre eles.

4.1.1 Plato, canalha! y Medina, il senatore!

Quando assisti ao *Filme sobre um Bom fim* (2015) senti falta de duas figuras icônicas da cena *rock* de Porto Alegre (tema do filme): Júpiter Maça e Plato Dvorak. O

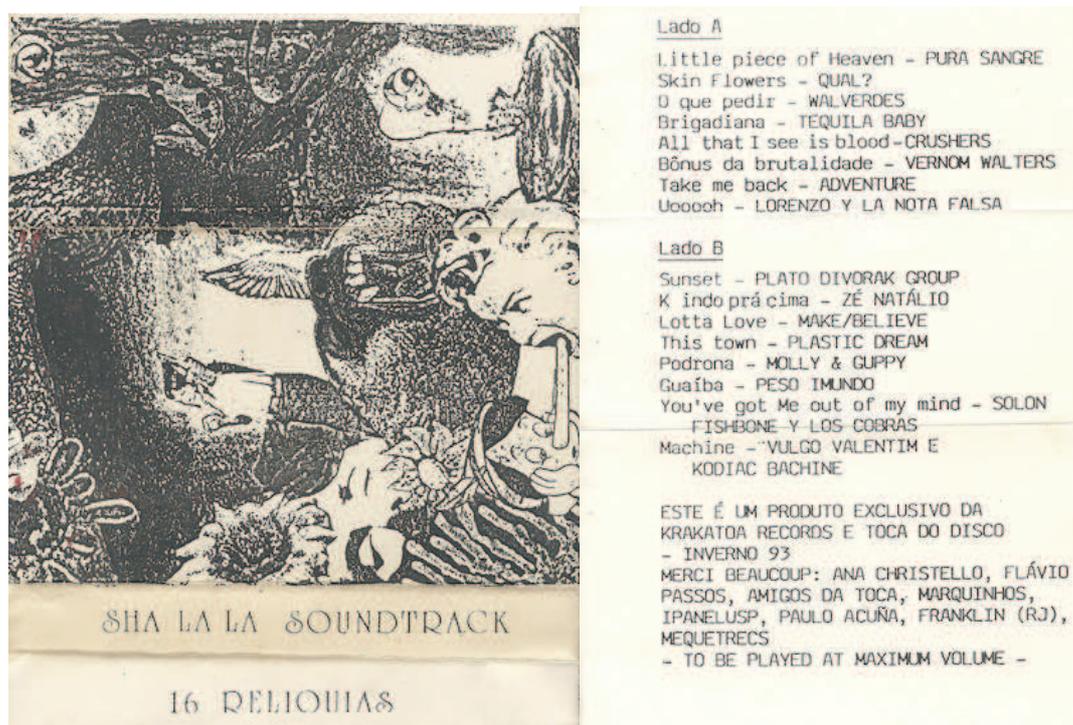
primeiro não estava em condições de conceder entrevista à época da gravação do documentário, o segundo "passou batido", segundo Boca Migotto, diretor do filme. Sua música estava lá, *Oppressive Rays Chaos*, da Pére Lachaise, banda que homenageia o cemitério parisiense onde descansa *Jim Morrison*, entre tantas outras celebridades da cultura universal e francesa (*Molière, La Fontaine, Oscar Wilde, Alan Kardec, Modigliani*, etc).

A história da cena musical do Bom Fim anos 1990 está incompleta sem Plato Divorak e suas bandas (*Lovecraft, Exciters, Sha-Zams*, entre outras). É um personagem que caracteriza uma estética e sintetiza o espaço-tempo no qual um movimento cultural acontece. Sua personalidade expansiva, seus contos surrealistas, como o caso com a cantora Pitty ou a gravação de um filme pornô em São Paulo, conferem uma verve subversiva à sua biografia. Lendas recontadas em esquinas ou mesas de bar, mas levadas à sério, como traços do personagem que tomam conta do homem.

Plato é uma alegoria de eventos dúbios: a personalidade *rockstar*, os sucessos de crítica em vários momentos, turnês nacionais, convivendo com ostracismo e esquecimento frente aos movimentos de sua época: o *punk rock* anos 1980, o *rock gaúcho*, o *indie rock* porto-alegrense. Em três ou quatro passeios pelo Bom Fim à noite, é muito provável que você encontre Plato, com algum material debaixo do braço, vinis recém-chegados de uma distribuidora de São Paulo, CD's com gravações em processo que levou para ouvir em casa, algum folheto de show de *rock* ou anúncio de casas de massagem. Mas sua ausência no filme denota mais do que simples lapso de memória, é uma situação recorrente em sua carreira: situar-se em local próprio, não necessariamente à margem, mas independente (embora esse termo seja escorregadio, é o que mais se aproxima em sentido comum). Em seus trajes psicodélicos, parece habitar um tempo peculiar, conectando tropicália, *beat*, vanguarda, dadaísmo e bossa nova, "bricolagens, brique-braques, canalha!", como costuma repetir.

Na ativa desde o final dos anos 1980, tem uma trajetória que se materializa em dezenas de produções que coleciona em casa e vende sob encomenda. Como produtor, realizou festivais como o Montehey Popstock, no Garagem Hermética, e lançou muitas fitas-demo de sucesso nos anos 1990 (posteriormente CD's). Nas coletâneas, como *A fita dos mil disfarces* e *Sha-la-la Soundtrack* reuniu *bluseiros, punks, metaleiros, indies*, combinando experiências de estúdio de bom nível com gravações de fundo de quintal (*home studio* seria luxo!).

Figura 4 – Capa e verso da fita cassete Sha-la-la Soundtrack, distribuída pela Krakatoa Records



Fonte: Demo-tapes Brasil

Na fita "Onde estão suas canções", estreia do projeto Momento 68, (relançada em CD-R pela Krakatoa Records, gravadora de Plato)⁵⁹ sobram colagens, sobreposições, referências pop, soterrados pela chiadeira magnética. Ao mesmo tempo, êxitos comerciais, como a parceria com Frank Jorge *1-3-4 o'clock*. A banda teve single vinil lançado pela Monstro Discos (2000) e o CD Tecnologia⁶⁰ bem recebido pela crítica da época (2002), mas Plato já estava em outra.

Se por um lado a ausência de Plato chama atenção, é a presença de Diego Medina em *Separado!*, filme de Gruff Rhys, que provoca estranhamento. A passagem do vocalista da banda galesa *Super Fury Animals* pelo Brasil dá ares épicos a história da baixa definição brasileira, na apresentação ao lado de Tony da Gatorra⁶¹, numa festa do dj Dago Donato, em

⁵⁹ Disponível em: <<https://moderninho.wordpress.com/2008/04/21/entrevista-plato-divorak/>>. e <<http://www.portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=4896>> Acesso em 03 fev. 2016

⁶⁰ Disponível em: <<http://discofurado.blogspot.com.br/2012/08/momento-68-tecnologia-voiceprint-2002.html>>. Acesso em: 04 dez. 2015.

⁶¹ Meu contêrrâneo de Esteio, técnico em elétrica que inventou uma espécie de bateria eletrônica infantil em formato de guitarra, a qual batizou de gatorra. Sobre Tony e sua gambiarra existe um estudo interessante na USP, realizado por Obici (2014).

São Paulo. Diego Medina figura num lampejo, como cicerone do cantor (BASSO, 2007)⁶², que na passagem por Porto Alegre gravou vocais para uma de suas produções caseiras.

Figura 5 – Fotograma do filme *Separado!*, de Gruff Rhys



Fonte: *Separado!*. Gruff Rhys, 2008.

Entre as diferentes incursões na cultura popular, como garoto propaganda da cerveja Polar⁶³, ilustrador da Folha de São Paulo e MTV, entre outros, o projeto *Doiseu Mimdoisema* é peculiar. Trata-se de uma gravação caseira (digitalizada do cassete original no site *Demo-tapes Brasil*) que Diego fez para presentear um amigo de escola (segundo o próprio Medina) e acabou sendo vendida numa vídeo-locadora do bairro Bom Fim. O álbum efêmero acabou nas mãos do Miranda, então produtor da Banguela Records, que contratou a banda para fazer shows e gravar um disco. Entre 1994 e 1996, excursionaram pelo Brasil como um quarteto, mas o disco nunca saiu. Na seção de Tesouros perdidos do MPopB, do encarte lançado pela revista Super Interessante, *História do Rock Brasileiro*, a descrição da demo-tape aparece assim: "O garoto de 19 anos gravou uma fitinha no quarto com uma espécie de nerd-rock usando uma bateria eletrônica e verteu um hit subterrâneo na época "Epilético" (SCHOTT, s/ano, p.29).

De fato, Epilético tornou-se *hit* na rádio Ipanema FM, emissora jovem do grupo Bandeirantes, que teve forte ligação com o *rock* entre as décadas de 1980 e 1990, no Rio

⁶² Disponível em: <<http://popices.blogspot.com.br/2007/06/entrevista-diego-medina.html>> Acesso em: 13 dez. 2015.

⁶³ Marca da empresa Imbev com distribuição exclusiva no Rio Grande do Sul, que se utiliza de um discurso regional em suas campanhas publicitárias.

Grande do Sul. Essa aparição catapultou a carreira musical de Diego Medina, que posteriormente encabeçou o projeto *pop rock* chamado *Video Hits*, com o qual retomou um ie-ie-ie gaúcho, logo cedendo lugar para a banda *Bidê ou Balde*, quando mais uma vez saiu de cena.

Diferente de Plato, não é fácil cruzar com Diego pelas ruas da cidade. A presença virtual é preponderante, seja nos comerciais de TV, nos vídeos toscos que fabrica em casa, repletos de humor pastelão, piadas internas e auto-ironia⁶⁴, ou nas inúmeras produções musicais caseiras. O site *diegomedina.com* é um misto de portfólio profissional (trabalhos para visualização, venda de ilustrações, camisetas e materiais gráficos) com uma coletânea de produtos toscos, entre eles, 146 vídeos e 48 álbuns para download (inclusive os discos da Doiseu Mimdoisema)⁶⁵. Ao lado de seus projetos de estúdio, como *Video Hits*, figuram criações solo, *jam sessions* de puro improviso entre amigos: *Os Massa*, *Desgraçados do Ritmo*, *Projeto Daytona*, compilações ao vivo, quase tudo sem retoques ou pós-produção.

A partir do site *Demo-tapes Brasil*⁶⁶ reencontrei Plato e Diego, artistas com os quais convivi ao longo de minha carreira musical. Eu já conhecia suas fitas das estantes e gavetas de amigos, tais como Peixe (coleccionador de fitas de meus tempos de Esteio) e Daniel Villaverde, das escutas coletivas e investigações musicais da adolescência. Plato e Medina representaram nessa época um tipo de musicalidade porto-alegrense mais sonora. Nunca gostei do autoproclamado *rock gaúcho* e ouvi quase por obrigação bandas como *TNT*, *Cascaveletes*, *Replicantes*, *Nenhum de Nós* etc. Era o que tocava. As únicas fitas que coloquei para escutar foram de Plato, *Frank Jorge e De Falla*.

Agora, no momento de esquecer esse tipo de critério, ou de assumi-lo com menos identidade, em análise mais fria, percebi que ouvia mais a personalidade musical dessas figuras. A mística do entorno que remete a certo *ethos*, que não transparece tanto nas performances ao vivo ou gravadas, mas nesse modo de ser musical de longo prazo. A forte imbricação entre os sujeitos e as tecnologias, irrestrita ao conhecimento técnico, como uma aptidão tácita com a qual desvendam possibilidades e inventam suas carreiras. Nos dois casos, a baixa definição é apropriada pela disponibilidade e pela necessidade no universo precário do fazer musical, com poucos recursos financeiros, prerrogativa própria da condição periférica da América Latina e sua modernidade tardia.

⁶⁴ O que o aproxima muito do que Silvera (2014) identifica como um traço definidor do que seria o rock porto-alegrense rotulado como *rock gaúcho*.

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.sumadiscos.com/>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

⁶⁶ Disponível em: <<http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

Os dois casos personificam um fazer que aparece fruto da contingência material, favorecido pelas referências *do it yourself*, mas também uma marca latino-americana, matriz cultural de longo prazo advinda da relação estética e erótica com as audiovisualidades (MARTÍN-BARBERO, 2004). No caminho entre a constituição de um mercado musical *indie rock* de médio porte no Brasil e a massificação da cultura exógena ou dos diferentes modelos do *rock* mestiço, se articula um fazer matreiro e marginal, de antropofagia latente (IANNI, 1993). Enquanto Plato Divorak reproduz a gravadora como um negócio, onde lança artistas de sua preferência, comercializa suas obras e consegue articular tímido circuito comercial, Diego Medina lança na rede uma infinidade de materiais com suposto desinteresse. A saturação material dessa dinâmica do arquivamento como afirmação da baixa fidelidade (REYNOLDS, 2011). Os espaços online favorecem o colecionismo privado aberto ao público, como se as fitas caseiras que transbordavam das gavetas, ganhassem nova roupagem pela disponibilidade ilimitada.

As fitas cassete, expostas na rede, tornam visível a conexão entre as institucionalidades (relação sincrônica entre as lógicas de produção e as matrizes culturais) de dois tempos distintos, o magnético e o digital, que atualizam modos de fazer, ao mesmo tempo em que trazem essa mediação que perpassa os tempos. A diferença está na facilidade para residir na acessibilidade do acervo. Bastam algumas buscas virtuais para encontrar redes abertas repletas de experiências egóicas ou limiars do fazer caseiro, lógica institucionalizada com a internet em larga escala: *bloggers*, *youtubers*, etc. O caso de Medina, especialmente, revela a disponibilidade de álbuns e coletâneas, produtos culturais que tensionam o que conhecemos como universo da música popular massiva, ao se limitarem à existência efêmera protocolar do arquivo. Aberto, mas não-promocional, eloquente, mas soterrado pelas dinâmicas operativas dos algoritmos. Uma música de experiência que se enuncia como resto e não parece reivindicar lugar na cultura popular, ao mesmo tempo em que se exhibe como criação encerrada na genialidade auto-referente, na contemplação exótica, egocêntrica e irônica de si.

Esses personagens me ajudaram a lapidar o problema objeto, mas preferi não entrar a fundo em suas obras. Sobretudo porque, em certo sentido, eles já estão narrados em diferentes quadros históricos da música de Porto Alegre, e mesmo que tenham oscilado entre o ostracismo e o sucesso ao longo de suas carreiras, achei relevante trazê-los quase como um pano de fundo. São referências importantes quando abordamos as mediações em torno das institucionalidades, materializam essas formas de fazer, mas decidi ir em busca de outras ocorrências, de sons novos. Em Porto Alegre e Montevidéu.

4.1.2 Plataformas online – pontos de partida

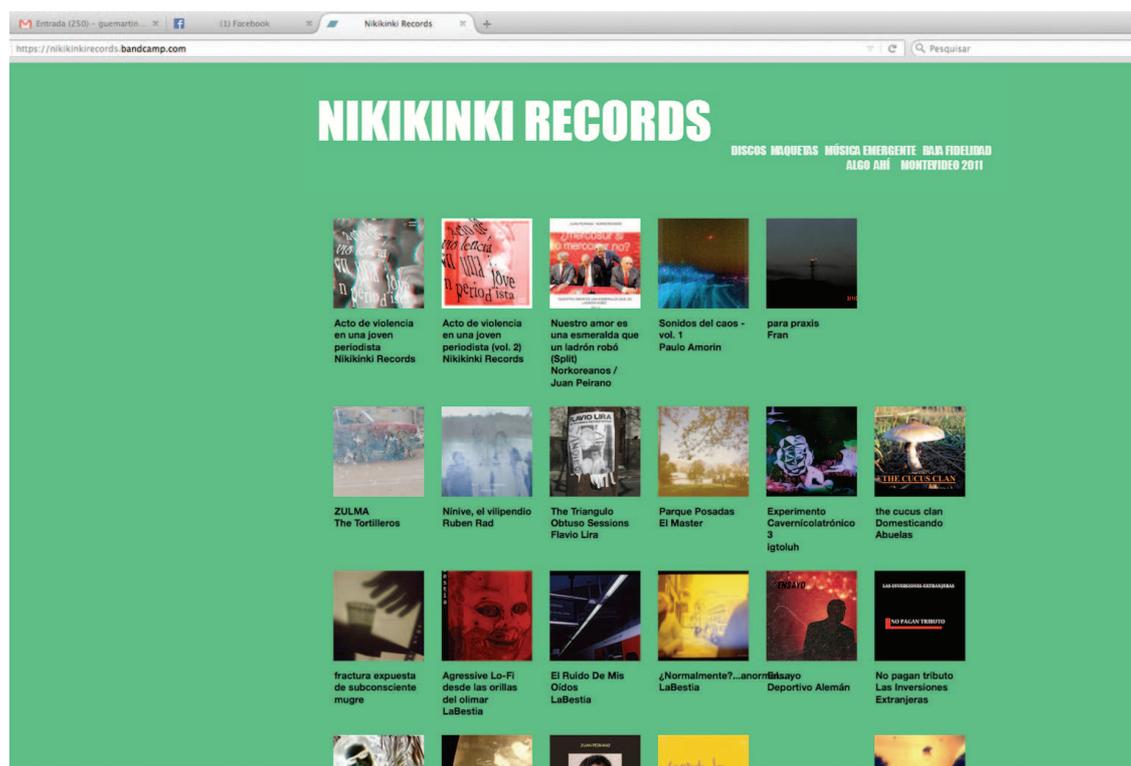
Em abril de 2016, retomei o contato Hiram Miranda⁶⁷ através de breve diálogo no facebook, quando expliquei sobre as intenções da pesquisa em Montevideu e perguntei se conhecia coleções online de fitas cassete. Tanto ele quanto Valentin Guerreros e Martín Solana (da banda *Hablan por la Espalda*) afirmaram não conhecer coleções em cassete e me direcionaram para a gravadora *Nikikinki Records*, um portal com mais de 160 publicações de discos virtuais, de diferentes compositores, bandas e projetos, disponíveis para audição (alguns para *download* pago ou gratuito). Na descrição do site, hospedado na plataforma *bandcamp*, surgem indícios da filosofia do projeto:

Nikikinki Records es una discográfica pirata dedicada a la difusión de jóvenes artistas emergentes y sus proyectos musicales caseros y urgentes. Recibimos demos, grabaciones, consultas y comentarios en: nikikinkirecords@hotmail.com.

Ao percorrer as diferentes capas e ouvir algumas músicas, entendi a noção de urgência do texto, pois há um bom número de canções ruidosas e caseiras. Entre trilhas sonoras artesanais de peças de teatro e filmes, registros precários e carregados de improviso, surgem projetos mais bem embalados (um único brasileiro: *Carpinteiro Cosmos, o primeiro e talvez o último – EP*, do Mato Grosso do Sul). Num primeiro momento, me detive na baixa definição, ouvindo de modo pouco sistemático projetos pela capa, cheguei a *Juan Peralta e Mugre*. *Juan Peralta* tem dois álbuns publicados no site *Ojos de Videotape* (lado A e lado B), enquanto *Mugre* possui três: *fractura expuesta del subconsciente, hola e interferencia fantasma*. Os dois afirmam gravar em casa e *Mugre* descreve seu perfil expondo, inclusive, seu método: "*mugre se junta a tocar pero no ensaya. cada improvisación es un track. cada track se graba en una única toma con un teléfono celular. cada no-ensayo es un disco.*"

⁶⁷ Conheci Hiram em minha última mini-turnê com a banda SOL, em Montevideu. Naquela ocasião, ano de 2006, era um adolescente sonhador que tocava guitarra na banda *Psiconautas* e organizou as quatro apresentações que fizemos pela cidade. Estava iniciando o trabalho de editor de discos que hoje protagoniza na capital uruguaia, a frente da gravadora *El Octavo*⁶⁷ e do coletivo *Esquizodelia*⁶⁷.

Figura 6 – Página de abertura do site da Nikikinki Records



Fonte: <http://nikikinkirecords.bandcamp.com>

A fim de obter mais informações sobre os projetos, entrei em contato com Juan Peralta e Federico Morosini e trocamos algumas palavras, sem profundidade. Somente a partir de minha ida para Barcelona (2017/01) que passei a fazer uma espécie de catalogação sistemática dos materiais. Esse processo teve como base, além da transmetodologia, a proposta de investigação multimodal que Nicolás Lorite García desenvolve no grupo Migracom, na qual defende que para cada problema-objeto de investigação

es imprescindible dotarse de un método de investigación propio, rediseñado de las diferencias experiencias teóricas y metodológicas acumuladas. [...] Cabe huir del uso de las teorías y metodologías que han sido probadas y experimentadas en otros tiempos y contextos. Cada investigación aborda un objeto de estudio complejo que hay que enfrentarlo desde la multimodalidad metodológica. (LORITE, 2017, p.40)

Assim, fruto da co-orientação do doutorado sanduíche, decidi realizar um catálogo através de uma planilha com a qual pude mensurar o volume de materiais em análise na pesquisa, além de sistematizar as informações num documento único.

Ao longo de 2016, com o método de análise desses materiais ainda em construção, estabeleci uma espécie de *escuta furtiva* (TOOP, 2016) das bandas do site, quase como um

muzak a embalar minha produção textual na tese. Dessas escutas, que ainda não caracterizaria como poéticas, destaco as canções *a la deriva*⁶⁸, de Juan Peralta e outros projetos que passei a ouvir, tais como: *Domesticando Abuelas*, *Acto de Violencia en una joven periodista*, *Juan Peirano*, *Comunismo Internacional*, *CaNcEr*, *Juanmanuel Kan't*, *Ladrones de Bicicleta* e *Ino*. Através da fruição desavisada notei certa unidade em alguns dos produtos disponíveis da *Nikikinki Records*. O selo tem uma identidade vinculada ao faça você mesmo caseiro (muitos discos exaltavam essa espécie de qualidade) e ao cancionero latino-americano. A atmosfera das primeiras escutas me remeteu às canções de *Eduardo Mateo* e *Jorge Trasante* e sua geração, e as gravações raras de *Jards Macalé* relançadas em CD recentemente, que adquiri nesse período. Ouvi *Nikikinki's* combinados com *Amigo lindo del alma* e *Obstáculos* (músicas de Eduardo Mateo e Jards Macalé, respectivamente).

É importante destacar que dessa etapa em diante, após o início das buscas de materiais e contatos pessoais diversos, senti essa realidade em movimento. Já envolto pelos universos sonoros, ficou cada vez mais difícil desvincular as práticas de escuta na pesquisa com a experiência de escutar música, desavisadamente, sem atenção detida, no mundo da vida. Também se estabeleceram de modo muito intenso as mediações em torno do das *socialidades* (matrizes culturais e competências de recepção, conforme Martín-Barbero, 2004) através das trocas promovidas em diálogos (a caixinha do facebook aberta como uma conexão permanente com os problemas de pesquisa) com os sujeitos, sem sistematização ou direcionamento produtivo. A tese invade a vida sem que se consiga dar conta de registrar tudo, sem que se possa limitar sua presença, efeito derivado do estar no campo o tempo todo na internet, trocando mensagens, visualizando postagens ou links dos sujeitos (às vezes salvando materiais e links dentro do facebook), escutando músicas ou recebendo notificações de novidades, um traçado rizomático impossível de reconstituir nesse relato.

A objetividade rigorosa estabelecida nessa narrativa é fruto de uma montagem, de um arranjo que apesar do esforço de relativização, passa por minha subjetividade construída, desconstruída e reconstruída no processo. A abertura (exagerada?) é a tentativa de reconstituição do tempo ao leitor, sem a descrição a frio desse presente sobre o passado do campo, mas do movimento do eu alienado em choque com seus problemas de pesquisa na tentativa da crítica, de modo intermitente. Do fluxo sonoro irrompem presenças significativas, pseudo-categorias, poesias audíveis.

⁶⁸ Disponível em: <<http://ojosvideotape.bandcamp.com/album/ojos-de-videotape-lado-b>>. Acesso em 22 jun. 2016.

Antes da sistematização dos dados, estive com eles de modo anárquico e sem expectativas, quando me ajudaram a fabricar tempos mortos (exigência do método inspirado na observação participante). Na convivência, desenvolvi minha poética nas madrugadas, com o violão e o gravador precário embutido no computador, em busca de desvinculações quase forçadas, dos temas da pesquisa. Como me distanciar do fantasma do cientista produtivo para encarnar o ouvinte desatento, surpreso pela novidade da fita mal-gravada com excertos da rádio *Ipanema FM*, o *Clube do Ouvinte* ou as ondas curtas com alguma coisa árabe ou africana, que nunca ouvimos antes? Ou uma brincadeira *indie rock*, quando nos apresenta, de modo quase caricato, um pouco de *free jazz*, de música modal ou uma referência balinesa, quando não imaginávamos o que era aquilo? Em busca desse frescor que tentei, sem sucesso, tomar distância da razão através do sensível das cordas improvisadas e repetitivas ao infinito, em muitas madrugadas de esforço teórico abstrato⁶⁹. A *montagem como método* guarda relação com o transe que descobri (ou reencontrei intencional e inconscientemente) nos próprios sujeitos que entrevistei.

4.2 Do quanti ao quali: definição do corpus de análise

Com os critérios definidos, passei a pesquisar materiais online de Porto Alegre (youtube, soundcloud, bandcamp) e região, a fim de relacionar com o que vinha achando no *Nikikinki*⁷⁰ e afins (saindo das fitas cassete e do repositório de CD's dos anos 1990 e início dos 2000). Nesse período, contei com a ajuda de Marcelo Conter e Daniel Villaverde, vinculados com as cenas locais, que sugeriram bandas, projetos, produtores, eventos e portais informativos. Como havia escutado a produção da *Nikikinki Records* através do *bandcamp*, entendi que seria coerente focar a busca nesse suporte, que embora simule um ambiente de gravadora virtual, está ocupado por muitos projetos pessoais. Seguindo um link enviado por Marcelo Conter com a *tag* "Porto Alegre" dentro do *bandcamp*, passei a escutar todas as publicações disponíveis. Do volume inicial (mais de 400 publicações) fiz uma pré-seleção de musicalidades que achei interessante, oscilando entre *indie rock*, *free jazz*, *eletroacústica*, *indie eletrônica*, *eletrônica*, passando por *folk*, *canção* e *noise*. Levei em conta meu interesse de "escutar mais" e as possibilidades de estabelecer relações com o

⁶⁹ Dessas composições que aparecem como devaneios e sobras, destaquei excertos para a tese musical, sem domesticá-los na atribuição de sentido ou causalidade. São improdutividade, de fato. Interferências do meio.

⁷⁰ Vale ressaltar que o *Nikikinki* é apenas uma entrada, pois cada projeto se ramifica em outros materiais dentro e fora do *bandcamp*.

material uruguaio – ao longo do processo fui na direção do primeiro, pois na linha da *anarqueologia* de Foucault, tudo poderia se relacionar com tudo, como no conto de Borges.

Com base nessa definição, aperfeiçoei o catálogo dos materiais de Porto Alegre e Montevideu (amostra no Apêndice III), levando em conta regiões metropolitanas e não apenas a residência dos músicos nas capitais. Dividi o catálogo nos seguintes campos:

- 1) Nome do artista, nome do álbum;
- 2) se aparece vinculado a algum selo e/ou projeto e qual é o nome;
- 3) número de integrantes que participam da gravação/realização do projeto;
- 4) descrição dos suportes em que está disponível o material;
- 5) o número de faixas presentes na publicação;
- 6) local e ano de gravação;
- 7) *tags* (etiquetas ou palavras-chave) presentes na descrição da publicação e descrição do material;
- 8) presença e código geral (idioma ou outras descrições para as músicas instrumentais);
- 9) faixa alegórica (ou faixas que chamaram a atenção no momento da escuta ou que por algum motivo entendi que deviam ser destacadas);
- 10) campo que define se está presente na amostra ou não;
- 11) a forma como foi acessado o material (via *bandcamp*, *facebook*, *youtube* etc);
- 12) qual a disponibilidade para download, compartilhamento e regras quanto aos direitos autorais;
- 13) outros comentários pertinentes;
- 14) link para o material e
- 15) gravação da imagem de capa ou outras imagens vinculadas ao álbum.

Dentre estes álbuns, passei a observar quatro ocorrências distintas: 1) *regularidades*: grupos ou músicos solistas muito prolíficos, com muitos discos divulgados nestes espaços; 2) *efemeridade*: projetos muito ocasionais, que não tinham quaisquer traços de sua realização ou de seu destino disponíveis através de websites de busca na internet, e/ou que estavam resumidos a uma obra; 3) *individualidade*: projetos individuais, onde tudo foi realizado por uma pessoa, inclusive com certa ênfase, nos textos das descrições, sobre a "qualidade" individualista da obra; 4) *peculiaridade*: obras que pelo texto da descrição ou pelo conteúdo sonoro, em si, se diferenciaram muito dos outros materiais. Conforme ouvi as obras inteiras, fiz apontamentos na planilha, sobretudo no que me chamou atenção segundo esses parâmetros. Também defini uma espécie de recorte temporal, pois o

material estava vasto demais, então evitei publicações anteriores ao ano de 2012, para que pudesse dar conta fazer, pelo menos, uma primeira escuta. Cheguei a 146 publicações, a maioria álbuns disponíveis no site *bandcamp*. Nessa primeira amostra, incluídas repetições de um mesmo artista, exceto alguns que acabei catalogando depois. Ou seja, não seriam necessariamente 146 projetos, sim 146 "postagens", a maioria delas com uma concepção de álbum disponível para audição integral.

À medida em que escutava e me interessava pelos projetos, tentava contato com as pessoas, realizando uma espécie de abordagem dupla. Adentrava a obra e tentava adentrar a vida dos músicos. Sempre por meios online, alguns através do facebook, outros via email, através dos contatos disponíveis nas publicações. Por conta da distância, fui mais incisivo nos contatos em Montevideu, até porque em Porto Alegre, por ser uma cidade onde vivi por dez anos como músico, imaginei que teria menos dificuldades para chegar aos sujeitos da pesquisa.

Entre os quatro critérios do mapeamento inicial, a individualidade logo chamou atenção. Das 146 postagens, 86 eram realizações de uma pessoa só, projetos declaradamente individuais, onde um músico fez tudo. Não há qualquer dado estatístico nesse número, exceto a constatação empírica de que este espaço, assim como os weblogs da primeira geração da internet, passando pelas videografias do youtube, parece representar um campo de experimentação quase confessional. Entre os produtos disponíveis, muitas canções autorais (Juba, Oneill) e temas instrumentais (Darkat Yuuyamihh, dpsmkr), numa espécie de repositório livre onde músicos de bandas e projetos mais comerciais arquivam ou testam publicações. Ao transitar por essas musicalidades, tive a sensação de escutar o inacabado em sua impermanência, como se tudo no ambiente fosse transitório e vago. Como característica dessas redes, a atualização de conteúdo é frequente, pois é um modelo de mídia social com possibilidades de troca de mensagens, botões de recomendação, *feed* de notícias, entre outros recursos. Para além da própria interface, também as músicas que escutei apresentaram uma espécie de instabilidade ou nível de experimentalismo, como se dialogassem com a latente indeterminação da rede, remetendo à um modo de musicar e mediar esse *habitus*. Que experiência é essa? Poderia vincular-se ao modo como Benjamin descreve, em *Experiência e Pobreza*, a entrada na pós-modernidade (embora não tenha utilizado tal termo), como a aventura estéril do período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, na qual há uma interrupção na transmissão cultural via experimentação. A pobreza derivada dessa situação nos submeteria a fundar uma *barbarie positiva*, onde trabalhamos a partir da *tábula rasa*, munidos de um problema e de uma prancheta (aparece aqui a imagem

do rascunho). É assim que Benjamin descreve a genialidade de Descartes, de Einstein, de Paul Klee, construtores que começaram do princípio para reconstruir o mundo. Quando não há conexão possível com a história, parece surgir a exigência de um *apagamento dos rastros*, como afirma no trecho: "Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual'" (BENJAMIN, 1933/1994, p.118). Estamos submetidos à pobreza da experiência ou a começar do zero.

No entanto, o paradoxo dessas musicalidades miúdas presentes no *bandcamp* é que muitas estampam seus preços ao lado da tecla play. Em dizeres que emulam um leilão, praticamente sem expectativas, aparece "*Buy now name your price*"⁷¹, espécie de Detroit, a cidade fantasma do automóvel⁷². Aqui, no entanto, se trata do cemitério das músicas sem ouvidos, encorajadas ao desconforto da raridade (a preços miúdos). Status de obra invisível. Quem dá mais? Afinal, para ouvir não é necessário o lance, apenas para retirar a música do espectro da rede, para restituir certa metáfora de materialidade, de realismo, de portabilidade. Experiência? Pois no fluxo do *streaming* parece simplesmente uma gaveta (salvo raríssimas exceções). Onde eu detenho com mais concretude esse produto? No meu HD ou na nuvem? Onde é o local mais seguro? Onde essa música vale mais (como cultura ou como mercadoria)?

Por outro lado, essa solução financeira que o site oferece e que estampa a interface de boa parte dos produtos, dá a impressão de que os músicos, em suas desinteressadas publicações de estante, sonham com a remuneração (pelo menos os que indicam essa possibilidade). Ou seja, lá no fundo, embora desacreditem do mercado para seu talento, deixam a possibilidade em aberto, expressam, na configuração infantil e desatenta do valor de sua mercadoria, uma espécie de autocomiseração, piedade quase sarcástica sobre boa parte do que declaram (ou se obrigam a) desprezar: o mercado profissional.

4.3 Seis projetos musicais

O mergulho mais profundo no problema-objeto aconteceu quando defini seis músicos para efetuar entrevistas diretivas, a fim de adentrar o universo que escutava sorrateiramente. Levei em conta os quatro critérios destacados acima, sobretudo a condição

⁷¹ "Compre agora, diga seu preço."

⁷² Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150206_detroit_ressurreicao_lgb>. Acesso em: 20 dez. 2017

de serem projetos individuais. Além disso, defini que seriam trabalhos novos, conhecidos e escutados (por mim) após o início da pesquisa. Outro critério que se impôs aos outros, foi a receptividade e acessibilidade aos sujeitos, principalmente os uruguaios. Dos contatos iniciais até o agendamento das entrevistas, tive diferentes configurações de corpus de análise no Uruguai, pois pessoas com quem vinha conversando com frequência desapareceram nos momentos decisivos de agendar as entrevistas. Seriam outros caminhos, caso minha primeira definição estivesse mantida, pois eram cinco pessoas em cada cidade e pessoas diferentes entraram no último recorte. Em Porto Alegre eram: *Nosso Querido Figueiredo*, *dpsmkr*, *Saskia*, *Harmônicos do Universo* e *Diego Medina*, em Montevidéu: *Oneill*, *Juan Peirano*, *Ino*, *Nandy Cabrera* e *Joseph Ibrahim*. Ao final entrevistei em Porto Alegre: *Nosso Querido Figueiredo*, *dpsmkr*, *Saskia*, em Montevidéu/Rocha: *Darvin Elisondo*, *Estrella Negra* e *Joseph Ibrahim*.

Figura 7 – Seis projetos musicais entre Porto Alegre e Montevidéu



Fonte: Elaborado pelo autor.

Exceto esse último, todos conheci através do *bandcamp* e em seguida estabeleci contato via email e mensagens de facebook. Nandy Cabrera, um produtor e dj residente em Montevideu, que encabeça um projeto chamado *Macondo Revisted*, me apresentou o trabalho de Joseph Ibrahim, disponível para audição no *youtube*. O som me encantou de relance e passei a trocar mensagem com ele no facebook. Frente a essas conversas e minha afeição pela música e pela filosofia de Joseph, achei que ele precisaria vir para a pesquisa.

Nos seis casos específicos tentei me aproximar do que existia para além dos produtos musicais em si, os quais escutei quase exaustivamente na etapa anterior. A minha escuta através das plataformas comunicacionais (*bandcamp e o youtube*) abriu janelas sobre os modos de produzir e suas mediações. A internet não é uma rua ou um disco, mas um ambiente. Conforme adentrei esse lugar e busquei as vidas do outro lado, me deparei com a complexidade que o simples fazer e postar música implica. A imposição monológica da rede e sua estrutura de compartilhamento parece interpelar o artista profícuo. Impelido a existir, sem predisposição para a rua, encara o mundo (mediado) nas zonas de interface. Onde uma foto de capa, um nome estranho, uma descrição absurda, uma indexação qualquer, uma exegese instrumental ou vocal se torna obra. História? Tais relatos, nos quais poderíamos ler nossa sociedade aparecem aqui como rastros. Não foi meu objetivo mapear com ênfase hermenêutica quais sociedades eles cantam e descrevem ou a quais culturas se referem ou o que profetizam. Me amparei na minha própria escuta em relação às suas falas (assim como nas músicas) e tentei substituir a exaustividade analítica pela presença dos elementos comunicacionais que permeiam a existência artística das músicas. No primeiro momento (próximos seis subcapítulos), descrevo os encontros com os entrevistados e pontos de partida para as seis composições posteriores, as *musicalidades dialéticas*.

4.3.1 *Nosso Querido Figueiredo*

O que chamou atenção na proposta de *Nosso Querido Figueiredo* foi o volume de material disponível no *bandcamp*. As 51 postagens⁷³ em formato de álbuns e EP's exibem capas com design gráfico bem produzido e nomes instigantes, tais como *Nenhuma Mentira Será Condenada no Julgamento Final*, *32 Domingos sem dormir* e *Kill the hipster kid*⁷⁴. Na descrição do perfil, uma pista sobre a impulsividade do processo: "Figueiredo iniciou sua jornada em 2008. Desde então, gravou dezenas de álbuns caseiros". Embora a maioria das

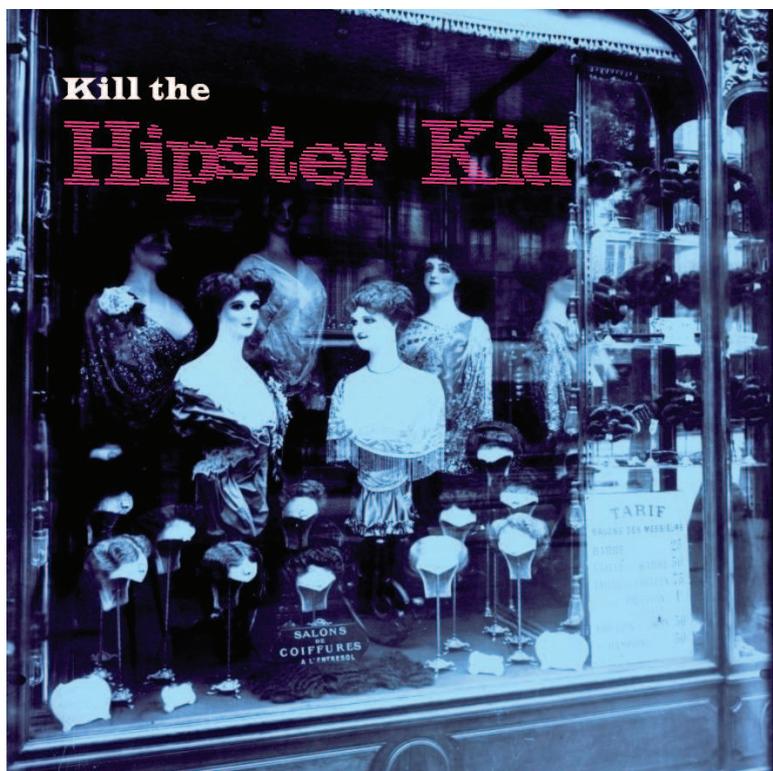
⁷³ Disponível em: <<https://nossoquerido.bandcamp.com/music>>. Acesso em 15 jan. 2018.

⁷⁴ Mate o menino hipster (tradução do autor).

faixas traga letras extensas com características de crônica e crítica social, há faixas instrumentais eletrônicas com acentos *pós-punk*, como o próprio autor, Matheus Borges, descreve. Além disso, instrumentais que dialogam com a *música atonal*, com o *noise*, as vezes com poesias declamadas em sobreposição (como em *O Grande Fabulário das Artes Ocultas*).

O primeiro trabalho que escutei foi *Michel Temer versus Fantasma da Alvorada*, uma referência ao processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Roussef. De início, imaginei que existiriam colagens de falas ou depoimentos de Temer ou dos personagens políticos do período sobre as batidas e o baixo em tom grave, mas são faixas integralmente instrumentais. Em *Dragões EP* também surge uma descrição do contexto de criação dos temas instrumentais que integram o álbum *Eu não estou em sintonia*: "*Dragões EP* foi feito na calada da noite, enquanto eu acompanhava a votação do processo de impeachment pela TV Senado. É uma extensão de temas e motivos da canção de mesmo nome lançada no ano passado" (BORGES, 2017)⁷⁵.

Figura 8 – Foto de Eugène Atget ilustra a capa de *Kill the Hipster Kid*



Fonte: <https://nossoquerido.bandcamp.com/album/kill-the-hipster-kid>

⁷⁵ Disponível em: <<https://nossoquerido.bandcamp.com/album/drag-es-ep>. Acesso em: 21 dez. 2017>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Além da musicalidade peculiar, nos textos informativos dos álbuns, o tom irônico e certa honestidade excessiva chamam a atenção. Como no exemplo a seguir, da coletânea intitulada *A Banda Solitária do Inspetor Figueiredo*

São canções gravadas em momentos de vadiagem, para deleite do próprio criador, mas que, colocadas em conjunto, parecem fazer algum sentido – um sentido que não desmistificaremos aqui para que o prazer da audição deste álbum não seja estragado. (BORGES, 2014)⁷⁶

Desafiado a escutar tudo, com um mínimo de concentração, fiz das composições de Matheus Borges a trilha sonora de alguns momentos de trabalho ou de viagens de carro (sozinho). Raramente consegui me deter nas letras que são cantadas em modulação quase constante, assim como as bases instrumentais, que se repetem de modo exaustivo, quase sem nuances. A experiência foi por vezes angustiante. Aos poucos criei afinidade com o material, talvez pela poesia que encontrei nos textos das descrições e em algumas passagens das letras, como na música *Robert Johnson and me*, do álbum *Introspective Summer*⁷⁷, de 2015. Sobre o *sampler* de *Statesboro Blues*, interpretada por *Willie MacTeil*, Figueiredo narra em inglês seu encontro com o *bluesman* norte-americano, e se refere à *internet underground* como um espaço onde é possível passar a eternidade vivo. As quatro da manhã, com as estrelas deixando o céu, a conversa remete às lendas que aproximam o *blues* de uma entidade maldita, com a qual os músicos poderiam atingir o sucesso, desde que fizessem um acordo com o diabo, como retrata o filme *A Encruzilhada (Crossroads)*, de *Walter Hill*⁷⁸. Aqui, no entanto, não há promessa de recompensas, apenas vida eterna, no anonimato ou na euforia participativa da rede. Sou tocado por estas crônicas estranhas e quero conhecer mais. Além disso, o volume e a variedade da obra parecem relevantes, pois exibem uma linha evolutiva (não necessariamente progressiva), um aprendizado rastreável do poeta em busca de sua linguagem, que passa pela musicalidade, fabrica outros traçados e deixa resíduos no caminho [# pássaro eletromecânico].

Nos encontramos numa tarde de sábado, no Piperita Café, rua João Telles, bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Dalí, eu rumaria para outra incursão empírica, a *Parada Gráfica*, realizada no Museu do Trabalho; apesar disso, conversamos sem pressa, por cerca

⁷⁶ Disponível em: <<https://nossoquerido.bandcamp.com/album/a-banda-solit-ria-do-inspetor-figueiredo>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

⁷⁷ Disponível em: <<https://nossoquerido.bandcamp.com/album/introspective-summer>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

⁷⁸ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Crossroads_\(filme_de_1986\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Crossroads_(filme_de_1986))>. Acesso em 15 jan. 2018.

de duas horas. Matheus é natural de Tapes, tem 24 anos e veio à região metropolitana para cursar Realização Audiovisual, na Unisinos, onde formou-se. Como descrito em sua página no *bandcamp*, começou as publicações ainda em Tapes, em 2008, quando decidiu fazer música sem qualquer experiência anterior:

Eu escrevia poesia, acho que como todo adolescente de cidade pequena que não tem o que fazer e escreve poesia. E aí foi isso, lá em Tapes. A primeira vez que eu peguei pra gravar eu tinha um violão, um violão que tava com umas cordas arrebentadas, não era meu, inclusive. Tinha ficado na minha casa e eu não sabia tocar violão. Então eu gravei umas cinco músicas, que foram as músicas do primeiro EP. E é muito ruim sabe? Porque eu não sei tocar violão. Foi meio que no *feeling*. E aí depois, já no ano seguinte, eu comecei a mexer com os eletrônicos, assim. (BORGES, 2017)

A poesia noturna que desencadeia a expansão expressiva permeia toda obra de Matheus, que não age mais como aquele adolescente ansioso em gravar e publicar, sem critérios. Afirma que hoje seus processos são mais lentos e bem-acabados, portanto lança muito menos material. O teor de autorreflexividade e auto-ironia presente nos álbuns, parece ser a tônica de suas falas ao longo da entrevista. Matheus não denota inocência quanto às ações e tomadas de decisão, enquanto um artista que se estabeleceu através da persistência e do volume de produções. Sua auto-afirmação parece advir do processo poético, que tem potencial em seus contextos de recepção, mas que soa sobretudo interno, noturno, para si.

Se eu não ouvir, quem vai, né? Se eu não for o maior acadêmico especializado em minha obra, quem vai ser? É porque no fim das contas eu não sou a banda do homem só, eu sou a cena de um homem só. Eu gravo, eu produzo, eu lanço, eu faço toda a divulgação e eu tenho que gerenciar isso, né? E eu acabo voltando, até porque, não tanto por essa questão que eu falei agora porque era uma brincadeira, mas pelo fato de que eu consigo me identificar, não tanto pela música, mas pelo registro. Tu te identifica num outro estágio da tua vida que tu não, tipo eu tenho uma boa memória, mas não tenho uma memória tão boa. Então, ouvindo aqueles acordes eu consigo, sei lá, acaba tendo uma função quase mnemônica, mesmo. (BORGES, 2017)

A escuta de si aparece como um método. Não apenas em termos críticos, no sentido de explorar ou ampliar as musicalidades ou desenvolver competências técnicas com os equipamentos (no caso de Matheus, o computador), mas num nível poético. Transparece na minha escuta de *Nosso Querido Figueiredo* certa circularidade rítmica, melódica, estética, ao mesmo tempo uma variedade de temas, situações, formas de abordar assuntos diversos,

com finalidades diferentes para cada produção. Há discos temáticos sobre cidades: Porto Alegre e Tapes, há discos sobre fases da vida e desilusões amorosas, há discos baseados em *samplers*, há discos de crítica política, há discos feitos para enganar o mercado dos algoritmos e tentar arrecadar algum dinheiro, como no caso de *Shoo-Shaa Park 2000*

[...] esse eu botei só nos streaming e esse tem três álbuns assim, mas são uns álbuns de umas músicas que tinham sobrado, coisas instrumentais que eu não tinha trabalhado muito e eu botei nos *streamings* com títulos muito sugestivos pra ganhar dinheiro, mesmo. Mas *streaming* não dá muito dinheiro também! [...] Aí como o *spotify* paga mínimos centavos eu botei eles no *spotify* esse tipo de coisa com uns títulos que fossem chamativos, que tivessem algumas palavras-chave. Então tem uma faixa do *Shoo-shaa Park* que se chama "*David Bowie Ressurrected*", "*Taylor Swift Story*", a faixa mais ouvida foi "*True Detective season 3*", que rendeu sei lá, 15 dólares, porque as faixas do *Shoo-Shaa Park 2000* sempre rendem muito quando um assunto desses dessas palavras-chave que eu botei ali acaba ganhando relevância, por exemplo, *True Detective*, [...] quando estão especulando quando vai sair a terceira temporada de *True detective season 3*, acaba que aquilo é ouvido muitas vezes. Acaba gerando algum dinheiro. (BORGES, 2017)

Figura 9 – Matheus Borges, na capa do álbum Juventude



Fonte: <https://nossoquerido.bandcamp.com/album/juventude>

Enfim, dentre as variações sobre o mesmo tema, há sobretudo uma inquietação que se estende por dez anos, sobre a qual Matheus investe tempo e energias para divulgar e expandir, fabricar e constituir um público [# suicídio]. Parece acreditar na cena que criou, principalmente quando publica no facebook seus lançamentos, produções, êxitos com a imprensa especializada (principalmente blogs, como *Floga-se*, *Vice*, entre outros), matérias cujos links também aparecem nas descrições dos álbuns⁷⁹.

O modo como apresenta seu projeto artístico, muito imbricado em sua história de vida, surge em tom professoral, como arranjo teórico capaz de estabelecer um sentido para os próximos passos. Talvez, o que Beatriz Sarlo chama de "gramáticas de ação" (MARTÍN-BABERO, 2004, p.232), vinculadas à *ritualidade* com que os sujeitos estabelecem os usos sociais das mídias, é uma forma de compreender a arquitetura com a qual procuramos sentido ao adentrar a obra. Pois não é, simplesmente, um uso acumulativo do espaço online para depósito de expectativas, mas a disposição gradual de pequenas peças, bem empacotadas, apesar de toda a dificuldade técnica e tecnológica, numa gramática peculiar e autoral. Se às vezes soa como um diário íntimo de retórica exagerada, a estranheza da musicalidade nos reconduz ao mundo frio da máquina, das batidas ou dos botões de nosso teclado, ao acessar este ou aquele disco.

4.3.2 *dpsmkr*

O guitarrista da banda *Completers*, Jonas Adriano, é o autor de *dpsmkr*, consonantização de *dopesmoker*⁸⁰. Acessei o trabalho no *bandcamp* e escutei com prazer por alguns dias. São músicas modais de longa duração com sobreposição de guitarras através de *loop*⁸¹. A organização da página no *bandcamp* segue o modelo banda, com 21 álbuns, divididos em gravações caseiras e apresentações ao vivo. Embora o trabalho soe improvisado, há uma estrutura de apresentação bem definida com identidade visual de boa pregnância (logotipia, diagramação dos álbuns) e bom acabamento em todo material gráfico. Algumas capas são artes de Lúcia Marques, companheira/namorada de Jonas há alguns anos

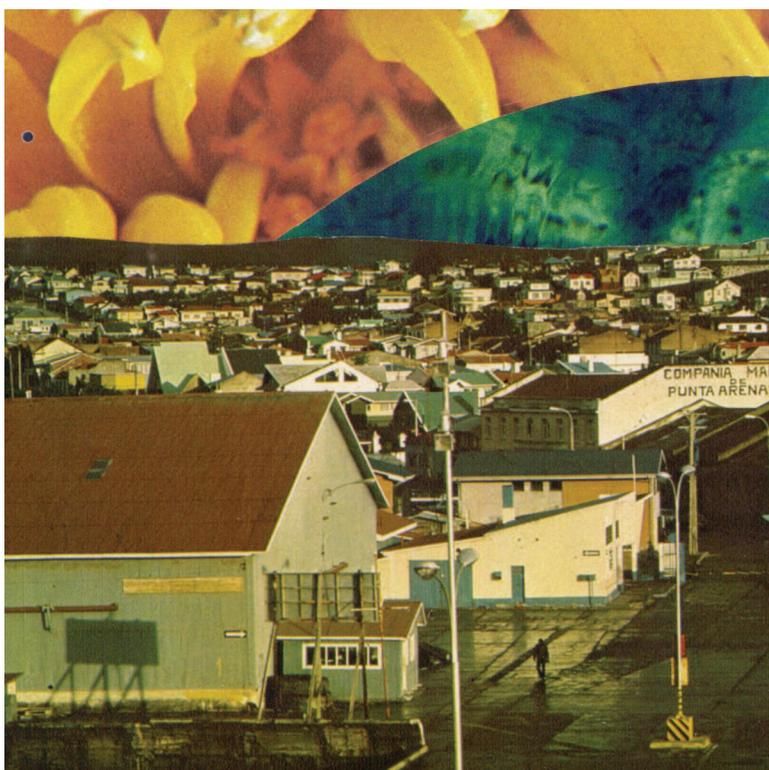
⁷⁹ Inclusive, Matheus insere links das críticas nas páginas de download de seus álbuns no *bandcamp*, como em *Eu não estou em sintonia*, por exemplo.

⁸⁰ Segundo Jonas, o nome foi inspirado na banda californiana *Sleep*, que possui um álbum de uma música só com esse título. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sleep_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sleep_(banda))>. Acesso em: 11 jan. 2018.

⁸¹ Na música eletrônica, um *loop* é um *sample* que é repetido. Pode ser produzido por exemplo com recurso a cassetes, *delay*, ou software de composição de música eletrônica, como o *FL Studio*, *Ableton Live Logic Pro*, *Cubase*, *Pro Tools*, entre outros. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Loop_\(m%C3%BAfica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Loop_(m%C3%BAfica))>. Acesso em 16 jan. 2018.

(<http://cargocollective.com/luciamarquesx>), outras não possuem créditos, mas ele informa que foram produzidas por alguns amigos artistas de Canoas (cidade vizinha a Porto Alegre). Jonas é estudante do curso de Produção Musical, na Unisinos, e talvez essas estratégias de divulgação tenham relação com o ambiente acadêmico. Para além disso, está envolvido com as cenas musicais da capital gaúcha e da região metropolitana, pois toca com certa frequência (conforme divulgações no facebook), com a banda ou em seu projeto solo.

Figura 10 – Arte da capa de 1082017 [live], de Lúcia Marques



Fonte: <https://dpsmkr.bandcamp.com/album/1082017>

De início, resisti a integrar *dpsmkr* na pesquisa por conta da identificação muito forte com o trabalho. Seu método de composição/gravação e sua sonoridade se assemelham às minhas produções, sobretudo trilhas sonoras de filmes e teatro, como descrito no diário de campo:

[...] o que me fez escutá-lo é que parece que estou ouvindo eu mesmo tocar. E conforme vai se repetindo é como se eu ou como se ele deixasse de existir. [...] parece que é a música que estava na minha cabeça, que quando vai se repetindo, vai se anulando. Ideia do modal como se ela se tornasse o próprio silêncio. É uma música que exige imagens, que é feita de imagens. Isso é de um tempo específico. [...] Imagens vinculadas à própria reprodução. (MARTINI, Diário de campo, 13/09/2017)

Ao escutar as canções na estrada, em certo transe, por vezes perdi a referência de que era ele, achando que ouvia minhas músicas. Por fim, transformei tal incerteza na própria justificativa de sua inclusão, esse modelo de mediação que remete a meu próprio modelo, forma de se combinar à guitarra de modo a se perder e sumir na repetição modal [# pássaro eletromecânico]. Embora a explicação, quase senso comum, de que a matriz cultural presente em *dpsmkr* se vincularia a uma espécie de ancestralidade humana, advinda dos primeiros modos de operar as musicalidades rituais (WISNIK, 1989; FRITH, 2014), decidi problematizar essa leitura, na tentativa de atualizar esse modo de manifestação na contemporaneidade. A fórmula da repetição está vinculada ao rumor eletrônico e a cultura *rave* (AB'SÁBER, 2012), mas também é muito presente nas produções autorreferências da rede online, onde o rito das *músicas intermináveis para viagem* (nome de uma banda de Porto Alegre) parece nos distanciar do suposto tribalismo físico, na direção de uma jornada introspectiva ou tribal via fibra óptica.

Encontrei Jonas no coração do bairro Cidade Baixa, no café Casa de Pelotas, rua da República. Era meia tarde e ele chegou de bicicleta, um pouco encharcado da chuva constante que caía. Finalizei meu café, fomos para o bar ao lado, decidimos sentar na rua, mesmo que vez ou outra gotejasse no canto da mesa. Atrás de mim, duas garotas conversavam tão animadas que quase pedi para mudarmos de lugar (temendo interferências no áudio da entrevista), mas preferi manter o contexto: risadas efusivas quase de celebração [# atropelado pela rua]. Inspirador para uma tarde fria e chuvosa como aquela. Na decupagem da entrevista, foi agradável escutá-las.

Apesar dos amigos em comum, não nos conhecíamos (ou não nos reconhecemos?). Jonas tem 28 anos e vive em Porto Alegre desde a infância, boa parte do tempo no bairro Lomba do Pinheiro, na "periferia". Há alguns anos veio morar no centro, quando passou a participar mais ativamente das cenas musicais através da banda *Completers* e de seu projeto solo. Nesse tempo, decidiu estudar no curso de Produção Fonográfica da Unisinos, uma graduação que mistura conhecimentos de cultura, comunicação, música, produção e técnica de áudio. Por conta do envolvimento acadêmico com a produção e o fazer musical, nossa conversa fluiu com profundidade nos diferentes temas, Jonas parece já ter refletido sobre a natureza de seu envolvimento com a música a ponto de decidir encarar tal aventura profissionalmente. É necessário entender suas falas nesse contexto, de alguém decidido a trabalhar com a música "Eu quero não necessariamente ser músico, especificamente, eu

queria... minha pilha não é nem viver de música, tocando música, mas eu quero viver a música, assim, tudo relacionado a música" (ADRIANO, 2017).

O projeto *dpsmkr* é um ambiente de experimentação, em amplo sentido. Não apenas na relação do autor com a guitarra e os pedais de efeito, a base do trabalho, mas nas definições sobre tocar, gravar, editar, definir nomes e organizar as músicas em formato álbum, produzir as capas, publicar, divulgar nas redes sociais, estabelecer diálogos com diferentes agentes a partir das publicações, "Pra mim, eu penso que é como se eu publicasse uma coisa no facebook, assim. É meu facebook da música, meu álbum de fotos, basicamente" (ADRIANO, 2017). Uma identidade, um registro, uma imagem? A metáfora visual lança luz sobre como recebemos o trabalho. Longas improvisações com camadas de guitarra sobrepostas, sem início ou fim, como o próprio autor descreve. Trilha sonora, paisagem, passagem. Apesar da liberdade, estão embaladas como projetos prontos, no modelo álbum, numa tentativa de "micro-direcionamentos" para interpretação, seja nas imagens das capas ou nos nomes. Um álbum fotográfico com legendas, portanto, que embora tenha começado como uma experiência de quarto/garagem, hoje se expandiu para as ruas, para pequenos eventos musicais, realizados em bares ou na casa de alguém, no lançamento de algum fanzine ou numa feira gráfica. Experiência privada amplificada através do modelo compartilhado do arquivo online. O *bandcamp* não é nossa estante de fitas cassete, a não ser que nossa casa seja um ambiente gregário.

A ideia basicamente surgiu, eu acho que 2011, por aí. Eu morava em outro bairro, periferia, Lomba do Pinheiro, aí épocas, tipo, morava eu e meu pai, aí meu coroa com vários problemas e eu, tipo, bah vou ficar em casa, vou parar de sair. Aí, tipo, consumia demais, assim [sinal de fumar maconha] quero fazer um som, mas aí tenho que sair daqui, tem que perder duas horas pra vir pra cidade, tem que achar gente pra tocar junto comigo, aí sei lá, meio que preso dentro de casa, basicamente, tive a ideia de tenta fazer um bagulho sozinho, em casa. E tinha uma *cybershot*, aí eu gravava uma base, extraía o áudio daquele vídeo, aí gravava outra coisa em cima daquele áudio e... Do jeito mais arcaico possível, não tinha placa de áudio, não tinha gravador, nada assim, pela ideia de fazer, de querer ouvir uma coisa que tem na minha cabeça, assim, sabe? Fiz umas seis músicas, acho que uma coisa assim, fiz um *soundcloud* e compartilhava pra uma meia dúzia de amigos. Aí 2012, 13, minha companheira teve uma ideia: olha só, tu tem uma coisa massa, faz, nem que seja um *bandcamp*, uma coisa assim pra trocar ideia com outras pessoas. Aí foi indo. (ADRIANO, 2017)

A reclusão momentânea cria um modo de produzir música que retorna para o centro da cidade e para o mundo quando abre a janela: criar um *bandcamp*, trocar ideias, mostrar minhas fotos [# convite à interferência]. É um relato romântico da "tomada dos aparelhos"

(aparecem muitos nessa tese), uma câmera fotográfica e um *software* de gravação com licença livre. Refugos tecnológicos que reestabelecem a expressão que estava na cabeça, como um recorte do que se escutava na época ou como uma tentativa de interiorização, como descreve depois: "Pode soar até meio mais do que é, mas eu acho que de fato de fugir de onde eu tô ali, me esconder, me perder naquele som ali, sabe" (ADRIANO, 2017)?

Mas o que define a escuta de *dpsmkr* hoje é o *loop*, a repetição e sobreposição de camadas, método que apareceu em diferentes vertentes da música popular e erudita ainda nos anos 1930, mas que ganha um aliado tecnológico poderoso e acessível ao público comum a partir dos anos 1980. Os pedais de *loop* são miniaturas dos *samplers* e dos *softwares* de edição, que por sua vez são aprimoramentos das cintas magnéticas, como as utilizadas para a *escuta reduzida* de Pierre Henry Schaeffer. Conectados aos instrumentos, possibilitam a gravação de trechos e sua repetição infinita, enquanto o instrumento fica livre para outras execuções. Quando ligados em série, possibilitam que um músico execute diferentes trechos sobrepostos a modo de um arranjo musical. Jonas recorreu a esse equipamento, por empréstimo, quando foi convidado a tocar no extinto bar *Mondo Cane*, na Cidade Baixa, em 2013, no lançamento de um zine da *Coisa Edições*.

Aí o cara, ô meu, tu quer tocar. Bah, nunca fiz isso ao vivo, sabe? Será que rola? Aí descolei um pedal de *loop*. [...] O lance desse equipamento, desse esquema meio que mudou o jeito de ver o som e de fazer o som. Comecei a procurar outras coisas. [pedal?] Sim, é. É foda isso, o cara meio que se definir por um aparelho, sabe? Mas tipo [que pedal é, *delay*?] Não, é uma pedaleira ZOOM, uma G3, é o clássico ZOOM multiefeitos, assim, aí uma das coisas é um *looper* de 40 segundos. Aí pirei demais nesse lance de repetição, ah, *Philip Glass*, umas coisas assim de ficar repetindo a mesma coisa mil horas [risos]. Os alemães, tipo *Cluster*, *Faust*.

Embora cite Philip Glass, expoente acadêmico da música minimalista, e alguns projetos vinculados ao *krautrock*⁸², Jonas afirma que na época não conhecia nada disso. Foi através da descoberta do equipamento que despertou para essas musicalidades. Ele mesmo reconhece o direcionamento que a máquina impôs à sua sonoridade e seu interesse de escuta. Passou a buscar tais referências, como se pudesse desvendar a teoria que a máquina sintetizava, um aprendizado tácito (que passou a executar ao longo de sua produção) sobre a musicalidade possível pelo aparelho (como fazer um *loop* sem um pedal?), desenvolvido

⁸² Documentário realizado pela rede de televisão pública BBC, da Grã-Bretanha, sobre o *krautrock*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=InMhkkG4>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

anteriormente por teóricos como o próprio Schaeffer, Stockhausen (que teve influência e participação no *krautrock*), Philip Glass, entre outros.

O desmonte da teoria contida na máquina revela outra dimensão interessante no processo de realização de Jonas, que tem relação direta com seu modo de escuta. Em meio a nossa conversa, ele se dá conta do modo como escutava as musicalidades (que chama de) genéricas ou comuns, base de formação de seu gosto musical, "Por exemplo, algumas coisas que eu ouvia na época, que eu achava mais massa dessas bandas genéricas era algum interlúdio, alguma música instrumental que tinha no meio, que era só alguma repetição, que era só algum lance quase ambiente" (ADRIANO, 2017). Uma escuta em trechos, uma escuta que já é montagem, analítica, mas estética, que revela certo prazer pelo que não está a frente dos projetos musicais.

Em certo sentido, tanto o *stoner rock* como o *indie rock*, trazendo como referência o *pós-punk* (REYNOLDS, 2005) evocaram estes fragmentos, assim como os projetos de *rap*, *hip-hop* e a *música eletrônica*, com a popularização do uso de *samplers*. Em certo repertório *indie rock* (*Dinosaur Jr.*, *Cap'n Jazz*, *Pavement*), essas citações ou alusões e pesquisas musicais gravadas (não *sampleadas*) de relance, sempre chamaram minha atenção. O campo de fronteira com os outros gêneros suscitava outros modos de escuta, escapando do fluxo das canções ou do modelo genérico (que o próprio Jonas afirma aqui). Desse campo aberto, parece derivar a música que se quer ouvir e portanto fazer, presente no pensamento expresso de Jonas, onde enxergo refletido meu próprio trabalho. Talvez seja a partilha no modo como escutávamos tudo aquilo (e como hoje nos escutamos um no outro, como num espelho), que explique quem são os públicos de tais projetos, que explique, também, quais os modos de consumo e *socialidade* que desencadeiam essas músicas privadas que saem para as ruas como uma espécie de reconstrução criativa e poética de formas de escutar [# o disco de vinil como escultura], como Jonas comenta, "Pra mim era só botar pra fora, mas no momento que alguém te chama pra tocar, aí essa pessoa imagina que seria massa. [...] Até porque tem outras pessoas que fazem (2017)".

Não se trata, simplesmente, da transformação linear do gênero no subgênero, mas do uso de uma tecnologia específica para desenvolver um modelo de produzir música que traz consigo um *regime de audibilidade*. Esse é o ponto de interesse aqui: como esses liames se tornam audíveis a partir da visibilidade que os projetos em rede promovem? Eu escuto em *dpsmkr* minha escuta. Não é simplesmente gosto musical, mas uma espécie de partilha de sentidos sobre o fazer musical, o que as vezes aparece na fala de Jonas como uma referência canônica ao subterrâneo ou ao *underground*, "... isso é um teto que eu no *underground*, no

subterrâneo o cara nunca pensa como que eu conheci tal pessoa, sabe? vai num show, troca ideia com o cara um dia, o cara *amigaço* aqui já, a pessoa já é *amigaça*, assim". Essa espécie de amizade imediata não seria uma identificação através do modo de escutar o mundo? Em tese, quando alguém escuta o mundo como eu escuto, passo a acreditar que temos mais coisas em comum. No cotidiano, compartilhamos visões políticas, visões econômicas, visões culturais, mas como compartilhamos escutas? A noção de escutar o que o outro escuta reaparece como problema fenomenológico. Uma forma parece ser o rearranjar dos objetos aí dispostos, de modo a deixar audíveis (e aqui em *dpsmkr* é impossível não afirmar que se trata de visibilidade, também, recolocando a questão de Chion que afirma audibilidade e visibilidade como instâncias inseparáveis) os traçados através de pistas. A seu modo, *dpsmkr* é um trabalho conceitual de montagem do que um escuta, mas o ser social que se apresenta acaba por reproduzir um modo de escuta determinado por seu espaço-tempo. O que ele produz?

Se levarmos em conta a noção da *diferença* de Deleuze (OBICI, 2008), onde a repetição acaba por se diferenciar à medida em que se repete de modo persistente, podemos entender que essa reconstituição do fluxo trata de destruir sua própria reprodutibilidade. Por outro lado, sem cair na interpretação da crítica musical pura, o que está presente no trabalho de Jonas é o próprio aprendizado de si, a própria diferença do autor em relação à esse outro que toca numa banda "regular", onde o trabalho coletivo exige fazeres coletivos. A repetição e a sobreposição como montagem musical são processos de aprendizagem expostos ao público, registros audíveis do embate (FLUSSER, 1985) ou da acoplagem (GUMBRECHT, 2010) entre Jonas e seus instrumentos (a guitarra, o pedal, os softwares de edição), "De tempos em tempos vasculho todo meu computador, fico captando, tipo gravei um bagulho há três, quatro anos, tá ligado? Vou ouvir de novo. Aí faço essa pseudo-pesquisa de mim mesmo e lanço, sei lá umas sobras, uns bagulhos assim" (ADRIANO, 2017). Talvez exista pouco a desvendar textualmente no material (pelo menos não em termos comunicacionais), mas sua presença sensível comunica.

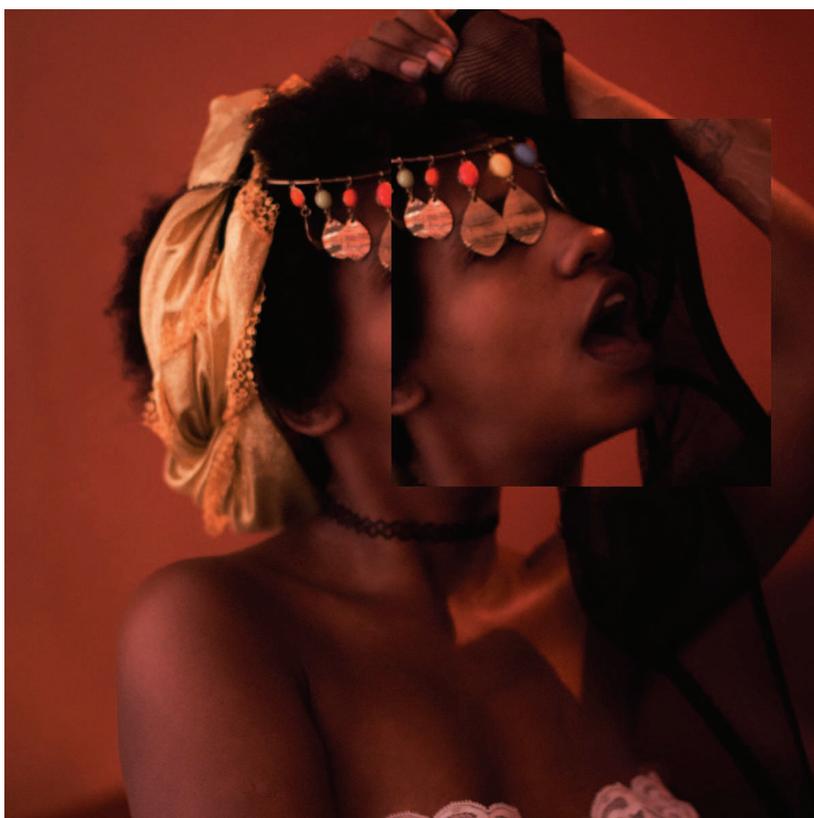
4.3.3 Saskia

Na pesquisa com a *tag* Porto Alegre, no *bandcamp*, encontrei um disco da artista de nome *Saskia*, chamado \$3 por 10⁸³. Numa primeira escuta, a qualidade límpida da

⁸³ Disponível em: <<https://saskiasal.bandcamp.com/album/3-por-10>>. Acesso em 11 jan. 2018.

equalização me chamou atenção, mas descartei incluir na análise por soar muito eletrônico (anotações na planilha). Apesar disso, passei a escutá-lo com frequência, enquanto trabalhava nos capítulos teóricos da tese ou em momentos em que estava no computador, principalmente no período entre abril e julho de 2017, em Barcelona. Escutei tanto até o *bandcamp* exigir que eu comprasse o disco, ao preço mínimo de US\$ 4,20. Paguei pra escutar!

Figura 11 – Foto que ilustra a capa de \$3 por 10



Fonte: <https://saskiasal.bandcamp.com/album/3-por-10>

Foi na definição do corpus de análise que voltei ao seu trabalho e decidi entrevistá-la. Encaminhei mensagens pelo *bandcamp*, mas sem qualquer retorno. Estava em vias de desistir e partir para a dupla de guitarristas da *Caosmose*⁸⁴ ou para a *Harmônicos do Universo*⁸⁵ (embora relutante, pois Desirée Marantes, a autora, está vivendo em São Paulo), quando seu perfil apareceu casualmente na minha linha do tempo no facebook; e justamente numa foto na casa de Desirée [# atropelado pela rua], onde *Saskia* estava fazendo uma

⁸⁴ Disponível em: <<https://caosmose.bandcamp.com/album/caosmose-no-open-the-door-festival>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

⁸⁵ Disponível em: <<https://soundcloud.com/mondevac>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

residência artística, na *Hérnia de Discos*⁸⁶ (gravadora/produtora levada a cabo por Desirée). Entrei em contato por ali.

O diálogo pelo facebook e *whatsapp* foi difícil e as tratativas extensas até a entrevista, que aconteceu na casa de Pétala, sua produtora, no bairro Rio Branco, em Porto Alegre. Ali, tivemos uma conversa agradável, sentados num sofá ou colchão, na sala bem iluminada, com uma charmosa sacada para a rua. Saskia passou o tempo todo com isqueiro em punhos, esquentando fitinhas com as quais confeccionava um colar, "a mãe do meu namorado faz, daí ela me ensinou a fazer e eu descobri que é uma bela maneira de passar o tempo e também... é cinquenta pila cada colar! então, qualquer dinheiro tá valendo. daí eu comecei a fazer, então todo lugar que eu vou eu levo as minhas fitinhas e *tx tx tx tx tx tx* (risos)". Numa mesa próxima, uma outra mulher, provável moradora do apartamento, ouvia toda a conversa, enquanto trabalhava no computador e escutava música. Nos ofereceu e serviu um café, opinou em alguns momentos, mas não pareceu nos dar muita atenção.

A impressão que tive em relação à dificuldade de agendar o encontro foi de que encontraria um espécie de vedete. Mas quando uma menina de média estatura, aparência quase adolescente e turbante na cabeça abriu a porta, respirei aliviado. Logo de início, Saskia justificou os desencontros por sua falta de organização, disse ser alguém que necessita de ajuda para lidar com as redes sociais e conta agora com uma amiga como produtora, Pétala, a pessoa com quem tratei tudo. Nesse ponto, eu ainda estava desconfiado, achando que era uma espécie de estrelismo precoce da mulher de 21 anos, praticamente recém chegada de Torres, onde passou infância e adolescência, vinda para povoar as noites de Porto Alegre com elogiadas performances ao vivo. O esforço para conhecê-la me fez relativizar os critérios na definição do corpus de análise, pois naquele momento me pareceu uma artista estabelecida e *pop* demais para dialogar com os outros materiais. Afinal, eu só conhecia o disco do *bandcamp* e tinha acompanhado comentários no facebook sobre suas apresentações e performances ao vivo, sempre efusivas e elogiosas. Em certo sentido, essa presença física nas cenas e o teor eletrônico do álbum que conhecia até então, invalidariam sua presença (eu queria projetos caseiros, até íntimos, em certo sentido). Mas minha intuição (e o próprio esforço investigativo do repórter, faro?) me dizia que teria ali uma história interessante, para além da curiosidade que a escuta do disco tinha me provocado. Que mulher é essa na capa? Que voz é essa? Fui seduzido pela qualidade artística e certo mistério

⁸⁶ Disponível em: <<https://soundcloud.com/herniadediscos>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

que a envolvia. Toda essa nuvem na minha cabeça enquanto eu estava ainda ali, conversando sobre pulseiras...

Impressionante que seu relato biográfico foi tão agradável de escutar quanto sua música:

Tinha os instrumentos lá em casa, minha irmã tinha um violão, uma guitarra e um teclado e eu ficava brincando naquilo, ficava brincando, brincando, brincando, fazendo *den den den den*, até que um dos *den* me parecia muito sonoro, daí eu repetia aquilo; aí não sei quê parecia que fazia sentido, eu repetia aquilo. Aí me interessei pelo negócio, minha me deu um violão, aí eu comecei a compor assim inglês sempre, eu sempre compunha músicas em inglês e tocava em casa. Aí 2010 eu tinha um computador, conheci o *Mix Craft*, que é um programa bem básico de gravação, daí comecei a gravar desbaratinadamente, tipo sem muito critério, eu gravava guitarra, vocal e barulhos diversos, batendo nas coisas, amassando papel, fazendo uns experimentalismos loucos. Aí em 2012 eu ganhei um teclado, comecei a botar teclado nas músicas, aí fiquei sem computador uma época, sem computador e internet.

Um amigo meu *crakeou* o *fruit loops* no celular, aí eu gravava os *beats* no celular e daí pra botar vocal, como eu não tinha computador, eu pegava no celular mesmo um virtual DJ, botava um *beat* num disco, botava meu vocal, gravado no microfone do celular, no outro, e ficava até *sinkar*. Até *sinkar*. Gravava meus sons assim, tipo queria gravar de qualquer jeito. Eu vinha toda semana de férias eu vinha pra cá pra Porto Alegre, ficava na casa da minha irmã ou do meu irmão [...] no meu irmão eu fazia ele instalar os bagulhos pra mim e ficava gravando nem que seja três dias, ficava gravando que nem uma louca, ia pra casa das pessoas, arranjava um jeito de instalar o *Fruit Loops* no computador delas e gravava no computador delas. Então as primeiras gravações, é uma na casa de alguém, uma na casa de alguém. (SASKIA, 2017)⁸⁷

Naquele momento achei exagerado, mas segui a narrativa, afinal eu só conhecia um disco. Aquela menina se apresentava como uma compositora compulsiva prestes a se tornar uma artista reconhecida na cena musical porto-alegrense. Em sua fala, afirmava reunir duas qualidades raras: domínio dos instrumentos (guitarra, baixo, bateria, teclados, voz) e ímpeto de experimentar sem limites (de gênero, de sonoridade, de cenas). Disse transitar por tudo, do *hip-hop* norte-americano anos 1980 e *Racionais MC's*, passando por *Radiohead*, *Beck Hansen*, *Tropicália*, *Tom Zé*, até eletrônicos contemporâneos como *Death Gripps* e *Sofie Tucker* [# pássaro eletromecânico]. E ao voltar para casa, com o endereço de seu site no *soundcloud* (onde tem 18 músicas) e outro *bandcamp*⁸⁸ (diferente do primeiro que conheci),

⁸⁷ *Mix Craft* e *Fruit Loops* são softwares de edição de áudio. *Crakeou* é piratear um software, *sinkar* é sincronizar duas gravações diferentes para que toquem juntas em harmonia (ou desarmonia).

⁸⁸ O *bandcamp* que eu conheci inicialmente parece ter sido abandonado, pois ela sequer lembrava do disco \$3 por 10 quando me referi a ele. Os dois perfis são Saskia Peter, disponível em:

notei o quanto seu discurso fazia sentido. Encontrei uma profusão de músicas, de eletrônicas muito experimentais até bossas singelas cantadas ao ouvido, gravadas com muito boa definição e execuções bem-acabadas. O esforço de jornalista fez sentido.

Sobretudo, porque Saskia, com sua personalidade contraditória, ímpeto juvenil e qualidade rara, parece situada numa zona de fronteira entre *underground e maistream*, o extrarradio de Fernández Mallo: "*Esas zonas indefinidas es lo que comúnmente llamamos extrarradios. Un concepto fundamental y progenitor en la evolución de las artes. El extrarradio, por su intrínseca indefinición, admite varios usos; como dijera el segundo Wittgenstein en referencia al language. 'el significado es el uso'*" (2009, p.93, grifo do autor). Não em relação ao ecletismo da obra, mas no modo como transita na concepção, produção e veiculação, baseada nos espaços online de compartilhamento, principalmente os sites *soundcloud e bandcamp*.

A todo momento, Saskia afirma a preocupação com a carreira e com a qualidade de sua obra, num sentido quase clássico, sem o desapego expresso por outros realizadores compulsivos, como *dpsmkr*, por exemplo; postura diferente dos anos iniciais, quando perdeu muitas criações, por conta de computadores que pararam de funcionar ou imprevistos semelhantes, mas pareceu importar-se menos: "...é, tinha Trama Virtual e eu *upava* tudo pra lá pra não perder, aí nisso meu HD queimou, HD do note que eu tinha na época, que era até da minha mãe, queimou, perdi tudo e o site foi fora do ar, aí eu perdi tudo, aí comecei a tipo, ah tô nem aí, vou só botando." (SASKIA, 2017)⁸⁹.

Gradualmente, a atividade de pura expressão ganha outro sentido, oscilando entre um ambiente libertário das redes como registro e uma espécie de vigilância crítica de seus públicos. Saskia usa seus perfis no *bandcamp e soundcloud* para construir uma persona artística, que age e interage coletivamente, embora no discurso sempre afirme a dificuldade de lidar com tais estruturas. As redes sociais são campo de experimento e de diálogo, onde as músicas circulam e produzem sentido entre o público, que opina e, de certo modo, amplia a escuta de Saskia sobre sua música e sobre suas qualidades, "canta em português, canta em português, e eu não sabia, não conseguia, não conseguia, até que veio *A minha corda*, eu postei e a galera curtiu. Aliás acho que foi depois de *A minha corda* que me chamaram pra tocar. Ou foi depois da *Brum?* não sei, não sei..." (SASKIA, 2017). Mas apesar desse processo intenso e frequente de trocas comunicacionais, que não representa lucro imediato,

<<https://saskiapeter.bandcamp.com/>>. e Saskia Sal, disponível em: <<https://saskiasal.bandcamp.com/releases>>. Acesso em 11 jan. 2017.

⁸⁹ *Upava* é uma corruptela de *upload*, subir os arquivos para a nuvem informacional.

mas legítima as produções íntimas e caseiras, Saskia afirma o desejo pelo conceitual, por certa prática que remete ao modelo canônico do álbum, da organização da cultura do disco LP (VICENTE; DE MARCHI, 2014), como uma estratégia que a legitimaria.

[...] eu sempre tentei assim, ah, vou lá faço um folder no explorer dizendo tá esse vai ser o álbum tal, vou botando músicas lá dentro, já mudo a ordem deixo, mas eu nunca consigo lançar porque não me parece que tem uma cola entre uma música e outra. Não é nenhum Pink Floyd assim, tipo que é praticamente uma música só de um lado e uma música só do outro, assim. Tem um conceito por trás. (SASKIA, 2017)

Figura 12 - Saskia mostra seus desenhos, que pretende utilizar nas capas dos álbuns



Fonte: Do autor.

Após esse comentário, Saskia lembra ter publicado é *Pra vc*, onde reuniu "músicas de apartamento, mais nubladas, mais *folk*" numa espécie de álbum de fossa. E segue comentando suas expectativas com o que seria o portfólio de uma artista, prêmios de melhores discos em sites de crítica especializada, concursos, uma espécie de êxito formal. Acho as afirmações curiosas, pois sempre escutei o primeiro disco que conheci (3\$ por 10), sequer lembrado por ela durante a conversa, como um álbum, com um conceito e uma unidade musical presente. Embora para mim, essa definição fizesse pouco sentido. A

interface do *bandcamp* sugere o álbum, e mesmo que a autora perceba de outra forma, o uso cria a linguagem [#o disco de vinil como escultura].

No entanto, a contradição que se sobressai aos diferentes usos que fazemos do material, aparece na expectativa de Saskia num vir-a-ser conceitual que na minha escuta já é presente, ou que o transcende. A meu ver, seu trabalho parece reinventar o modelo de criação-produção-distribuição, sem arroubos revolucionários ou coisas do tipo. É uma forma-conteúdo adequada ao modelo que adota, pela liberdade no trato com os gêneros musicais, pelas temáticas subjetivas, mas políticas, presentes nas letras, pelo ambiente geracional em que circula, "sou da geração *milenials*", afirma Saskia. O modo de legitimação proposto através do álbum e do conceito parece concorrer com o ambiente estabelecido, onde há níveis de revelação e de mistério, onde há consumo de músicas, mas também de imagens políticas e posturas: da negra, da mulher, que, sem afirmar com ênfase, Saskia representa

É. Uma pressão social em representar certas coisas. Representar o feminismo e representar a luta negra. Mas eu não sou muito isso. Eu acabo sendo só um exemplo, um exemplo do que mulheres e negros podem oferecer, no caso, mas não quer dizer que eu esteja de fato acompanhando e lutando por essas coisas, tô fazendo o meu som, tô fazendo o que eu sei fazer, tô fazendo o que eu sinto, não necessariamente é uma luta, sabe? (SASKIA, 2017)

Há uma identidade e um modo de comunicação na obra, mas ainda não há formas de sustentabilidade financeira, por isso, talvez, surja a expectativa em reerguer o modelo do disco e do conceito como uma estratégia mercadológica, como afirma:

Eu não estou em busca disso porque eu não tenho uma imagem sólida, sabe? Eu até não gosto muito disso de ter uma ID visual X e manter-se nela. Eu até um tempo atrás queria ter vários nomes, eu queria ter um projeto que era Sal, um projeto que era Saskia, outro projeto que era Salita, outro projeto que era, sabe? Ter vários projetos um de cada coisa. Mas quando tu começa a lidar publicitariamente com teu próprio trabalho e querer ganhar dinheiro em cima disso como uma coisa séria, né? Tu acaba precisando disso, né? Tem que ter. (SASKIA, 2017)

É possível que o deleite que sinto pela indeterminação de escutar a Saskia no modo aleatório, sem buscar esse ou aquele lugar de repouso, acabe em seguida, tão logo ela se transforme num nome estabelecido ou estável: "a nova voz do eletrônico de Porto Alegre", "o talento eclético nos instrumentos, na composição e na mixagem". Provavelmente gostarei

de escutar seu álbum conceitual, ricamente ilustrado por seus belos desenhos, com a participação de músicos e produtores de peso. Mas talvez sinta saudade da escuta fugaz da primeira Saskia, essa voz inquieta, que mesmo quando atira para todos os lados, consegue acertar sempre no alvo.

4.3.4 *Joseph Ibrahim*

Sábado, quatro de novembro de 2017, 11 da manhã, saí da autolocadora, na Bulevar General Artigas, em Montevideu, rumo ao quilômetro 250 da Ruta 10, no distrito de Rocha. Sem GPS no carro e com um *chip* de celular que não funcionava, fiz uma escala forçada na operadora de telefonia, no centro, antes de pegar a estrada. Estava excitado como uma criança para conhecer Joseph e seu projeto, um estúdio movido à energia solar situado entre as praias de La Pedrera e Cabo Polônio, no litoral uruguaio. Não só pelo que representa essa região para a música do país (e do mundo), local de retiro e inspiração para diferentes autores, de diferentes épocas, mas pela qualidade musical do autor.

Na estrada, fui ouvindo músicas dos outros entrevistados uruguaio *Estrella Negra* e *Darvin Elisondo*, e nalguns momentos sintonizei a rádio *Babel FM*, emissora vinculada a *Radiodifusión Nacional del Uruguay*, que tem uma programação eclética e boa de ouvir: *world music, jazz, tango, música clássica* etc. De tempos em tempos, telefonava para Joseph com quem combinei encontro no quilômetro descrito. Nas três horas da viagem, repassei os objetivos e problemas de pesquisa, refiz as perguntas e o tom da entrevista mentalmente, e cheguei a me sentir como os antropólogos do início do século XX (Malinowski, Franz Boas, Gregory Bateson), rumo à aventura do conhecimento. E foi nesse vislumbre que desconfie dos meus procedimentos. Desconfiei dessa ânsia pelo exótico e a cegueira derivada. Desconfiei da aceitação quase automática em esquecer Montevideu rumo a Rocha para, simplesmente, relatar o caso de um músico que vive isolado e publica bons discos via rede. E o principal incômodo foi a reprodução irrefletida do abismo natureza e cultura em minha postura de saber frente ao "primitivo" homem que largou tudo, que deixou a sociedade para refugiar-se na praia e desenvolver sua arte. O entretempo da viagem me ajudou a baixar as rotações a ensaiar com mais precisão uma abordagem horizontal. Por que eu vim até aqui? Foi a pergunta que me fiz quando avistei Joseph na beira da estrada.

Quem me apresentou o trabalho de Joseph Ibrahim foi Nandy Cabrera, figura que conheci virtualmente por conta de uma divulgação na internet. Eu estava em Barcelona e ele no Brasil lançando seu LP *Macondo Revisitado* [# o disco de vinil como escultura], num

evento em que Roger Canal, meu antigo parceiro de banda, estava envolvido. Ao entrar em contato com Nandy, quis saber mais de sua pesquisa em vinil, achei um método potente a estratégia arqueológica de desencavar materiais esquecidos e republicá-los em vinil, incluindo no processo pesquisas biográficas e documentais. Uma espécie de tendência também no Brasil (como abordarei a seguir). Para exemplificar o que buscava, perguntei a ele sobre experiências *lo-fi* de Montevideu e ele respondeu com tranquilidade: "*Montevideo es lo-fi*". Indicou alguns nomes, entre eles Joseph, ressaltando a questão da música solar. Escutei sua obra através do *youtube*, os dois discos *Nómades* e *Kaosmos*, mas não localizei outros materiais que afirma ter, no *soundcloud*.

Conversamos muito por facebook até o dia da entrevista. Compartilhamos músicas, indiquei para Joseph alguns caminhos para tocar no Brasil (o principal deles, o *Festival Brasileiro de Música de Rua de Caxias do Sul*), até descobrirmos que talvez, tivéssemos nos conhecido de outros tempos. Foi quando mencionei minha experiência como músico no Uruguai através dos shows da SOL:

- Felipe: *me fui a Montevideo unos años atras para tocar, tenia una banda, hicimos unas giras por Uruguay y Argentina*
 - Joseph: *que banda?*
 - Felipe: *el nombre era SOL*
 - Joseph: *uu*
 - creo que la recuerdo hardcore?*
 - Felipe: *si, un hardcore un poco psicodélico*
 - Joseph: *creo que lo vi incluso creo que habia una fecha que no salio con sol*
 - Felipe: *si? es posible hace muchos años, 2007 creo*
 - Joseph: *yo tocaba en imao y the fu manchu si esa fecha digo*
 - Felipe: *si, Imao que loco!*
 - Joseph: *tocaron con hablan por la espalda yo funde imao y fumanchu y composicion tambien*
- (Diálogo messenger/facebook, 01/09/2017)

A entrevista seria, provavelmente, um reencontro. Engraçado que nenhum dos dois e depois nem Natalia Taborda (Estrella Negra), que também tocava na IMAO, lembrou com detalhes o evento. Eu lembro que toquei, mas não encontrei fotos, Joseph e Natalia acham que não tocaram. Memória perdida [# atropelado pela rua].

Figura 13 – Cartaz eletrônico de SOL e IMAO.



Fonte: <http://www.fotolog.com/soletango28/23221862/>

Diante da paisagem natural de Rocha, um descampado em frente ao mar onde pastam gados bovinos, nascem cogumelos alucinógenos e pipocam, aqui e ali, casas rústicas ou de arquitetura arrojada, está a moradia de Joseph, construção sua. Uma peça simples de madeira, sustentada sobre vigas num terreno em desnível, onde uma pequena ponte, que se expande numa sacada rústica, cria um espaço ao ar livre. Nessa varanda e no teto estão dois grandes painéis solares, conformando uma espécie de contraste *hi-tech*. Ali dentro, conversamos por quase três horas, às vezes em tom místico, sobre nosso reencontro e sobre sua obra, embalados por um café preto brasileiro, muito bem servido.

Tentei diminuir a importância do que seria o "principal personagem", o gerador solar, mas logo o assunto veio à tona. Com autonomia de 20 horas de fornecimento de energia, é usado basicamente para o estúdio, pois não vi chuveiro elétrico, geladeira ou outros eletrodomésticos na peça única da casa. Joseph explica que em seu primeiro estúdio solar havia muito ruído devido ao tipo de onda elétrica, "*Entonces para audio tiene que usar estos, de onda pura. Pero estuve meses investigando. Fue todo un laboro*" (IBRAHIM, 2017). E além de investigar, investiu uma quantia razoável, embora para o modelo atual (que segundo ele é muito eficiente e de ótima qualidade) tenha feito excelente negócio com um representante de vendas argentino, que encalhou com alguns exemplares em casa, "*Y un día le escribí, tenis los equipos, todavía. Y el lo dice, si, si haces una oferta, te lo vendo. Me faltaba la plata. No tenía, te puedo dar mil dólares. Y el lo dice, si. Era re-barato, la mitad del precio*" (IBRAHIM, 2017).

Com o gerador, pode gravar discos e fazer concertos musicais solares sem o ruído e a poluição que os geradores à gasolina produzem. Um modelo ecológico integrado a uma localidade isolada, em certo sentido. Muitas vezes, Joseph comenta a falta de músicos que

compartilhem de suas preferências para que possa realizar projetos coletivos. Tem tocado com alguns parceiros, entre eles *El Barba* [# atropelado pela rua], irmão de *Alfredo Zitarrosa* (segundo Joseph), que mora em La Pedrera, mas suas últimas produções são projetos solo com participações à distância, como por exemplo, os sintetizadores gravados pelo argentino *Ernesto Romeo* para seu último disco, *Parte del viaje*, lançado três dias depois de nossa entrevista.

Figura 14 – A casa construída por Joseph, em *Atlántica*, distrito de Rocha, Uruguai



Fonte: Do autor.

Antes de irmos até a praia para aproveitar os últimos raios de sol do dia, Joseph fez questão de escutar comigo *Parte del viaje*, do qual já tinha me enviado um dos treze temas. Sentamos de frente para a sacada e intercalamos silêncios com frases curtas, a fim de desfrutar a obra. Uma vez mais pensei nesse tipo de ritual como algo geracional, como uma forma de escuta que se foi com a minha geração ou com a geração anterior. Lembrei das inúmeras vezes em que sentei com amigos e colegas de banda para uma dessas audições críticas. Notei essa expectativa em Joseph, como se a escuta desencadeasse, necessariamente, um movimento interior, detonado a seguir no diálogo entre autor e ouvinte, entre artista e público.

Me gusta el proceso de hacer discos. Me encanta hacer discos, me gusta producir y grabar otra vez. [...] El disco está pensado para que lo escuche del inicio al fin, saques un faso⁹⁰ en la cama, lo escuches, así que hicimos nosotros con los discos. Pero ahora ahí gente que no lo escucha así. (IBRAHIM, 2017)

Nessa audição, a princípio, não estou concentrado, pois tenho uma entrevista para terminar. Interajo quando ele dá ênfase em alguns aspectos, sintetizadores de Romeo, grilos gravados por Nandy, o melhor solo de saxofone que *Federico Morelli* já fez, essas coisas. Mas na música *Manto*⁹¹, uma espécie de evocação xamânica com guitarras etéreas suspensas, acabo hipnotizado. Noto isso já em casa, ao ouvir a entrevista para fazer a decupagem, quando me hipnotizo uma vez mais. Difícil e interessante o trabalho de tentar ignorar a escuta do disco como pano de fundo da entrevista [# convite à interferência]. É uma obra com produção impecável, realizada integralmente a partir da energia solar, como enfatizam os créditos disponíveis no youtube: "*Compuesto, Producido, Grabado y Mezclado por Joseph Ibrahim entre Setiembre de 2015 y Agosto de 2017 en SolarMobile (Atlántica, Rocha, Uruguay)*" (Joseph Ibrahim-Parte del viaje- Álbum completo (2017))⁹².

Mais do que a obra em si, me chama atenção as condições para que ela ocorra, sobretudo as dialéticas centro-periferia, rural-urbano, natureza-cultura presentes no caso. Minha vontade de registrar essa história teve relação direta com esse conjunto de condições únicas que deram vazão aos discos de Ibrahim, a experiência de vida vinculada ao trabalho musical nesse ambiente, a engenharia na construção do estúdio, o método de gravação remoto via online, a divulgação e afirmação do sol como fonte de possibilidade. Condicionado por esse discurso, escuto, e não estou livre do contexto comunicacional que gera essa música. Imagino o silêncio nas horas de trabalho, a criação espaçada no tempo graças ao ócio, a incidência do sol ativando as placas e a fotossíntese da paisagem que alimenta o autor, as conexões à distância com os colaboradores como a que fizemos graças a um sinal de internet, nem tão precário como se poderia supor [# pássaro eletromecânico]. Ao mesmo tempo, o idílico cenário se completa com um gerador de alta performance, pedais de efeito novos e aos pedaços, reaproveitados ou utilizados fora de seus programas, sintetizadores retrô, mas com timbres fantásticos (segundo Joseph com vida própria),

⁹⁰ Gíria uruguaia para cigarro de maconha.

⁹¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-zR4VP4ftQ4>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

⁹² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-zR4VP4ftQ4>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

guitarras e microfones de bom nível. Como afirmou Vitor Ramil sobre Pelotas, "esse poderia ser o centro de uma outra coisa", mas que coisa seria essa?

Figura 15 – Joseph Ibrahim em Atlántica



Fonte: Do autor.

Si, una idea más ecológica. Es una idea sustentable. Yo encontré con un nivel de vida que puedo vivir, yo vivo con 100 dólares, vivo con re-poca plata. Usted con 100 dólares no hace nada! [...] Pero también, el tema de la energía solar, viste, es para eso también, yo no pago luz. El equipo me cuesta un huevo, pero no pago luz, junto agua da lluvia. [...] En Uruguay no podes vivir. O sea, esta forma de vida me da, puedo tener tiempo, poso estar acá tranquilo pensando en hacer el disco, sin necesidad de presiones, sin pa, tener que pagar 100 mil pesos el alquiler o la contribución o... (IBRAHIM, 2017)

Não se trata de um disco realizado num retiro de alguns meses ou anos. Aparece aqui um modo de vida que estabelece prioridades. Entre elas, condições tecnológicas eletro-eletrônicas para realizar gravações em qualquer ambiente terrestre onde o sol esteja acessível. Atualmente, item indispensável no casulo de Joseph Ibrahim. Onde ele estiver, se quiser, poderá musicar com sua parafernália, criações que comunicam seu estilo de vida. A integração com a natureza implica uma sustentabilidade tecnológica mínima: conexão com

internet e energia elétrica. O silêncio do espaço físico é compensado pela participação ativa online. O ambiente lembra os cenários do filme *Existenz*, de *David Cronenberg*, que traz como tema o lançamento de um avançado jogo de videogame imersivo, realizado numa espécie de pequena igreja na paisagem rural dos Estados Unidos. Ali, toda interface do jogo é feita de matéria orgânica (membranas, cartilagens, vasos) o que provoca estranhamento aos jogadores. A casa de Joseph é assim, há um sintetizador eletrônico feito de conchas.

4.3.5 Estrella Negra

O nome detrás do projeto Estrella Negra é Natalia Taborda, uma bailarina, *clown*, produtora de óleos essenciais, mãe, que viveu na Brasil por quatro meses em 2013, "*en realidad fue a quedarme a vivir, en Paraíba, escapando de algo y buscando algo mejor*". Antes disso, estive em São Paulo numa residência artística com a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, num projeto intitulado *Entorno*, no qual desenvolveu performances em interação com os espaços públicos da cidade⁹³ e antes ainda foi vocalista de IMAO ao lado de Joseph. Me culpo por não ter descoberto tudo isso antes, talvez teria fugido dessa circularidade de cair em IMAO, SOL, eu mesmo. No fim das contas, acabei aceitando essas interferências como parte do processo [# atropelado pela rua], até mesmo como um evento previsível: se o critério é minha escuta hoje, por que ela mudaria radicalmente da escuta de 14 anos atrás? Encaro os reencontros quase como um atestado de verossimilhança.

Volto ao *La Tortuguita*, onde na noite anterior havia jantado com Darwin. É um estabelecimento clássico, ponto de encontro de estudantes, artistas e boêmios, situado perto da maior feira cultural de Montevideu, a *Tristán Narvaja*, cercada por algumas faculdades (as principais, Psicologia e Direito, da *Universidad de la República Uruguay*). O bar fica numa esquina movimentada e barulhenta, mas a primavera está convidativa demais para que nos encerremos lá dentro em pleno entardecer. Encaro o risco de perder audibilidade da gravação e tocamos a entrevista numa mesa ao ar livre [# convite à interferência].

Natalia está feliz, sorri com facilidade e começa me entrevistando, querendo saber mais sobre a pesquisa, sobre como cheguei até ela, confessa que por um tempo comandou um programa de rádio que fazia por conta própria chamado *Cortando Grueso*, onde cobria eventos, tocava músicas, entrevistava pessoas; onde estivesse acontecendo algo, lá estava ela: produzindo e relatando ao vivo. Frente aos questionamentos, explico que conheci o

⁹³ Disponível em: <<https://vimeo.com/18082350>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

álbum *Alto corazón en baja calidad* através do *Nikikinki Records* e que decidi conversar com ela, pois sua musicalidade estava de acordo com certos critérios que procurava: produção por conta própria, caseira e sem muitos recursos, disponível online etc. Ela conta que no primeiro disco teve ajuda de um músico e produtor local (que conheço) *Pau O'Bianchi*, pois não tem qualquer domínio dos equipamentos, "*Yo no puedo manejar las herramientas del software, no se que me pasa, no se editar en la computadora. No. Ni video. Ni audio. No me sale. Siempre busco un amigo para ayudarme*" (TABORDA, 2017).

Contar com a ajuda de alguém nas gravações não é algo que inviabilize sua participação na pesquisa, pois seu trabalho tem a assinatura de um ímpeto pessoal notável. Quando escutei, gostei muito da textura precária e estranhei que tenha contado com auxílio, pois não há qualquer menção disso na descrição do álbum:

Éste disco compila grabaciones en su mayoría, del nacimiento de éstos temas. Usted está escuchando el momento en el que puse REC en el aire para no olvidarme de las canciones que salían como pan caliente por las noches. Y qué iba yo a hacer con todo ese material grabado? Mejor se los comparto. Salut! (Alto corazón en baja calidad, bandcamp)⁹⁴

Essa primeira coletânea disponível no *bandcamp* não parece emular um disco, pois traz como capa apenas uma foto retangular de uma pessoa dormindo, com um efeito gráfico de monocromia verde, sem detalhes do método de gravação (apenas a data "*January 8, 2013*"). Além deste, há mais dois álbuns no *bandcamp* e 37 músicas no *soundcloud* (algumas se repetem nas duas plataformas). Boa parte são composições próprias, canções executadas com violão ou ukuele (guitarra havaiana), algumas versões como *True love will find you in the end*, de Daniel Johnston, *La Femme Fatale*, do Velvet Underground e *Mejor me voy*, de Eduardo Mateo, além de ensaios e experimentações (no *soundcloud*). Escutei muito o *Alto corazón en baja calidad* e a melodia da música *Por favor* não me saiu da cabeça por semanas. Talvez essa persistência tenha determinado a investida até o encontro.

Em diferentes ocasiões a conversa ruma para as políticas culturais e as necessidades materiais dos artistas em Montevideú. Natalia parece incomodada com certo momento de profissionalização dos gestores culturais, em contraponto com a falta de direitos ou de regulamentação institucional dos músicos, que exercitam sua atividade em bares e espaços culturais da cidade, e insiste no tema:

⁹⁴ Disponível em: < <https://estrellanegra.bandcamp.com/album/alto-coraz-n-en-baja-calidad>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

Terminas haciendolo por que lo haces por amor, porque es obvio, pero es tu trabajo. Cuando esto te reduce tu energía, porque la plata es energía, porque yo como, yo todo, todos comemos, pagamos cuentas, tenemos hijos, y el artista se tiene que sostener [incomprensível]. Ahora estamos viendo ahí algo para juntarnos. Hay que reunirse y charlar esas cosas. (TABORDA, 2017)

Figura 16 – Natalia Taborda



Fonte: Do autor.

Essa dimensão profissional que aparece se diferencia das outras duas falas uruguaias. Nem Darwin, nem Joseph, embora provocados, comentaram a questão de que a precariedade nas condições de realização musical no Uruguai tem um fundo institucional. Enquanto mãe, com necessidades diferentes, Natalia parece querer colocar sua experiência de artista à serviço da organização coletiva, até mesmo do embate [# suicídio]. Ela mesma percebe sua indignação e pede desculpas em algum momento. Mas os três foram unânimes em declarar que não há uma cena intermediária na qual os artistas consigam se manter e a abundância de projetos caseiros (Montevideu lo-fi por natureza) é uma espécie resposta a essa condição. Mesmo bandas reconhecidas como *Hablan por la Espalda* e *Motosierra* não são profissionais, seus membros trabalham em outras áreas para se sustentar.

Sempre questiono por quê insistir com esses projetos e para Natalia a música não aparece como uma opção rentável, mas como um hábito. Relata que desde muito pequena quis ser bailarina e estudou nas principais escolas de ballet clássico de Montevideú. Essa atividade a despertou para a música e para o piano, que tentou estudar sem sucesso, *"No me entra la matemática. Me gusta para llegar a lo que yo siento, pero no para interpretar. No soy intérprete. No me gusta hacer canciones de otras personas. Me gustan canciones puntuales"* (TABORDA, 2017). No violão e no ukulele cria camadas simples de dois ou três acordes para cantar suas letras, publica as músicas na internet e faz apresentações em bares ou espaços culturais. Pelo que entendo de nossa conversa, o período mais profícuo e de produção precária se foi, dando lugar a uma fase de profissionalização e valorização. O que parece expressar o álbum *De nuevo por la primera vez*, onde regrava canções do primeiro e outras composições, mas com produção mais refinada. Ela cita o desejo de criar um espetáculo com músicos convidados, com verbas para produção, no qual consiga apresentar e registrar com qualidade suas criações. Apesar de ser performer e gostar de interagir nos espaços públicos, com a música sente diferente

[...] con respecto a la música no soy ni siquiera de tocar en un fogón, si me piden que toque no me gusta tocar. [...] No se, como que siento que es capaz que necesito de un espacio íntimo en donde se da el momento para tocar. Que se convoca para eso, para escuchar y para ver. (TABORDA, 2017)

Quando encerramos a entrevista, descemos duas quadras até um bar chamado El Verde, onde Natalia precisa encontrar uma amiga. Na porta encontramos um músico de rua, que suponho ser Kamikaze (que Darwin tinha comentado). Somos apresentados, mas ele está de passagem. Chego a pensar em pedir para que toque, a fim de fazer uma gravação, me falta coragem [# à escuta de Portbou]. Me arrependo depois, acho que estou levando muito à sério a ética do espontâneo.

4.3.6 Darwin Elisondo

Ao chegar em Montevideú, na noite de sexta-feira, três de novembro de 2017, ativei alguns contatos locais a fim de circular pela cidade. Achei que seria importante um giro de reconhecimento por alguma cena musical. Dentre as propostas, a que me pareceu

mais adequada, foi um evento com bandas de *hardcore* no *Tundra Bar*⁹⁵, na esquina das ruas *Durazno* e *Convención*, próximo à *Rambla Sur*. O próprio Darwin me convidou através das mensagens do facebook, garantiu que eram boas bandas de mulheres e que o espaço era "*un típico local de toques*". Estava hospedado a algumas quadras dali e fui sem pensar muito, combinamos de nos encontrar em frente ao bar, e para narrar esse momento cito um extrato de meu diário de campo

Achei que seria difícil achar Darwin, nos demos de cara. A primeira pessoa que vi em frente ao Tundra. Bebia um vinho numa pequena garrafa, fumava um porro⁹⁶ entre suas amigas. Sorriu muito, pareceu feliz em conhecer-me. Me contou um pouco sobre seu trabalho, *Dididada* foi produzido ainda quando vivia no interior. Ficou surpreso que o projeto desprezioso tivesse me levado a Montevideu. Disse-lhe que era uma parte do processo, a investigação sobre efemeridades. Ele disse que eram como bolas de bilhar, que poderiam acertar outros. [...] Entramos no Tundra, no subsolo que fedia a mofo estavam umas 100 pessoas, a grande maioria mulheres. Pago a entrada, a bilheteira desenha em meu pulso com um canetão preto. Tenho um déjà-vu. Há coisas que nunca mudam. O *hardcore* é bom e ensurdecador, Darwin me interroga algumas vezes, quer saber minha opinião. [...] Os homens estão escorados nos cantos, com seus litros de cerveja na mão. As mulheres pogam, agitam, fazem um grito de guerra. É um cenário diferente do que vivi alguns anos atrás nesses mesmos espaços subterrâneos. (MARTINI, Diário de campo, 03/11/2017)

Por conta dessa noite de barulho e imersão, Darwin tornou-se o único entrevistado com quem conversei duas vezes. Nesse primeiro momento, falamos muito sobre música, quando em tom nostálgico revivi minhas experiências tocando no bairro *Sur*. E essa proximidade, inclusive nos modos de fazer e entender a música, facilitou o desencadeamento da entrevista propriamente, que realizamos dois dias depois, fim da tarde de domingo.

Cheguei ao Darwin através do catálogo da *Nikikinki Records*, embora nem toda sua produção esteja ali. Ele possui um perfil próprio no *bandcamp* com o nome *Dididada*, onde tem sete publicações, quatro delas parte do projeto *Dididada* (as outras três estão com o nome de Darwin Elisondo), o que denota uma espécie de sequência ou unidade. Ao escutar o material, não é possível acompanhar (ao menos não de forma clara) quais são as relações entre os quatro discos, exceto pelas descrições, que apontam para a unidade através dos processos de gravação, como descrito abaixo:

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/Tundra-Bar-Mvd-1539773252902857/>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

⁹⁶ Gíria uruguaia para cigarro de maconha.

Este es el tercer disko del proyekto DIDIDADA y esta enmarkado mas ke nada en una kuestion familiar, es mas apto para todo publiko ke los anteriores pero koncerva las premizas de este proyekto las kuales son, hacer las kosas kon el minimo de rekursos o rekursos de mala kalidad pero muy axecibles en el mundo kontemporaneo de "hoy en dia" (pues probablemente la konteporeaneidad kambie, lo kual ester ke sea haci por ke si no me kiero matar), lo kal genera una kontinuidad y una ruptura en la linea ke viene tomando el proryektko. (Damian y su cuestion familiar, bandcamp)⁹⁷

Na miscelânea de materiais gravados de modo precário e improvisado, há temas instrumentais, vocais, a entrada fortuita de crianças, cães, pássaros, galos, eletrodomésticos, pano de fundo das execuções de violão, bateria, efeitos, e Darwin, ora cantando, ora fazendo comentários filosóficos sobre temas de seu cotidiano. Por escutar muito a música *Cancion suicida*, do primeiro disco da tetralogia, intitulado *Maskaro Didier Alone y algunos de sus versos*, achei válido investir no material [# suicídio]. Além disso, o modo da escrita nas descrições pareceu um enigma, que posteriormente fez lembrar as afirmações de Matheus Borges (2017): "Até eu acho que parte do fascínio que tu cria com a *outsider music* é um pouco porque tem uma camada de mistério ou um fascínio que não é tão musical. E uma vez que tu passa essa camada eu não digo que a música perde o fascínio, mas ela não fica mais tão fascinante." Uma fascinação explicada, em parte, na descrição do primeiro disco: "el language de los niños" (*Maskaro Didier Alone y algunos de sus versos*, bandcamp)⁹⁸, mas que na entrevista ganhou dimensões muito mais complexas [# pássaro eletromecânico].

Nossa conversa iniciou na Praça Independência, em frente ao mausoléu do General Artigas, donde caminhamos até um paço na esquina da 18 de Julho com a Avenida Daniel Fernández Crespo. Darwin estava de bicicleta, vindo da casa de uma amiga (ainda não tinha retornado a seu apartamento desde a noite de sexta) com uma sacola plástica prestes a rebentar, cheia de roupas. Conseguimos outra sacola e rumamos para a pracinha. Ao longo do caminho, Darwin parece mais excitado do que eu. Notei que leva a sério a imagem da bola de bilhar que havia contado na noite anterior, quando explicou sua teoria da harmonia musical universal, mistura de Santo Agostinho e Athanasius Kircher.

⁹⁷ Disponível em: <<https://dididada.bandcamp.com/album/damian-y-una-cuestion-familiar>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

⁹⁸ Disponível em: <<https://dididada.bandcamp.com/album/maskaro-didier-alone-y-algunos-de-sus-versos>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

Eso, en realidad arranco con el disco ese Maskaro, viste? [uhum]. Que nada, estaba mal, tenía que hacer algo y me decidí grabar con una cámara de vídeo y me pareció lindo por lo sonido que se cola, no tanto por las canciones, sino tipo los perros ladrando, y tal gracias a eso en la realidad hay toda una canción gigante, cósmicamente siempre está sonando una canción, por así decirlo, porque hay armonía entre las cosas, sino no estaríamos vendo, conversando y nada de eso. (ELISONDO, 2017)

E segue a comentar sobre a possibilidade de termos nos encontrado através desse projeto que não tinha uma explicação objetiva para ser realizado. Composições de momento, gravadas com muita dificuldade, em equipamentos "inadequados" (câmera de vídeo, com fones utilizados como microfones) e publicadas na internet em certo estado de abandono [# pássaro eletromecânico]. Aí, anos depois, eu apareço para investigar o material, sem uma justificativa pontual. Parece algo fantástico. Pouca coisa mudou desde aquelas primeiras publicações, Darwin ainda toca na banda que tocava, *Hijo Agrio*, com a qual circula por Montevideú e arredores, mas sem grande projeção. Por que eu apareci? É a música cósmica realizando sua harmonização do universo.

Figura 17 – Darwin Elisondo



Fonte: Do autor.

Estamos nesse nível. E hoje tento imaginar como esse rapaz de 31 anos, nascido numa pequena cidade do interior do Uruguai, chamada Guichón, que vive com dificuldades em Montevideú, onde precisa pagar o aluguel trabalhando como auxiliar de cozinha ou em

outros biscates, entendeu minha chegada para a entrevista. É muito diferente das conversas com os três brasileiros e com Natalia e Joseph. Porque nesse caso, eu transpui 930 quilômetros para conversar sobre um projeto praticamente esquecido numa gaveta da nuvem informática. A explicação mística não exclui a racionalidade, parece complementá-la. De fato, materiais como os de Darwin, lançados e esquecidos há alguns anos, tão abundantes quanto pouco acessados, tem pouquíssimas chances de ganhar vida. São músicas escutadas apenas por seus autores, a maioria das vezes. O modo como meu projeto se constitui, não como um rescaldo exaustivo de grande volume de produção, mas uma escolha cirúrgica de certas qualidades destacadas pela minha escuta ou pelo mistério que as interfaces comunicativas das obras sugerem, admite o olhar cosmológico. Por que eu? Pensa Darwin. Pois foi minha conexão (que chamo aqui comunicacional), de fato, que fez a roda girar, que detonou o processo de diálogo via rede até o encontro que deixa de ser a troca fria entre informante e pesquisador, mas transcende as condições e os limites da própria investigação. Agora estamos aqui, conversando⁹⁹. A bola acertou alguma coisa e a movimentou. Comento isso no diário do dia 05 de novembro:

O mais impressionante foi notar a dificuldade material dele, suas expectativas simples de se sustentar para que consiga produzir o que imagina ou sente que deve fazer. Inclusive ele citou minha presença como uma espécie de sinal, como um indício de que seu trabalho gera frutos. Por conta disso fiquei muito mal. Pensando na insignificância de sua arte e [da insignificância] de minha ciência. [...] É uma figura muito amável. Jantamos juntos (*pizza y fainá*) e depois me leva até em casa. Nos despedimos com um abraço forte. "*Da me un abrazo*", diz Darwin e abre longamente os braços. É algo sincero. Sinto. E sinto um aperto no coração ao saber da miséria que tenho como retribuição, uma tese sobre esses encontros fortuitos e nossa insistência em falar para nós mesmos. (MARTINI, Diário de campo, 05/11/2017)

Com a frieza do pesquisador, me pergunto se Darwin entendeu o que fui fazer em Montevideú, se entendeu os tipos de materiais que eu procurava, se entendeu o que é uma tese de doutorado em comunicação, se imagina que seu nome estará inscrito num documento histórico que, se não terá um alcance universal, pelo menos estará vinculado à institucionalidade burocrática global como um documento de seu tempo. Diferente (mas não mais importante) de seu *Dididada*, que permanecerá uma bola à procura de atritos.

⁹⁹ Na madrugada do dia 27/02/2018, na última revisão da tese, no exato instante em que estou lendo essa parte do texto, Darwin me chama por mensagem no facebook. Algo que só tinha acontecido duas vezes depois de nossa entrevista. Acaso.

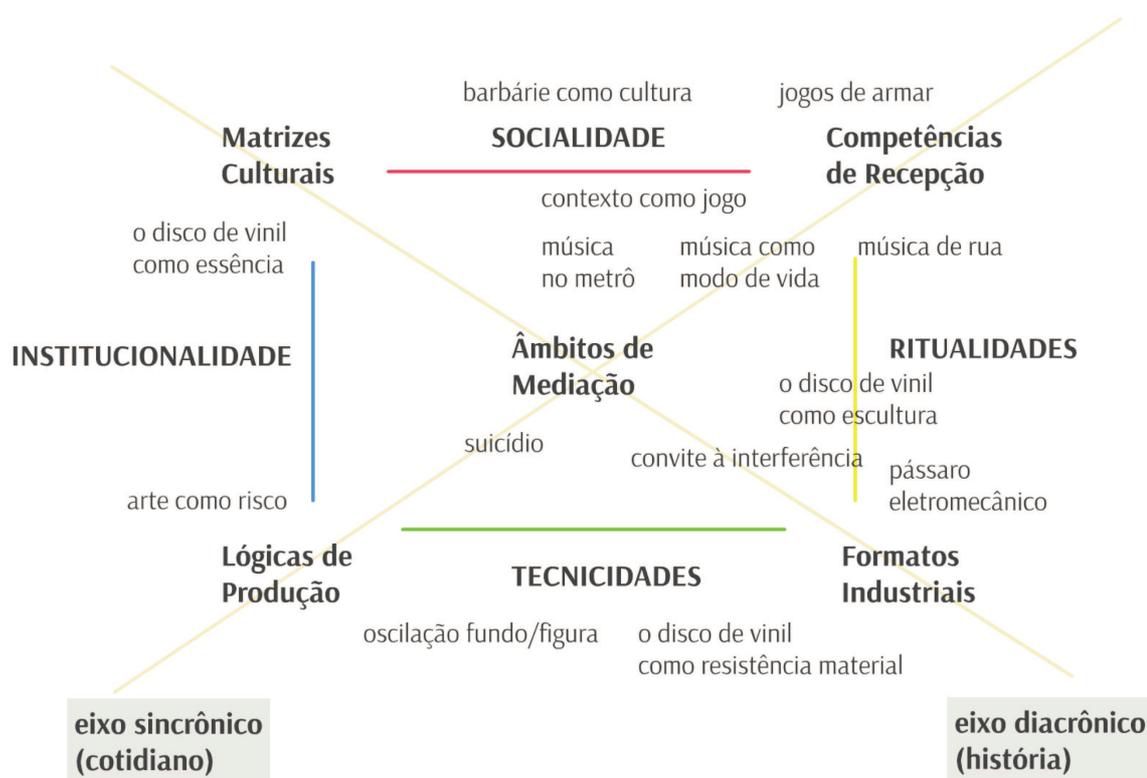
Mística ou casualmente, nossa entrevista termina quase no mesmo momento em que começa um ruído trepidante ao longe, a chamada do *Candombe* que acontece ali perto, encerrando o domingo. Sem planejar, estamos a algumas quadras de distância de um dos mais cultuados patrimônios culturais de Montevideú, e descemos a rua de encontro aos tambores. Nos misturamos ali, entre locais e turistas, entre garrafas de um litro de cerveja e celulares imensos fazendo gravações integrais da catarse [# atropelado pela rua]. A ressonância da batucada oscila de acordo com a geografia, alguns momentos abafada, noutros retumbante, Darwin comenta que muitas vezes, em meio à zoeira dos tambores, ouve cantos, ouve guitarras, ouve teclados. Uma espécie de escuta criativa que fica latente e que em alguns momentos ele grava quando chega em casa. Relembro de minha hipótese de que o compositor é alguém que leva ao pé da letra o sintagma de Jean-Luc Nancy: "escutar é, sobretudo escutar-se escutar".

4.4 Musicalidades dialéticas

No capítulo que segue apresento as *escutas poéticas* que realizei dos materiais pesquisados e do percurso da pesquisa na forma de seis *músicas dialéticas*. A tentativa é uma apreensão poética em torno do eixo descrito no capítulo 2, do *mapa noturno* de Martín-Barbero, que chamo de *radar diurno*.

A escuta (minha escuta debruçada sobre as escutas dos sujeitos da pesquisa) aparece como mediadora em quatro instâncias: tecnicidades, socialidades, ritualidades e institucionalidades (indicadas entre parênteses em cada um dos subcapítulos). Cada subcapítulo possui uma faixa musical sonora correspondente, disponível para escuta através de um *link*. Não há qualquer explicação teleológica ou referência direta nos textos sobre o conteúdo das músicas. São presenças poéticas, recortes de minha escuta montados em áudio.

Figura 18 – Radar diurno a partir do mapa noturno de Martín-Barbero



Fonte: Elaborado pelo autor.

Vale apenas referir que trazem fragmentos de gravações ambientes e das entrevistas realizadas na pesquisa, além de trechos das músicas dos sujeitos da pesquisa e composições minhas. Para o registro, utilizei o gravador *Tascam DR-05* e meu telefone celular *iphone 4s*, e para a edição utilizei o software *Soundtracker*.

4.4.1 Convite à interferência (fundo/figura das tecnicidades)

(link para música: <https://soundcloud.com/user-537631520/convite-a-interferencia>)

Ao longo desse subcapítulo trago alguns apontamentos sobre o que chamo aqui de figura e fundo musical. Para melhor compreensão dessa análise é importante iniciar com uma distinção do que Michel Chion chama dos quatro valores da música tradicional, a altura, a duração, a intensidade e o timbre (1999, p.208-212):

a) A altura é um fenômeno físico qualitativo da percepção das frequências, designada mediante as notas dó, ré, mi, fá, sol, lá si (além dos sustenidos e bemóis). Fora

dessa categorização, Schaeffer apontou a existência de sons complexos, o que na percepção clássica atribuiu-se o nome de ruído (ver capítulo 2);

b) A duração é a percepção qualitativa cronométrica do som. A notação musical serve para delimitar os intervalos, o espaço temporal entre os sons;

c) A intensidade é a percepção qualitativa fixa ou variável da amplitude do sinal físico. Tem relação com a dinâmica, oscilações de intensidade de acordo com contextos e contrastes e no senso comum relação com o que chamamos de volume (alto e baixo, que pode provocar uma confusão com a noção de altura);

d) O timbre já foi apresentado como a cor do som ou como o valor não anotável ou indescritível na notação musical. A grosso modo, não seria necessário descrevê-lo, bastaria nomear o instrumento para acionar suas características fisionômicas. Uma guitarra, um violino, um tambor de sopapo (que timbre tem isso?). A descrição do timbre foi o problema enfrentado pelos serialistas, quando se depararam com a necessidade de nomear timbres inauditos, que passam a integrar conceitualmente seus anseios de composição, quando se aproximam dos músicos eletrônicos e eletroacústicos, a fim de criar parâmetros de descrição vinculados aos sinais físicos. Surge a questão de dominar esse espectro até então atribuído como valor ruído, que Schaeffer chamou de *sons complexos* e propôs estudar através de seu *solfejo dos objetos sonoros*. Se os sons não provêm mais de instrumentos conhecidos ou nomeados pelos regimes de audibilidade musical clássicos, é necessário ampliar o vocabulário descritivo acerca dos timbres. A esse respeito, Chion se pergunta: até que ponto "*está irreductibilidad de ciertos sonidos, no era más que una secuela de el oído clásico?*" (1999, p.212).

Por mais esforço que façamos para interpretar a música e desvendar suas lógicas matemáticas, como relações entre as diferentes alturas das mesmas notas, ou relações das alturas com as frequências físicas etc, o ouvido tem uma aproximação muito mais simplificada e rudimentar na decomposição dos elementos auditivos do que o olho tem dos visuais. Quando trabalhamos com a arte dos sons é como se estivéssemos pintando apenas com cubos e esferas (Ibid., p. 205). Por isso, a escuta que proponho não visa destacar elementos sonoros específicos, mas sugerir contextos, presenças e poéticas na dinâmica das ocorrências musicais da pesquisa.

Ao propor a noção figura/fundo, é importante retomar a dialética som/ruído. Para Wisnik (1989, p.30):

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção).

Sobre esse *continuum* gradativo (som x ruído), Schaeffer afirmou um motivo de funcionamento de nosso ouvido (portanto não uma especificidade física, mas cultural fisiológica), que faria emergir *sons dotados de uma altura precisa* (que ele chamou de tônicos) acima de todos os outros sons (os chamados complexos). A escuta atenta às sonoridades com melhor definição (o que no paradigma da música tonal se chama som em contraponto ao ruído) seria uma espécie de tendência orgânica, assim como o consequente posicionamento dos sons indefinidos ao fundo. No entanto, essa espécie de profundidade da escuta não é uma determinante. Instrumentos musicais, tais como percussões, sopros e cordas com notas muito agudas ou muito graves podem perder pregnância e tornarem-se indistinguíveis em relação aos sons escutados simultaneamente (uma vez que não possuem altura precisa), assim como uma nota de sapo, o canto de pássaro ou o ruído de uma lâmpada podem ser escutados em destaque (quando apresentam características de altura precisa).

La apreciación del ruido como ruido y la de la música como música son pues un asunto relativo al contexto cultural y al contexto individual; no dependen de la naturaleza de los elementos, sino que derivan en gran medida del reconocimiento de la fuente como "oficialmente musical", así como de la percepción de un orden, o de un desorden, particular entre los sonidos. (CHION, 1999, p. 213, grifo do autor)

O *continuum* sonoro está ligado ao processo inquieto da audibilidade, que oscila entre as palavras, ruídos (sons complexos) e música (sons tônicos), que desencadeiam escutas múltiplas (causal, codal, linguística, estética etc). Nesse sentido, existe sempre o componente individual subjetivo (mas que pode objetivar-se) no ato de escutar. Os estudos de Schaeffer e as posteriores ampliações de Chion fizeram no campo da teoria musical movimento semelhante ao dos críticos do modelo matemático da comunicação, inspirados em Shannon, no qual o ruído aparecia como um elemento disruptivo e empecilho ao desenvolvimento da boa prática. Em alguns estudos funcionalistas surgem complexificações do modelo linear (emissor, mensagem, receptor, ruído), através da noção de grupos de

primeira e de segunda ordem. Mas é com a popularização dos estudos de recepção (MATTELART, 2004) que o ruído, interpretado no modelo matemático como fator de incompreensão e entropia, passa a ser abordado como uma dimensão comunicativa, vinculada aos usos e consumos, do ponto de vista da mediação. Não há possibilidade de tornar o processo linear quando estamos em comunicação, assim como não há um ponto zero na escuta, que é mediada histórica e culturalmente.

Em seu livro *El sonido... Música, cine, literatura*, Michel Chion propõe diversos paralelos entre a arte sonora e a arte visual, a modo de exemplo. Defende que a incapacidade de lidar com os sons complexos e a tendência de eliminar as possibilidades de seu uso operativo tem relação com a falta de processos de aprendizagem. O mundo visual não é uma estrutura acabada, assim como não é o mundo sonoro. Criamos as estruturas culturalmente, "*El ruido es, por tanto, 'confuso', como parece confusa una lengua que todavía no hemos aprendido a descifrar, es decir, a estructurar*" (CHION, 1999, p.220).

A metáfora da visibilidade nos auxilia a perceber o (que antes chamaríamos de) ruído em termos de figura-fundo. O que se apresenta musicalmente (de modo imediato, conforme a regra da tônica de Schaeffer) surge como figura e a sonoridade acessória, mais confusa e indefinida, surge como fundo. Essa espacialização do som vai nos reconduzir aos modos de reprodução e escuta e aos paradigmas da definição sonora, que já abordamos no capítulo 2. Em nosso caso específico, retomando a noção de *lo-fi*, vale a distinção que R. Murray Schafer faz das paisagens sonoras rurais e urbanas: a baixa definição é característica do ambiente urbano onde é difícil distinguir, na escuta, a espacialidade dos sons. Boa parte das indústrias fonográficas trabalhou alinhada ao paradigma da assepsia tentando permitir o controle total da experiência do som no espaço audível. A estereofonia, o 5.1, o *dobly surround* etc, são modelos de operação da figura-fundo musical, onde o fundo (às vezes definido como o ruído) deve ser domesticado (à serviço das narrativas sonoras, tais como explosões, tiros, atmosferas do cinema) ou banido.

Como vão demonstrar Albin Zak III (2012) e Marcelo Conter (2016), a busca pela fidelidade através do controle absoluto das alturas, das intensidades e dos timbres musicais, à serviço de uma escuta ideal, tem nuances. Inclusive quando se deseja simular um ambiente natural que não é mais a paisagem rural idílica proposta por Schafer em 1970. As noções de fidelidade e autenticidade são fabricadas tecnicamente à medida em que criam regimes de audibilidade, "torna-se evidente que a dicotomia entre alta e baixa fidelidade é muito mais cultural do que tecnológica" (CONTER, 2016, p.182). Assim, podemos entender como a música *noise* e as culturas musicais caseiras estabelecem usos e consumos apesar do

paradigma da alta qualidade musical vincular-se à expulsão do ruído, bem como as *paredes sonoras* e a *popularização do mp3* em escala global vão reinsserir a baixa definição no epicentro do consumo massivo (Ibid., p.179).

Quando nos aproximamos das musicalidades efêmeras e caseiras apresentadas nesse estudo (principalmente as obras de Darvin Elisondo e Estrella Negra), essa espécie de fundo não-domesticado pode comunicar. Quando o ruído irrompe como figura, deixa transparecer o processo de fabricação musical e sugere algumas questões: Como separar a vida da obra musical? Há obra sem a vida? Há vida sem a obra? Podemos afirmar que a figura é a obra e o fundo é a vida?

[...] el hecho de que el sonido musical obedezca a una forma específica, distinta de los sonidos del mundo ordinario, se organice con otros según una ley muy precisa y, sobre todo, provenga de una fuente catalogada como instrumento reservado para la producción de sonidos musicales, sería el equivalente de un encuadre, el cual permitiría que reconociéramos al sonido musical como perteneciente a la obra y no a lo real, pues, en el plano espacial, se mezcla completamente con los sonidos de la vida. (CHION, 1999, p.229)

Além da reiterada referência aos aparelhos, que a noção de *lo-fi* nos coloca, podemos afirmar que esse modo de realização (sem ocultar os modos de fazer) implica também um rastro de vida cotidiana. Que não é mais uma transparência pura e simples, fruto da precariedade dos equipamentos, como mostram as obras de Saskia e Joseph Ibrahim (que apesar de feitas em casa exibem texturas de alta definição e opacidade dos processos), mas que recoloca a mistura presente entre os sons musicais e os sons da vida. Não é a vida que figura em primeiro plano nos casos onde a experiência de criação privada e livre, improvisada e de vereda, é a tônica das gravações? E a música, enquanto fundo não "*hace que el ruido emerja como un acontecimiento, o momento de lo real*", como afirma Chion (1999, p.224)?

No sé, estás tocando una cosa, en este momento improvisada y, de repente, un perro ladra así porque tiene que ladrar ahí, tiene que estar ahí, una niña habla, una cadera tija, no sé, todo lo que podría ser un error para gravar una canción, para mí es como favorece. (ELISONDO, 2017)

O ruído é um acontecimento real e musical para Darvin, pois na ética que permeia seu primeiro álbum do *bandcamp Maskaro Didier Alone y Algunos de sus versos*, há uma intenção declarada de registrar o fundo, como aponta o texto do álbum e os créditos, onde

ele cita os cacarejos de galo, latidos de cachorro, as crianças que conversam em meio à gravação.

Las canciones fueron creadas en el momento ke fueron grabadas y sendo de esta manera la preimera y unika vez ke muchas de ellas sonaron en un reproduktor de karne y madera. El disko en resumidas kuenta es un pekeño periplo de un desesperanzado ke admite su deskompromiso kon todo y la responsabilidad personal kon su soledad asta ke ta. La tormenta siempre fue un buen Inicio. (Maskaro Didier Alone y Algunos de sus versos, bandcamp)¹⁰⁰

Figura 19 – Foto que ilustra a capa de Maskaro Didier



Fonte: <https://dididada.bandcamp.com/album/maskaro-didier-alone-y-algunos-de-sus-versos>

O que é a vida privada intencionalmente presente no objeto público da música compartilhada em rede? Darwin afirma que suas primeiras composições fazem parte de um evento de harmonia comunicacional (onde o acaso não é acaso, mas música, portanto onde o

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://dididada.bandcamp.com/album/maskaro-didier-alone-y-algunos-de-sus-versos>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

ruído ou som complexo tem vida própria) capturado por um gravador (o microfone de uma câmera *Sony cybershot*), no qual é impossível diferenciar música do cotidiano. Figura e fundo são uma coisa só, apesar da escuta produzir movimentos em direção aos sons tônicos e apesar da obra apresentar-se como música e não como um documento (ao menos na experiência com a interface).

Se o paradigma moderno foi construído sobre o esforço de criar essa diferenciação entre arte e cotidiano, dos *claquers* e salas de concerto aos discos de vinil como obra de arte, hoje estamos diante de outros cenários. O próprio Murray Schafer, para ilustrar as paisagens sonoras de baixa definição da era industrial, chamou de *moozak* o ambiente audível feito para embalar o consumo capitalista, resultado "do abuso de utilização do rádio que tornou a música paisagem, mobília, peça de decoração, multiplicando sons no ambiente e reduzindo a qualidade auditiva". Uma música para não ser ouvida (OBICI, 2008, p.41). Por outro lado, John Cage tratou de trazer para a estrutura do modelo moderno de contemplação artística as ações do público, quando, em 1952, compôs *4' 33"*, na qual a execução dos músicos é simplesmente observar os instrumentos, enquanto a obra são os sons produzidos pelo próprio público (STEFANI, 1987).

Ao final de seu livro *A condição da escuta*, Obici reivindica uma espécie de cidadania acústica, onde o ruído deixaria de ser encarado como *poluição no sentido negativo*, passando a *produção positiva* (2008, p.134). Nessa abordagem, o ruído exibe o potencial de provocar afetação, uma vez que não é antítese do harmônico musical, mas seu contínuo dialético. Sem a possibilidade de experimentarmos o silêncio absoluto (como mostrou John Cage com a câmara anecóica)¹⁰¹, seria através da apreensão do ruído e de sua poética que enfrentaríamos a guerra sônica que vivenciamos. Que guerra seria essa? Obici define:

Ao pararmos para escutar os territórios sonoros nos quais estamos inseridos, encontraremos apelos que desejam nossos ouvidos em estado de consumo, prestando escuta para produzir alguma coisa, consumir algo, obedecer ordens. Se vislumbramos no mundo, cada vez mais, um estado de "guerra pura" no cotidiano, podemos dizer que na cidade vivemos com maior intensidade esse drama no plano do audível. (2008, p.135, grifo do autor)

¹⁰¹ Instalação que tinha um isolamento acústico total e revelou que nesse suposto local de silêncio, os movimentos internos do nosso corpo tornam-se sonoros. Nas palavras de Wisnik: "(refiro-me a experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que, isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso)" (1989, p.19).

No cotidiano visto como álibi do capitalismo (LEFEBVRE, 1991), a diferenciação sonora apresentada como figura transforma-se em seu duplo: o fundo, tornando-se a própria substância de sua permanência, de sua continuidade, de seu desvelo. Está aí o *sound branding*¹⁰² (a criação de identidades institucionais sonoras e musicais) com seus ambientes sonoros assépticos a nos conduzir pelos paraísos do consumo. Na guerra de Obici, as saídas propostas são as ficções sonoras, "não apenas criando sons inexistentes que potencializem nossa matéria sensível, mas também pensamentos sobre" (2008, p.139) e a clínica da escuta, "uma clínica que lide com o bem comum que a escuta pode ser, que pense as situações nas quais o sensível se encontra, no plano do biopoder, e que se preocupe em gerir e prover de vida o pensamento e toda a produção imaterial que sustenta nossa existência" (Ibid., p.141).

Encontro nas musicalidades aqui investigadas uma forma de pensamento (a arte como um modo de pensar, conforme Deleuze, 1980) que supõe uma *oscilação* entre figura e fundo, música e ruído, sons tônicos e sons complexos, vida e obra. As gravações efêmeras registradas de modo precário e (a princípio) desprezioso são ação (práxis) ou puro cotidiano? Elas figuram? Sob que fundo? Se elas não circulam pelas paisagens, se estão limitadas aos jogos e aprendizagens de seus autores ou à contemplação isolada dos nichos de fãs e familiares, não seriam apenas a reprodução de um *moozak* em nível minoritário? Em que se diferenciam esses monólogos das músicas de elevador? Em seguida, relato uma escuta com a qual tento chegar a um ensaio de resposta a essas questões.

Em janeiro de 2018, como parte das análises da tese, escutei *Ravianos lo-fi* (versão DR-005), música que executei (e gravei) como parte de minha pesquisa de campo, na estação *Paralel*, do metrô de Barcelona. O objetivo dessa (e de outras) incursão empírica foi vivenciar os ambientes de música de metrô e de rua da cidade, a fim de observar/participar de outras dimensões do fazer musical, diferentes das produções caseiras com as quais vinha trabalhando. Pude testar algumas estratégias e perceber *in loco* como diferentes públicos reagem às musicalidades que tenho investigado como objetos de referência. No metrô e na rua, toquei canções populares, *standards* e *hits*, mas também músicas modais de longa duração, quase confundíveis com a paisagem sonora dos ambientes (estações subterrâneas e passeios). Minha intenção foi compreender de modo experimental como essas musicalidades mais "de fundo" eram recebidas pelas diferentes populações dos espaços: os turistas, os moradores locais, os adultos, as crianças, os senhores, as pessoas em situação de rua, enfim, o sem número de tipos em circulação.

¹⁰² Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/o-que-o-sound-branding-pode-fazer-pela-sua-marca>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

Ravianos lo-fi é uma improvisação que gravei em fita cassete, entre os anos de 2002 e 2004 (não tenho registro exato) e digitalizei alguns anos depois. Ao montar meu repertório de rua inseri composições instrumentais de alguns dos sujeitos, como *Nosso Querido Figueiredo* e *dpsmkr*, e nesse ínterim, ao achar o tema perdido no HD, resolvi testá-lo também. As performances consistiram em soltar essas faixas a partir do telefone celular como base e improvisar o violão sobre, ambos equipamentos amplificados na mesma caixa *Fender Passport*, movida à pilhas. Os temas que mais deram certo nesse modelo foram *Untitled 5*, de *dpsmkr* e *Ravianos lo-fi*. Deram certo no sentido de que me senti bem ao executar e ouvir depois, pela fluência e não tanto pela receptividade, embora tenham alcançado algum êxito, como descrito no diário de 01/07/2017, (dia dessa gravação que escutei, com a qual tive a eureka que aqui descrevo), "Ao final, toquei novamente *Ravianos lo* (sic.). Um cara meio passado na loucura se encostou ao meu lado e ficou curtindo o som. Um outro de *skate* elogiou com um olhar. Fiquei em transe. Duas ou três pessoas colocaram moedas".

No gabinete, ao analisar *Ravianos lo-fi*, buscava escutar a vida relatada no diário, o contexto comunicacional do metrô, ou seja, o que (a priori) tornava esse produto científico: o fundo. No entanto, ao procurar essa subcamada complexa, senti enorme prazer em escutar a versão e deixá-la fluir, não sei se pelo que soava ou pela memória do momento que vivi (presença ou nostalgia). Surgiu um paradoxo, uma dupla escuta como se a música fosse separável de seu ambiente. E fruto da dificuldade ou do desafio de destacar uma coisa da outra não consegui desligar. Fui ao final dos sete minutos. Há uma paisagem sonora nas gravações, audível graças ao microfone estéreo¹⁰³ que capta com nuances a música do primeiro plano e também conversações e movimentos que reverberam na arquitetura da estação (a estação: outra tecnologia de reprodução sonora). Ao longo da escuta, tentei me deter nos sons complexos, no ruído, na expectativa de restituí-lo, ou dialeticamente estabelecer a relação figura-fundo como um duplo: o violão do primeiro plano como fundo, o eu como fundo, o que é mais audível como fundo. Metáfora da própria pesquisa que tenta mapear o segundo plano da matéria sonora do planeta na opção pelo que não participa das escutas, como o fundo que habita a internet e se materializa no cotidiano (atestando sua

¹⁰³ No equipamento, um Tascam DR-05, há um modo de gravação chamado Autolevel, que tem uma equalização automática de acordo com a intensidade (volume) do som gravado. Quando há muito volume ele reduz sua sensibilidade, quando há pouco, ele aumenta. Está aí também uma oscilação eletrônica entre figura e fundo, que ajuda a viabilizar as escutas posteriores.

raridade e a possibilidade que encerra – a brecha de Lefebvre, a contradição – a música só existe quando escutada, como arquivo ela não existe).

Eis o movimento. Se há fruição na busca por desvendar esse fundo, ela advém do prazer da escuta da figura, o violão (os violões, eu sobre eu), de modo quase inconsciente, a maneira de uma *oscilação*. -Fundo-figura-fundo-, -música-vida-música-. Estado de sentido-presença, escutar-se escutar como método do poeta-pesquisador. Ao negar o acaso, esta música repleta de vida de fundo parece readquirir suas tripas, ou os contextos que o paradigma da alta definição tenta zerar rumo à fidelidade total. Transparência que não se fabrica ao fabricar-se. Não é *a autenticidade*, mas *uma autenticidade* reafirmando a própria inautenticidade dentro de si (ao afirmar-se). Fantasmagoria restituída no autêntico farsesco.

O que é essa pós-mercadoria musical que transita pelas redes, se não isso? Produtos intelectuais de mentes humanas inquietas, circulando aos borbotões, suplantando as máquinas e as reproduzindo, esgotando-as e as restituindo, a cada publicação. Todas as possibilidades e nenhuma. Lixo da história, imenso arquivo disponível de momentos, ou pequenas raridades de fundo, que talvez carreguem essa espécie de assinatura: a vida imiscuída da máquina que produziu o registro mais o tempo inscrito em sua materialidade, o *punctum* de Barthes (2011)¹⁰⁴, o fundo que é a *ur-música* (a música de todos os tempo no ato), mas não sem o fruir das melodias da figura (que ali também estavam, imperceptíveis na estação?). Sempre na escuta que, afinal, reconduz tal sonoridade ao que tem de fenômeno e presença (aqui direcionado pelo objetivo de ser ciência). A vida autêntica que executou aquela música transforma-se em obra inautêntica quando liga o gravador (como veremos a seguir essa condição é também um jogo de linguagem), e a música executada torna-se o contexto, uma vez mais o *moozak* (agora tornado fundo dentro da própria música). O ser contexto é a única obra¹⁰⁵.

E o que revela o cotidiano da estação escutado em segundo plano? A música que irrompe gravada ali e o silêncio do fundo (ou a ausência de diálogo fundo e figura) é o registro da reificação do cotidiano, da indiferença que a música produz, mesmo em toda sua variação de mesmice. O músico do trem é a domesticação da arte e o reino absoluto do cotidiano ou uma brecha que trava disputa com o tempo da modernidade? Nessa gravação

¹⁰⁴ "Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro 'estigma') que não o 'detalhe'. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ('isso-foi'), sua representação pura" (BARTHES, 2011, p. 104)

¹⁰⁵ E o problema não se esgota aí. Em *Ravianos lo-fi* há pelo menos duas camadas de fundo, uma é a gravação original impressa na fita cassete magnética, uma primeira constituição figura/fundo, que agora vira fundo do violão em primeiro plano, que vira figura (esse duplo) do que seria a estação. Camadas de camadas de camadas.

há sempre essa impermanência (é a arte ou é a vida?). Como na citação que Concheiro faz do artista Gabriel Orozco, "*La fotografía no es un arte. Es un arte caminar y saber ver lo que sucede. Vemos lo que sucede, no las fotos. [...] Caminar y observar: la fotografía es sólo el registro de ese arte, el arte de la presencia. Caminar, ver y presentarse*" (2016, p.145). A música oscilando entre fundo e figura é o movimento inscrito do cotidiano como álibi da modernidade. Reconhecível na medida em que afirmamos tal movimento como dimensão comunicacional.

A *oscilação* figura-fundo pode ser vista também como sentido presença, conforme a distinção defendida por Gumbrecht de que no contato *físico imediato com as coisas do mundo* são produzidos *efeitos de sentido* (interpretativos) e *efeitos de presença* (estéticos). Em defesa de uma apreensão não hermenêutica, embora ciente da impossibilidade de abandonar por completo a interpretação, seu esforço está situado em encontrar e valorizar o que na experiência estética seria quase pura aparição ou puro confronto com os sentidos. A inversão interessante, em diálogo com Nancy, é pensar os efeitos de sentido (ou as interpretações) como mediações: "Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como 'efeitos de presença' porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido" (GUMBRECHT, 2010, p.135, grifo do autor). Nessa dupla produção, não distinguimos música como presença, ruídos de fundo como sentido, mas diferenças. Como aparece em Chion, o som é a história de uma aparição e de uma desapareção, assim como os efeitos de presença para Nancy "já estão sempre permeados pela ausência" (Ibid., p.135).

Acontece que fundo e figura não são discerníveis de modo imediato, exceto numa experiência na qual se deseje separar de modo estereofônico ou quadrifônico os sons diferentes. Nas gravações que analiso aqui e nas produções caseiras, os processos rudimentares fazem com que superfícies se misturem, sem necessariamente escutarmos camadas. Daí afirmarmos que a *oscilação* (fundo-figura) é uma espécie de efeito derivado da escuta específica, de um regime de audibilidade contemporâneo que remete a uma montagem oscilatória (dialética).

Enfim, o que escutei nos fundos (figuras?) das gravações de *Ravianos lo-fi* (ao todo seis versões) executadas nas estações *Paralel* e *Universitat* e no parque *Ciutadela*, em Barcelona, deu origem ao nome desse capítulo: *convite à interferência*. Pois ao contrário de moedas (embora elas tenham sido muito bem-vindas), toquei o tempo todo na expectativa de ser interferido. Não ao final das músicas, mas em seu fluxo. Entendi que uma ruptura de tal natureza, em meio a uma execução musical, quebraria com a ordem reprodutiva de minha

performance (relativizando seu sentido de obra acabada) e nos lançaria (eu e o interruptor) em outro lugar (John Cage, happening etc), ao desatar o movimento figura-fundo e fazer emergir a dimensão comunicativa do processo.

O *convite à interferência* aparece aqui como uma mediação. Não é explícito como mensagem, portanto, mas contextual, dá-se através da escuta de cada um. Relato através de minha experiência na rua, mas pode ser ampliado para as musicalidades presentes na pesquisa (a própria presença dos artistas na rede e sua estrutura social nos sugere a hipótese desse convite). A primeira interferência aconteceu na gravação que fiz na Ciutadela e foi objetiva. A música gerou uma abertura e tornou possível escutar o uso (a escuta) de um ouvinte através de suas falas manifestas ao gravador. Estou em meio ao parque tocando e um senhor, com poucos dentes na boca, roupa surrada e suja, cabelos e barba desgrehados me interpela:

Senhor: Es muy difícil. Es muy difícil;

Eu: Oír?

Senhor: Entender.

Eu: Y sentir?

Senhor: Es usted, usted y también usted. Todo es tuyo, tu haces la tercera voz.

Eu: Si.

Senhor: Por que no te vas con ese africano y hacéis uno [inaudível]...

Eu: Ah, si si...

Senhor: Dije que, "mira, que no me dan dinero, podemos hacer algo".

Eu: Para el están dando dinero?

Senhor: No se, pero me parece que usted no recibió un pan!

Senhor e eu: hahahahahahahahaha...

O africano é um outro músico que toca xilofone sozinho, uns trinta metros adiante, no passeio da praça. Embora o senhor afirme sua dificuldade em entender, desvenda o som por inteiro. Suspeito que sua dificuldade é de escutar. De estar no local de passagem, poluído por "eu, eu, eu". E aponta uma solução para a música, a fome e para sua escuta. De fato, não há sentido no que estou fazendo ali sem uma contrapartida financeira, ou há? Por quê?

Figura 20 – Eu tocando no parque *Ciutadela*, em Barcelona



Fonte: Cecília Cavinato.

O segundo caso é uma interferência quase oposta a esta, onde a execução musical torna-se fundo, quando ao invés de estabelecer meio de comunicação, é suspensa pelo contexto. Aparece numa gravação do mesmo tema no metrô *Paralel*, quando um casal surge brigando pelos corredores da estação. Após alguns minutos de discussão e música (audíveis na gravação), uma mulher começa a gritar com tamanha altura, intensidade e desespero, que a música cessa. Não consigo mais tocar, apesar de resistir por alguns minutos (recordo que senti uma agonia que bloqueou minhas mãos). Autoridades aparecem, funcionários do metrô e a polícia, pessoas passam devagar, curiosos se aglomeram. Há outra dinâmica na estação, passos mais lentos, conversas aqui e ali, rumores. Como se essa interferência na música e no cotidiano fossem uma coisa só. Como se quiséssemos todos desfrutar desse surto que nos recoloca na singularidade de mais um dia da existência. Enquanto no primeiro caso, por conta da fala, poderíamos afirmar que aparece um sentido, embora o grão da voz do senhor seja uma presença que se sobressai à música, no segundo caso irrompe pura presença. A música (apesar de instrumental) torna-se sentido, enquanto no primeiro plano das sensações ecoa o grito. Certamente buscamos o sentido da manifestação, tentamos desvendar as frases, mas é uma presença que se sobressai.

A vida está acontecendo no lado de cima, enquanto aquele túnel parece uma outra dimensão, um lugar onde todos estão unificados pelos tons daquelas lâmpadas, pela pressa ou pelo estado de trânsito. Essa transitoriedade impressionante e frenética da metrópole choca quem está parado, quem está fixo e rígido em sua tarefa. Será que os seguranças, os lojistas, sentem-se assim também? Gárgulas que observam a migração dos pássaros. Fixos, alheios e indefesos aos dejetos. Um ataque histérico ecoa em minha cabeça. Tenta entender essa invasão do privado nesse espaço público e noto que todos estamos absolutamente sujeitos a hiatos desse tipo. Não é simplesmente uma vida que se abre, mas um estado interior, desatado em tom agudíssimo. Por alguns momentos eu justapus o violão, fiz um contracanto harmônico, como se o humano fosse algo sinfônico. Mas alguns palmos debaixo da terra já nos deixam fora do estado de natureza, não há leitura para o bucólico ou o adágio, quando somos açoitados por um grito das entranhas. Ao final da intervenção dos seguranças, eu tremia, a boca seca e o peito apertado. A menina estava detida por esse grupo uniformizado e agora chorava baixinho, feito criança. Minha música não teve efeito algum, não apaziguou, não irritou os guardas, sequer foi ouvida. O canto não é urgente, como bem disse Lariú. Se for para ouvir por consolo, passe reto. Amanhã levarei um cartaz de proibido moedas. (MARTINI, Diário de campo, 09/07/2017)

Assim como o estado limite da mulher, a interferência tem um início e um fim. Não se trata de uma ruptura, que instala um novo patamar, mas de um choque instável que cessa tão logo a ordem se reestabelece. A metáfora tem relação com as poéticas artesanais do fazer caseiro uma vez que elas, de modo análogo, não exibem uma articulação capaz de romper com o instituído. "Puxa vida, o tempo que eu estou dedicando a isso eu podia estar servindo à sociedade capitalista, sabe?", comenta ironicamente Matheus Borges ao se referir ao tempo improdutivo e cíclico da escuta composicional, às vezes improvisada, às vezes trabalhada à exaustão, mas que interfere no fluxo do capital. São essas produções apenas pequenas interferências frente às estruturas produtivas dos complexos culturais? Ou podem se tornar figuras à medida em que ganhem abrangência através da horizontalidade da rede?

A música que traz junto de sua escuta a própria inteligibilidade poética só tem sentido pleno fora da interface. Pois dentro se estabelecem outras dialéticas figura-fundo e os jogos da escuta são outros (talvez, sem anular esse). Através da interface, os direcionamentos, os diálogos, as informações conexas participam da escuta. Elas são a estação do metrô em sua reverberação sem cessar. E não só em termos de recepção, mas de produção, como aparece nessa fala de Saskia (2017):

Eu não era muito criteriosa pra lançar uma música, por exemplo, eu era um pouco, né, eu sempre fui um pouco criteriosa, porque eu gravo e lanço, mas quanto mais as pessoas foram indo atrás do meu som e reagindo ao meu som, mais criteriosa eu fui ficando e mais tempo eu fui levando pra lançar um som. [...] Em 2010 eu lançava 10 músicas num dia, hoje em dia eu demoro meses para lançar uma música.

Ou em termos de procedência como no trabalho de Joseph Ibrahim, quando atesta em diferentes meios, as qualidades ecológicas de suas realizações musicais. As gravações caseiras (com equalização limpa e em alta definição) parecem enobrecer a tecnologia com base na luz solar. Em suas falas, há uma espécie de rancor com a imprensa e com os músicos do Uruguai por desconsiderarem essa especificidade, que ele cita como algo inédito, "*Capaz que no encajo. No se, creo yo no sé ni que pensar. Pero sé que tiene un muro ahí..*". As gravações e concertos solares aparecem como fundo da musicalidade que se apresenta mediada por uma conexão cosmogônica: "*Y mi música es así, creo que va por ese lado de conectar con el cosmos. Por eso me gusta los sintetizadores porque creo que los sintetizadores te llevan, tienen como eso así, meio cósmicos. En las teorías creen que tiene vida propia*" (IBRAHIM, 2017).

O uso do discurso (aqui descrito na metáfora do fundo) como um indexador das musicalidades não vem do século XXI. É na passagem do modelo ritual sacrificial (ATTALI, 1977; WISNIK, 1989) para a representação e a tonalidade que se intensificam as delimitações e as regras socioculturais para o uso da música. Economia que se articula com as grandes disputas de cada época. Frente ao imperativo da transparência que vivenciamos, a música produz seus modelos. Vale lembrar o caso recente ocorrido com a banda de Porto Alegre, *Apanhador Só*, que suspendeu suas atividades após a denúncia de Clara Corleone, que afirmou ter sofrido violência por parte de seu companheiro, membro da banda, Felipe Zancanaro¹⁰⁶. Debate promovido de modo público, através do facebook, onde centenas de pessoas extravasaram suas opiniões, exerceram pressão sobre ambos os lados, até o desfecho, que aconteceu numa roda de conversa sobre o tema da violência contra a mulher, promovido pela banda.

A música produz fruição e identidades. Nem sempre essas duas dimensões andam juntas e os choques são inevitáveis no ecossistema da auto-exposição instantânea. Têm se tornado comuns projetos musicais que se vendem como uma ética, não mais pela qualidade

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/apos-polemica-apanhador-so-anuncia-que-suspendeu-atividades-entenda/>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

artística, mas pelo modo de ser em relação ao contexto econômico. Joseph Ibrahim é um exemplo, pois desafia o modelo instituído. Sua postura parece restabelecer a representação, fugindo do valor de troca não através da abundância (o que é mais comum), mas através da comiseração. Uma postura vinculada a seu país, que tem matrizes culturais estabelecidas em relação ao bem-comum, viver com pouco e reaproveitar (*Mujica way of life*). No entanto, até a resistência solar pode se tornar mercado na aglutinação ferrenha do *turbocapitalismo*, que em sua sanha acumulativa não faz distinções, "*El problema es claro: la lentitud misma termina por ofrecerse como un producto más, tarde o temprano se vuelve una mercancía y es incorporada a dinámica acelerada del capital*" (CONCHEIRO, 2016, p.112). Não seria essa a insatisfação presente nas falas de Joseph? O que diferencia a expectativa pelo reconhecimento estético do retorno financeiro? Apesar das contradições, escutar o contexto de sua obra, viável através do modelo elétrico construído com ímpeto, talento e teimosia, sugere um tipo de competência alinhada aos tempos de escassez que se apresentam no horizonte. Uma gambiarra à serviço da viagem, ou parte dela, como diz o título de seu último disco. Esses jogos são destrinchados mais adiante.

4.4.2 O disco de vinil como escultura (ritualidade, socialidade, institucionalidade)

(link: <https://soundcloud.com/user-537631520/o-disco-de-vinil-como-escultura>)

O Museu do Trabalho de Porto Alegre é um espaço independente mantido por seus associados, fundado em 1982, que tem como objetivo preservar e retratar a memória econômica e social dos trabalhadores¹⁰⁷. Há alguns anos, além de preservar um acervo de artes (de seus sócios e de outros artistas), promove cursos, workshops, oficinas e eventos voltados para a realização gráfica. Com base nessa trajetória vinculada às artes e à comunicação impressa, surgiu a *Parada Gráfica*¹⁰⁸, evento que está em sua quinta edição e conta com expositores de todo Brasil e de diversos países da América Latina, que comercializam fanzines, jornais, revistas, gibis (quadrinhos), livros, cadernos, agendas, calendários, cartões postais, cartazes, pôsteres, gravuras, pinturas, adesivos, *bottons*, *pets*, camisetas, bonés, peças de decoração, CD's, DVD's, fitas cassete, discos de vinil, entre outros. De passagem por uma das 400 bancas independentes, escuto o seguinte diálogo:

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://www.extraclasse.org.br/edicoes/1998/07/um-museu-para-o-trabalho/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://www.revistafinal.com/2017/05/28/parada-grafica-2017-feira-de-publicacoes-e-pecas-grafica/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

Mulher: - Aí que lindo esse quadro da dentadura! Adorei, quanto custa?
 Expositor: - Não é um quadro, é um vinil.
 Mulher: - É o quê?
 Expositor: - É um vinil, um disco de vinil. Um EP da minha banda.
 Mulher: - Ah, tá (visivelmente decepcionada), e quanto custa?
 Expositor: - Cinquenta reais.
 Mulher: - Cinquenta reais?
 Expositor: - É, eu produzo poucos, aí fica esse preço.
 Mulher: - Está bem, obrigado, está lindo!

O EP chama-se *Dentadura*, é uma das produções solo de Stvz ou Estevão Vieira, homem à frente do selo discográfico chamado *Chupa Mamba Records*¹⁰⁹, que hospeda um espaço de exposição e venda na Parada. Estamos em 26 de agosto de 2017 e o conheci alguns meses antes, através do *bandcamp* da gravadora, que hoje hospeda 31 álbuns (publicações). Espero a menina terminar sua enquete para puxar conversa, Estevão parece tímido em meio ao tumulto da feira, que está absolutamente lotada na ensolarada tarde de sábado. Pergunto se é normal essa abordagem e ele responde que sim, "até porque é uma feira gráfica." Em seguida me apresento, relembro nossas conversas via facebook e meu interesse no seu trabalho, principalmente na banda *Chapa Mamba*, carro chefe da gravadora (banda em que ele toca). Trocamos algumas palavras, pergunto sobre os itens expostos, quero levar a última edição do *Chupa Manga Zine*, publicação da gravadora que além de divulgar o catálogo, traz matérias diversas sobre música, arte e política (estratégia de relações públicas profissional), integralmente produzida por Estevão (conta com um ou outro colaborador nos textos). Além do fanzine de vinte páginas, que tem como matéria de capa o lançamento do quinto disco do *Chapa Mamba*, em seu design gráfico impecável de xerox preto e branco sobre folhas em cores diversas, levo a discografia completa da *Chupa Manga Records Volume #001*, em CD, tudo por 30 reais. São minhas últimas notas, portanto sou obrigado a pagar no cartão (via paypal) a *Lezma Tape*, coletânea em cassete da gravadora *Lezma Records*¹¹⁰, na banca que visito em seguida.

Nunca ouvi a *Lezma Tape*, o deck cassete do meu aparelho está desregulado e tenho medo que arrebente a fita, mas a arte ficou bonita na minha estante, assim como a *Dentadura* do Stvz ficaria. Não é novidade o apelo gráfico que bandas e músicos têm reeditado de uns tempos para cá. Podemos dizer que se trata de estratégia mercadológica. A diferença nas mediações da ordem da ritualidade, ou seja, nos modos de uso e de consumo

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://chupamanga.bandcamp.com/>>. Acesso em 19 jan. 2018.

¹¹⁰ Disponível em: <<http://lezmarecords.com.br/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

produtivo dos materiais parece ter relação com os espaços físicos. Aquilo que Milton Santos chama de territórios simbólicos (SANTOS, 2008) instalam-se na cidade e transformam-se em ambientes comunicacionais instituídos. Ali, as trocas comunicativas da internet, talvez mais frequentes e múltiplas, vão ganhar materialidade e personificação. Nem todos querem, como cita Matheus Borges (2017): "Eu não conheço ninguém pessoalmente. [...] Não tenho saído muito de casa, sei lá talvez pela circunstância moral, financeira, geral da nação, quanto pelo estado da cidade, tipo não acho que Porto Alegre tem sido muito encorajadora..."

A música se materializa, quase sempre em cassete ou vinil, com fino acabamento gráfico, a exemplo das três gravadoras presentes na Parada de 2017, *Chupa Manga*, *Punch Drunk Discos*¹¹¹ e *Lezma Records*. É o que Conter (2016, p.144-153) chama de resistência e devir sucata como enfrentamento do *mainstream*, como conta *dpsmkr* sobre a editora de fitas cassete *Fita Preta Recs.*, que surgiu de um gravador cassete jogado no lixo; mas fatalmente em estágio de apropriação pela grande indústria, como no caso da *Polysom*¹¹², comprada pelos proprietários da gravadora *Deck Disc* em 2008 e que a cada dia se aventura mais pelos relançamentos, como conta Daniel Villaverde, dono da *Punch Drunk Discos*: "estão relançando tudo, clássicos, tudo", com o álbum vinil do Arthur Verocai nas mãos. No Uruguai, a *Little Butterfly*¹¹³ traça caminho parecido, comercializando clássicos como *Días de Blues* e *Eduardo Mateo*, entre obras inéditas como *Sangre* (2015), do *Hablan por la Espalda*. Muito interessante o já citado projeto de Nandy Cabrera, *Macondo Revisitado*, coletânea musical sobre as chamadas bandas tropicais do Uruguai, lançadas pela gravadora Macondo, na década de 1970, pesquisa inédita que ganhou versão em vinil na *Munster Records*¹¹⁴, gravadora independente espanhola, em atividade desde os anos 1980.

Na casa de Daniel Villaverde, conversamos sobre esse cenário ao som de boa parte desses álbuns relançados. Ele está envolvido diretamente no diálogo entre as cenas musicais e artísticas de Montevideu e Porto Alegre. Através de seu selo musical, realiza eventos e edições de discos, CD's e fitas cassete¹¹⁵, alguns em formato *split* (como os discos *Criminales e sus premios*, com as bandas *Pluto* e *Ornitórrincos* ou *Egg Paranoia*, com as bandas *Paquetá* e *Mary O and pink flamingus*), onde combina duas bandas (normalmente

¹¹¹ Disponível em: <<https://punchdrunk.bandcamp.com/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

¹¹² Disponível em: <<http://www.polysom.com.br/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

¹¹³ Disponível em: <<http://littlebutterflyrecords.com/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://munster-records.com/en/label/vampisoul/product/macondo-revisitado>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

¹¹⁵ Matéria do jornal Zero Hora que comenta a produção de fitas cassete do selo Punch Drunk Discos. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/02/musico-gaicho-dono-do-selo-punch-drunk-discos-segue-investindo-em-fitas-cassete-4970514.html#>

lado A e lado B). Muitas vezes, são produções em parceria com outros selos, como os três discos de vinil ep 7" (polegadas): a) *Plato Divorak 7"*, em parceria com *Krakatoa records* e *Discos Além*, b) banda *3-D* e c) o relançamento do clássico *Replicantes*, de 1985, ambos em parceria com *Nada Nada Discos*; além do *long play* do *The Alchemists*, em parceria com *Rawrec* e *Oxentirec*. A produção colaborativa é estratégia para viabilizar financeiramente bandas e gravadoras. Implica cooperação financeira na produção, edição e distribuição, diálogo e intercâmbios entre cenas musicais de diferentes cidades e países. Sobre os relançamentos da *Vórtex* (*Replicantes* e *3-D*), ele comenta que estabeleceu uma parceria com Carlos Gerbase, quem gerencia o acervo e armazena os originais, mas recorreu a um acordo com outra gravadora para viabilizar o negócio.

Eu meio que lancei com um cara lá de São Paulo, até está esgotado já, cara. A gente reeditou o primeiro dos *Replicantes*, compacto, né? E a gente pegou as demos da *3-D* da *Vórtex*, aquela banda só de mulher que tinha aqui, né? [...] A gente fez mil. Isso aqui é a fita dos primeiros ensaios sem o Wander ainda, era o Gerbase que cantava. [...] Entrei junto, foi uma grana, mas recupera, né? Demora um pouco, mas... (VILLAVERDE, 2017)

Figura 21 – Daniel Villaverde mostra o EP dos *Replicantes* relançado por sua gravadora



Fonte: do autor.

Nesse nicho de mercado que cresce está em curso uma busca por originais. Mas nem todos são tão organizados como Carlos Gerbase ("que tem tudo catalogado e organizado"), então às vezes é difícil até mesmo encontrar as músicas. As reedições contam com materiais extras, como a fita cassete que vem junto com o compacto dos *Replicantes* (citado por Daniel) e outros registros inéditos, como fotografias pessoais, anotações das letras em cadernos rudimentares, memorabilias diversas. Retromania (REYNOLDS, 2011) generalizada em torno das imagens (retomando aqui o debate figura-fundo do subcapítulo anterior).

Os discos em vinil são vendidos através da internet (*Punch Drunk Discos* e *Chupa Manga Records* na plataforma do *bandcamp*)¹¹⁶, mas lojas físicas especializadas também criam esses territórios de consumo, como a recém-aberta (2015) e já extinta (2016) *Mondo Cult*¹¹⁷, de propriedade do produtor e diretor cinematográfico da *Canibal Filmes*, Petter Baiestorf. Vindo de Chapecó, Petter aproveitou os relativos bons ventos do consumo de cinema fantástico e de horror na cidade (sede de eventos como o Festival de Cinema fantástico de Porto Alegre - *Fantaspoa*¹¹⁸) para apostar numa loja especializada em itens *independentes*, como ele mesmo ressalta. Entre *indie games*, discos, cassetes, CD's, filmes (em VHS e DVD), quadrinhos e livros (raros e usados), bibelôs e colecionáveis de horror e ficção científica, a loja ocupava um espaço de referência na galeria São Marcos, rua Riachuelo, centro histórico de Porto Alegre. "A Planeta Proibido¹¹⁹ era aqui, né?", pergunto. "Sim, mas no piso mais acima, achei interessante o ponto também por essa relação", responde Petter.

Na *Mondo Cult* conheci Ramiro Cabrera, diretor de *Toca rapido o muere*, cinebiografia da histórica banda *hardcore* montevideana, *Setiembreonce*¹²⁰, lançado em Porto Alegre em 18 de janeiro de 2016, que estive na cidade para comentar seu filme em sessão no Cine Bancários (pequena sala do Sindicato dos Bancários do Rio Grande do Sul). Entre os materiais da loja, disputei com ele a única cópia do DVD *Montevideo Unde*, com

¹¹⁶ "Segundo a companhia [*bandcamp*], US\$ 200 milhões foram pagos a artistas entre 2008 e 2016 via Bandcamp. Sem informar qual era a base inicial, a empresa afirmou que em 2016 as vendas de álbuns digitais aumentaram 20%, a de faixas digitais avulsas, 23%, e de merchandising, 34%. A maior parte das vendas físicas foi liderada pelo vinil, que teve aumento de 48%. A venda de fita cassetes aumentou 58%, e a de CDs, 14%. No balanço, a empresa aproveita para cutucar seus concorrentes." (FÁBIO, 2017)

¹¹⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Mondo-Cult/934354059980409?fref=ts>>. Acesso em: 15 out. 2016

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.fantaspoa.com/2016/>>. Acesso em: 15 out. 2016

¹¹⁹ Foi uma das primeiras lojas a trabalhar com colecionáveis, quadrinhos, role playing games (RPG), no RS, nos anos 1980 e 1990.

¹²⁰ Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/sessao-especial-gratuita-de-toca-rapido-o-muere/>>. Acesso em: 15 out. 2016.

registros de turnês e entrevistas com as bandas *Hablan por la Espalda*, *Dante Infierno*, *La Hermana Menor* e *Santa Cruz*. No critério da maior distância do mercado originário, levei o filme para casa. Perto das seis da tarde, desatamos (eu, Petter, Daniel e Ramiro) a falar sobre movimentos independentes de hoje e de ontem, de Porto Alegre e Montevideú, celebrando a existência de pessoas dispostas e disponíveis como nós, realizando eventos por amor, viajando 800 quilômetros como fez Ramiro, para exibir e comentar um filme que pagou para realizar.

Figura 22 – Daniel Villaverde e Petter Baiestorf na loja *Mundo Cult*



Fonte: do autor.

Breve divagação que me fez pensar no consumo em seu sentido amplo e mediador, vinculado diretamente com as formações de gosto e memória. Ali estava Petter, que conheci há uns 20 anos em algum evento produzido por Daniel, em Santo Antônio da Patrulha (festivais multiculturais que ele organizava reunindo bandas estranhas de *punk*, *hardcore*, *arte*, *indie* e *post rock*, outros gêneros inomináveis, com cultura *skater*, exibição de filmes de horror produzidos em Chapecó pela Canibal filmes), que ainda hoje produz, dirige e distribui cinema de horror, *trash* e ficção científica, tema em que se tornou referência internacional (ativo desde os anos 1990, com uma filmografia de mais de 30 títulos entre

curtas, médias e longas-metragens)¹²¹. Ali estava Ramiro, em sua primeira passagem por Porto Alegre e eu, munido de interrogações científicas, numa loja que fazia uma ponte com diferentes gêneros culturais e tempos. Agora é mais uma opção de entrega via rede de computadores, sem a simpatia e os desabafos de Baiestorf: "apesar da sangueira e da tosquice, tento pegar um tema de crítica social, meus filmes são sobre nossos problemas sociais".

O fechamento da *Mondo Cult* sugere a dificuldade de manter-se financeiramente comercializando produtos independentes. Por isso, os editores de discos realizam um trabalho de peregrinação para ampliar os horizontes, para fazer valer a produção, embora Daniel (2017) afirme que nessas pequenas tiragens de álbuns clássicos (1000 cópias) o retorno seja bom e o investimento se pague, "Consegue recuperar, às vezes tira uma grana do bolso, mas não é muita, também. Tu faz porque tu curte, tá na veia!" (Daniel não vive de sua gravadora, mas do emprego como técnico audiovisual no espaço Santander Cultural, de Porto Alegre).

As banquinhas montadas nos locais mais diversos, sejam casas de shows, espaços para arte gráfica, feiras populares municipais ou eventos independentes realizados em casa, levam as produções até diferentes públicos. Ao lado de comida vegana, brechó de roupas usadas, sebo de livros, cerveja artesanal, estão os vendedores de discos intercalando atendimentos comerciais com a curtição de algum show. Entre uma bebericada e outra, poucas vendas e muita promoção. Como no caso de um evento que participei na *Casa Viva*, uma espécie de ocupação, que reuniu cerca de 200 pessoas, tarde de sábado num casarão da Cidade Baixa, em Porto Alegre, onde a filosofia era liberdade para exposição de produtos, entrada gratuita e formalidade institucional zero (sem alvará ou concessão da prefeitura).

Há muitos eventos como esse da *Casa Viva*, onde assistir aos músicos não é a atividade principal, mas uma atração a mais, como conta Jonas Adriano (2017):

Uma coisa que eu acho problemática afu aqui em Porto Alegre e que sempre me incomodou é que o show é o evento do dia, sabe? O show é tri tarde pra caralho, aí tu sai de casa pra ir no show e acaba o show, vai pra casa depois. Esses lances tipo, show na casa do Alan Chaves, por exemplo, o cara faz um panelão de rango vegan, chazão, chá gelado afu. E rola conversa, rola papo. O show dentro da casa do cara, assim. E aí vai da matinê até a noite. Passa o dia trocando ideia com gurizada, assim, não é um ambiente de show, sabe? como é... tu vai num show no Opinião, por exemplo, tu vai tomar um monte de ceva, vai entrar no show, vai ouvir ali

¹²¹ Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/tag/petter-baiestorf/>>. Acesso em: 15 out. 2016.

e tal, beleza, não vai trocar ideia nenhuma e vai embora. Esse lance eu acho muito foda.

O que ele chama de shows na casa do Alan Chaves são eventos como da *Casa Viva*, no entanto ligados à cultura *Straight Edge*¹²², movimento que prega o não consumo de drogas entorpecentes e que há alguns anos está próximo da cultura vegana, de economia local, entre outras contraculturas e subculturas de baixo consumo.

Em termos de venda, no entanto, Daniel afirma que de uns tempos para cá, a compra de vinil deixou de ser uma coisa "da nossa geração" (entre os quarenta anos) e que existe uma mudança de comportamento

Por incrível que pareça, a molecada compra, cara. CD nem tu dando eles querem. Às vezes um guri compra um vinil, eu vou dar um CD de brinde e ele não quer. Eu compro CD até hoje, eu compro fita, eu compro vinil, eu compro CD, eu compro tudo, eu gosto de música. [Tu é louco, né?] É, eu sou louco, eu gosto da função. Só que daí a galera está nessa de comprar vinil. [...] Fita, uma galera compra pra apoiar a banda, pra ter. Mas tem uma galera que tá ouvindo, eu vejo um monte de moleque comprando *walkman*, tá ligado? (VILLAVERDE, 2017)

Há aumento quantitativo no consumo dos discos de vinil no Brasil e no Uruguai, mas a interrogação que persiste é sobre a qualidade. Há mudanças significativas nos regimes de audibilidade a ponto de podermos afirmar a retomada do gosto pela alta definição da gravação analógica do vinil? Ou existe aí um culto à materialidade que se acreditava desaparecida até alguns anos atrás? Ou ainda uma retomada do ritual de escutar um disco, como afirmam e fazem Villaverde e Ibrahim, expoentes da geração anterior?

Não é o objetivo afirmar categoricamente quais os significados individuais envolvidos nessa retomada do vinil. No entanto, é um movimento que indica um fato curioso: mesmo diante da multiplicidade de formas de estar em contato com a música, o formato álbum persiste como referência ao conceito de música como obra. Até nesses territórios, em certo sentido, libertários, o gabarito que reúne músicas em torno de um tema, para o qual se cria uma arte que represente esses ideais, em torno de um nome ou um direcionamento, permanece. Fisicamente ou remediado através das interfaces online, ainda é um modo de organizar e delimitar usos e consumos. No volume de 196 publicações

¹²² *Straight edge* (do inglês "caminho reto", em uma tradução livre) é uma subcultura e subgênero do hardcore punk que surgiu nos anos 80. Ele defende a total e perene abstinência em relação a entorpecentes (tabaco, álcool e as chamadas drogas ilícitas). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Straight_edge>. Acesso em: 10 fev. 2018.

encontradas na pesquisa, somente 14 não simulam o formato de CD para postar as músicas no *bandcamp*. Entre os seis entrevistados, apenas Darwin posta fotos aleatórias no espaço dedicado à imagem de sua publicação, embora faça referências às obras como álbuns (sua tetralogia *Dididata* tem inclusive uma espécie de apelo conceitual). Como já comentamos anteriormente, Saskia apresenta outro método, com postagens mais livres, enquanto declara o desejo de lançar álbuns.

Figuras 23 e 24 – Banca de Daniel no evento na Casa Viva e placa de boas-vindas



Fonte: Do autor.

Mediações institucionais atravessam esse consumo, uma vez que as lógicas de produção estão vinculadas à mercados sedentos por oportunidades. Frente ao declínio de vendas do CD e às incertezas em torno dos sites de música (apesar do otimismo), há um acréscimo monetário e de marketing no *revival*. Porém, o retorno dos álbuns em vinil, antes de ser um passado revisitado, antes de ser pura repetição ou nostalgia, apresenta um modo de escuta presente numa espécie de redenção da reprodutibilidade. A noção conceitual do *disco de vinil como escultura* remete ao retorno reverencial da matéria da música e sua inscrição como uma poética que aproxima público e obra. Está em paralelo com o

videoclipe, com o entorno comunicacional dos fãs, com o fundo contexto das gravações caseiras. Não é preciso escutá-lo, mas folheá-lo ou guardá-lo na estante. "Fetichismo, né?", afirma Jonas Adriano, mas não só. Talvez o retorno de uma medida aurática ou preservacional quando tudo se esvanece na velocidade dos *streamings*.

Poderíamos encarar o retorno ao culto material do objeto como uma espécie de restituição da aura frente ao paradigma da nuvem informática do século XXI? No texto de Benjamin *A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a metáfora da aura perdida remete à dissociação das obras de arte de seu valor de uso ritual e culto à beleza, surgido no Renascimento através da disseminação das Belas Artes. Da cisão entre valor de exposição e valor de culto, com a possibilidade de reprodução alargada, Benjamin vai afirmar que a função artística passa a se constituir numa práxis política:

Se se consideram os diversos modos pelos quais uma obra de arte pode ser acolhida, a ênfase coloca-se ora sobre um fator, ora sobre outro; entre tais fatores, há dois que se opõem diametralmente: o valor da obra de arte como objeto de culto, e seu valor como realidade capaz de ser exposta. (2000, p.216)

A leitura que Susan Buck-Morss faz do ensaio, publicado em 1936, é uma advertência subentendida na liberdade de exibição e exposição que o fim do culto e a politização da estética pressupõe. Debaixo da euforia participativa das salas do cinema e da arte como "realidade a ser exposta" a autora encontra o esforço por um controle total sobre as populações. *A introdução da estética na vida política* proposta por Benjamin leva Buck-Morss a uma ampliação sobre o tema. Para além da afetação sensorial e da aculturação, que a fruição da arte implicam, ela defende a existência de condições paralinguísticas e a preservação de elementos não-civilizáveis em toda experiência estética. O desenho de abertura na rede neuronal levaria a uma indissociabilidade entre o mundo exterior e o circuito sensorial do cérebro

O campo do circuito sensorial corresponde assim ao da 'experiência', no sentido filosófico clássico da mediação entre sujeito e objeto, e no entanto a sua própria composição torna a dita separação entre sujeito e objeto (e que era tormento constante da filosofia clássica) simplesmente irrelevante. (BUCK-MORSS, 1996, p.19, grifo da autora)

A estética se funde com a realidade do meio externo, integrando um sistema sinestético, "sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico, no qual as percepções sensoriais exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e de

antecipação" (Ibid., p.19). Num primeiro momento, a reprodução das imagens técnicas vai alargar o espectro da realidade através da profusão e da participação, em certo sentido, ativa esteticamente. Enquanto o culto à pintura e à escultura inspiram isolamento e contemplação, o cinema é coletivo e imersivo e a fotografia, uma espécie de arte factível a quase todos. Mas a sociedade onde nascem essas revoluções ainda é uma sociedade de classes, marcada pela dissociação entre obra e trabalho (fantasmagoria) e entre valor de troca e valor de uso (fetichismo). Dessa forma, não existe redenção através da simples investidura sobre as tecnologias, pois elas trazem consigo a racionalidade capitalista, as fraturas da forma mercadoria. Por isso, convive com a suposta liberdade, um fascismo populista.

Entra em cena a figura do choque, que em Benjamin revela o potencial opressor da reprodução, sobretudo através do cinema. A montagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que permite um *aprofundamento da percepção* através de sua amplitude, de sua aproximação, das câmeras lentas, da manipulação do tempo, se oculta na experiência, se mascara e somente se desvenda através de um inconsciente óptico.

Com efeito, a sucessão de imagens interdita toda associação no espírito do espectador. É disto que decorre sua influência traumatizante; como tudo o que choca, o filme não pode ser captado senão graças a um esforço mais intenso da atenção. Por sua técnica, o cinema liberou o efeito de choque físico da ganga moral em que o dadaísmo, de certo modo, o havia encerrado. (BENJAMIN, 2000, p.234)

O dadaísmo teria formulado esse mesmo efeito, mas o exposto de modo mais visceral e violento, com o desprezo total a qualquer forma de aura, onde a obscenidade e o objeto comum estariam na base de suas formulações.

O inconsciente óptico é inspirado no inconsciente pulsional, de Freud. Sua aparição leva a formulação de uma experiência moderna neurológica. Uma vez que "o choque é essência mesma da experiência moderna", seria uma atuação da consciência que anestesia o sistema nervoso frente aos estímulos do exterior e isola o presente da memória de seu passado, por necessidade de sobrevivência, "não por entorpecimento, mas por inundação dos sentidos". Segundo Buck-Morss, não estaríamos mais diante de um sistema sinestético, mas anéstetico, que expulsa o mundo exterior por deflexão, ao invés de manter ativas capacidades miméticas de assimilação e aprendizagem. O sistema se autonomiza, como nas fábricas, onde "a memória é substituída pela resposta condicionada" (1996, p.23-29).

Em princípio, o choque aparece fisicamente através do espaço total fabril da segunda revolução industrial, das sucessivas guerras do século XIX, desaguando na

antecipação de Benjamin sobre o ocaso nazista. E logo a anestésica se torna método, quando o uso das drogas sai das ruas, onde cumpria papel entorpecente no sujeito, para se tornar recurso clínico coletivo nas salas de cirurgia, através dos opiáceos e da disseminação do uso do éter (que permitiram a docilização do corpo e a intervenção técnica com menor violência e maior precisão). O salto narrado por Benjamin, no entanto (não só nesse texto, mas em toda sua obra), é quando "o narcótico torna-se a própria realidade". As arcadas de Paris, as vitrines, as grandes feiras mundiais são a realização concreta da mercadoria e da fantasmagoria tornadas fato objetivo. "Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são 'reais' o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda 'natural' de um ponto de vista neurofísico. [...] Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos". (BUCK-MORSS, 1996, p.27, grifo da autora). Elas alteram a consciência e ao contrário das drogas, tem efeito coletivo ao invés de individual, são fato objetivo e norma social.

O fim da aura não é uma exaltação às possibilidades do fraco, mas uma advertência sobre o potencial destrutivo que adquire a política quando se esteticiza. A dimensão tecnoestética da fantasmagoria lhe confere um poder de arma, por isso Buck-Morss afirma que a modo de resistência, não mais apenas anestesia, seria necessário usar a contra-tecnologia como escudo. Segundo a autora, esse parece o convite de Benjamin: "desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, *restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade*, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela *passagem por elas*" (1996, p.12, grifo da autora).

A sociedade ultra-especializada e multimidiática não parece indicar outros caminhos. Mas quando pensamos *o disco de vinil como escultura*, ele representa uma contra-tecnologia ou um restituição de um valor de culto que havia ficado para trás? Para os ouvidos mais apurados, vai na direção de uma guinada essencialista, pois o grão do disco de vinil possui um espectro sonoro de melhor definição (CONTER, 2016, p.41-44). E para os outros? Não é necessariamente a escuta que está em jogo quando o mercado analógico se restabelece, pois ele traz consigo uma distinção de valor ao ser muito mais dispendioso financeiramente (discos e aparelhos) do que o consumo via *streaming*, por exemplo. Sob esse ponto de vista, estaríamos lidando com um novo fetichismo sobre seu valor de troca. O disco físico é uma questão de status.

Quando observamos as pequenas gravadoras de Porto Alegre e Montevideu, promovendo artistas novos e relançando materiais em vinil, podemos afirmar que estão resistindo, inclusive concordando com Conter (2016, p.188-191), quando comenta as

relações dialéticas entre *underground* e *mainstream*. Para ele, as tecnologias analógicas (vinil e cassete) foram abandonadas pelas grandes indústrias e ressignificadas nos pequenos mercados independentes, mas agora retornam ao domínio do *mainstream* em formas estruturais e ultrarentáveis. Ainda assim, ouvimos Daniel Villaverde dizer que consegue pagar suas contas e Estevão afirmar que o preço é alto por conta da tiragem quase doméstica de seus produtos. O modo artesanal de tomar os aparelhos remete à ética *DIY*, às epistemologias do sul, às contraculturas diversas presentes em nosso continente, mas denota, de certo modo, a incapacidade de enfrentar as estruturas comerciais da internet. Embora o *bandcamp* seja um espaço onde circulam 52 milhões de usuários mensais, são *youtube*, *spotify* e grandes conglomerados que dominam o cenário da monetização via rede¹²³. Será a contra-tecnologia analógica a resposta para o populismo fascista?

Se transferíssemos o contexto da reprodutibilidade para o da imaterialidade, talvez pudéssemos supor que vivenciamos um choque frente à desmaterialização (FLUSSER, 2008). Quais seriam as advertências? Se o inconsciente óptico fomentou um sistema anestésico frente a violência da *experiência moderna*, qual seria a reação cultural fisiológica diante do fim da obra musical enquanto matéria tátil? Talvez o regime de audibilidade em processo tenha relação com essa expectativa de repouso ou reconciliação entre natureza e história, na retribuição do olhar dos objetos sobre nós, que os olhamos (conforme Didi-Huberman). Os discos de vinil e as fitas cassete são a última experiência material com a música gravada, onde o som nasce do atrito mais do que da eletrônica. Sobretudo para os músicos, eles parecem frear a sensação de desaparecimento total da realização musical como relação de trabalho. Talvez, a sensação de fim da matéria tenha gerado a reação de instituir uma aura ao revés, não mais pelo culto à originalidade ou à sacralização, mas pela impressão imediata da concretude tátil. Essa contradição coloca o novo valor de culto como um retorno aos modos de consumo industriais (grandes fábricas de vinil), ao mesmo tempo em que faz surgir no horizonte formas de subvenção dos projetos minoritários (fitas cassete gravadas em casa). Até que ponto a sucata resiste à alta tecnologia? Por que eu comprei aquela *Lezma Tape*?

¹²³ Em seu discurso, Ethan Diamond, um dos presidentes do *bandcamp* afirma que a empresa se contrapõe aos modelos de *Spotify* e *Tidal* (que monetizam os artistas de acordo com as execuções musicais), pois permite que os artistas independentes façam seus preços e lucrem com vendas físicas e na internet, apesar do *bandcamp* ficar com 15% do lucro sobre produtos digitais e 10% do lucro sobre produtos físicos (discos, camisetas, canecas etc). (FÁBIO, 2017)

3.4.3 À escuta de Portbou (ou acaso transmedológico da socialidade)

(link: <https://soundcloud.com/user-537631520/a-escuta-de-portbou>)

A noção de irredutibilidade, em Marx, afirma que na história o acaso não existe. Por mais irrelevantes que sejam os fatos, a história só acontece a partir de uma totalização. Levei em conta essa premissa como uma dimensão presente na transmetodologia, já que sua abordagem prevê abertura aos processos e convite ao que poderíamos chamar de ocorrências acessórias. Ao longo da viagem, no entanto, ao trabalhar através da internet e suas lógicas passei a questionar tal filosofia. Pois dentro das estruturas informacionais controladas pelos algoritmos, até mesmo acasos ilusórios podem ser fabricados. Se por um lado, teríamos a premissa de Marx levada a sua realização mais nefasta e disruptiva, o que nos colocaria frente ao fim da história (FLUSSER, 1985), por outro teríamos nesses rastros das caixas pretas possibilidades de desarmar os aparelhos, de ressemantizar através da sucata (CONTER, 2016) e da gambiarra (OBICI, 2014), as estruturas de poder e de dominação.

O conhecimento como artesanania nos leva a fabricar sentidos para essas ocorrências a partir de uma fenomenotécnica (BACHELARD, 1970), numa espécie de in(ter)venção clínica na fenomenologia. Assim, ao trabalhar com a escuta, desenvolvi uma prótese: o gravador. Que me acompanhou não só nas entrevistas ou nos instantes produtivos e formais, mas nos passeios desavisados, nos deslocamentos em transportes públicos, em horas de descuido. Através dele, registrei músicos de rua em Barcelona, Montevidéu e Caracas, sem qualquer proposta sistemática de observação. Ao escutar esses materiais, pude trazê-los como elementos de reflexão e análise, como movimentos de racionalização imprescindíveis para a tese, mesmo ausentes da formulação objetiva dos problemas. Eu não queria pesquisar a música de rua ou a paisagem sonora, mas quando a escuta torna-se método é muito difícil desvencilhar a vida da investigação.

Munido dessa perspectiva fui até Portbou, visitar o túmulo de Walter Benjamin. Quis gravar a paisagem sonora desse local descrito assim por Beatriz Sarlo:

Port-Bou es diferente a los pueblos risueños de la costa catalana. Al llegar desde el sur, lo primero que se ve es el nudo ferroviario, las vías, los edificios administrativos. El visitante ha viajado por Walter Benjamin y quiere imaginar que en algún lugar, como una huella invisible, quizás en algún hotel, está la marca de quien pasó allí unas horas, las anteriores a su suicidio. Nada responde en la ciudad a ese deseo. Pero, más arriba, casi en la entrada del cementerio, está el monumento que recuerda Benjamin: una lámina triangular de metal es la pared de una escalera encerrada entre dos muros geométricos, el final de la cual puede verse el

Mediterráneo, de una vivacidad que contrasta con el interior oscuro. El cementerio de Port-Bou es, como los cementerios marinos, un lugar de un pueblo extrañamente sombrío, último enclave español antes de la frontera con Francia. Estuve en Port-Bou en 1999. Pensé y dije las cosas completamente inevitables, esas que a cualquier peregrino se le ocurren cuando llega a los lugares señalados. (2011, p.15)

Era verão, meados de julho, e desse cume onde estão o cemitério e o monumento, avisto famílias felizes a banhar-se na praia, em enormes brinquedos plásticos, boiando na pequena baía de mar azul escuro, reflexo do fundo de pedras. Tomo distância dos outros visitantes do cemitério, espero um momento de tranquilidade e ligo o gravador, no caminho entre o monumento e o desfiladeiro. Quero gravar aquele silêncio regado pela música distante do mar quebrando na costa, lá embaixo. Passados dez segundos, surge um estampido e outro e mais outros, sem mais cessar. Logo descubro que é um bumbo de bateria, no teste de uma passagem de som que se estende todo tempo que estou no cemitério e pelas próximas horas que ficarei lá embaixo, desfrutando de um banho gelado para aplacar o calor escaldante do sol. Há uma festa armada, no canto norte da pequena praia, oposto ao cemitério. No cartaz que celebra os 10 anos do *Tramunrock*, o nome de uma banda me chama atenção: *A Kontra Pelo*. Não fico para ouvir, sua música festiva não substituirá o silêncio que esperava captar da *extrañamente sombría* Port-Bou de Sarlo e Benjamin. Se tivesse esperado mais um dia, teria captado essa atmosfera, se Benjamin tivesse esperado mais um dia, sua morte, talvez, teria sido evitada. Nossa história à contrapelo está nos detalhes do futuro adiado pelo irreduzível, assim como seu suicídio presente de modo positivo nesse trabalho, parece fazer sentido na interpretação de Sarlo quando afirma que *"Su muerte en un oscuro paso de frontera muestra, invirtiendo su famosa 'Tesis sobre la Filosofía de la Historia', que todo acto de barbarie puede suponer, de parte de quen lo soporta, un acto de cultura"* (2011, p.25). O hoje não é por acaso, há suicídio em meu caminho.

Figura 25 – Monumento em homenagem a Walter Benjamin, de Dani Karavan, em Portbou¹²⁴



Fonte: do autor.

4.4.4 Suicídio (institucionalidade)

(link: <https://soundcloud.com/user-537631520/suicidio>)

A partir da experiência de John Cage com a câmera anecóica podemos afirmar que o silêncio é morte. Por outro lado, o controle do ruído construiu o paradigma da música ocidental até o modernismo (ATTALI, 1977) e as armas sônicas são uma realidade contemporânea (CRARY, 2014). O que nos aniquila?

O suicídio apareceu nas pesquisas de campo em diferentes momentos. Primeiro, foi *Canción Suicida*, de Darwin, no álbum *Maskaro Didier*, que destaquei no início da catalogação e me levou até a entrevista: "*y mi corazón respira, y mi corazón suicida*". Depois, foi a manchete tornada refrão em *Nosso Querido Figueredo*: "Eu vivo no estado com o maior registro de suicídios no Brasil ", por fim Natalia trouxe o tema de modo quase aleatório na entrevista:

¹²⁴ Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110121/54104758304/a-portbou-en-busca-de-walter-benjamin.html>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

?Viste que acá tenemos una alta tasa de suicidio? [si?] Es una de las más altas en el mundo, creo que esta en el dos o en el tres. [en serio?] Si. [y cual es la causa?] Capaz que sea la falta de amor, o de valorarse a uno mismo. Montevideo es bastante gris. Bueno, debe tener que ver con toda esta cultura, este arte que sale por todas las partes [melancolía] Si, melancolía, mucha, demasiada. (TABORDA, 2017)

Eu não quis confirmar os dados, mas trouxe o tema de modo alegórico para refletir sobre as condições de institucionalidade que vi nos seis músicos. O suicídio alegórico remete ainda às percepções de Durkheim, pioneiro em vincular esse fenômeno com a integração e a regulação social¹²⁵.

Ao pensar na institucionalidade, observamos a comunicação como um meio de alcançar reconhecimento ou autopreservação. Frente ao estado, frente ao mercado, frente a que? Qual é o duplo dialético do suicídio? Até que ponto a produção musical nos meios em que são realizadas distanciam esse sujeitos de seu aniquilamento? Quais as diferenças qualitativas em seus processos de enfrentamento das máquinas em rede e dos cenários intempestivos dos mercados independentes?

Cada sujeito responde a seu modo. *Estrella Negra* defende organização coletiva, profissionalização, expectativa que convoca estado e mercado para uma regulamentação. Em seu trabalho solo, Jonas Adriano não tem ambições, mas percebe o aprendizado musical como fonte de trabalho futuro, uma vez que investe tempo e energia para tornar-se um profissional. Matheus Borges revela suas expectativas em tom irônico "Eu não tenho nenhuma habilidade que me sirva como meio de subsistência. Eu não posso ser um músico e ganhar dinheiro escrevendo roteiro e escrever roteiro e ganhar dinheiro sendo músico", apesar de reconhecer que possui uma obra e um público. Saskia parece otimista

Depois que eu toquei ao vivo a primeira vez as coisas que as pessoas me disseram, tipo, daí que eu realmente é eu acho que eu posso fazer isso, eu acho que eu aguento essa bronca de levar isso a sério, sabe? E eu demorei, bah! Eu dei muito com a cara na lama pra ver o som do jeito que eu vejo ele hoje. Não levava a sério, sabe? Não era profissional. (SASKIA, 2017)

E a partir daí toma uma decisão curiosa: "vou começar a vender tudo o que eu faço, vou vender meus desenhos que eu trouxe para botar de capas, vou organizar as capas, que eu

¹²⁵ "Ao analisar as estatísticas oficiais de suicídio na França, Durkheim observou que certas pessoas eram mais prováveis de cometer suicídio do que outras. [...] Essas observações levaram Durkheim a concluir que existem forças sociais *externas ao indivíduo* que afetam as taxas de suicídio. Ele relacionou a sua explicação à ideia de solidariedade social e a dois tipos de vínculos dentro da sociedade – integração social e regulação social" (GIDDENS, 2012, p.27, grifo do autor).

tenho... as minhas coisas são muito desorganizadas porque eu gravo desde 2010 e 'upo' tudo" (SASKIA, 2017).

Não se trata de interpretação, mas as falas provocam um debate, em certo sentido já batido, em torno das noções de mercantilização das obras. Até que ponto tornar esse material economicamente sustentável implica mantê-lo vivo? Ou, como aparece em alguns momentos, até que ponto mercantilizar a obra não é matar seu sentido? Uma tese que nos vincula às primeiras noções de Adorno em relação à indústria cultural, mas que vou trazer aqui por um viés diverso. Até que ponto os sujeitos se aniquilam para manter seu potencial crítico? E não se trata aqui de escolhas ou de estratégias de venda, mas de modos criativos e subjetividades. Por mais que, às vezes, pareça uma questão de atitude ou de tomada de decisão, em termos musicais nem tudo é controlável. O potencial crítico que alguns desses sujeitos expressam não tem relação somente com suas personalidades, mas é parte de subjetividades construídas nesse tempo histórico posicionadas no contexto específico. São sociais e culturalmente construídas, portanto difíceis de serem racionalizadas à frio. Poderíamos dizer que autênticas, embora esse termo nos leve para o indivíduo. As formas de institucionalização das obras vão passar pela coletividade, por esse encontro com o público, o contato com produtores, os modos de escuta compartilhada a moldar determinado produto que se encaixe (no sentido institucional) nos contextos de consumo.

Nenhum dos sujeitos está disposto a se entregar de braços abertos ao mercado por livre e espontânea vontade. Quem assumiria tal posição? Qual artista afirmaria que faz algo somente para vender? Mas esse modo simplificado de ver não corresponde à realidade concreta, na qual eles precisam evitar sua autodestruição. Além disso, qual seria a fórmula de uma música totalmente mercadológica? Como afirma Matheus, "Começou empírico, não sei nem se é experimental, não é porque eu não sabia tocar que é experimental também, né? Era empírico, mas é difícil dizer se era experimental porque eu tava tentando não ser experimental, pensei: eu vou pegar isso aqui e eu vou conseguir fazer uma música pop sem saber tocar" (BORGES, 2017). O modo como as músicas soam nem sempre é o modo como seus compositores as escutam. Por isso, o nível de experimentação promovido pela rede exhibe um potencial de aprendizagem coletiva na reiteração da escuta que perpassa outras lógicas de uso e valores de gosto, como o gênero, por exemplo.

Uma vez que a escuta é produzida socialmente e que o compositor é um organizador perceptivo da escuta de seu tempo, não há como desvincular vida e obra (fundo e figura). E a verbalização em torno dos projetos exhibe uma dimensão específica relativa às mediações institucionais, embora estas estejam sempre fora do alcance imediato. Não há

produção musical sem a vida e a vida se desenvolve nas relações sociais e de produção, no desenrolar da história. As filosofias (ou a superestrutura) que permeiam as criações são parte das obras e remetem sempre à visões de mundo: o subterrâneo em Jonas Adriano, a música encerrada em Matheus Borges, a sustentabilidade em Joseph Ibrahim. Mediações para enfrentar o concreto que é se manter vivo.

A questão é o quanto estar em rede é, ao mesmo tempo, pulsão de vida e tendência suicida. Se a lógica do capitalismo é a fabricação da escassez, a rede da composição (como chama Attali) na qual todos são músicos, implica a inviabilidade financeira da música e seu valor de troca, quando o uso disseminado é livre. Por certo que esse valor de uso transforma-se como na reinvenção do *disco de vinil como escultura* ou do marketing de experiência dos shows globais. Mas para o grande volume do compartilhamento em rede, o uso sequer existe. Não seriam esses espaços a câmara anecóica de John Cage? O simples pulsar inconsciente a reverberar nossa vida interior como registro.

Por outro lado, tais movimentos, levados em sentido crítico, podem apontar para o esgotamento desse modelo, para a cisão definitiva entre valor de uso e valor de troca, onde para além da alienação do trabalhador da música, se ressignifique esse trabalho. Talvez visível em Joseph Ibrahim e sua negação da estrutura como está (não sem contradições internas, como a insatisfação com a crítica ou a rendição ao mercado argentino). Não se trata de traçar estratégias mercadológicas para subvencionar o trabalho, mas de reduzir ao máximo a participação no sistema a fim de preservar recursos materiais e tempo livre para operar um trabalho desalienado (e desalienante?). O juízo passa por uma questão de gosto, mas materialmente, seu trabalho apresenta traços de uma sociedade pós-capitalista ou pelo menos, uma sociedade crítica ao modelo acumulativo, baseando-se na colaboração (embora a necessidade do sinal da internet e dos equipamentos eletrônicos mantenha a conexão com o alto mercado).

Por mais que a música tenha deixado de ser ritual e sacrificial ela ainda possui um nível de entrega, mas que agora não exige oferendas externas. São os músicos, levados pelo espírito do tempo e pelas escutas que parecem lhes superar, que transformam-se em bodes expiatórios. São os músicos que, sem a crença de viver do seu próprio trabalho, seguem, por teimosia ou vocação, submetidos ao isolamento ou ao público, a viver trancafiados ou a dormir na rua, amplificando seus modos de escuta como um ímpeto de vida. Não é diferente de outros tempos, como aponta Hobsbawm, no surgimento do mercado musical do século XX, quando a música popular adquiriu sua forma mercado no trinômio artista-disco-concerto:

Qualquer que seja a personalidade dos músicos brancos de jazz, uma coisa – até recentemente, ao menos – sempre o separou dos músicos negros: sua liberdade de movimento. Os negros não tinham escolha. Tocar música (para os músicos autodidatas, tocando o *seu* tipo de música) ou participar de outro tipo de entretenimento eram as únicas maneiras que eles tinham de ganhar a vida, a menos que quisessem ser operários não qualificados, e a única forma de ter um lugar no mundo. (2011, p.285)

Não ter escolha. Será que ainda faz sentido afirmar que não se trata de opção, mas de vida ou morte? Pulsão ou aniquilação? Está na base de um dos movimentos mais críticos da cultura ocidental o encontro inusitado da classe trabalhadora inglesa com os imigrantes jamaicanos de Londres. Os relatos narrados por Dick Hebdige afirmam que a aproximação dos jovens ingleses com os rastafaris centro-americanos fez nascer uma ética de perceber o mundo como um conflito e a música como único caminho (2002, p.62-70). O que essa *epistemologia do sul* pode nos ensinar é que frente à racionalidade acumulativa do capital, a morte é consequência natural e ela nem sempre vem de uma força exterior. O suicídio é um "fato social"? Trago aqui um texto que tinha escrito para o portal Ano-Zero, em meio a redação da tese, mas decidi não publicar, o título é "Um caso sobre a bossa-noise" e aborda o tema desse subcapítulo, creio que vale a autocitação:

August day song, de Bebel Gilberto, em sua gravação original conjuga um intenso diálogo forma-conteúdo. Duas mulheres declaram-se amor ao fim do inverno, entre harmônicos suspensos. No "mesmo tom", afirmam nalgum momento, saudando no texto a afinação proposital das vozes, que confundem-se. Demorei a descobrir que uma fulana cantava junto com Bebel. Um unísono que desafia as harmonizações complexas da bossa nova, a qual o pai de Bebel é o principal expoente. Apesar disso, assim como a filha, convive com ranços e preguiça da crítica e da imprensa por seu temperamento excêntrico (excessiva autocrítica). Ironias do destino, João vive (sobrevive) dos adiantamentos sobre a venda de seu processo contra a EMI para o banco *Opportunity*¹²⁶, de Daniel Dantas, um célebre fraudador do sistema financeiro nacional. Através de sua benevolência (?), mantém um dos músicos mais importantes do mundo em condições de viver. Nem Macunaíma! No panorama mundial da música dos 1950 e 1960, poucos autores e discos não tentaram aventurar-se por uma *bossanovização*, gênero que reinventou a harmonia, mas junto disso as

¹²⁶ "O Opportunity, porém, achou que a causa de João Gilberto valia a pena. O banco propôs adiantar 10 milhões de reais ao artista, que se comprometeu a repassar à instituição 60% do valor total da indenização que a EMI venha a pagar ao final do processo. Se o banco perder a disputa, o dinheiro adiantado fica com João Gilberto" (DIEGUEZ, 2016, p.62).

possibilidades do fraco, dos sem voz. Bebel canta mal, ouvi boatos de coxia, que já chegou caindo de bêbada no palco. É apenas mais um caso de difícil sucessão na empresa familiar ou se trata de uma artista tentando ganhar a vida (dignamente)? Os milagres forma-conteúdo do primeiro disco de Bebel, estariam a cargo de Suba, artista iugoslavo, que produziu seu disco. Ouvi falar de sua lenda através de um grupo chamado *Belgrade Noise Society*¹²⁷, que conheci através do site Myspace.com. Morreu devido ao incêndio em seu apartamento em Copacabana, justo quando, após ter sido encontrado pelo síndico que derrubou a porta, tentou voltar ao quarto que servia de estúdio para resgatar os *back ups* de Bebel Gilberto¹²⁸. Acabou asfíxiado pela fumaça. Para Marina Lima, com quem Suba também trabalhou, ele finalmente entraria no *mainstream* da música brasileira com o disco de Bebel, onde jaz, vivendo das antecipações de Daniel Dantas, João Gilberto. O *mainstream* não nasce sem provocar efeitos colaterais.

4.4.5 Pássaro eletromecânico (tecnicidade)

(link: <https://soundcloud.com/user-537631520/passaro-eletromecanico>)

Há um livro de contos de Ítalo Calvino baseado na observação que um homem faz sobre os detalhes de seu cotidiano. Palomar (nome do livro e do homem) é apresentado como um senhor casado que ora medita, ora viaja, ora vai às compras, ora sai de férias, munido de uma atitude contemplativa, que nas descrições de Calvino ganha ares alegóricos. Num destes episódios, Palomar trabalha num jardim, ao lado de sua mulher enquanto escuta uma imensidão de pássaros cantarem em pleno verão. Seu exercício está na distinção quase abstrata das vozes (efeitos de presença) complexas, ao contrário da identificação etológica dos nomes, das raças e das famílias, "Palomar havia preferido a perseguição contínua de uma precisão insegura para definir a modulação, a cambiante, o compósito: ou seja, o indefinível".

Ao fim da tarde, aterrissa no jardim um casal de melros, talvez novos, talvez os inquilinos de todo verão. Seu assovio é o mais inconfundível: idêntico ao de um humano que não seja muito hábil em assoviar. Além disso, parece um assovio que não quer se repetir de tão *modesto* e *afável*. Quando um melro dispara sua melodia faz-se um silêncio quase extenso, até que o assovio seja repetido pelo outro. Sempre como se fosse a primeira vez. E sempre de modo espaçado. Aí entram as dúvidas do senhor Palomar acerca desse modo de

¹²⁷ Disponível em: <<https://soundcloud.com/belgrade-noise>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

¹²⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0311199920.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

expressão animal: Será um diálogo ou um monólogo? Será apenas imitação ou demarcação de território, espécie ou sexo?

Ou quem sabe, todo o diálogo consiste em dizer alto "estou aqui", e a extensão das pausas acrescente à frase "ainda", como se dissesse: "ainda estou aqui, sou eu mesmo que aqui estou". E se estiver na pausa e não no assovio o significado da mensagem? Se for no silêncio que os melros se falam? (O assovio seria neste caso um sinal de pontuação, uma fórmula como "dito, câmbio".) Um silêncio, na aparência igual a outro silêncio, poderia exprimir cem intenções diversas; até mesmo um assovio; falar calando-se, ou assoviando, é sempre possível; o problema é entender-se. Ou melhor, ninguém pode entender ninguém: cada melro acredita haver posto no assovio um significado fundamental para ele mas que só ele entende; o outro lhe contesta algo que não tem nenhuma relação com aquilo que ele disse; é um diálogo de surdos, uma conversa sem pé nem cabeça. (CALVINO, 1999, p.26)

O texto apresenta, então, uma analogia entre o casal de melros e o casal a trabalhar no jardim. Nos diálogos entre Palomar e sua esposa também não há uma correspondência definível em seu sentido literal, quando segue mais ou menos assim:

- Lá estão eles. [...]
- Psiu. [...]
- Reguei-o ontem e já está seco. [...]
- (silêncio e murmuros). [...]
- Psiu...! Vai espantá-los. (Ibid. p.26-27)

Entre as falas (nas minhas reticências), Calvino explica os *jogos de linguagem*: na primeira frase da mulher, o pleonasma ou a antecipação à visão do marido sobre os melros, que responde com o pedido de silêncio como uma afirmação de que já os havia visto, seguida da comunicação supérflua sobre o jardim para demonstrar "uma confiança para com os melros muito maior e mais desenvolta que a do marido" (Ibid.,p.27), e assim por diante. Trocas verbais não necessariamente sobre o assunto que dialogam, mas que evocam ao perfeito (ou nem tanto) entendimento que possuem enquanto cônjuges que são.

Quando fazemos uma analogia entre as musicalidades caseiras da internet com o assovio do melro disparado de modo aleatório (como a bola de bilhar de Darwin), ao "receptor" se impõe a busca pelo significado, certo mistério. Mas nessa trama de relações cotidianas partilhadas através da rede, se estabelecem *jogos de linguagem* (como a situação dos Palomar que é matrimonial, aqui adquirindo outras dimensões) que permeiam o consumo musical. Jonas não gosta da ideia, mas chega a assumir a possibilidade de tocar para um público de especialistas, Darwin, de modo análogo, afirma "*todos son músicos en*

Montevideu", Saskia quer fugir dos rótulos, mas navega nos circuitos especializados da cena eletrônica com os quais se identifica. Ou seja, entre os níveis de comunicação textual, transitam diversos jogos.

Não pretendo apresentar significados dessas relações, que como espectro permeiam a linguagem textual e musical das obras, mas apresentar seus usos como uma estratégia de montagem, como "possibilidades" (WITTGENSTEIN, 1999, p.61). Para tanto, amplio a metáfora de Calvino, de uma comunicação entre dois para uma comunicação entre muitos. O elemento comum, para além do assovio e do silêncio (que trataremos depois) é a matéria pela qual a sonoridade viaja, no caso de Palomar, o ar, no caso das produções caseiras, as redes e as diferentes mediações que envolvem o compartilhamento; da escuta à publicação. O jogo que procuro está aí, de modo quase translúcido, na relação com os instrumentos, com os *softwares*, com os gêneros, com as interfaces, que promovem uma espécie de aprendizagem e (diferente da voz na matéria aérea) deixam rastros. A imagem do jogo não como tabuleiro ou carta, nem como quebra-cabeça ou adivinhação, nem como equilíbrio ou batalha. Nesse caso são jogos de armar¹²⁹. Montagens com estruturas fluídas, aramados leves que atravessam de modo tridimensional a horizontalidade da rede.

A primeira e mais óbvia montagem é a montagem musical. Embora apareçam alguns indícios em suas falas, não importa aqui saber quais são as referências para que os sujeitos lancem mão da montagem como ética. Podemos partir da música concreta de Schaeffer, da música eletrônica alemã, passando pelo movimento disco anos 1970, o rap e o hip-hop, a cena eletrônica, mas é válido destacar, com Benjamin, que a montagem é um sintoma sensorial da modernidade, que eclode nessas configurações, mas que perpassa a cultura de modo transversal de forma anestésica (sem dor).

Importa aqui perceber como a naturalização das técnicas de montagem através da plasticidade da escuta torna-se expressiva nas musicalidades através da ludicidade, de um persistente inacabamento na relação com as tecnologias (instrumentos musicais, computadores, softwares de edição), como aparece na descrição de Saskia:

[...] meu estilo de composição é absurdamente bizarro. [...] como eu sou beatmaker, eu toco guitarra, eu toco teclado, eu toco bateria, toco baixo, canto e faço letra, e ainda edito som e masterizo, e faço a edição toda. [...] aí tem dias que eu tô gravando linhas de guitarra, eu tô lá com o metrônomo na cabeça, sei lá BPM 100, fico tocando, tocando, tocando, até, que nem quando eu aprendi a tocar, tocando, tocando, tocando até, bah,

¹²⁹ Referência possível ao disco de Tom Zé. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/discografia/>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

isso aqui ficou muito massa. Daí eu vou lá gravar três minutos disso, gravo três minutos disso, ou gravo oito compassos disso e deixo de gravar para depois pensar numa ponte ou depois pensar num refrão e deixo lá assim. Aí outro dia estou a fim de tocar um teclado, daí fico lá fazendo até achar uma coisa que eu loopoo e fico tocando tocando tocando tocando até fechar tantos minutos.

Depois de esgotar tais práticas, gravadas como fragmentos ou performances isoladas, que não estão descritas como músicas prontas, mas excertos, em algum momento iniciam as sobreposições. Podem partir de uma base rítmica ou de uma guitarra, que Saskia traz do arquivo para ouvir nos fones de ouvido e inserir a camada seguinte (a ser gravada), e assim por diante:

[...] até a própria letra as vezes é fragmentada, tipo eu tô com esse som já todo estruturado, tenho já uma melodia na cabeça estruturada, preciso de uma letra pra isso, aí as vezes eu pego cinco letras, cinco textos diferentes que eu escrevi, monto eles numa letra que ficou de acordo com aquela melodia e... sai a melodia.

Processo que, a princípio, se encerraria na postagem da música na internet, mas não quando observamos do ponto de escuta da própria compositora:

Não gosto de um banquinho e um violão. Eu gosto de ficar até as 05 horas da manhã editando um som e quando ele tá pronto eu escuto umas cinco vezes e Ahhh Foda, foda! Eu vou postar. Daí posto e no dia seguinte já acho que tá uma merda. Isso aqui tá errado, aquilo dali tá errado. Ninguém vê, né! Mas eu vejo.

O suposto fim do processo na publicação é apenas um intervalo na montagem que persiste na escuta, na insatisfação com o resultado (que tem relação com o aprendizado formal, também) que não é final, uma vez que a estrutura da rede é reformulável. Saskia pode a qualquer momento refazer, aprimorar, armar outra versão. E o faz, às vezes musicalmente, às vezes na interface, trocando uma imagem de capa, mudando o texto da descrição. Processos acompanhados de perto pelo público, que opina ativamente através de comentários.

Darvin, por sua vez, comenta a dificuldade de encerrar seu processo criativo ao explicar os motivos que o levaram a gravar e publicar seu primeiro álbum no bandcamp *"Yo no soy mucho de hacer canciones, no sé cerrar las canciones. siempre espero alguien más o... está fue la manera de tocar conmigo mismo de otras maneras. por así decirlo. Es gravar*

un momento track después le pone" (ELISONDO, 2017). De modo análogo, Jonas Adriano descreve suas ações com ênfase, aqui, na repetição:

Por exemplo, tem algumas coisas que eu tenho, que eu gravo, que um pedaço só ficou massa, aí eu corto aquele pedaço e repito pra caralho, assim. Processo umas coisas em cima, depois corto um pedaço e colo aqui. [...] Basicamente pra mim é como se tivesse jogando videogame ou mexendo, vamos ver o que é que dá. Bota ao contrário, troca umas frequências aí, equaliza de uma maneira bizarra, bota um Phaser completamente sem noção. [...] Às vezes transforma toda ideia original do som. [...] Se não tivesse nada de tecnologias, eu acho que eu faria igual. (ADRIANO, 2017)

Destaco dois momentos dessa fala para seguir com a análise. Primeiro a dimensão lúdica, que aparece claramente numa espécie de infantilidade em relação aos equipamentos. Para Benjamin, reside na infância um vínculo com o tempo mítico das primeiras tecnologias, uma vez que a criança, através de sua curiosidade sobre os fenômenos e sobre os inventos, vê a grandiosidade da tecnologia para além da simples *novidade* ou *modernidade* da visão do adulto (no contexto do fetichismo da mercadoria). Nesse encanto mítico da infância, estaria uma possibilidade de conectar-se com o que as tecnologias apresentam de ur-história, a história (e a tecnologia) naturalizada, como num deslumbre: "*El niño puede hacer algo de lo cual el adulto es totalmente incapaz 'descubrir nuevamente el nuevo'"* (BUCK-MORSS, 1995, p.301). A frase final de Jonas nos leva ao segundo ponto, quando ele situa as tecnologias como algo externo a sua inteligibilidade musical. Seria possível fazer tal exercício de imaginação? O jogo em questão é justamente o modo das músicas trazerem a assinatura da técnica (vinculada a essa tecnologia) como um organizador perceptivo.

[...] acaba também que esse jogo de ficar mexendo acaba gerando coisa interessante pra mim, entendeu? Até onde eu sei eu sou o único músico cujo instrumento é o teclado de letra mesmo. Eu toco ali, então sei lá, eu acabei aprendendo através da prática também, porque eu tenho o mesmo notebook há nove anos, oito anos. [...] porque eu acho que também a música, ou o que eu faço, vem muito dessa relação minha com a tecnologia junto, assim, então é sempre eu acho meio difícil avaliar o que isso vai alterar no meu processo também porque muda muito de, por exemplo, o programa ou o software que eu uso para compor ou pra editar as músicas, isso gera uma alteração muito grande no estado final. (BORGES, 2017)

Essas imbricações não são audíveis de modo imediato. A não ser por *experts* ou por técnicos de áudio. E mesmo entre esses, constituem um jogo, pelo espaço que ocupam, pelo

modo como estão dispostas, pelas referências que aparecem nos textos escritos nas descrições, enfim, pela totalização. Reitero, modos comunicacionais que (embora possam ser) não são encarados aqui do ponto de vista do significado, mas da *presença*. Estão ali, a inquietude de Saskia, a incompletude de Darwin, a brincadeira de Jonas e as teclas *qwertyuiop* (primeira linha de letras na disposição que aparecem no teclado) do computador de Matheus, na escuta de todo contexto, não necessariamente de modo explícito.

Esses jogos de armar não se constituem no que se escuta ou no que está escrito nas capas dos álbuns (objetivamente), mas nos usos (que fabricam outras linguagens). Não é a estrutura armada, mas o gesto que realiza o encaixe e deixa rastro, como no poema de Rilke "*A veces un pájaro se asusta y lanza (al volar) la grafía – la imagen escrituraria – de su grito aislado*" (1994 apud CHION, 1999, p.187). Por exemplo, as repetições formais no modo de descrição dos álbuns no *bandcamp* ou o contrário, uma forma muito inusitada de descrição de um álbum. Não é o que diz, mas o dizer. O texto na descrição do projeto *Dididada* afirma que o modo diferente de escrita ali empregado é a linguagem dos bebês, mas na entrevista, Darwin me conta outra versão:

Tengo dislexia y disgrafia. Disgrafia es como un problema motriz en la hora de escribir, algo ancho. Se te doy un cuaderno no entiendes, no se puede leer y entonces cuando apareció el messenger y eso, y empecé a hacer contacto con la computadora me dolía un poco no ver rota la palabra, ver la escrita como bien así, me molestaba. Quería como representar mi forma de escribir a mano en la máquina. Por eso empecé a escribir así. La dislexia, lo descuido y la profundización de eso, apoyar eso es la mierda. Hay gente que me a dicho que lo escribo y no le entiende. (ELISONDO, 2017)

Não interessa o verdadeiro significado (se é que existe), mas notarmos o jogo. Aqui, além de armação, armadilha. Linguagem de bebês ou disgrafia, o uso desse campo destinado à descrição formal do álbum ou do projeto postado se amplia para além do álbum, mesmo quando só descreve o álbum. Vetor que se estabiliza (ou não) parcialmente em quem lê, mas para além da leitura, jogo; monta a peça ou cai na armadilha, conecta ou desconstrói outra parte. E cada fragmento é outra possibilidade. Darwin também cria o discurso para sua tetralogia de álbuns, numa narrativa romântica sobre sua obra: "*cuatro estaciones de mi persona que conocí haciendo eso*". Sua presença (não qualquer presença) é uma forma de aprendizado lúdico, "*que era mi intención, mover un poco las personas*" (Ibid., 2017).

Essa dimensão política da presença fica mais clara no caso de Saskia, quando fala sobre sua identidade e subjetividade enquanto artista

Eu acabo representando um rolê de resistência, mas não quer dizer que eu de fato lute por aquilo, porque eu acho que as pessoas que lutam por aquilo são muito mais engajadas e muito mais certas, muito mais informadas, muito mais atuantes pra fazer alguma coisa mudar do que eu fazendo meu som, sabe? Mas eu vejo que acabo ajudando rolês por fazer meu som e eu já vi eu mesma abrindo portas pra outras pessoas que faziam seu som sozinhas e acho massa, isso é uma coisa que me incentiva, mas ao mesmo tempo rola um bloqueio na parte criativa eu as vezes me pego comendo som que ta falando sobre mim mesma, não tá falando sobre essas pessoas. E acho que isso atrapalha um pouco no quesito composição, mas talvez eu tenho só ficado criteriosa e feito só a coisa melhorar, mas no sentido letras em português, sabe? grupos que tu vai atingir e essas coisas. [...] É. Uma pressão social em representar certas coisas. Representar o feminismo e representar a luta negra. Mas eu não sou muito isso. Eu acabo sendo só um exemplo, um exemplo do que mulheres e negros podem oferecer, no caso, mas não quer dizer que eu esteja de fato acompanhando e lutando por essas coisas, tô fazendo o meu som, tô fazendo o que eu sei fazer, tô fazendo o que eu sinto, não necessariamente é uma luta, sabe? (2017)

Aqui surgem imagens. A mulher negra. Talvez jogos de representação e identificação. Teatros que não devém de uma instância definida, mas acontecem na interação e no movimento. O ambiente coletivo molda essas formas, erguem-se armações, mas sem rigidez, no fluir das escutas. Aprendo a escutar isso e a usar a música e todas as imagens a meu modo (vinculado ao gênero musical, vinculado ao feminismo, vinculado à classe social). Saskia não é nem atriz nem personagem, está no entre, no ato reflexivo do teatro épico de Brecht, tendo que voltar-se para o público a fim de desvendar o cenário, de desmistificar a sociedade na qual atua, para em seguida cair na própria contradição uma vez mais. E se ela for um holograma?

Diferente do que seria o que definimos anteriormente como fundo, a dimensão política aqui parece espetacular, no sentido de Guy Debord (relações sociais mediatizadas por imagens). Não que inexista a disputa política instituída, a necessidade da representação e a representação em si, atos em torno dos símbolos que a noção de "exemplo" explicitada por Saskia remete. Não se trata desse viés. Embora as letras em português comuniquem, não é só o dizer, apesar de que o dito exerça o papel da peça, enquanto o jogo é a existência. É justamente essa existência (*presença*), mais estética do que política, que fala mais de si do que das causas, que gera identificações por conta do *crush*¹³⁰ e não necessariamente por conta da cor ou do gênero. A regra está no drama, na sutileza. É como se no ato reflexivo caísse o pano, e a partir daí, a epifania ficasse por conta do freguês. Ou do espectador que

¹³⁰ Nome de uma música que fez muito sucesso que fala de relacionamentos amorosos. A palavra *crush* também é utilizada como sinônimo do sujeito de uma relação afetiva.

assume o papel. O *rolê de resistência* se cria ao não enunciar-se, pois aí se enuncia (para quem joga) como outra forma de resistir no cotidiano (forma imagem, não necessariamente transformada em ação, mas que pode se transformar).

No caso de Joseph Ibrahim arma-se a contradição. A música feita de modo ecológico, mas com aparatos midiáticos tecnológicos de última geração. E desse encontro (história e natureza) uma proposta musical instrumental extensa, presente apenas na internet, onde afirma na ficha técnica a energia solar como fonte. Nessa espécie de conexão mística, o sol é um mediador. O jogo não está mais em montar as pistas para que a escuta se complemente, está na transformação da energia solar em música composta, gravada, publicada de modo eletrônico e midiático, conectada com a escuta (em seu momento) possível somente através do sol (o sol nos sustenta também). A suspensão da metrópole industrial e o modo artesanal de produção da música se apresentam transpassando de modo biopolítico a escuta. É um corpo eletrônico, mas com o pé na terra. Enraizamento que dá um tom crítico a obra, mas sem qualquer panfleto. Sem cartaz. Está no jogo, como revelam as falas:

Y mi música es así, creo que va por ese lado de conectar con el cosmos. Por eso me gusta los sintetizadores porque creo que los sintetizadores te llevan, tienen como eso así, meio cósmicos. En las teorías creen que tiene vida propia. [...] Me pasa cuando toco la criolla solo así también. Hay momentos que siento que me, más que nada me siento como un canal que, empiezo a componer, viste cuando empiezas a componer y está un tema tal así, te sale, realmente, eso como que baja una... [...]Y eso es el cosmos, o el cosmos o dios o llama lo que sea. Siento esa conexión. Es muy ovni música, música es muy marciana. (IBRAHIM, 2017).

Os discos *Kaosmos*, *Nómades*, *Parte del viaje* estão publicados na íntegra no *youtube*. Não há separação das faixas como sugestão à escuta ritualizada. A montagem aqui se estabelece numa tentativa de perfeição orgânica, como referência ou citação à própria condição de realização. Fabricar outra natureza musical através das máquinas e expulsar mecanicamente a música de si como numa possessão

Pero, pasa que cuando compongo algo. Cuando compongo el tema estoy dos semanas tocando eso, solo eso (pam-pam-tam-tam). Y cuando voy gravarlo, gravo así. (movimenta mão, de uma vez). Y se no grabo no toco mas. Me pasa ese. Que me olvido de pillar porque hago eso, las toco pillar, toco pillar, y cuando estás así (estalo de dedos) las grabo. Paso a otra etapa. (IBRAHIM, 2017)

Sem o gravador não há jogo, embora a música resista. Só nos conectamos através do sol, porque o gesto até a tecla REC existiu. Na acoplagem da repetição musical com o registro desse tempo, cria-se a obra. Interessante que Joseph comenta o uso dos pedais de *loop*, como os utilizados por *dpsmkr*, como uma espécie de moda com a qual não se identifica, sua pesquisa é outra: *"No porque no me gusta, si no que quiero ser original, entonces se voy hacer lo que haces todo mundo"*. Ao mesmo tempo, relata esse método repetitivo de execução, como que restituído pela indústria. Sua composição não é paisagem rural, não é tempo cíclico. Se não gravar, não toca mais. E se não fosse o gravador? Adiantaria ter o sol? Seu processo de composição está submetido à tecnologia, não determinado, mas imbricado. Porque sabe que pode gravar, porque sabe que não precisa anotar ou memorizar, porque sabe que depois isso ganhará camadas e pós-produção, desempenha seu estilo musical inusitado.

Figura 26 – Estúdio de Joseph Ibrahim, com o gerador solar à esquerda



Fonde: do autor.

Por fim, tomo de assalto, de modo poético, a noção de territórios de significação de Deleuze e Guattari para pensar uma última dimensão em relação às minhas escutas. Essa noção permite pensar o espaço como um emaranhado temporal, onde "Territorializar é

delimitar um lugar seguro, como a casa que nos protege do caos. Por outro lado, desterritorializar é sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa". Ao invés de espaço puro, o território é uma espécie de ocorrência que produz significado através da operação de códigos que delimitam, demarcam, inscrevem no tempo, de modo inconstante, mas ritmado, ocorrências significativas, num processo formado por descodificação que "é transformar o código, fazê-lo ritmado, produção da diferença. Os códigos já existem num espaço, porém quando um bicho maneja as folhas, os galhos, as plantas, e os sons de um lugar, se está criando território, ao mesmo tempo em que subverte os códigos ali existentes" (OBICI, 2008, p71).

O território é operado através dos códigos e um lugar de passagem dos meios, sempre em atravessamento, em passagem uns pelos outros. Para Obici, podemos entender as *qualidades expressivas* produzidas na descodificação como territórios sonoros: "Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz meios. São esses meios produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquínica que estão atravessando e constituindo territórios sonoros" (Ibid., p.73). Essa inversão nos permite afirmar que são as sonoridades que produzem os territórios, não o contrário. É nessa emergência de *componentes de expressão* que se criam territórios e se produzem qualidades, processos comunicacionais e musicais. A arte aparece aí como essa emergência, como o ato criativo de ser *cartaz, placa*, antes de posse, expressão que territorializa, que delimita

O território se caracteriza por tornar algo expressivo, por delimitar e marcar. Ele é, ao mesmo tempo, qualidade e propriedade. Dizemos expressividade porque, modificando o ambiente, os componentes se tornam expressão de um ato que, simultaneamente, é uma marcação de posse. (Ibid., 2008, p.78)

Para Deleuze e Guattari, a arte não é um produto exclusivamente humano, mas uma ocorrência presente na natureza, uma espécie de estratégia de territorialização. Um exemplo está na distinção entre os pássaros músicos e os pássaros não-músicos. Nas palavras de Obici, mais uma vez

Quando se faz arte, coloca-se em risco o lugar seguro, a vida, pois a condição da criação é levar os *códigos* para uma "zona de profusão", uma potência de desterritorialização. A arte seria, nesse sentido, a capacidade de descodificação dos *códigos*, esse deslizar de um *meio* a outro, com maior potência e velocidade. [...] Certos cantos de pássaros servem para demarcar o território, no entanto, quando o pássaro-músico demonstra aptidão para motivos e contrapontos melódicos, seja por variações ou constantes no

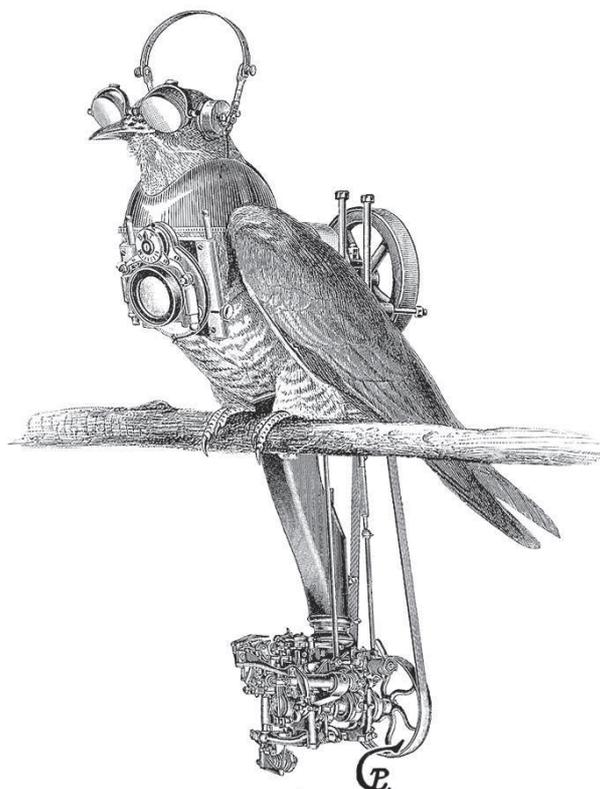
canto, ele tende a colocar em risco seu território, pois as variações levam seu canto ao plano do irreconhecível para seus semelhantes. No entanto, ele ganha outros territórios. A capacidade dos pássaros em produzir *motivos e contrapontos melódicos* tende a criar novos territórios, *mais-valia* territorial. (2008, p.76, grifo do autor)

A arte como um risco apareceu a pouco com a noção de suicídio. Aqui gostaria de ampliar essa imagem ao pensar na dimensão de expressividade e territorialização (conforme Deleuze e Guattari) presente nos casos apresentados. Tais musicalidades sugerem a emergência artística e comunicacional através do uso de parafernalias tecnológicas em rede. Sujeitos que muitas vezes não se assumem como músicos, mas produzem de modo intermitente variações sonoras, *motivos? contrapontos melódicos?* Até que ponto a diferença não está na expressividade em si, mas no ritmo que se estabelece entre suas obras, no intervalo entre um assóvio e outro do melro? O meio como mensagem (aqui o meio de McLuhan e não mais de Deleuze e Guattari)? Não seria a persistência um jogo? Não será a arte como urgência o significado mais proeminente desse estudo? Uma ecologia da escuta (como diz Obici)? Ou a possibilidade e desejo de criar territórios sonoros como lugares seguros para viver na sociedade em desintegração sensível?

Vem a mente uma ilustração que encontrei no momento em que lia o livro "A condição da escuta", no qual Obici apresenta sua leitura sobre Deleuze e Guattari. É notável que meu movimento é pouco prudente ao promover esse diálogo de segunda mão, com apropriações pouco complexas na produção de teorias de campo (*ground theory*). Mas foram imagens que escutei de modo tão potente, que achei inviável deixá-las de fora. Apresento a ilustração (junto do pássaro-músico) por exibir uma espécie de hipótese poética em relação aos compositores que pesquisei e suas escutas. Trata-se de um rótulo de vinho, da vinícola Viñas Altas (vinculada a rede de lojas de departamentos *El Corte Inglés*, da Espanha) que vi (e tomei) em Barcelona. Em toda série, que leva o nome da pequena cidade onde se produz o vinho, Carineña, na região de Zaragoza, surgem pássaros com implantes eletromecânicos, desenhados por um designer madrileno chamado Celsius Pictor. As ilustrações, premiadas, exibem diferentes aves que seriam vistas nessa região, conforme a descrição do site de design Behance: "As ilustrações para este projeto estão inspiradas nessas condições [vento norte que sopra em Carineña e deixa a cidade fria e seca como o vinho]. São criaturas do ar, pássaros que são fáceis de ver neste território que se adaptaram a

este ambiente rude e nobre"¹³¹ (tradução do autor). Pássaros do território munidos de implantes eletromecânicos.

Figura 27 – Rótulo de Carineña, da vinícola Viñas Altas, de Celsius Pictor



Fonte: <https://www.behance.net/gallery/51197337/Vinas-Altas-Wines>

Até que ponto não seríamos esses pássaros? Incapazes de *mais-valia* territorial, colocando em risco a vida por conta de nossos implantes sônicos? Entre as compositoras e compositores que apareceram na pesquisa há nuances, mas ao ver essas imagens recoloquei tal questão: seriam eles pássaros não-músicos, mas músicos graças à eletrônica? E se vivemos a naturalização da história (conforme Benjamin), até que ponto não somos todos, homens e pássaros, pássaros eletromecânicos? Talvez a existência nos territórios *rudes e nobres* exija os implantes. Como contra-tecnologia ou como escape, como resistência ou anestesia. Talvez a territorialização implique tomar conta da rede como extensão da nossa

¹³¹Do original: "The illustrations for this project are inspired by these conditions. They are creatures of the air, birds that are easy to see in this territory that have adapted to this rough and noble environment". Disponível em: < <https://www.behance.net/gallery/51197337/Vinas-Altas-Wines>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

casa, como um espaço sônico a ser ocupado (apesar de sua suposta fluidez e imaterialidade) para reduzir seu efeito disruptivo e ameaçador. Para essa empreitada não bastam voz e percussão em campo acústico, os pássaros não-músicos fabricam-se como armas.

4.4.6 Atropelado pela rua (socialidade)

(link: <https://soundcloud.com/user-537631520/atropelado-pela-rua>)

No livro *El mundo entero como lugar extraño*, García Canclini assume um desafio diferente de suas obras mais analíticas ao mergulhar na reflexão em primeira pessoa, às vezes anedótica e contumaz, quando escreve abertamente sobre as rotinas de produção de conhecimento no universo acadêmico. Entre os fatos narrados, surgem bastidores do cotidiano produtivo da fabricação textual, os entretempos nos congressos científicos e os curiosos jogos de cena dos participantes (das estrelas e dos menestréis). Em certo momento, o autor faz uma espécie de aposta no olhar estrangeiro como uma forma de abertura poética dos saberes.

Me gustan los que miran y escriben como extranjeros, desinstalándose de lo habitual.

- ¿Hay un género más propicio que otros para descompartimentar los saberes? ¿Quizá el ensayo?

- Se necesita una tormenta de géneros. El ensayo es más hospitalario que el tratado. Pero gana sentido al abrirlo a la incertidumbre, a la aspereza del debate, cuando se deja instruir por los poetas. (2015, p.17)

Em texto com teor parecido, Roberto DaMata trata de afirmar a qualidade dos aspectos anedóticos, tragicômicos, românticos da Antropologia Social, através da descrição de uma predisposição que à época (início dos anos 1970) chamou de *anthropological blues*. A partir da noção do exótico, ele ressalta a necessidade do pesquisador lidar com a liminaridade e com o estranhamento, mas sem perder de vista "aqueles aspectos *extraordinários* ou carismáticos, sempre prontos a emergir do relacionamento humano", com base, na grosseiramente descrita dupla tarefa de "(a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar em exótico. E, em ambos os casos, é necessário a presença dos dois termos (que representam dois universos de significação) e, mais basicamente, uma vivência dos dois domínios por um mesmo sujeito disposto a situá-los e apanhá-los" (1973, p.4, grifo do autor).

Para além da simples disposição, o convite é um duplo enfrentamento: aproximar-se do distante, distanciar-se do próximo com ternura, invenção e poética. Sobre a complexidade e a dureza dos enfrentamentos teóricos, permitir o encantamento como numa jornada.

O estágio doutoral que realizei em Barcelona, no segundo semestre de 2017, adquiriu esse sentido. Uma desinstalação forçada onde foi impossível não exercitar o olhar estrangeiro. A baía da *Barceloneta* era a *Guanabara*, uma boca banguela odiosa para Claude Lévi-Strauss, como na descrição de Caetano Veloso. O ódio é uma atitude intelectual justa? Em termos transmetodológicos, o desafio foi transformar esse período de intensa pesquisa teórica (quando aprofundei os estudos sobre escuta na biblioteca de Comunicação da *Universitat Autònoma*) numa abertura. As ruas cumpriram essa tarefa.

Tudo começou quando escutei Pepe Pestaña, um senhor que executa suas canções na Avenida Gaudí, em Barcelona. Ali, no instante em que o som invadiu minha rotina, em meio a um almoço qualquer com a família, as bases da minha problematização começaram a tremer e as delimitações de pesquisa (que no momento estavam restritas às musicalidades online) se ampliaram. Chocaram-se os limites da noção de objeto empírico e as teorias da escuta. Como eu poderia restringir a escuta? Delimitá-la? Podá-la? Se as próprias teorias me diziam que estão na abertura e na plasticidade suas qualidades (SZENDY, 2007)? O que seria o agir transmetodológico frente à essa definição de princípios? Em certo sentido, desconsiderar o que a rua de Barcelona me proporcionava naqueles dias de estrangeiro seria perder a conexão com o presente e com o movimento provocado pela atitude reflexiva. Seria ignorar o *extraordinário* e o *carismático*. Pepe Pestaña me impôs esse problema, seria necessário resolvê-lo.

Paralelo às andanças físicas, eu vinha percorrendo territórios online a fim de encontrar objetos empíricos de Barcelona com os quais pudesse construir relações com Montevideu e Porto Alegre. Por cerca de dois meses fiz pesquisas e conversei com pessoas na tentativa de encontrar produções caseiras, de baixa definição ou similares, a fim de contrapor com meus objetos platinos. Nas buscas encontrei o website da Associação dos Músicos de Metrô e de Rua de Barcelona (AMUC)¹³² e entrei em contato. Um mês depois estava num café, em frente à igreja *Santa Mare de Déu de Montserrat*, conversando com Rubén Hernantgeist, então presidente da associação. Uma figura carismática e atenciosa, mas que naquela primeira conversa parecia desconfiado e tenso diante de meus

¹³² AMUC – *Associació de Músics del Metrô i del Carrer de Barcelona*. Disponível em: <<http://amucbcn.wix.com/web>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

questionamentos. Em tom formal, que se desfez já no encontro seguinte, me contou das andanças como músico de estúdio e de rua em diferentes cidades da Espanha, no metrô de Londres, em associações artísticas afora, "*trabajando sobretudo la organización colectiva dentro de la cultura*". Por conta dessa experiência com diferentes grupos sociais, inclusive imigrantes, Rubén assumiu a presidência da AMUC, associação que gerencia os espaços para apresentações musicais no metrô de Barcelona

[...] en la que hemos intentado generar un sistema assembleario de democracia básica, de integración constante de las diferentes manifestaciones artísticas, que son de todas partes del mundo, de China, Rusia, Latino América, África, o sea, hasta Australia tenemos gente. Es como intentar integrar en este microcosmos, que es la Asociación de Músicos del Calle y del Metro, un sistema de desarrollo humano al margen del sistema, pero dentro del, integrador y democrático. Esta es la idea, no? Un sistema humano que está un poco a margen, que está dentro del, que suele convivir dentro del sistema y en el que individuo se puede desarrollar de manera libre, y de manera solidaria, vale? Y creativa, vale. Y el elemento multicultural es fundamental para eso. (HERNANTGEIST, 2017)

Convivi nesse espaço por quatro meses, a convite de Rubén, como um participante observador e posteriormente como músico sócio provisório. Ao todo, foram oito assembleias, com duração aproximada de quatro horas, sempre às segundas-feiras, das 09 da manhã às 13 da tarde, realizadas numa antiga associação catalã chamada *Foment Martinenc*¹³³, no bairro *El Clot*. Apesar da AMUC reunir cerca de 130 sócios ativos, que se revezam entre 38 pontos musicais nas estações de metrô da cidade, nem todos participam das assembleias. Nas contagens, o número de presentes oscilou entre 90 e 110 pessoas, grupo heterogêneo quanto a estilos e gêneros musicais, nacionalidades, idades e classes sociais, a maioria homens. Há artistas que se sustentam como músicos de rua, estudantes em busca de experiência, habitantes locais a fim de incrementar a renda e imigrantes recém-chegados, em calamidade financeira (além de um observador externo, eu). Os sócios que pretendem tocar precisam comparecer às assembleias para agendar horário e local da performance, num processo denominado *apuntadas* (agendamentos), realizado sempre na segunda parte do encontro. Esse método atende a uma dupla lógica, conforme explica Rubén, favorecer que todos possam tocar, pelo menos uma vez, nos locais de maior circulação e rentabilidade dentro do metrô (estações de entroncamentos) e incentivar a participação presencial nas reuniões onde são tratados temas de interesse comum.

¹³³ Disponível em: <<http://www.fomentmartinenc.org/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

Uma vez que a AMUC é uma espécie de porta de entrada, principalmente para os imigrantes que pretendem fazer música em Barcelona, ela pode ser vista como um modelo de organização política. Em contraponto à certas musicalidades autossuficientes (individualistas) que tenho visto nas pesquisas de campo online (Brasil e Uruguai), a música é o modo de sobrevivência, é necessária e urgente, pois boa parte dos frequentadores está no limite de sua subsistência financeira. Além disso, é um ambiente de muita troca e de discussão sobre a escuta, onde os músicos apresentam referências, mostram arranjos e novas composições uns aos outros, falam sobre suas preferências ou exibem suas qualidades musicais tocando num canto ou noutra, enquanto ocorrem as chamadas para a distribuição dos pontos musicais da estação. Enfim, uma semiosfera musical volumosa onde há riqueza e compartilhamento dos modos de escutar quase que o tempo todo. Modos de diferentes locais do mundo: do Senegal, da China, do Japão, do Uruguai, da Papua Nova Guiné, do México, da Catalunha/Espanha, do Brasil, da Ucrânia, da Sérvia e Montenegro, entre outros.

Além da parceria com a empresa pública de trens metropolitanos de Barcelona (TMB), estabelecida há 20 anos, a associação aproveita sua força coletiva politicamente. Os encontros são repletos de trocas riquíssimas, onde surgem tensões e debates acalorados sobre outros projetos (criação de pontos musicais em outros espaços de circulação, produção de eventos, venda de espetáculos), sobre a liberdade de ocupação dos espaços públicos, gentrificação¹³⁴, especulação imobiliária, organização coletiva de artistas e cidadãos de Barcelona, além de discussões sobre a integração das diferentes populações da cidade: autóctones, imigrantes, turistas, comerciantes, vendedores ambulantes, batedores de carteira etc. A associação é a única responsável pela execução musical no metro, pois a TMB só autoriza o uso de seus espaços através da AMUC, mas também atua como promotora de diálogos e afetos em torno do uso do espaço público na cidade como um todo.

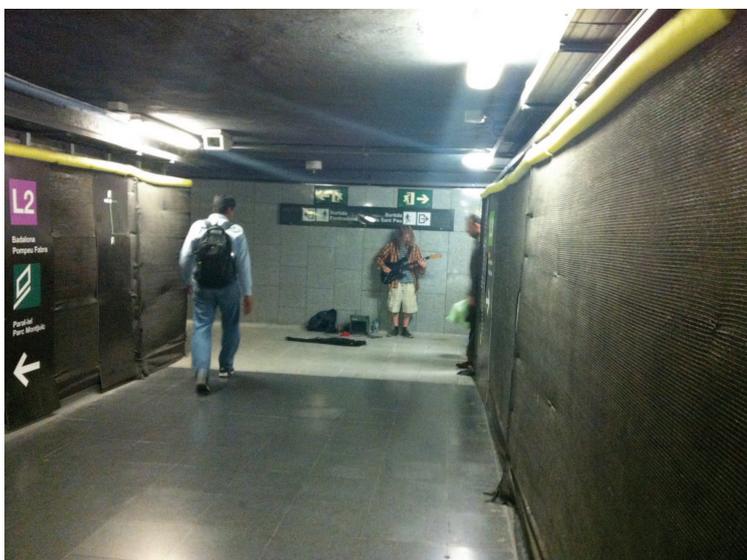
Meu primeiro interesse nas reuniões foi encontrar músicos de metrô e de rua com um cunho mais experimental. Como relatado no subcapítulo 3.4.1, a partir dessa abertura, decidi estabelecer um paralelo entre as musicalidades caseiras, autorais e efêmeras online com algo parecido, mas ao vivo, no espaço público da rua ou do metrô. Com a ajuda de Rubén cheguei a Daniel, um tecladista catalão e Peter, um guitarrista finlandês (ambos instrumentais e experimentais), com os quais conversei em frente à associação numa das

¹³⁴ "Processo de valorização imobiliária de uma zona urbana, geralmente acompanhada da deslocação dos residentes com menor poder econômico para outro local e da entrada de residentes com maior poder econômico." "gentrificação", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/gentrifica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 20 set. 2017.

assembleias. Combinei de assistir suas performances no trem, seguindo as indicações da tabela¹³⁵. Por duas vezes tentei ouvir Daniel e ele não estava, já Peter, cruzei na segunda vez que fui, propositalmente, tocar antes de seu horário marcado, na estação *Paralel*, conforme relato no diário "Nessa concentração nem vi que Peter estava ali na porta da estação me esperando sair. Parei tudo, chamei ele, conversamos um pouco. Gravei seu som, ele viu e perguntou. Disse que não usaria, me disse que poderia usar para o que quisesse. Ficamos de marcar uma conversa mais demorada. *Maybe monday, maybe...*" (MARTINI, Diário de campo, 01/07/2017).

Não conversamos mais. Apesar da troca de telefones, nossas agendas não coincidiram. Fiquei com a gravação e uma foto (escura) como único registro. Antes havia lhe perguntado sobre materiais disponíveis em rede, alguma gravação. Ele disse que não posta nada, que ouviu falar por um companheiro da associação que há um vídeo seu, gravado por um turista, disponível no youtube. Na volta para casa, procuro seu nome, procuro AMUC, digito "guitarrista experimental metro Barcelona" e surgem muitos, incontáveis vídeos, com vários rostos conhecidos, inclusive. Entre o grande volume de produções amadoras, desisto de encontrar Peter na quarta página.

Figura 28 – Peter na estação Paralel



Fonte: do autor.

¹³⁵ Os agendamentos são quinzenais realizados sempre com 15 dias de antecedência, ou seja, na assembleia se agenda para a quinzena posterior a que virá, pois a que virá já foi agendada 15 dias antes e o músico recebe essa tabela impressa com os agendamentos para guiar-se nos 15 dias seguintes. Como sócio provisório, eu não pude agendar locais para tocar, tive que olhar locais vagos na tabela e ocupar (desde que não estivessem já ocupados, o que ocorreu duas vezes).

Conforme ganho intimidade com outros músicos da associação, noto que é uma postura comum, que muitos deles não utilizam ambientes online para divulgar seus trabalhos. Alguns por dificuldades materiais, outros por ideologia, outros por não sentirem necessidade. Noto que o metrô e a rua servem de rede também, são estruturas comunicacionais de longo período, como afirma McLuhan

A locomotiva a vapor mostrou ser uma das mais revolucionárias extensões de nosso corpo físico, criando um novo centralismo político e novas proporções e formas urbanas. É à estrada de ferro que a cidade americana deve sua configuração abstrata de treliça e a sua separação inorgânica entre a produção, o consumo e o domicílio. (2012, p.124-135)

É uma metáfora interessante, embora duas diferenças sejam definitivas: o alcance da rede online e a paisagem sonora como um problema a ser dimensionado no contexto do espaço público. Barcelona, enquanto paraíso turístico, é assolada pela especulação imobiliária e financeira e pela disputa feroz em torno de seu espaço geográfico. Com uma população local de menos de 2 milhões de habitantes, mas que recebe quase 15 milhões de turistas por ano, a gestão do espaço em Barcelona é um problema¹³⁶. E o espaço habitado implica as sonoridades. Assim como a AMUC, há pelo menos duas grandes associações que gerenciam intervenções musicais pela cidade, uma no *Centro e Bairro Gótico* e outra no *Parque Güel* (local onde estão obras do arquiteto Antonio Gaudí, muito procurado por visitantes do mundo todo).

As associações são foco de resistência contra a "destruição criativa" típica dos processos de reestruturação urbana promovidas pelos altos investidores capitalistas, que nos últimos 30 anos revivem uma fase de concentração de riquezas violenta. A financeirização do sistema imobiliário tem favorecido, desde meados dos anos 1990, ondas especulativas sobre os espaços das cidades (Nova Delhi, Seul, Mumbai, Nova York, Rio de Janeiro), onde a pressão pela modernização com base em altos lucros leva a disputas ferrenhas por zonas consideradas nobres, conforme mostra David Harvey

Como em todas as fases anteriores [Paris no século XIX e Nova York anos 1940], a expansão mais recente do processo de urbanização trouxe consigo

¹³⁶ Segundo dados de 2017 divulgados pelo Ministério do Turismo da Espanha, Governo da Catalunha e Prefeitura de Barcelona. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180111/434210487969/turismo-extranjero-catalunya-hoteles-barcelona.html>> e <https://www.barcelona.com/es/guia_ciudad/informacion_practica/barcelona_estadisticas>. Acesso em 10 fev. 2018.

mudanças incríveis no estilo de vida. A qualidade de vida nas cidades virou uma mercadoria, num mundo onde o consumismo, o turismo e as indústrias culturais e do conhecimento se tornaram aspectos importantes da economia urbana.

A tendência pós-modernista de incentivar nichos de mercado, nos hábitos de consumo e nas expressões culturais, envolve a experiência urbana contemporânea numa aura de liberdade de escolha – desde que se tenha dinheiro. (2013, p.41)

As grandes cidades têm sido um campo fértil para o reinvestimento do lucro e para a geração de excedente ao capital financeiro (desde a reforma de Haussmann na Paris de 1848), contexto que, segundo Harvey¹³⁷, recoloca a necessidade de uma luta (que não deixa de ser classista) pelo direito às cidades. Nesse sentido, é um ponto de convergência com as arquiteturas das redes computacionais do globo, nas quais a tendência de concentração, no rebote do discurso da modernização, segue lógica similar.

Figura 29 – Carteira de sócio provisório da AMUC



Fonte: Do autor.

A fim de iniciar minha carreira como músico de rua e filiar-me à AMUC, graças à insistência de Rubén, anotei percepções dos músicos acerca da prática musical no ambiente público em relação à vigilância e normatização dos regimes de audibilidade. Embora algumas regras não estejam explícitas, há uma espécie de código de conduta que delimita as

¹³⁷ "Os dados para todos os países da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico mostram, porém, que a fatia estatal da produção bruta tem sido mais ou menos constante desde os anos 70. Assim, a principal conquista neoliberal foi evitar que a parcela pública se ampliasse, como ocorreu nos anos 60. O neoliberalismo também criou novos sistemas de governança que integram interesse estatais e empresariais, garantindo que os projetos governamentais para as cidades favoreçam as grandes empresas e as classes mais altas. Aumentar a proporção do dinheiro em poder do Estado só terá um impacto positivo se o próprio Estado voltar a ficar sob controle democrático" (2013, p.43).

práticas nesses ambientes. Na rua, Rubén afirma que as manifestações com amplificação necessitam de autorização da prefeitura, mas que a fiscalização depende de uma denúncia. Por conta disso, músicos tocam com frequência regular em pontos não autorizados formalmente há anos, como é o caso de Pepe Pestaña. Se não existir denúncia, é possível musicar por tempo indeterminado. Entra aí uma questão de juízo de valor. Em quais locais seria aceitável amplificar sonoridades mais transgressoras e pouco harmônicas? Testei no parque da *Ciutadela* e deu certo, na Avenida Gaudí topei com algumas carrancas dos frequentadores locais.

Nesse contexto de controle rígido, mas com alguma flexibilidade, a AMUC existe para apresentar ao poder público um modelo de gestão formal (*dentro del sistema, pero al margen del*, segundo Rubén), com catálogo dos músicos, exames de admissão para acesso às estações e gestão dos pontos disponíveis para execução musical. No entanto, em relatos, é possível notar que existem artistas que circulam pelas estações sem o contato com a AMUC e que muitos membros da associação permitem, de forma solidária, que toquem; acompanhei também falas sobre os diferentes trabalhadores informais que convivem nos espaços públicos de Barcelona, entre eles os vendedores ambulantes sem registro (muitos imigrantes senegaleses e paquistaneses), os batedores de carteira, pessoas que vivem de esmolas. Interessante notar os acordos tácitos que existem entre os grupos e as tensões que ocorrem devido a embates éticos, por exemplo, quando um músico da AMUC relatou que enquanto entretinha turistas em torno de uma performance, via um batedor de carteiras roubar seu público, o que lhe deixou intimidado e sem saber a quem recorrer.

Quanto aos métodos e formas de organização no trabalho, praticamente todos utilizam amplificadores de som portáteis, tocam sozinhos, possuem um repertório curto, que se repete ao longo do período em que ficam no trem. As exceções são alguns projetos autorais, entre eles, Rubén H., ou outros que trabalham com improvisação e música ambiente. Peter é um destes, que faz improvisos de guitarra ao longo de suas duas horas de sessão. Ele tem uma postura retraída e não interage com o público. Quando conversamos, não manifestou qualquer apego comercial ou mercadológico por sua produção musical. Sua guitarra parece simplesmente integrar-se, diluir-se na paisagem sonora da própria estação, repleta de ruídos, ecos, reverberações e harmônicos de todo tipo. Fica em pé, cabeça baixa, com a capa do instrumento em frente aos pés, na qual o público joga moedas. Por conta da subsistência econômica, quase todos atuam assim, solitários, com seus apetrechos em carrinhos de supermercado ou em malas pequenas. O metrô é o paraíso das pilhas usadas!

Numa de minhas voltas da estação *Paralel*, onde fiz a maioria de minhas incursões musicais no metrô, decidi subir a Avenida Gaudí a pé e encontrei Pepe Pestaña realizando seu *petit concert* para os turistas que lotam os restaurantes desse passeio no verão. Sentei num banco para escutar as melodias que já sabia quase de cor. São temas instrumentais repetidos duas vezes por quadra, depois ele dá uma circulada entre as mesas apresentando um CD. Quando há crianças, Pepe oferece um brinde extra a quem lhe concede moedas, fotocópias de seus desenhos, onde surgem notas musicais humanizadas. Naquele fim de tarde, decido que vou entrevistá-lo, quase que como um substituto de Peter, que afinal era tão tímido e falava um inglês tão fechado, que não sei o quanto teria rendido. Marcamos para o dia seguinte, 26 de julho de 2017, cinco dias antes de eu deixar Barcelona. A reflexão que fiz no meu diário de campo após a entrevista é o registro mais fiel que posso ter dessa empreitada, segue abaixo, na íntegra:

Minha última ação de pesquisa empírica em Barcelona foi a conversa com o músico de rua Pepe Pestaña, num fim de tarde quente no topo da Avenida Gaudí, em frente ao recinto Modernista de *Sant Pau*. Marcamos por telefone, ele atrasou uma hora, ou entendemos errado o horário, para mim 18h, para ele 19h. Mas não foi desagradável ficar por ali a esperá-lo, anotando algumas coisas, refazendo as perguntas na cabeça, conferindo o gravador e a câmera fotográfica para os registros.

Quando chegou sentamos no bar, o convidei para um café. Pedimos e iniciamos a conversa. Perguntei se ele se importaria que eu gravasse a conversa, ele disse que sim, que não gostaria de ser gravado. No momento, pensei em ligar o gravador do telefone celular que estava à mão e não seria notado, mas preferi respeitar o senhor e seu pedido de privacidade. Conforme a conversa evoluiu, percebi que foi uma decisão acertada, pois trata-se de um homem de rara simplicidade e discrição. Me contou com prazer sua história, a infância em León, fronteira com a Galícia, convivendo entre músicos no café e sala de baile de seus pais. Aprendeu a tocar com seu irmão, quatro anos mais velho, e decidiu vir a Barcelona para estudar música. Fez dois cursos, mas logo abandonou, seguiu seus estudos sozinho, de forma autodidata. Inclusive a técnica de *tapping*? – pergunto. Sim, sempre através de livros didáticos. Se declarou um apaixonado pela pedagogia.

Em sua fala pausada e professoral fez um comentário que afirmou ser um resumo de sua vida: *"la arte es la delicia preferida, el conocimiento con apetito"*. Acho bonito, um vento agradável aplaca o calor de um típico dia de verão do Mediterrâneo. Ele comenta que toca há 40 anos, está com 66, teve algumas oportunidades como músico de acompanhamento, em estúdios e ao vivo, mas há 26 anos toca apenas nas ruas de Barcelona, perto de casa, no bairro *Eixample*, *"tengo que ganarme cada día la vida"*. Pergunto se tem ambições, se relaciona-se com as associações de músicos de rua, ou da *Ciutat Vieja*, responde que nunca quis a fama, que tenta ser o mais livre possível, que concebe seu mini concerto aberto ao público como um momento privilegiado de estudo: *"Estudiar es un estado artístico"*. Acha que o turismo é vital para sustentar-se nas ruas, são sempre novos ouvintes.

Tento saber mais de suas preferências musicais, diz que tocou por muito tempo bossa-nova, gosta de jazz, mas que se tivesse que escolher ficaria com o flamenco. Essa é a música da guitarra, em sua concepção. Guarda um repertório das músicas preferidas em fitas cassete, que escuta regularmente. Não divulga seu trabalho em lugar nenhum, apenas leva sua caixa amplificadora *Peavey*, a guitarra acústica *Gibson Les Paul*, pluga e cria uma ambientação: cigana, medieval, oriental, modal. Temas executados num volume agradável, fluído, harmônico.

Quando tento saber mais sobre a rotina de trabalho diz: "*soy feliz con lo que tengo y con lo que puedo hacer*", essa vida simples, escrevendo textos curtos, artes originais, algumas composições que ficam guardadas, ou que foram gravadas num CD precariamente organizado, que vende como forma de levantar mais alguns trocados. Já tinha comprado um por 10 euros, recebi alguns desenhos como brinde, ouvi duas ou três vezes, mas não tem as músicas que executa atualmente. Essas voam por tempo indeterminado, enquanto durar sua vitalidade e desejo de seguir aprendendo com a rua.

O senhor com sorriso bondoso fecha a cara quando pergunto quantas horas ele passa por dia tocando. Retruca dizendo que só faltaria eu perguntar quanto ganha e que isso seria a coisa mais indelicada que eu poderia fazer. Digo que meu objetivo não era esse e ele afirma que mesmo que fosse, jamais responderia. Em seguida começa a dizer que entende porque eu estou falando com ele, porque é um tipo exótico, uma figura excêntrica. Tento desfazer o mal entendido, explicando que simplesmente o entrevisto porque aprecio sua arte, e que me interessa muito tentar entender quais suas motivações para que musique as ruas como um modo de vida. Ele não se convence muito, dali em diante levamos a conversa apenas pela cordialidade, Pepe está irritado.

Ao final, nos despedimos com educação, mas sem aquela hospitalidade inicial. Sento num dos bancos da avenida, enquanto ele inicia seu trabalho, estou um pouco irritado pela frustrada entrevista, que quase termina em briga. Mas ao escutar sua música esse estado se desfaz. Puxo o gravador e trato de colher um pouco mais de sua expressão, lembro que nem pedi para fazer uma foto, não teria clima e, afinal, prefiro ficar apenas com a música e a lembrança, seguindo o desejo de Pepe. Respeitar sua simplicidade e sua reclusa, quase que imaterialidade, música, apenas. Penso que talvez faça sentido relatar brevemente sua história na pesquisa, como um tipo de musicalidade persistente entre toda eloquência das vozes e das altas frequências, por outro lado esse ato parece ir contra sua própria existência misteriosa. Sim, restituir o mistério, como afirmaria Marx, destrinchando a vida que pode subsistir ao capital.

Transformar o exótico no familiar. Sobretudo uma tarefa sensível. Exponho minhas tripas de falso antropólogo e aspirante a cientista incluindo esse relato, pois essa pesquisa se desenvolveu na linha tênue entre a ousadia e a inexperiência, entre a inventividade e a racionalização permanente. Não por uma questão de procedimento, mas por uma questão ética ou de temperamento. Com esse problema-objeto entranhado, engasgado, por vezes, realizei as tarefas cotidianas e profissionais, as horas de lazer e de descanso. Foi na intensidade de um esforço físico ou de uma paisagem inspiradora que fiz conexões e achei

caminhos para alguns dos dilemas. E cheguei despedaçado ao fim do processo, ao escutar a permanência das mesmas dúvidas do início.

A postura de Pepe Pestaña expôs a fragilidade a que estamos sujeitos quando nos lançamos com certa expectativa matreira de criar no universo da ciência. Mas ele recoloca também, a seu modo, através de suas negativas e críticas, a importância de não revelar tudo, de manter o desejo e a raridade. Saí sem sua voz, mas trouxe um pouco de sua música, como num acordo de cavalheiros. Sua condição nos recoloca frente ao discurso do irrefreável avanço tecnológico e de sua inexorável penetrabilidade em todas as esferas do planeta. Mesmo numa cidade como Barcelona, uma das capitais mais cosmopolitas do mundo, notamos que essa visão é oblíqua, que não nos aproxima em definitivo das realidades ínfimas. Pepe consome fitas cassete não por fetiche, mas por hábito. Assim como Peter, um jovem entre os 40 anos, que não utiliza a internet para promover seu trabalho de músico. São modos de comunicar uma espécie de reclusão. Certo mistério que quando adentramos o mundo das produções online parece desaparecer, ou migrar para outras dimensões. Mas ali, nas descrições, nos tags, no conjunto iluminado e colorido da interface, é possível entregar tudo. Não seria demasiado? A comunicação se faz de seus silêncios, às vezes.

Figura 30 – Capa do CD de Pepe Pestaña



Fonte: do autor.

Trazer Pepe na bagagem me fez lembrar de outro personagem tão místico quanto. Um negro, de voz grave, chamado Gasolina, músico que toca nas ruas de Caracas, na Venezuela. Assim como fiz com Pepe, comprei seu CD, que trouxe com cuidado e curiosidade para o Brasil. E tal qual aconteceu com Pepe, ao colocar para tocar, a decepção foi total. Por uma questão técnica ou de opções estéticas, não sei, as produções são completamente diferentes das performances ao vivo, muito mais livres e desenvoltas, além da qualidade sonora ser um desastre completo (baixa definição é luxo!). Por conta disso, tenho escutado minhas gravações, de Pepe, feitas com o gravador, de Gasolina, através de um pequeno vídeo de nosso encontro.

Foi ainda em 2015, num dos eventos acadêmicos da *Rede Amlat*¹³⁸, quando tive oportunidade de conhecer a Venezuela. E ali, como retrata muito bem García Canclini, vivi experiências de bastidores fascinantes que mudaram minha vida e os rumos dessa pesquisa. Um deles, foi na noite em que cheguei a Gasolina, guiado por Alejandrina Reyes, musicista popular de Caracas, então reitora da Universidade *Simón Rodríguez*. Caminhávamos nas imediações do *Teatro Teresa Carreño*, quando ele se aproximou para cumprimentá-la. Ela nos apresentou como um grupo de professores do Brasil (estávamos em sete ou oito pessoas) e exaltou as qualidades de Gasolina, como um dos grandes músicos da cidade. Frases que desencadearam a performance, um blues tocado e cantado no cuatro¹³⁹: "Negrito! Mira que tu papa y que mama están llorando ya", com Alejandrina acompanhando no refrão. Eram a reitora e o músico de rua em perfeita sintonia. Fiz o vídeo.

Minutos antes, encerrávamos o encontro da rede, repleto de discursos emocionados na *Uniarte*, com um momento de cultivo da arte ao final, quando Alejandrina executou canções, convidou poetas e cancioneiros locais, apresentou para os brasileiros a música de seu país de forma contundente. Ao final, subi ao palco e apresentei um pouco de Brasil a eles, Tempo de Amor, de Vinícius de Moraes e Baden Powell e Upa Neguinho, de Edu Lobo. Gasolina não estava lá. E quando nos arrumávamos para ir embora, o reitor da Uniarte empunhou meu violão e tocou, entre a coxia e as primeiras cadeiras do auditório, uma

¹³⁸ Coletivo de grupos de pesquisa de comunicação e cultura da América Latina. Disponível em: <<http://www.redeamlat.org/>>. Acesso em: 09 fev. 2018.

¹³⁹ "O cuatro é um instrumento da família da guitarra (no Brasil, violão). É utilizado em toda América Latina, mas adquire um papel relevante nos grupos musicais de países como Porto Rico, Colômbia e Venezuela, onde o instrumento faz parte do folclore e acompanha as danças e canções populares". CUATRO In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. San Francisco, 2 jul. 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cuatro_\(instrumento_musical\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cuatro_(instrumento_musical))>. Acesso em: 21 jan. 2018.

versão instrumental clássica de Canto de Ossanha, de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Visivelmente emocionado.

Figura 31 – Fotograma do vídeo que fiz de Gasolina, no paço do Teatro Teresa Carreño



Fonte: do autor.

Enquanto Gasolina tem uma entonação forte, canta com volume e estraçalha as cordas do cuatro com veemência, Pepe tem uma pegada sutil de *tapping guitar*, audível somente através da amplificação. Embora a intensidade ao ouvido pareça a mesma, Pepe está sujeito às restrições em sua cidade por conta de seu equipamento.

O homem amplificado nos conduz, numa interpretação rasteira, a multiplicidade: é um músico que se ramifica no espaço público. O homem amplificado é uma individualidade, uma subjetividade que se sobrepõe aos demais, pois provoca uma espécie de desordem no direito de ir e vir, no direito de ser e estar do europeu (do antigo europeu do estado de bem-estar social em plena ruína). Por outro lado, esse aumento exponencial de individualidades mundiais (cidadãos universais em busca de seus direitos) que tentam subsistir ao capital transnacional, remete a uma espécie de estado de direito, a noção de cosmopolitismo empregado por Boaventura de Sousa Santos: a diversidade de modos de ser, de estar e de viver a cultura. A AMUC parece representar esse espaço, onde os indivíduos concentrados e envolvidos com seus projetos, agem em causa própria, mas articulados a uma espécie de

coletivo político que os representa e garante a condição de serem sujeitos. Não é necessário abandonar o projeto identitário subjetivo ou a comunidade de pertença, ou até mesmo o nacionalismo mais arraigado (como o caso dos chineses, que preservam seus guetos, mesmo fora da China). Tais resistências comunais, que Martín-Barbero expunha em 2006, precisam de articulação política efetiva para resistirem ao controle social de Barcelona. No entanto, não é mais somente o controle do corpo, é necessário o controle do corpo multiplicado, do corpo que se ramifica através da musicalidade, que se espalha nos autofalantes portáteis, como uma peste. Pássaros eletromecânicos. Esse refugio tecnológico descartável em forma de pilhas, tão acessível quanto um cone de amplificação natural e que, nessa terra de oportunidades que é Barcelona, assolada pelos atentados terroristas, pela ressaca da política independentista e pela especulação imobiliária sem precedentes, é item quase tão comum como uma peça de vestuário.

Esses dois músicos de rua fazem uma ponte entre diferentes tempos. Nos remetem ao passado ritual e nos conduzem ao futuro da música como composição (ATTALI, 1977) (fim da arte como mercadoria?). Expõem os conflitos pelo espaço público e o choque auditivo causado pela baixa definição do cotidiano urbano (conforme Schafer). Se amplificam (na elétrica e na voz) como resposta à violência sensorial, pano de fundo do *turbocapitalismo*. Pepe, particularmente, revela a fantasmagoria presente na contemplação desavisada, quando as pessoas temem olhar e apreciar sua arte, com medo de ficar lhe devendo moedas. Na atmosfera do valor de troca, escuta-se com os olhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do diário de campo, 28 de julho de 2017, último dia de atividades na *Universitat Autònoma de Barcelona*, encerramento do estágio de doutorado sanduíche:

Uma atividade com tempo determinado provoca uma ruptura na linearidade do tempo. No fim está sempre contido o começo, à ele retornamos, inevitavelmente. Uma espécie de laço cria essa outra dimensão para fora do fluxo, para dentro do ser. Ser, também, agora partido por esse antes e depois, pelas sensações que encerrar algo, como que num ritual, parecem provocar.

Entre a pieguice e o senso comum, pensar essas filosofias baratas me leva a fazer uma *selfie* com a UAB ao fundo. Hoje, isso parece ridículo. Logo eu, esse *pseudo* intelectual crítico partindo para o jogo sujo do registro e da ostentação. Mas meu cérebro já enlaça outro tempo: um futuro de saudade. Essa vida que virá daqui pra frente, apesar desse estágio e graças a ele, em relação, ou sem qualquer vínculo. Faço a foto da saudade que sentirei desse dia. Já sinto ali, tanto que não consigo sorrir (também pela falta de coordenação motora para posar, enquadrar e disparar ao mesmo tempo, é uma técnica!).

Então, subitamente, percebo que se entrelaçam nesse gesto comum e midiático, três tempos (todos os disponíveis?). O eu que chegou, o eu que se despede, o eu que sente saudade. O parece que foi ontem já é amanhã!

Até que ponto conhecer não é conhecer o tempo? Conhecer-se entre os tempos. Delinear-se por entre suas limitações racionais, viver em plenitude as oscilações e os ritmos? Impermanecer, desviar dessas irrupções das despedidas, dos fins, dos inícios, das expectativas. Mas esse desviar-se não sem experimentar. Desviar já em meio ao caminho, no meio do caminho, abrindo outra estrada que não existe, a base da faca e da foice.

Não é um desvio de medo, não é um desvio sem olhar o que estava lá. Experimentar o tempo, mas com os sentidos em todos os tempos. O *selfie* que já está na saudade, que sela o objetivo de ontem, que engana a consciência do fim. O que é esse conhecer proposto por esse ciclo que se encerra sem o vislumbre do doutor amanhã, em contraponto ao estudante de outrora?

O estudo é o tempo sobreposto sobre si mesmo. E é seu oposto ao refletir tal condição. É febre de ser e febre de enganar-se, febre de projetar-se ao que não se imagina ou a um ser imaginado que nunca se será.

O doutor está?

A temporada de estudos que se encerra apresenta incompletude. O que não aprendi e o que não fiz estão em primeiro plano. O que não vivi, onde não fui, amigos que deixei de fazer por conta dos excessos e dos descasos. As teses estão incompletas, mente deserta, os objetos de estudo se desvaneceram. Há um grande ponto de interrogação ali no meio, bem onde estaria o recheio. Bem onde estaria a cereja, que sabemos de antemão ser pepino colorido de vermelho.

E bem no traçado do ponto, a interrogação de cabeça para baixo do vocabulário castelhano, a pergunta antecipada para dar fôlego ao interrogado, bem ali encontro o desenho de minha aventura. É nessa curva do gancho, no desenho revoltado e em busca do definitivo (o ponto adiante) que vislumbro o mínimo, o tímido fôlego de produtividade. A mania (tribal ou ocidental?) de ler o fim como velório, ou o contrário, leva a essa crise

de incompetência. Não há nada pronto, não há nada acabado, não há porcentagens ou acertos. Perguntas se acumulam e delineiam o estado fluido da matéria abstrata. Em concreto? A tinta da caneta a dançar movimento irresoluto.

O ponto de interrogação não é um ponto, é um colocar-se em relação ao tempo, mover-se. É acento?

Embora carente de rigor teórico, decidi trazer esse trecho de meu diário, escrito em caderneta no atropelo de um vagão do trem metropolitano de Barcelona, pois ilustra com precisão as sensações daquele dia e as de hoje. Como encerrar um trabalho que se enuncia processo? Penso que estou na curva, tangenciando a vida concreta, na expectativa de chegar até o fim, para demarcar a interrogação como problema, mas entre o gancho e o ponto há o branco intransponível da folha. Não há interrogação sem intervalo. Assim como não há música.

Apresento essa investigação como um intervalo. Intervalo entre a primeira e a segunda nota de uma música qualquer, que denota não apenas espaço-tempo vazio, mas universo de possibilidades. A tese é uma brecha aberta no cotidiano, não para delimitar caminhos, mas para resistir, simplesmente, ao tempo da efetividade. Por isso é processo. Por isso também não é conteúdo, mas forma conteúdo. E essa forma, a modo de resistência política, não do autor ou do artista, mas do produtor e do engenheiro (BENJAMIN, 2006), é matéria científica e musical alienada (e a desalienar-se) por um problema de pesquisa. Problema de pesquisa produzido a partir de um *regime de audibilidade* situado historicamente, que me atravessa de modo irreduzível. Não há, no entanto, qualquer esperança de redenção nesse ato. Não acredito, como Benjamin, que seja possível transformar essa forma em ato revolucionário. Pelo contrário, a citação montagem, a escrita *sampler*, o raciocínio fragmento, são desistências, acomodações na tessitura da época.

O modelo de radicalização da transmetodologia como ética não tem objetivo inovador, transgressor, subversivo ou revolucionário. É uma atitude clínica. É assunção da cultura societária anestésica (BUCK-MORSS, 1996) que vivemos, na qual o choque tornou-se práxis (onde a crítica está em manter a enunciação como resistência). Tal *condição de escuta* implica o modo confuso como aparecem os trajetos, como se misturam os conceitos, como restam incompletas as leituras de teóricos clássicos e contemporâneos. Meu ouvido não se contenta mais em escutar filosofia, poesia e realidade, precisar roubar, transformar, distorcer, reverter, alterar frequências, sem dar atenção para o crime que isso implica. Apreensão promíscua para *tomar la palabra!* (ZEA, 1989)

Como resultado dessas contravenções encontro algumas presenças poéticas:

1. A primeira delas é certa postura de entrega, sem máculas, a uma espécie de cosmologia romântica que compartilhei com Joseph Ibrahim, Daniel Villaverde, Natalia Taborda, Jonas Adriano, Darvin Elisondo, Saskia, Rubén H. Pepe Pestaña, Gasolina, entre outros. O inexplicável de *musicar como modo de vida*, apesar das intempéries, não exige racionalização. Afinal, não será pela razão que entenderemos o que leva esses compositores e compositoras (eu incluso) a escutar o mundo como campo aberto à experimentações sonoras. É como o fascínio pelo fogo. No entanto, uma vez que o capitalismo assume cada vez mais o (falso) caráter transparente da desintermediação e da desmaterialização, álibi do cotidiano como acaso simulado (LEFEBVRE, 1991), a música despreziosa parece jóia rara a ser lapidada. Não só em sua estética, mas nos jogos que a permitem existir. O músico solar, a talentosa jovem negra que chega ao estrelato, a voz das periferias, etc. A poética é comoditie, assim como o *storytelling* genuíno (disfarçado de vida real).

Quando Vilém Flusser apresenta a dimensão artificial da comunicação humana "como um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte" (2017, p.87), evoca a dimensão política da técnica. A criação de mundos artificiais até a naturalização da história aparece como um projeto de fuga da morte e o mundo codificado é um estratagema humano antinatural, que para Benjamin se naturaliza à medida em que preserva suas referências ao longo do tempo (BUCK-MORSS, 1995, p.85). No mundo ultradiferenciado tecnicamente, em midiatização acelerada, a comunicação humana acontece estruturalmente através das redes informacionais da internet. Progresso técnico que preserva em si a barbárie. As musicalidades reunidas no ambiente tecnológico têm uma realidade em potencial, mas só se tornam presentes quando acionadas por uma escuta. Ao contrapor as práticas dos músicos de rua com as práticas dos músicos do quarto escuro, cheguei à metáfora do suicídio. A comunicação humana presente nas músicas efêmeras publicadas para internet são artifícios para fugir da morte ou repositório de energia vital sem engajamento e sem vontade de liberdade?

Não se pode medir, portanto, o engajamento humano em armazenar informações contra a morte com a mesma escala utilizada pela ciência natural. O teste de carbono mede o tempo natural, por exemplo, de acordo com a perda de informação de átomos radioativos específicos. O tempo artificial da liberdade humana (o "tempo histórico") é mensurável não por meio de uma inversão da fórmula utilizada no teste de carbono, conforme o acúmulo de informações. O acúmulo de informações não é, portanto, a medida da história, é apenas uma espécie de lixo morto do propósito contra a morte, desse propósito de fazer funcionar a história, ou seja, a liberdade. (FLUSSER, 2017, p.91-92)

O músico contente em publicar e criar registros via internet, como pegadas e fósseis, extingue seu potencial na autocontemplação; "eu sempre quis ter um álbum e posso fazer isso com facilidade através de plataformas online". No entanto, se em alguma época as *redes de difusão da repetição* permitiram a existência material (financeira) de músicos de estúdio, músicos que viviam da venda de discos, músicos que podiam negar o contato com o público, que podiam sobreviver de seus quartos escuros, hoje parece pouco provável esse modelo. Quanto mais a técnica de gravar e registrar se naturaliza, mais difícil é transformar esse produto em *valor de uso e de troca*. A música gravada se torna matéria natural, enquanto a performance ao vivo se torna história. Acumular registros é suicídio, na medida em que a liberdade não é quantidade (lixo morto), mas qualidade. E nesse sentido, suicidar-se é poética de desvencilhar-se do que aprisiona: o corpo (como natureza orgânica). Cada gravação expurga musicalidades em direção a rede, músicas que não se repetiriam de memória, como afirmam Darvin Elisondo, Joseph Ibrahim, Jonas Adriano, Natalia Taborda. Composições de momento, fagulhas criativas em extinção. A vida ganha através do registro é uma espécie de morte para o mundo concreto orgânico. A não ser que *regimes de audibilidade* reconduzam o lixo ao ouvido como modos de vida. A morte se equipara à vida eterna do arquivo digital. A música viva parece aquela que se extingue no ar, inversão do paradigma do registro e da representação musical do início do século XX.

2. Por outro lado, o capitalismo tardio quer banir a necessidade de contato humano nas dinâmicas entre *valor de uso e valor de troca*. Esse é o alívio dos aplicativos, não há necessidade de toque ou de contato. O capital aliado à informação via rede computacional é a mediação perfeita, *Uber, Airbnb, ifood, bandcamp* etc. Em Marraquexe, no Marrocos, fui fazer compras no trisavô do *shopping center*, e ali é olho no olho. A princípio, você pode negociar a frio, mas se quiser insistir na aproximação ou na anulação das diferenças, surge outro comércio debaixo da tarifa e do IOF: uma troca de perspectivas e de necessidades, um duplo. Que não se limita ao produto e ao dinheiro, a não ser que você deseje assim. Essa troca é uma espécie de celebração do meio termo, e o meio termo, embora pareça pouco, é uma metáfora de um caminho do meio, de uma trégua política entre quem vende e quem compra. Ainda é o capital, ainda é desigual, ainda é consumo, mas o *drama* parece exigir transcendência para além da moeda. É político e sensível, desvelado na ironia da melhor oferta ou do *how much you want pay*¹⁴⁰. Como se, de acordo com a aura ou com a cara do freguês, os humores e os preços pudessem mudar. Jogo secreto extra material. Não é o

¹⁴⁰ "Quanto você quer pagar?"

último refúgio da *presença*, mas a intensidade da cultura do escambo revela certa nostalgia, ou uma *ur-forma*. O site *bandcamp* simula o pregão ao permitir que o sujeito pague o quanto deseja pela música, pelo menos um dólar (quando quem faz a publicação assim deseja). Vale quanto pesa, ou quanto sona. Há uma relação entre o *ur-shopping* resguardado entre os muros da Medina (embora a todo momento eu tenha procurado as etiquetas Made in China, como Canclíni com os artesanatos mexicanos) e essas musicalidades desavisadas da pós-obra musical.

A música de ocasião ou a música por encomenda via *soundbranding* ou o *moozak* de intermediação algorítmica, todos sugerem o desaparecimento da mediação. O crítico, o amigo, o mercador de novidades da loja do disco, todos desaparecem na autonomia da matemática. E a fórmula acerta muitas vezes, ao mesmo tempo em que faz desaparecer o rito, o *drama*, os contextos de uma espécie de convencimento. A socialidade de Martín-Barbero (2004) perceptível na noção de escuta. Como eu compartilho a minha escuta? Entra em cena a hora crítica entre a formulação do juízo e a atenção concentrada. Não se trata de uma perda totalizadora, mas de uma espécie de local de referência. O acesso direto ao produto é uma rua de mão única, enquanto o desvelo coletivo do álbum é um pequeno bairro gótico de velas mal iluminadas. Só quem se perdeu, se desacostuma da geolocalização.

3. Como relaciono a hipótese de Attali, de que as mudanças nos *regimes de audibilidade* de uma sociedade antecipam transformações socioculturais, com meus problemas/objeto? O que a *rede de difusão da composição* permite hoje e implica ao futuro de nossas sociedades? Se por um lado o imperativo da teleparticipação exige adentrar as lógicas das redes online de compartilhamento em busca de inserção, de nichos mundializados, de contatos estreitos com fãs e ouvintes, os caminhos à margem subsistem. Vi isso com clareza na AMUC, em Barcelona, entre os músicos de rua e seus modos de trabalho. Apesar dos discursos em contrário, não há modelo único e a midiatização da sociedade não elimina, de modo inexorável, partilhas musicais e sensíveis imediatas fora da internet.

É possível notar através do que Szendy (2003) chama de plasticidade da escuta, diversidade infinita de musicalidades e *regimes de audibilidade* mestiços, híbridos, impuros, como constituintes de universos de sentido. Apesar do pano de fundo desse contexto ser a mundialização da cultura pop, a aparição da noção de homem médio (MORIN, 2011) e a popularização do *rock*, da radiodifusão e do cinema hollywoodiano em meados do século XX, o espectro da bricolagem transformado em cotidiano tem relação com a pluralidade de vozes que ascendem frente ao estatuto da *cultura como recurso* (YÚDICE, 2008). A

hiperconexão como rebote do pós-modernismo fornece a ilusória sensação de pertencimento através da presença cultural, que pode ser esvaziada através do mesmo mecanismo. Assim acontece quando a democracia se torna técnica publicitária para fomentar escolhas ilusórias (RANCIÈRE, 2014) e o estímulo à participação ativa das vozes populares é estratégia populista que camufla a guerra cultural e a manutenção dos poderes ultraliberais (ZIZEK, 2016, p.67). Até que ponto a falta de coesão (em torno de gêneros, de regras, de estilos) não implica dispersão e impossibilidade de luta?

Para Slavoj Zizek, vivemos um movimento de privatização acelerada dos bens comuns planetários divididos em três classes: da natureza exterior (ecossistemas e habitat natural), da natureza interior (herança biogenética) e culturais (cognitivos relativos à linguagem, comunicação e educação), processo que tem gerado uma *proletarização dos sujeitos* através da exclusão permanente. Quem não pode pagar, não pode existir (natural ou culturalmente). Ao defender um rearranjo na luta de classes do século XXI, onde os fluxos migratórios e as contradições pós-coloniais turvam as noções de cidadania do projeto Iluminista, o autor afirma a necessidade da humanidade preparar-se para viver de modo mais *plástico* (Ibid., p.117-121). Nomadismo, autocultivo, retorno ao orgânico, não mais como diferenciais competitivos ou geração de valor nas estruturas capitalistas, mas como tática de sobrevivência. Está aí Joseph Ibrahim antecipando, através dessa ética muito presente no Uruguai, sua subsistência. Artística e material. Ao radicalizar a ruptura com o cotidiano a fim de musicá-lo, rompe o torniquete, encontra uma brecha. A metáfora da plasticidade da escuta não seria uma predição desse futuro? O *regime de audibilidade* plástico e fragmentado, de múltiplas montagens e de reciclagens culturais, de nomadismo estilístico e promiscuidade fecunda, não é uma antecipação da sociedade da escassez que se anuncia? É uma hipótese.

4. As *musicalidades dialéticas* que produzi no trabalho são resto e presença poética. De modo algum podem ser lidas como acessórias, pois são a pesquisa. Estiveram à frente dos objetivos através da organização problemática da realidade com base na abertura transmetodológica. As entrevistas foram determinadas por detalhes em relação à melhor (às vezes mais ruidosa por conter o fundo e o contexto) captação do som. Escolhi caminhos e percursos em busca de registrar paisagens sonoras que me distraíram da tendência acumulativa do esforço teórico. Isso foi intencional, na medida em que a música exige outras dinâmicas para sua criação. Mas a noção que tento impor à palavra dialética caminha nesse sentido, de compor música como teoria e fazer teoria como música. Por isso que há intervalos e ritmos, dispersões e solavancos na escrita, enquanto as composições parecem

apresentar uma espécie de ordenação metodológica. Se fosse necessário apostar no que restará desse trabalho daqui alguns anos, eu não hesitaria em dizer que serão as musicalidades. Pois com elas tentei fugir do espírito do tempo que sequestrou meu pensamento ao longo de todo esforço investigativo. Ao construir a tese sonora, deixo registrado meu envolvimento emocional com os objetos, nossa indissociabilidade. É um arranjo que remete a meu interior, não como subjetividade pura, mas intersubjetividade disponível a outras escutas (poéticas, reduzidas, codais, múltiplas), nas palavras de Steven Feld: "O som é um meio muito importante porque permite que as pessoas escutem a minha história de escuta nesse lugar. Você escuta o que eu escutei. E porque escuta o que eu escutei, pode fazer perguntas, ou criticar, ou analisar" (2015, p.461).

5. A proposta da *escuta poética* como método é uma contra-tecnologia (BUCKMORSS, 1996). É reação à tecnocracia através de travessia imersiva nas tecnologias e suas lógicas (*tecnicidade*). Ciência com o corpo, tátil, que permite negar a ciência ao realizá-la. Negar o que a ciência tem de barbárie e mercadoria ao distender procedimentos, ao associar a racionalização com a poética, a fim de transformar não a ciência ou a arte, mas os sujeitos em torno da pesquisa. E através dessa experiência, no registro do processo, deixar inscritos caminhos possíveis para aproximar a ciência do senso comum informado. O resultado desse experimento está muito presente em mim, pois os recortes de escuta escolhidos, as vivências permissivas e impordutivas no seio da objetividade, embora descritas e teorizadas, atravessaram meu corpo. Mas é intenção do método poético prolongar os *efeitos de presença*, prolongar certo encanto possível com o projeto científico para além das ilusões do orgulho ou da autoria. Não se trata apenas de tornar a teoria mais elegante, mas tentar, honestamente, impregnar a escrita com a vida vivida na pesquisa.

Esse corpo acabou por enfrentar rastros de outros corpos, como no caso de Benjamin, em Portbou. O subcapítulo aparece ali com a prerrogativa de transcender a análise como tempo simplesmente racional rigoroso. A análise não começa na análise, o campo não é simplesmente o campo. A transmetodologia convida ao movimento de borrar essas fronteiras. A teoria de Benjamin, portanto, não é apenas conceito, mas seus restos materiais como denúncia da barbárie a construir culturas. Estar em Portbou foi como vivenciar o tempo sinistro da guerra, transmutado no tempo turístico do verão europeu em frente a um túmulo e um memorial (barbárie em estado bruto). A paisagem sonora registrada nesse lugar não representa a leitura de uma obra de arte, nem o deslumbre do aspirante a filósofo frente a um mártir. É apenas inscrição do tempo sobre o local e sobre o pensamento,

a soterrá-lo e desencavá-lo em turnos cíclicos. Analisar musicalmente não foi como dissecar, mas como viver conceitos, escutá-los e dançá-los para transformar-se neles.

6. Afirmei ao longo desse texto que existe um modo precário de realização musical vinculado à América Latina. Dos indícios presentes na *poética lo-fi* à precariedade dissimulada na popularização de tecnologias de edição e produção musical de alta qualidade (Saskia e Joseph Ibrahim fazem música em "alta definição", com timbres limpos, mas a precariedade subsiste nas posturas e modos de vida). A experiência de ruptura latino-americana sugere a urgência, o tudo ou nada. Podemos afirmar que se trata de uma estética platina? Através do estudo, não é possível afirmar que existam relações precisas entre as musicalidades de Porto Alegre e Montevideu, em nível estruturante. Permanecemos distantes. E como a base para o problema/objeto foi minha escuta, talvez seja meu arranjo que tenha construído os nexos, onde eles não existiam. No entanto, é válido apontar que nos seis casos, a precariedade parece fazer sentido, construir jogos em torno dos hábitos de escuta e composicionais.

Nas primeiras estratégias de gravação que utilizaram (câmeras cybershot, computadores estragados, gravadores analógicos) ou nos modos de subsistência, os quatro compositores e as duas compositoras parecem compartilhar da realização musical como sentido de urgência. E para além da imagem do *suicídio*, o urgente é instável, faz esforço para se manter em pé. Mesmo com músicas bem-acabadas, com discos prontos e embalados via internet, há nas práticas musicais a abertura advinda dos próprios *regimes de audibilidade sampleados* e da montagem como ética. Atitude frente ao mercado ou impossibilidade material? Os músicos reinventam e ressignificam a vida através de cacos. A exceção é Joseph Ibrahim, que apresenta um método de composição e produção mais canônico, baseado na repetição e no acabamento de alta performance.

Ao experimentar essas forças como objeto e como estética, tentei mimetizá-los. Tentei incluir essas éticas não nas descrições das instâncias de mediação: *socialidade, ritualidade e institucionalidade*, mas no formato da pesquisa. Essa artesanaria foi possível através da abertura transmetodológica (MALDONADO, 2013) e multimodal (LORITE, 2016) proposta e defendida no projeto, na qual o potencial criativo do pesquisador deve estar presente, não como floreio, mas como princípio ordenador. Ao construir o problema/objeto me reconstruí como sujeito e deixei fluir meu conhecimento musical em relação aos demais conhecimentos. Para organizar a tese, tentei simular essa estrutura através dos seguintes jogos: a) Narrativa processual e tom confessional na escrita (como aparecem nas descrições dos álbuns dos sujeitos da pesquisa) com base na dimensão poética

do texto científico; b) Utilização de metáforas, alegorias, ironias e questões em aberto como diálogo artístico; c) Montagem das escutas em formato musical e em formato textual (nas seis músicas dialéticas proponho análises, mas na tentativa de manter abertas história e objetos, sem o objetivo de fechamento das categorias); d) Assunção da leitura precária da realidade e dos textos como filosofia mestiça (MARTÍN-BARBERO, 2006), assim como nas leituras e produções musicais dos sujeitos, promovendo uma dessacralização dos cânones e um convite à hospitalidade; e) improviso como prática e o acaso eletrônico, tecnicamente mediado, como problema e presença: musicar e teorizar de improviso como tentativa de fugir do algoritmo (racional e eletrônico).

Embora tenha encontrado tais posturas nos objetos de referência, reencontrei através da pesquisa meus métodos de escuta, composição e arranjo. Talvez a *escuta poética* como traçado tenha conduzido o trabalho para essa espécie de circularidade na qual muitas vezes me vi refletido nos sujeitos da pesquisa. Minhas produções musicais com a banda SOL foram marcadas pela colagem, sobreposição, recorte, citação, sampler. E ampliei essa técnica sobremaneira quando passei a trabalhar com trilhas musicais para cinema e teatro (principalmente nos projetos em parceria com Lisandro Belloto: *Um títere de si mesmo*¹⁴¹, *Roleta Russa Maçã do Amor*¹⁴² e *Polarórides Made in Dança*¹⁴³). De início, fabriquei esse caminho sem pesquisa formal teórica, sem conhecer Pierre Schaeffer, música eletrônica ou *Kraftwerk*. Foi na adolescência que desenvolvi as técnicas com pouca racionalização e muita sensibilidade, formas comunicacionais e musicais puras. Assim também apareceram nas entrevistas Jonas Adriano, Darvin Elisondo e Saskia, curiosos à procura de soluções sônicas imaginadas, recortando seu entorno musical através da escuta como método. Ao encontrá-los, li seus modos de apropriação musical como *ur-fenômenos*, modelos de saber e fazer anteriores, arcaicos que subsistem na técnica. A escuta em recorte, arranjada em música, não aparece com o sampler, mas é prática de longa duração. Os *jogos de armar* são dimensões comunicacionais que a música adquire, transversais às linguagens e regramentos (gênero, notação, crítica) instituídas por mediações. Audíveis através de escutas específicas. Aquém ou além das linguagens orais e escritas, a conformar *ur-comunicação* do *homo faber*.

7. Não sei se consigo modelizar o método da *escuta poética*. Ele implica a) um sujeito situado e alienado em seu tempo histórico, que mergulha em seus problemas/objeto,

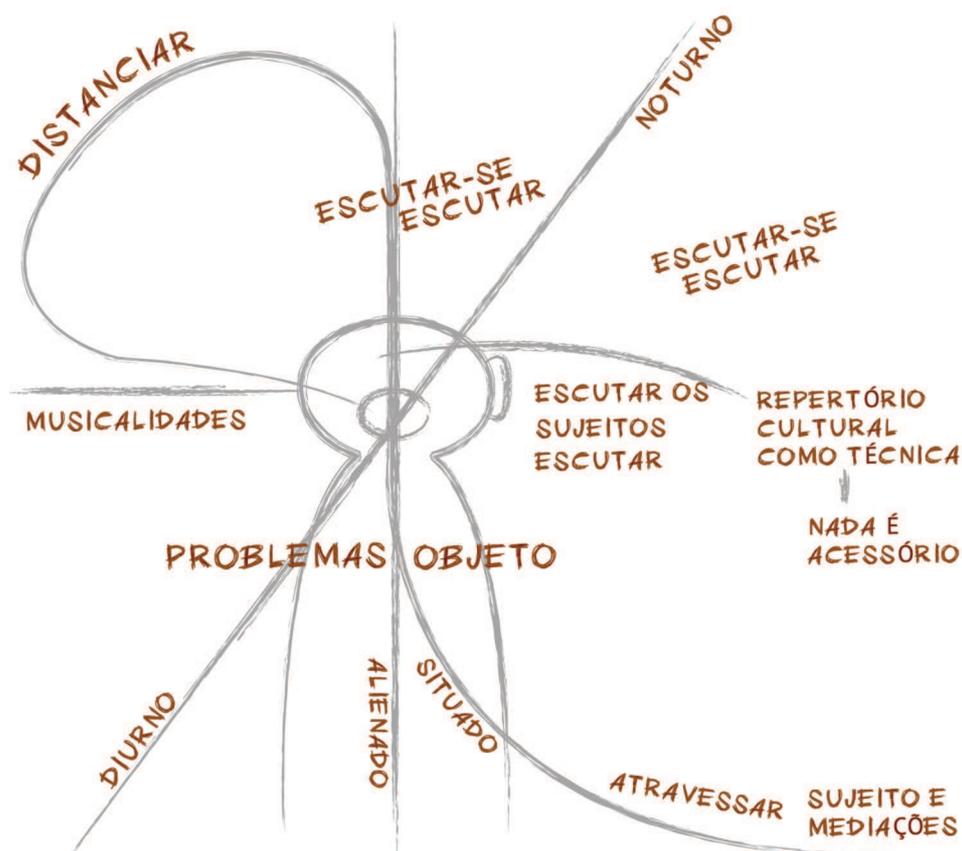
¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/78676>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

¹⁴² Disponível em: <<https://lisandrobello.toblog.wordpress.com/2016/02/26/roleta-russa-maca-do-amor/>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

¹⁴³ Disponível em: <<https://polaroidesmadeindanca.wordpress.com/>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

amparado num procedimento de escutar-se escutar e escutar a escuta dos sujeitos. Nessa busca, b) abre caminho, não para o aparente objetivismo, mas para o devaneio noturno e a imaginação material (BACHELARD, 1994), com as quais c) cria imagens e sons, rearranja as escutas formalmente. Para produzir esses dados, no entanto, é necessário d) vivenciar a pesquisa como processo, e) tomar distância para em seguida mergulhar profundo, munido de existência plena e repertório cultural como técnica. Nada é acessório. f) A ciência objetiva derivada do processo é única, pois atravessa esse sujeito, posicionado como um mediador. Que, ao final, g) não vai enunciar categorias seguras, certezas, definições, mas rumores e contradições abertas, insuficiências, poéticas suscitadoras.

Figura 32 – Modelo transmetodológico da *escuta poética*



Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir desses procedimentos e pressupostos, organiza os materiais através da seguinte lógica:

a) Convite à narrativa processual e tom confessional na escrita (cidadania científica);

b) Utilização de metáforas, alegorias, ironias e outras figuras de linguagem, a fim de deixar questões em aberto (arte e poética);

c) Montagem das escutas em formato musical e em formato textual através da eleição de materiais, tais como: trechos de entrevistas gravadas, trechos do diário de campo, paisagens sonoras, diálogos com orientadores, diálogos com interlocutores, diálogos com outros pesquisadores, trechos de músicas integrantes da pesquisa, trechos de músicas fora do contexto da pesquisa, trechos de músicas incidentais (escutadas nos percursos, gravadas de modo desavisado e improdutivo), composições noturnas do pesquisador, performances ao vivo do pesquisador em espaços públicos, diálogos com o público a partir dessas performances (gravadas *in loco*), composições ou performances do arquivo do pesquisador (entre outras participações), sons alegóricos transformados em ritmo, melodia ou arranjo musical, diálogos artificiais irônicos, sobreposições de trechos gravados para expor contradições da pesquisa empírica e da leitura das teorias, apreensão precária e irreverente de teorias de campo (*ground theory*) relativizadas pela leitura rápida e precária, fotografias produzidas pelo pesquisador e pelos sujeitos, audiovisuais produzidos pelo pesquisador e pelos sujeitos, imagens aleatórias de passagem (no contexto da pesquisa e fora dele, na vida), trechos de poesias, contos, romances, peças de teatro, filmes, performances artísticas, discursos políticos, campanhas publicitárias, matérias jornalísticas, enfim, toda sorte de produtos culturais que sugeriram sentidos possíveis em confluência com os objetivos da pesquisa ou que se apresentaram sem qualquer relação produtiva, mas noturna, poética, distendida. Os materiais aparecem como objetos sonoros destacados, mas são duplos, singulares e integrados às *musicalidade dialéticas*. Significam por justaposição e como alegoria, em estado de ciência e poética.

d) Assunção da leitura precária da realidade e dos textos como filosofia mestiça (MARTÍN-BARBERO, 2006), assim como nas leituras e produções musicais dos sujeitos, promovendo uma dessacralização dos cânones e um convite à hospitalidade;

e) improviso como prática e o acaso eletrônico, tecnicamente mediado, como problema e presença: musicar e teorizar de improviso como tentativa de fugir (ao mesmo tempo integrar) do algoritmo (racional e eletrônico).

Por fim, vale reiterar que a *escuta poética* permite descentrar duas figuras problemáticas quando abordamos a mediação: o emissor e o receptor. Ao propor as instâncias de mediação (ritualidade, institucionalidade, tecnicidade e socialidade) como atravessamentos nos processos de escuta e a escuta como duplo (escutar e arranjar), observamos as mediações como construções socioculturais complexas e multideterminadas,

pelos sujeitos e pelas coletividades, pelas técnicas e pelas organicidades, pelas estruturas e pelos fragmentos, pelo cotidiano e pela ruptura. Dinâmicas inapreensíveis pela causa e efeito, aqui abordadas através do prolongamento estético da presença audível no rastro material da internet ou do gravador. Quando a realidade é contraditória em si, o ponto de escuta do observador é que determina se a matéria se apresenta como partícula ou como onda, ou dialética e poeticamente aberta, sem resolução possível.

REFERÊNCIAS

- AB'SÁBER, Tales A. M.. **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ADORNO, Theodor W. **Sobre Walter Benjamin. Recenciones, artículos, cartas**. Texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann. Colección Teorema. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- ALVARES, Felipe Batisttela. **Milonga, Chamamé, Chimarrita e Vaneira: origens, inserção no rio grande do sul e os princípios de execução ao contrabaixo**. 2007, 31f. Monografia (Licenciatura em Música). Curso de Licenciatura em Música. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2007. Disponível em: <<http://www.felipealvares.com.br/wp-content/uploads/2013/03/monografia-felipe-batisttela-alvares.pdf>>.
- ALVES, Luiz Roberto. Comunicação, cultura e bem-público: convergências metodológicas sob desafios. In: MALDONADO, Alberto Efendy. (org.). **Panorâmica da Investigação em Comunicação no Brasil**. Salamanca: Comunicación Social, 2014. p.101- 121.
- ANUARIO** Estadístico 2017. Instituto Nacional de Estadística. Montevideú: Sistema Estadístico Nacional, 2017. Disponível em: www.ine.gub.uy. Acesso em: 25 fev. 2018.
- ARRUDA Mario Alberto Pires de; MELLO, Jamer Guterres de. Vaporwave: Deterioração e colagem de superfícies midiáticas. In: **LUMINA**. Juiz de Fora, UFJF. Vol. 11, n.1, abr. 2017.
- ASSEF, Claudio. Brasil terá sua primeira fábrica de fitas K-7 operando em São Paulo, yes! In: **Musicnonstop.com.br**. 4 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.musicnonstop.com.br/sao-paulo-deve-ganhar-sua-primeira-fabrica-de-fitas-k7-em-breve/>>. Acesso em: 05 mar. 2016.
- ATTALI, Jacques. **Ruidos**. Ensayo sobre la economía política de la música. Valencia: Ruedo Ibérico – Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977.
- BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 1971.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **Psicoanálisis del fuego**. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- BARJAU, Eustaquio. **Música, sentimento, poder**. Valencia/ES: Pre-textos, 2016.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BASSO, Gustavo. Entrevista: Diego Medina. In: **Popices**. 16 jun. 2007. Disponível em: <<http://popices.blogspot.com.br/2007/06/entrevista-diego-medina.html>>. Acesso em: 13 dez. 2015
- BENJAMIN, Water. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 207-239.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas Vol. I. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.499-530.
- BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular - uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BORDENAVE, Juan E. Diaz. **Além dos meios e mensagens**. Introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

- BOSI, Ecléa. **O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. et al. **Ofício de Sociólogo**. 5.ed. São Paulo: Editora Vozes, 2004. 328p.
- BRUNO, Fernanda. Monitoramento, classificação e controle nos dispositivos de vigilância digital. In: XVII Encontro da Compós, 2008. **Anais eletrônicos on-line**. Universidade Paulista, São Paulo, jun. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_365.pdf> .
- BROCK-NANNESTAD, George. The Lacquer Disc for Immediate Playback: Professional Recording and Home Recording from 1920's to the 1950's. In: FRITH, Simon; ZAGORSKI-THOMAS, Simon (orgs.). **The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. p.13-28.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes**. La balsa de la Medusa, 79. Madrid: Visor, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. In: **Travessia**. n.33, Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo Veintiuno Editores S.A, 1981.
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o Homem. **Introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. A era da Informação: economia, sociedade e cultura. v.2. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. v. 1. Artes de fazer. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CESAR, Constança Marcondes. **Bachelard: ciência e poesia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- CHASTAGNER, Claude. **De la cultura rock**. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- CHAUI, Marilena. Filosofia e engajamento: em torno das cartas da ruptura entre Merleau-Ponty e Sartre. IN: MORAES, Dênis de. (org.). **Combates e utopias**. Os intelectuais num mundo de crise. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.223-244.
- CHION, Michel. El sonido. **Música, cine, literatura...** Paidós Comunicación, n. 107. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- CONCHEIRO, Luciano. **Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
- CONTER, Marcelo B. A máquina abstrata lo-fi. In: 8º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, Brasil, 2015. **Anais eletrônicos on-line**.
- CONTER, Marcelo B. **LO-FI. Agenciamentos de baixa definição na música pop**. 2016, 198f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/135476>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

- CORCUFF, Philippe. ?Qué ha pasado con la teoría crítica? Problemas, intereses en juego y pistas. In: **Cultura y representaciones sociales**. Año 9, n. 18, mar. 2015.p.63-79. Universidad Nacional Autónoma del México. México. Disponível em: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num18/>
- CORTINA, Adela. **Cidadão do mundo: para uma teoria da cidadania**. São Paulo: Loyola, 2005.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DA MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter anthropological blues. In: **Boletim do Museu Nacional**. Antropologia. n.27. Rio de Janeiro, mai. 1978. Disponível em: <http://www.ppgasmn-ufjf.com/uploads/2/7/2/8/27281669/boletim_do_museu_nacional_27.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- DEMO-TAPES BRASIL. (site) Disponível em: <<http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/>>.
- DIEGUEZ, Consuelo. Esperando João. A parceria complicada entre o banqueiro Daniel Dantas e o inventor da bossa nova. **Revista Piauí**, São Paulo, n.112, ano 10, p.60-63.
- DOWNING, John. **Mídia Radical**. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Senac, 2002.
- DURHAN, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia. (orgs.). **AFROFUTURISMO. Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- FÁBIO, André Cabette. Quem lucra com a música alternativa no Bandcamp? **Nexo Jornal**. 26 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/08/26/Quem-lucra-com-a-m%C3%BAAsica-alternativa-no-Bandcamp>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- FELD, Steven; DA SILVA, Rita de Cássia Oeening. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2015, v.58, n.1. p. 439-468.
- FEYERABEND, Paul K. **Contra o método**. São Paulo: UNESP, 2007.
- FILME sobre um Bom Fim. Boca Migotto. Mariana Müller. Porto Alegre: Epifania Filmes, 2015. DVD (110 min).
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3.ed. São Paulo: Artmed, 2009. 408p.
- FLUSSER, Vilén. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução: Raquel Abi-Sâmra. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FLUSSER, Vilén. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005. **Anais eletrônicos on-line**. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/114066666540106633906174223282205201244.pdf>>. Acesso em 23 jul. 2013.

- FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. In: **Educação e Filosofia**. v.20, n.39, p. 39-70, jan.-jun., Uberlândia, 2006. jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/viewFile/296/433>>.
- FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. In: CRUCES, Francisco (et al). orgs. **Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología**. Madrid: Trotta, 2001. p.413-435.
- FRITH, Simon. **Ritos de la interpretación**. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- FURTADO, Celso. Da economia para a filosofia. In: OLIVEIRA, Francisco de. (org.). **Celso Furtado: economia**. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 33). São Paulo: Ática, 1983. p. 197-218.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos - Conflitos Multiculturais da Globalização**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. 266p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **El mundo entero como lugar extraño**. Serie Cultura. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**. O antropólogo como autor. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6. ed. Porto Alegre: Penso Editora, 2012.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina**. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- GORTARI, Eli de. **Introducción a la lógica dialéctica**. México: Fondo de cultura econômica, 1979.
- GRAZIANO, Martín E. **Cancionistas del Río de la Plata**. Después del rock: una música popular para el siglo XXI. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011.
- GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano**. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A música faz o seu gênero. Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero**. 2011, 221f. Tese. (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12875>>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 25 ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí**, São Paulo, n.82, ano 7, p.38-43.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture. The meaning of style**. London/New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.
- HESMONDHALGH, David. **The cultural Industries**. 3. ed. New York: Sage, 2012.
- HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

- HOBBSAWN, Eric. **Como mudar o mundo. Marx e o marxismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HOBBSAWN, Eric. **História Social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HOPENHAYN, Martín. **América Latina desigual y descentralizada**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005. 376p.
- IANNI, Octavio. **Dialética & Capitalismo. Ensaio sobre o pensamento de Marx**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1982.
- IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.
- IGES, José. **Conferencias sobre Arte Sonoro**. Colección 250 gramos. Madrid: Árdora Ediciones, 2017.
- JACKS, Nilda. et al. (orgs.). **Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro**. Quito: Ciespal, 2011. p. 451-463.
- JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: Indústria Cultural e Cultura Regional**. 3. ed. Porto Alegre: Escrita e Artes, 2003.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JAMESON, Fredric. O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo. En KAPLAN, E. Ann (org.). **O mal-estar no Pós-modernismo. Teorias, Práticas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p.25-44.
- JANOTTI JR. Jeder. **Aumenta que isso é rock and roll**. Rio de Janeiro: e-papers, 2003.
- JANOTTI JR., Jeder. MÍDIA, MÚSICA POPULAR MASSIVA E GÊNEROS MUSICAIS. A produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. In: **XV Encontro da Compós**, 15., 2006. Bauru. Anais eletrônicos on-line. Bauru: Universidade Estadual Paulista, 2006. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84>>. Acesso em: 01 dez. 2015.
- JANOTTI JR., Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. In: **Revista Interin**, v. 4, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/115>>. Acesso em: 19 jul. 2013.
- JAPIASSU, Hilton. **As paixões da ciência**. 2. ed. São Paulo: Letras y letras, 1999.
- JAPIASSU, Hilton. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- JOE Strummer: o futuro está para ser escrito. Julien Temple. Londres: Paralell Films. 2008. 1 DVD (123 min).
- KAPLÚN, Mário. **El comunicador popular**. Buenos Aires: Editorial Lumen-Hvmanitas, 1996.
- KEIGHTLEY, Keir. Reconsiderar el rock. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (orgs.). **La Otra Historia del Rock**. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización. Barcelona – ESP: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, 2006. p. 155-194.
- KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI. MÚSICA INFINITA: serviços de streaming como espaços híbridos de comunicação e consumo musical. In: XXIV Encontro da Compós, 2015. **Anais eletrônicos on-line**. Universidade de Brasília, Brasília, jun. 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/test_2860.pdf>. Acesso em: 08 out. 2015.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin. O marxismo da melancolia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KOYRÉ, Alexandre. **Estudos de História do Pensamento Científico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. 6.ed. São Paulo: Editora Perspectivas, 2001.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Série Temas. Volume 24. Sociologia e Política. São Paulo: Ática, 1991.
- LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **De perto e de longe**. **Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Comunicação, disciplinaridade e pensamento complexo. In: **XVI Encontro da Compós**, 16., 2007. Curitiba. Anais eletrônicos on-line. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_221.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2010.
- LÓPEZ CANO, Rubén. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. In: **Revista LIS ~ Letra Imagen Sonido ~ Ciudad Mediatizada**. Ano III # 5. mar-jun. 2010. Buenos Aires. UBACyT. Cs. de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires. p. 171-186.
- LORITE, Nicolás. Diversidad sociocultural y publicidad audiovisual: estudio multimodal desde la mirada de la cámara. In: BONIN, Jiani Adriana; LORITE, Nicolás; MALDONADO, Alberto Efendy (orgs.). **Publicidad, propaganda y diversidades socioculturales**. Quito/Equador: Ediciones Ciespal, 2016. p. 33-67.
- LORITE, Nicolás G. La cámara como principal herramienta para la investigación audiovisual de los procesos de dinamización intercultural mediatizados. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p.178-199, set./dez. 2015.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MALDONADO, A. Efendy. A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI. In: MALDONADO, A. E.; BONIN, J.; ROSARIO, N. **Perspectivas metodológicas em comunicação: novos desafios na prática investigativa**. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2013. p.31- 57.
- MALDONADO, Efendy G. **Epistemología de la Comunicación**. Análisis de la vertiente Mattelart en América Latina. Quito: Ediciones Ciespal, 2015.
- MALDONADO, Alberto Efendy. BONIN, J. ROSÁRIO, N. (eds.). **Metodologías de investigación en comunicación. Perspectivas transformadoras en la práctica investigativa**. Quito: Ciespal, 2013.
- MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins do (orgs.). **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.
- MALDONADO, Alberto Efendy. Perspectivas transmetodológicas na pesquisa de sujeitos comunicantes em processo de receptividade comunicativa. In: MALDONADO, Alberto Efendy. **Panorâmica da Investigação em Comunicação no Brasil**. Processos receptivos, cidadania e dimensão digital. Salamanca: Comunicación Social, 2014.
- MALDONADO, Alberto Efendy. Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. In: **Ciberlegenda**. Revista eletrônica do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense. n.9. Rio de Janeiro, RJ, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/299/182>>. Acesso em: 10 out. 2014.

- MALDONADO, Tomás. Pensar la técnica hoy. In: **Memoria y Conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital**. Barcelona: Gedisa, 2009. p. 199- 222.
- MALLO, Agustín Fernández. **Postpoesía**. Hacia un nuevo paradigma. Colección Argumentos. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- MARRE, Jacques A. L. A construção do objeto científico na investigação empírica. In: **Seminário de pesquisa do oeste do Paraná**. Fundação Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel/PR, 16 a 18 out. 1991.
- MARTEL, Frédéric. **Mainstream**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MARTÍN, Jesús Baca. **Espacios sonoros**. La dimensión social de la comunicación acústica. Sevilla: Arcibel Editores, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 478p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de. (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p.51-79.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Reubicando el campo de las audiencias en el descampado de la mutación cultural. In: JACKS, Nilda. et al. (orgs.). **Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro**. Quito: Ciespal, 2011. p. 451-463.
- MARTINI, Felipe Gue. A proximidade pesquisador/objeto como potência criativa na pesquisa "Estéticas da comunicação nas cenas musicais de Porto Alegre e Montevideu entre os anos 1995 e 2005". In: 24º Encontro Nacional da Compós, 2015, Brasília, Brasil, 2015. **Anais eletrônicos on-line**.
- MARX, Karl. O método na Economia Política. In: MARX, Karl. **Contribuição à crítica da Economia Política**. 5. ed. Lisboa: Estampa, 1977.
- MARX, Karl. **O capital. Crítica da Economia Política**. Livro 1 – O processo de produção do capital. Volume II. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.
- MATTELART, Armand. **A globalização da comunicação**. 2. ed. Bauru/SP: Edusc, 2002.
- MATTELART, Armand. **Comunicação Mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **Pensar as mídias**. São Paulo: Loyola, 2004.
- MATTELART, Armand; **Por una mirada mundo**, Un recorrido por la trayectoria de uno de los grandes teóricos de la comunicación y la cultura. Conversaciones con Michel Sénécal. Barcelona: Gedisa, 2014.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. (understanding media). 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- MONTEIRO, Márcio; TROTTA, Felipe. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.11, n.2, mai-ago. 2008.
- MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no século XX. Necrose**. Col. O espírito do tempo. V.2. 9. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX. Vol. 1: Neurose**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MÚSICA INDEPENDENTE**. Estudos de Mercado Sebrae/ESPM 2008. Série Mercado. Relatório Completo. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Sebrae, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. 1. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. Ascoltando. In: SZENDY, Peter. **Escucha. Una história del oído melómano**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003. p.11-16.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer poesia. In: **ALEA**. Rio de Janeiro, vol. 15/2, jul-dez. 2013. p.414-422.
- NUNO VAZ, Gil. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- OBICI, Giuliano. **Condição da escuta. Mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro**. 2014, 155f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/.../GiulianoLambertiObiciVC.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2015.
- ORTIZ, Natalia; WINIK, Marilina. Política de los afectos. La cultura crítica entre licencias, ferias y libros independientes. In: ALONSO, María Cristina; AMADO, Sheila. et.al. (orgs.). **Ciberespacio y resistencias. Exploración en la cultura digital**. Buenos Aires: Hekht Libros, 2012. 197- 212.
- PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. 2012, 201f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/27035>>. Acesso em: 06 ago. 2013.
- PASCAL, Georges. **O pensamento de Kant**. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEIRCE, Charles Saunders. A fixação da crença. Tradução de Anabela Gradim Alves. In: **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. 1877/2015. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-fixacao-crenca.html>>. Acesso em: 06 out. 2015.
- PELLEGRINO, Gabriela; PRADO, Maria Ligia. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014.
- PESSANHA, José Américo Motta. Apresentação. In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- PORTA, Eloy Fernandez. **Afterpop. La literatura de la implosión mediática**. Colección Compactos. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- PORTA, Eloy Fernández. **Homo Sampler**. Tiempo y consumo en la Era Afterpop. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.
- RAMIL, Vitor. **A estética do frio**. Conferência de Genebra. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014
- REBOBINADA para frente. In: **Rua Sete**. (zine). n.1. Porto Alegre: Santander Cultural. nov-dez. 2015.

- REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984**. London: Faber and Faber Limited, 2005.
- REYNOLDS, Simon. **Retromania**. New York: Farrar Strauss and Giroux, 2011.
- REYNOLDS, Simon. **Después del rock. Psicodelia, postpunk, eletrónica y otras revoluciones inconclusas**. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**. Documentário e antropologia, n. 03, p.6-54, dez 007.
- RODRIGO ALSINA, Miguel. **Los modelos de la comunicación**. 2. ed. Madrid: Tecnos, 1995.
- ROIG, Arturo Andrés. **Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano**. Edición de Mariza Muñoz y Pablo E. Boggia. México: Fondo de Cultura Económica, 1981/2004.
- SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: **XV Encontro da Compós**. Anais eletrônicos on-line. Universidade Estadual Paulista, Bauru, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/92/92>>. Acesso em: 05 mar. 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo/para uma nova cultura política**. v. 4. Porto: Edições Afrontamento, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a ciência pós-moderna**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- SANTOS, Milton. **Técnica espaço tempo – Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Edusp, 2008.
- SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Benjamin**. México: Siglo XXI, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. **Crítica de la razón dialéctica**. Tomo I, Libro I. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.
- SARTRE, Jean-Paul. **Questão de método**. Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, 45).
- SCHAFER, R. Murray. **A afinção do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.
- SCHOTT, Ricardo. A corrida do ouro. In: **História do Rock Brasileiro. anos 90 e 00**. São Paulo: Editora Abril, sem ano. p.23-29.
- SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do rock gaúcho. Uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990). In: Charles Di Pinto; Gustavo Borba. (Orgs.). **Fragmentos de Memória do Rock Gaúcho**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2014. v. 01, p. 19-49.
- SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas Instáveis**. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SILVEIRA, Fabrício. Uma cidade em quadro clínico. Aproximações teórico-metodológicas em torno da noção de inconsciente ótico. In: **revista Fronteiras – estudos midiáticos**. n. VIII(1), p.62-73. jan-abr. 2006. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação Unisinos. São Leopoldo, Brasil.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SHUKER, Roy. **Key Concepts in Popular Music**. New York: Routledge, 2002.
- SIGMAN, Stuart J. ¿Quién apertó el botón para lanzar la boma atómica? In: WINKIN, Yves. **La nueva comunicación**. 4. ed. Barcelona: Kairós, 1994.

- SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. **A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil**. 2012, 115f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2012. Disponível em: , <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61206>>. Acesso em: 10 out. 2014.
- STEFANI, Gino. **Comprender la música**. 1. ed. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.
- STERNE, Jonathan. **The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durhan & London: Duke University Press, 2003.
- SZENDY, Peter. **Escucha. Una história del oído melómano**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- THE Devil and Daniel Johnston**. Jeff Feuerzeig. Houston: Tartan Pictures (UK); Sony Pictures Classics (EUA), 2005. DVD (110 min.).
- THEGUARDIAN.COM**. Separado! 29 jul. 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2010/jul/29/separado-review>>. Acesso em: 08 fev. 2015.
- TOOP, David. **Resonancia siniestra**. El oyente como médium. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- VERÓN, Eliseo. **Ideologia estrutura comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- VERÓN, Eliseo. Teoria da mediação: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. In: **Revista Matrizes**. v. 8, n. 1, jan-jun, 2014. Revista do programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, Brasil.
- VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul-dez. 2014.
- WALLERSTEIN, Immanuel. et. al. (orgs.). **Abrir las ciencias sociales**. Informe de la Comisión Gulbekian para la reestructuración de las ciencias sociales. 10. ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.
- WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. (Organização e Introdução: H.H. Gerth e C. Wright Mills). 5 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.
- WINKIN, Yves. **A nova comunicação**. Da teoria ao trabalho de campo. Campinas: Papirus, 1998.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael M. (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011. p.19-45.
- YÚDICE, George. **El recurso de la cultura**. Barcelona: Gedisa, 2008.
- YÚDICE, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Barcelona: Gedisa, 2007.
- ZAK III, Albin. No-Fi: Crafting a Language of Recorded Music in 1950's Pop. In: FRITH, Simon; ZAGORSKI-THOMAS, Simon (orgs.). **The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. p.43-56.
- ZEA, Leopoldo. **La filosofía americana como filosofía sin más**. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia**. Em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. Rio de Janeiro: Annablume, 2006.

ZIZEK, Slavoj. **La nueva lucha de clases**. Los refugiados y el terror. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.

ENTREVISTAS

ADRIANO, Jonas. **Entrevista**. set. 2017.

BORGES, Matheus. **Entrevista**. set. 2017.

ELISONDO, Darwin. **Entrevista**. nov. 2017.

HERNANTGEIST, Rubén. **Entrevista**. abr. 2017.

IBRAHIM, Joseph. **Entrevista**. nov. 2017.

SASKIA. **Entrevista**. set. 2017.

TABORDA, Natalia. **Entrevista**. nov. 2017.

VILLAVERDE, Daniel. **Entrevista**. set. 2017.

APÊNDICES

I - Retratos

Ao final de minha participação na AMUC propus ao Rubén H. fazer um ensaio fotográfico com os membros da associação. Como forma de agradecimento, e para ter um registro de qualidade de minha estada. Combinamos que na assembleia seguinte, minha última, eu levaria a câmera e faria retratos individuais dos músicos. No dia combinado, fizemos por adesão, quem quisesse participar viria até o canto da sala onde eu estava com o equipamento montado. Ali, deixei o gravador de áudio ligado a postos, e na chegada de cada músico, naquelas palavras triviais, pude levantar informações interessantes, sobre suas histórias, de onde vieram, enfim, suas expectativas e experiências musicais em Barcelona. Ampliei todos os retratos em tamanho 10 x 15 cm e deixei para a associação, como uma lembrança de minha passagem. Ali estão rostos dessa geração de músicos da cidade.

Integro esses retratos à tese, inspirado na fotoetnografia, certamente, e na metodologia multimodal adotada na codificação de publicidades televisivas com diversidade sociocultural das investigações do grupo Migracom, coordenadas por Nicolás Lorite García, grupo com o qual trabalhei no doutorado sanduíche¹⁴⁴. A modo de problematização, proponho emular um exercício realizado por Nicolás frente à necessidade de relacionar os fenotipos que aparecem nas publicidades televisivas com suas possíveis origens nacionais. Esse procedimento é realizado a modo de calibrar e ampliar o espectro de um primeiro tratamento qualitativo feito no grupo de pesquisa que aponta *"personajes con rasgos, identidades, orígenes y culturas distintas, en definitiva, a la occidental/caucásica"* (LORITE, 2017, p.38) presentes em publicidades televisivas (no caso dessa pesquisa, nas redes de televisão aberta do Brasil e da Espanha). Com base nessa primeira amostragem, Lorite propõe a outros grupos (estudantes, participantes de seminários, público em geral) em oficinas ou encontros que realiza, que apontem, a partir de fotogramas com as imagens dos personagens, qual sua origem nacional. Abaixo, reproduzo o exercício com o conjunto de fotografias numeradas, mas com lacunas que indicam, de modo aleatório, de que países os músicos vieram. Ao leitor, caberá fazer as associações.

¹⁴⁴ Trabalho vinculado ao projeto "Publicidade, propaganda, alteridade e cidadania: estratégias transmetodológicas de análises da diversidade nos contextos de mudança econômica e social do Brasil e da Espanha", realizado pelos grupos de pesquisa Pragma e Processocom, do Brasil e Migracom, da Espanha, apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES) e pelo Ministério da Educação, Cultura e Esportes da Espanha.

Figura 28 – Retratos dos músicos da AMUC



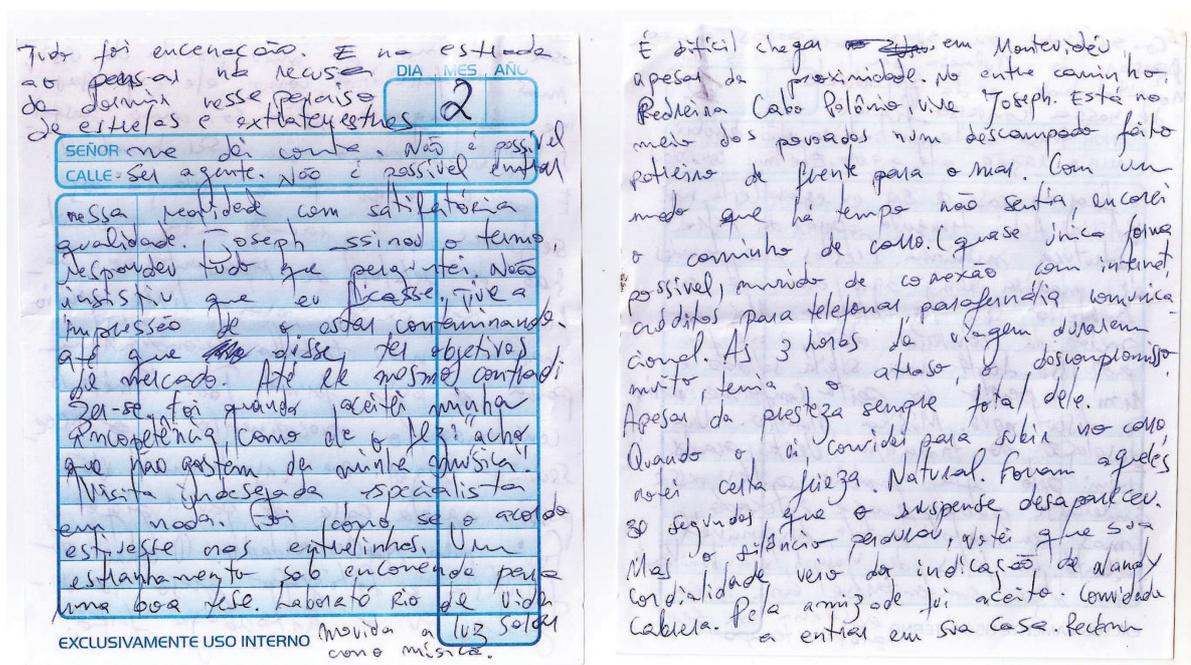
Fonte: do autor.

Assinale de qual país os músicos são provenientes, de acordo com a numeração das fotografias:

- () Gana;
- () Espanha;
- () Uruguai;
- () México;
- () Romênia;
- () China;
- () Paraguai;
- () Grã-Bretanha;

II – Diário de Campo

Figura 29 – Diário escrito em La Pedrera, estava sem o bloco e escrevi na comanda do restaurante



Fonte: do autor.

Diário de campo 07/04/2017

O distanciamento promovido por Barcelona me colocou numa espécie de paradoxo. Ao mesmo tempo em que tenho contato com excelente material teórico, com diálogos produtivos com Nicolás Lorite e outros interlocutores, estou distante do objeto empírico da pesquisa, exceto pela contato online.

É um tempo extremamente produtivo e reflexivo, uma vez que tenho depurado o projeto de pesquisa com atualizações teóricas e entradas empíricas específicas. Na abertura da transmetodologia pesquiso procedimentos, entradas. A partir de Lefebvre, a expectativa seria conciliar uma filosofia prática, inserida na prática. Três eventos merecem ser citados nessa semana:

1) dia 04/04, alta madrugada, chegou na minha timeline do Facebook um convite para apresentação de Leandro Maia, aqui em Barcelona, dia 18/04. Cantautor e estudioso da música, Leandro Maia está realizando seu doutorado em música, na Alemanha ou Áustria. Ali, abriu-se uma janela à indeterminação. Decidi que vou ao show e vou entrevistá-lo. No evento, provavelmente encontrarei outros brasileiros e latinos que trabalham com música aqui na Catalunya. Da entrevista, quero ouvir sua opinião acerca de meu problema de pesquisa. Será que um músico letrado e teórico consegue fazer efetuar o percurso inverso ao da teorização/modernização, numa espécie de retorno ao primitivismo? Essa questão parece importante, no sentido de articular as noções de música autodidata como um percurso particular e próprio, quase que desvinculado do que seria a música com notação. Embora no cotidiano, no mundo do consumo musical, essas materialidades estejam imiscuídas. A conversa com Leandro pode servir também para contar com referências metodológicas acerca da utilização da música como técnica de pesquisa.

2) Sobre esse mesmo tema, casualmente chegou também na timeline, ainda semana passada, fins de março (não sei exatamente o dia), um convite para um evento do Roger Canal, meu antigo parceiro de banda. Nessa inauguração de uma casa ocupada em Novo Hamburgo, na qual Roger está como residente, estava o nome de um dj uruguaio, Nandy Cabrera. Ali foi lançado o projeto Revisitando Macondo, uma pesquisa musical levada a cabo por Nandy acerca da antiga gravadora de música tropical uruguaia. Disponível no Soundcloud fui ouvir o material. O interessante é que a pesquisa tem ares arqueológicos e não só musicais. É uma coletânea musical, basicamente, remasterizada dos discos de vinil originais. No entanto, além de seguir uma espécie de lógica metodológica na sua ordenação e apresentação, traz fragmentos e elementos não musicais como uma espécie de contexto. Para além de uma metalinguagem acerca da Macondo, trechos de programas de rádio, falas dos artistas etc, surgem conferindo atmosfera para além do "set list" puro. Ainda mais contextualizado é o projeto "La lista negra", pesquisa sobre o Candombe Beat. Os registros extra-musicais lembram muito o projeto "No descompasso do transe retalhos do meu silêncio", no qual eu e Roger trabalhamos com a SOL. Talvez por isso essas formas nos

impressionem e nos gusten tanto. De certa forma, o contato com esse material abriu minha cabeça para a possibilidade de trabalhar a partir de um modelo similar. Na linha de Kodwo Eshun, em seu estudo sobre os formatos afrofuturistas de apropriação musical, estão aí lógicas, métodos, uma ciência. Seria uma conciliação da filosofia prática do Lefebvre? Até que ponto tratam-se de apropriações? Tendo em vista que tem transformado materialmente a sociedade e a cultura, talvez possamos entendê-las assim. Mas até que ponto a maquinização do homem submetido ao projeto tecnocrático lhe permite autonomizar-se? São questões.

Decidi entrar em contato com Nandy e os outros produtores para investigar seus processos de concepção e produção, a fim de articular, junto dessas informações, uma proposta metodológica, articulada a uma visão científica, mas próxima também da própria lógica do objeto e dos sujeitos. Como se organizaria uma coletânea de músicas precárias POA-BCN-MVD a partir de um processo criativo do dj? Essa ciência remete ao tempo Afterpop do Homo Sampler, o quanto cada desses extratos (sonoridades dialéticas) permite avançarmos na compreensão desse período; ou para além de compreender, vivenciar, experienciar, presentificar (GUMBRECHT) o precário latino-americano em áudio!

Questões a considerar: os softwares, a matriz, a digitalização dos materiais, a redução ao maquínico, assumir, aceitar (a discussão não é o lo-fi na linha do Conter, mas, em certo sentido, mais próximo do cultural)

3) um terceiro evento, foi a resposta do presidente da AMUC. Pediu que lhe ligasse para marcarmos uma conversa. Farei isso na semana da Páscoa. Quais seriam os objetivos? Bem, me aproximar de músicos precários de BCN, possivelmente gaúchos e uruguaios, discutir também essa burocratização da música do cotidiano (música de rua). Como as instituições se capilarizam a ponto de tomarem conta também do que seria a espontaneidade cultural da cidade cosmopolita?

