

_Artigo

A canção urbana no tempo da internet: a música alternativa brasileira

Urban music in the age of the internet: Brazilian alternative music

Felipe Faraco¹

Sandro Pavão²

1 Doutor em Comunicação Social pela ECA/USP. Professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu em Comunicação e Artes da Universidade Anhembi Morumbi/ Ânima Educação. Email: faraco.felipe@gmail.com.

2 Mestre em Comunicação Audiovisual Contemporânea pela Universidade Anhembi Morumbi, Pós-Graduado em Design, Produção e Tecnologias Gráficas, Pós-Graduado em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado. Professor de graduação na área de Comunicação Visual da Universidade Anhembi Morumbi/ Ânima Educação. Email: sandropavao@outlook.com.

Resumo

Este artigo investiga o impacto das novas ferramentas digitais na produção musical, especialmente no contexto da canção urbana durante a era da internet. O texto explora as inovações tecnológicas como uma resposta às necessidades de artistas marginalizados pelas empresas tradicionais do setor, analisando como o universo digital permitiu o resgate do protagonismo da criação artística oferecendo a esses músicos uma plataforma para expressar sua criatividade de maneira independente, mas não criou um espaço livre de contradições. A sequência do texto discute como as novas ferramentas digitais proporcionam condições que, anteriormente, eram acessíveis apenas através da mediação de grandes investimentos. O artigo explora o uso da internet e das tecnologias na produção artística independente sobre todas as etapas de seu trabalho, desde a criação até a distribuição e como esse contexto fortalece os discursos sobre autonomia e independência artística proporcionam liberdade para os músicos no desenvolvimento de suas carreiras. O artigo examina a resignificação das relações com o público e o mercado musical sob o ponto de vista da relação entre a independência tecnológica e a precarização das relações de trabalho, mostrando a dualidade entre a liberdade criativa e a instabilidade profissional. Por fim, será discutido como as novas ferramentas digitais ofereçam uma plataforma para a expressão artística independente ao mesmo tempo que impõem desafios no âmbito estético, histórico, tecnológico e econômico.

Palavras-chave: Ferramentas Digitais; Produção Musical; Música Urbana; Independência Artística; Autonomia Tecnológica.

Abstract

This article investigates the impact of new digital tools on music production, especially in the context of urban song during the internet era. The text explores technological innovations as a response to the needs of artists marginalized by traditional industry companies, analyzing how the digital universe has enabled the reclaiming of artistic creation's protagonism by offering these musicians a platform to express their creativity independently, though not creating a space free from contradictions. The following sections discuss how new digital tools provide conditions that were previously accessible only through the mediation of large investments. The article explores the use of the internet and technologies in independent artistic production across all stages of work, from creation to distribution, and how this context strengthens discourses on autonomy and artistic independence, providing musicians with freedom in developing their careers. The article examines the redefinition of relationships with the audience and the music market from the perspective of the relationship between technological independence and the precarization of labor relations, highlighting the duality between creative freedom and professional instability. Finally, it discusses how new digital tools offer a platform for independent artistic expression while simultaneously imposing challenges in aesthetic, historical, technological, and economic spheres.

Keywords: Digital Tools; Music Production; Urban Music; Artistic Independence; Technological Autonomy.

Introdução

As novas ferramentas e recursos advindos da incorporação de tecnologias digitais aos processos de produção ocasionaram diversas mudanças no campo da criação musical, bem como em seus hábitos de consumo. Quando falamos sobre isso, nos referimos a tópicos que vão desde a miniaturização e o barateamento dos espaços e recursos de gravação (Vicente, 2014) até a digitalização dos processos responsáveis pela distribuição e consumo de fonogramas – a “desmaterialização” da música (Nakano, 2010). Por certo, nenhum destes fenômenos é neutro ou indica somente a superação técnica de um meio de manufatura por outro. A sua ocorrência modifica processos e fazeres em torno da produção musical de forma profunda. Nesse sentido, podemos citar como um rápido exemplo o acúmulo de tarefas que passa a ocorrer no processo de gravação musical, visto que um único profissional, com auxílio desses novos recursos, passou a estar tecnicamente habilitado a encampar diversas atividades – anteriormente executadas por equipes de especialistas. Em complemento a isto, trata-se de um acontecimento que tampouco se restringe a eventos de ordem puramente tecnológica sem repercussões sociais mais extensas. Assim, retomando o exemplo da concentração de atividades mencionado anteriormente, há uma conseqüente redução na demanda de mão de obra necessária aos estúdios, na mesma medida em que se espera um maior número de conhecimentos por parte do profissional que pretende trabalhar na área. Em outras palavras, podemos dizer que as modificações tecnológicas são apenas a parte visível de um processo complexo que modifica padrões de relações humanas permeadas pela produção e pelo consumo de música. Neste sentido, nossa investigação se inicia a partir de um interesse sobre como o novo contexto tecnológico fez parte de uma série de mudanças em aspectos que incidem sobre a sociabilidade em torno das atividades das comunidades musicais.

Nosso questionamento, aqui, é o de superar as narrativas que se concentram puramente na ideia de que, com o avanço das tecnologias digitais no segmento da gravação, houve somente um impacto democratizante no acesso à produção musical, possibilitando, por exemplo, a criação de estúdios caseiros de alta qualidade. Estes, capazes de oferecer ao artista que não tem uma relação estabelecida com empresas do setor a possibilidade de inserir

suas proposições autônomas em campo. Se, por um lado, entendemos que esse fator realmente implica na entrada de uma pluralidade de vozes e estilos musicais, além de aumentar a quantidade de músicos habilitados a gravar e distribuir suas obras, diversificando o setor musical, há elementos no processo de digitalização e desmaterialização da música, com sua consequente transformação na maneira como os fonogramas são produzidos, distribuídos e consumidos, que trouxeram também mudanças que não podem ser consideradas puramente com um caráter superlativo e de continuidade em uma “linha evolutiva da produção musical”. Assim, se plataformas de streaming e downloads digitais substituíram os formatos físicos, oferecendo ao público acesso instantâneo a um vasto acervo musical em qualquer lugar e a qualquer momento, não podemos esquecer que surgem, em paralelo, questões relacionadas à mudança na lógica da remuneração para a cadeia criativa que ainda não parecem ter sido inteiramente resolvidas.

Em nosso processo de pesquisa decidimos trabalhar com a categoria denominada “comunidade musical”. Isto se deve ao fato de que estamos estendendo nosso interesse a todos os participantes da cadeia de produção e consumo de música (equipe técnica, público, músicos e jornalistas, por exemplo) e não somente aos artistas – o que consideramos um modo obtuso de compreensão do funcionamento do processo de produção musical, visto que é centrado no ator mais notável, mas certamente não oferece um ponto de vista pleno do campo. Para subsidiar nossa pesquisa, escolhemos observar uma comunidade específica como objeto de estudo, um grupo que denominamos como “Música Alternativa Brasileira” – que em alguns contextos foi chamada de Música Independente e, em outros, de Nova MPB. Este grupo conta com as carreiras polarizadoras de artistas como Tulipa Ruiz, Céu, Cidadão Instigado e Criolo – juntamente com uma pluralidade de atores que compõem o grupamento humano. Sua fundação remonta ao fim da década de 1990 e o ápice de atuação pode ser compreendido como o período aproximado de 2008 até aproximadamente o ano de 2015, quando contaram com especial atenção de mídia, público e crítica especializada. Apesar de ser um fenômeno de repercussão nacional, sua origem é geograficamente localizada. Trata-se de uma comunidade com parte significativa de atuação situada na cidade de São Paulo – o que não quer dizer que seus integrantes sejam majoritariamente paulistanos. Sua composição parte de um grupo heterogêneo com integrantes provenientes de várias partes do

Brasil, com presença expressiva dos estados de Pernambuco, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Um primeiro elemento distintivo diz respeito ao fato de que esta comunidade parte do que consideramos ser uma dupla fundação. Uma delas diz respeito ao seu interesse em dar continuidade estética ao legado da MPB canônica e outra que pode ser denominada como uma continuidade ética às proposições da Vanguarda Paulista. Estes atributos são responsáveis por algumas das características gerais da comunidade. Estas qualidades oferecem um entendimento, tanto a respeito da forma como as comunidades são percebidas (por consequência, como são retratadas na mídia, por exemplo) quanto da maneira como os participantes se reconhecem e pautam suas atividades. A partir daí, poderemos investigar como esses imaginários, constituídos em torno desses fenômenos, oferecem pistas sobre as estratégias, disposições e tomadas de posições dessa comunidade.

Neste sentido, há a criação de um laço de prolongamento do que seria um novo momento do fenômeno denominado MPB. Em um primeiro momento, mais abstrato, porém, com posterior estabelecimento de vínculos concretos. Trata-se, portanto, em linhas gerais, de um grupo que se oferece como perpetuador de uma música “de qualidade”, entre outras variedades da produção popular brasileira (estas, frequentemente tratadas como efêmeras em oposição à sigla). Neste sentido, não é incomum vermos o tratamento “Nova MPB” ser designado a alguns de seus artistas.

Por outro lado, existe vínculo com as experiências do projeto independente, especialmente no que diz respeito à sua versão paulistana. Nele, enxergamos a continuidade do que é tratado como uma primeira fase da música independente paulistana, no que é pertinente a um (auto)reconhecimento, como processo coletivo, que foi denominado como Vanguarda Paulista. Neste último caso, traçar a continuidade é um trabalho mais concreto e, de certa forma, mais facilmente identificável.

A escolha desse grupo para analisar em nossa tarefa de pesquisa não se deu por acaso. Existem algumas características que os fazem um bom estudo de caso para observar como a implementação de novas tecnologias interferiu em modos estabelecidos nas comunidades musicais. Neste sentido, eles estão temporalmente localizados nas duas primeiras décadas do século XXI. Ou

seja, sua fundação se dá próxima dos primeiros anos do uso privado da internet no Brasil e acompanha seu desenvolvimento. Complementarmente, temos o contexto particular do uso dos recursos tecnológicos disponíveis: este grupo foi pioneiro no uso da internet como forma de interlocução com seus públicos e, também, fez-se bastante vocal em relação às possibilidades trazidas pelas tecnologias digitais para não somente uma produção doméstica de música, mas como forma de oferecer maior autonomia à cadeia criativa musical. Este, um segmento que, até então, era fortemente dependente de empreendimentos musicais de grande porte para o exercício de suas atividades.

Revisão bibliográfica

A bibliografia utilizada partiu de um mapeamento preliminar do conhecimento já produzido a respeito da comunidade da Música Alternativa Brasileira. Neste sentido, além da coleta de matérias jornalísticas, nos servimos da pesquisa acadêmica disponível. Assim, estabelecemos amplo diálogo com as pesquisas de autores que se dedicaram a objetivos semelhantes ao nosso, através do estudo da música alternativa brasileira. Cada qual com objetivos singulares, mas todos buscando comentar as novas práticas de uma esfera dos fazeres musicais. Portanto, os trabalhos desses colegas contribuem para dar subsídio bibliográfico à nossa investigação (Almeida, 2016; Dantas, 2016; Galletta, 2013; Garland, 2014; Gatti, 2015; Gonçalves, 2014).

Como apoio teórico à nossa investigação existem dois autores centrais. O primeiro deles é Pierre Bourdieu (1996a, 1996b, 2001, 2015). Dele tomamos emprestado o desenvolvimento de conceitos-chave como *habitus*, *campo*, *illusio* e *estratégias*, para buscar compreender a maneira pela qual se dá a organização do grupo em relação às disputas de poder, próprias da área de atuação, na medida em que esta é a base sobre a qual se desenrolam as atuações. Por conseguinte, temos um vínculo estreito com as digressões presentes no livro “Regras da Arte” (1996a).

Bourdieu (1996a) propõe um protocolo a ser seguido, para melhor ordenar os achados de pesquisa e constituir um tramado coerente, em diferentes níveis, de uma rede de articulações complexas. Neste sentido, o autor determina o exercício de três operações, para que se atinja tal objetivo: a neces-

cidade de se estabelecer o campo específico, a partir de suas relações mais amplas, dentro das disputas gerais de poder. Na sequência, deve-se observar o que diz respeito às suas qualidades e regras específicas na área de atuação, com ênfase ao que o campo particular tem de idiossincrásico, em relação aos outros campos de atuação. Feitos esses dois procedimentos de contextualização, deve-se compreender como se dá a gênese do habitus, que, em resumo, diz respeito ao sistema de disposições – como um “catálogo” de escolhas disponíveis àqueles que decidem ingressar neste campo específico. Este sistema, por um lado, determina as fronteiras da área e, por outro, os princípios de conduta no interior dela. A partir daí, o analista pode buscar um entendimento sobre como as posições tomadas pelos atores envolvidos e que, em última instância, resultarão nas trajetórias individuais, nos informam sobre as estratégias seguidas nesse sistema (Bourdieu, 1996a).

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos habitus dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo e a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (Bourdieu, 1996a, p. 243).

Não menos importante é a contribuição de Kay Kaufman Shelemay (2011) e sua proposição de restauração da categoria “comunidade” à análise antropológica. Trata-se de uma proposta que se faz mais pertinente, na medida em que teoriza sobre seu uso específico, no que diz respeito às práticas musicais. Tal aporte nos oferece uma alternativa à prevalente “cena”, como proposta

por Will Straw (2006). Tal perspectiva, perpetuada por diversos trabalhos acadêmicos da área – bem como pela crítica jornalística –, em nosso entendimento e para nossas proposições, não oferece o tipo de abordagem necessária. Assim, conseguimos substituir o que consideramos ser um dinamismo com foco difuso daquilo que transcorre no “palco” (skene) pelas relações estruturadas a partir de narrativas entrelaçadas, por meio das comunidades musicais.

De acordo com Shelemay, o principal problema da aplicação dessa categoria se apresenta da seguinte maneira:

A etimologia da palavra “cena”, que vem do latim *scena* e, originalmente, do grego *skene* (tenda, palco) ressoa com a abordagem de Anderson e Hobsbawm [...], que foca na construção de entidades que variam desde subculturas até nações através de processos de invenção ou imaginação. Ao suspender a investigação em um ambiente abstrato, o framework da cena corre o risco de negligenciar aspectos culturais e históricos; o uso corriqueiro de cena como uma moldura para um evento transitório ou um momento espontâneo também se torna complicado de aprofundar. O foco no aspecto ideológico dos efeitos da música – sua capacidade de catalisar “alianças musicais” e de redesenhar fronteiras sociais – são, contudo, muito importantes para o estudo das formas pelas quais a atividade musical trabalha para gerar coletividades (SHELEMAY, 2011, p. 363).

Portanto, a cena parece não ser a melhor maneira de descrever a complexidade estrutural, que demanda uma série de processos que, por um lado, nos conduzem aos instantes que nos apresentam as variadas cenas e, por outro, desvelam o entrelaçamento destes eventos. É o que se depreende, já que esses processos são determinantes para o acontecimento dessas cenas e estão inevitavelmente contidos nelas. O contexto do teatro, origem etimológica do conceito, existe certa facilidade de a plateia esquecer o trabalho de preparação dos atores para assumir seu papel, ignorar as relações de preparação com o diretor e, mesmo, nunca se questionar no sentido de que, para as luzes estarem acesas, inevitavelmente, foi preciso um processo humano, que, mesmo quando imperceptível, é determinante. Assim, para a nossa redação, pareceu imprescindível abrir mão de tudo aquilo que poderia se esconder por detrás da “skene”.

Assim, entre os diversos agentes envolvidos na produção musical, recuperar a ideia de comunidade social dentro do ambiente musical desempenha um papel importante no entendimento da formação, manutenção e transformações das relações em grupos. Assim, supera-se a ideia da avaliação do fenômeno musical puramente pelo viés do artista e se incorpora os músicos, os produtores, os técnicos e até mesmo o público – que se conecta por meio de interesses e objetivos comuns. Estas comunidades muitas vezes crescem em torno de estilos musicais, “cenas” locais ou movimentos culturais, formando redes de cooperação de apoio e de trabalho nos processos criativos produtivos. Durante essas interações sociais, os elementos fundamentais passam pela troca de ideias, a partilha de recursos e a cooperação mútua, no fortalecimento dos laços dentro da indústria, o que permite o desenvolvimento de novas expressões musicais.

Metodologia

Nossa metodologia de pesquisa se caracteriza a partir de enfoque qualitativo. No processo, além de incorporar elementos da já mencionada bibliografia específica sobre o tema como base de estruturação de nossa pesquisa e para estimular um diálogo com seus autores, também foi feito uso de ampla consulta ao material jornalístico pertinente – seja a partir da sua produção tradicional, composta fundamentalmente pelos cadernos de cultura dos principais jornais impressos brasileiros, seja por meio do material dos blogues de cultura, cuja história tem sua origem e estruturação entrelaçada à da comunidade pesquisada. Somado a isto, incorporamos entrevistas semiestruturadas, feitas ao que consideramos ser uma amostra relevante e, principalmente (ou por ser), abrangente dos atores sociais envolvidos nessa produção. O objetivo foi equiparar a presença de artistas, que, até aqui, tiveram espaço privilegiado nas pesquisas sobre o tema e agora dividem espaço com engenheiros de som, músicos contratados, jornalistas, assessores de imprensa, equipe técnica e outros segmentos relevantes à estruturação das relações sociais. Como procedimento de coleta de dados, além da prática de observação participante, com registros em diários de pesquisa, também incorporaremos a aplicação de entrevistas semiestruturadas, com roteiro produzido em coerência aos objetivos específicos do trabalho.

Após o levantamento bibliográfico sobre o tema, incluímos etapas de imersão em campo e de aplicação de entrevistas a membros selecionados do grupo na cidade de São Paulo. A partir desse levantamento de trajetórias, tivemos como principais resultados a descrição do contexto de surgimento do fenômeno; a distinção entre a maneira como se estruturam os discursos da comunidade e suas práticas; e a proposição de uma matriz de organização, capaz de dar conta da investigação acerca do grupo.

Resultado e discussão

A partir de nossa investigação pudemos identificar alguns achados que consideramos relevantes para expor características deste grupo permeadas pela prática e consumo musical no contexto tecnológico contemporâneo. Um deles é que o emprego dessas novas ferramentas tecnológicas, que no caso da comunidade da Música Alternativa cumpriram o papel central na viabilização das práticas desenvolvidas pelo grupo, acabou assumindo valores simbólicos que transcendem a esfera exclusiva do fazer técnico. Assim, o que poderia ser o mero uso de recursos tecnológicos adquiriu contornos simbólicos nas falas dos integrantes do projeto, capazes de conferir qualidades de distinção e legitimidade social às proposições do grupo. Há uma forte vinculação de sua gênese às mudanças tecnológicas ocorridas na virada do milênio. Essa vinculação passa também a ser refletida em discursos (auto)legitimadores, que dão ênfase às rupturas em relação às práticas sistematizadas pela indústria fonográfica tradicional, desenvolvida ao longo do século anterior.

Portanto, trata-se de um grupo de pessoas surgido em um momento que experimentou a acentuação da desverticalização das empresas do ramo musical, bem como de suas práticas (Nakano, 2010). Um fato ocorrido como resultado dos processos da digitalização de fonogramas e do seu compartilhamento, por meio do acesso à internet privada e, por conseguinte, apresentou novas oportunidades a propositores que desejassem ingressar nos espaços pertinentes às disputas de poder em campo. É justamente esta a “brecha” que a comunidade explorou.

Destacamos, porém, que tal constatação traz, contida em si, o que consideramos ser um dos grandes desafios para a compreensão mais profunda dos

fazerem dessa comunidade. Este diz respeito à separação entre as práticas e os discursos sustentados pelo grupo.

Por exemplo: se a gênese dessa coletividade se dá de forma indissociável às mudanças tecnológicas da virada do século, existe uma narrativa fundadora que privilegiará uma lógica da ruptura em relação a todos os processos que a antecedem. Assim, um fato que se expressa, inicialmente, como uma contingência de produção, que diz respeito, exclusivamente, a um meio de ingresso ao campo específico, posteriormente, será utilizado como forma instituir um caráter de singularidade sobre a produção, demarcando um ponto de distinção em relação a “tudo o que veio antes”.

Assim, criou-se um entendimento de que as ferramentas tecnológicas vieram atender necessidades de artistas que haviam sido abandonados pelas empresas tradicionais do setor. Dentro dessas narrativas, estes artistas encontravam, na base de seus problemas, a sua aspiração ao resgate do protagonismo da criação artística sobre a produção puramente comercial. Neste sentido, destacamos o surgimento de novos recursos tecnológicos, capazes de oferecer, potencialmente, no nível individual, condições que, anteriormente, estavam disponíveis apenas, através da mediação de grandes empreendimentos. Assim, no exercício da atuação autônoma, o uso da tecnologia se tornou, mais do que uma possibilidade técnica, quando empregada pelo grupo, mas um recurso viabilizador de suas premissas conceituais de produção.

Da mesma forma, o uso do termo “independente” precisa ser recontextualizado no modo como ele é articulado pela comunidade da Música Alternativa Brasileira. É diferente de usos anteriores, no qual era utilizado com a finalidade de descrever um conjunto de práticas compartilhadas ou como referência ao escopo de atuação de empreendimentos. De forma resumida, em outros contextos, o termo serviu para descrever as práticas de artistas e empreendimentos fora do sistema das grandes empresas de música do Século XX (Vicente, 2014). Contudo, quando relacionado a esta comunidade musical, parece-nos apenas uma forma de evocar de modo frouxo reminiscências classificatórias – pertinentes a estes períodos anteriores do desenvolvimento da indústria fonográfica.

Ao mesmo tempo, ao entrarmos em contato com o grupo da Música Alternativa Brasileira, também perceberemos como o uso da categoria “independente” se faz compulsório em qualquer tentativa que se faça de descrever o

grupo. Curiosamente, ambas afirmações podem permanecer lado a lado, sem que se constitua antinomia. O motivo reside no fato de que, para a comunidade, como veremos a seguir, a categoria assumirá função valorativa distinta de um sentido meramente técnico.

Assim, em primeiro lugar, há a incidência do termo nessa comunidade. Isso se revela como fato importante, já a partir de um procedimento de verificação simples: a profusão do uso entre seus membros. Vale ressaltar, porém, que não é apenas a sua frequência que lhe confere relevância. Há também o alto grau hierárquico que ocupa nestes discursos. Trata-se, portanto de uma categoria que contribui, significativamente, para a constituição do universo simbólico que compõe a Música Alternativa Brasileira.

Como foi mencionado, no entanto, para entendermos o sentido de seu emprego, devemos, também, compreender a forma particular como é utilizada. As falas que a incorporam não procuram, por seu intermédio, oferecer qualquer forma de elaboração concreta ou estanque sobre algum tipo de significado. Seu uso, então, não se dá visando oferecer a descrição rígida de um conjunto de fazeres ou padrões de atuação, em acordo com qualquer expectativa de resultados concretos – que poderiam ser entendidos como um viés técnico. Ao ser evocada, a condição independente, ocupa papel subjetivo, tornando-se elemento capaz de modular (ou informar) certas práticas.

O que queremos dizer, aqui, é que o termo “independente”, nesse contexto, assume a função de articular o que poderia ser entendido como uma qualidade ética sobre a atuação. Esta não pressupõe ações padronizadas aos integrantes do grupo, mas condiciona princípios que informam a maneira como essa comunidade age (ou deveria agir – suas disposições). Nesta condição, adquire, inclusive, o grau de caráter agregador à constituição de uma identidade coletiva. Portanto, ao verificarmos discursos, perceberemos como “ser independente” influenciará e subsidiará um entendimento de que estar imbuído deste atributo agrega um valor de distinção ao seu portador. Seu uso poderá qualificar aspectos da produção artística, lógicas do sistema de trocas, características do circuito de atuação e, mesmo, interferir na disposição sobre qualidades das relações sociais, por exemplo. Destaca-se, porém, que essas atribuições e qualificações não se pressupõem verificáveis - visto que não oferecem regras claras de aplicação.

Portanto, entendemos estar, aqui, diante de outra faceta que a categoria pode assumir, no contexto da reflexão acerca do setor fonográfico. Assim, há um viés puramente técnico. Este compreende a produção independente, através do que seria o modelo de atuação e as contingências de produção, determinados pelos empreendimentos classificados dessa maneira. Tratar-se-ia, portanto, de uma circunstância de produção, que decorre, em essência, das consequências impostas pela exploração de caminhos alternativos aos proporcionados pelas majors. Isso significa a existência de caminhos, a partir da busca por opções, para aqueles que querem se inserir no campo de produção e não dispõem dos meios de acesso, tradicionalmente instituídos, ou para artistas já estabelecidos, que procuram práticas gerenciais alternativas, por exemplo.

Em outras palavras, trata-se de uma saída, que tem, em sua raiz, justificativas relacionadas a implicações muito mais financeiras e técnicas – que poderão ter repercussões estéticas. Dito isto, contudo, não se faz nenhum pressuposto de determinação acerca de características do repertório ou às práticas a serem adotadas que possam ser consideradas como definições de uma produção independente.

Aqui consideramos pertinente separar um elemento distintivo e definidor da Música Alternativa Brasileira que já se faz presente nas constatações até aqui apresentadas. Trata-se da separação entre aquilo que é um discurso legitimador tecnológico ao lado de suas práticas mediadas por novos recursos tecnológicos. Ao investigarmos o grupo, muitas vezes veremos que ambas as esferas não estão atreladas obrigatoriamente.

Aqui temos outro elemento relevante, que se apresenta, de forma não uniforme, entre aquilo que se observa nas falas e nas práticas do grupo. Por intermédio dos discursos, somos levados a acreditar que esse repertório se trata, fundamentalmente, de produções caseiras. Nelas, o artista, assumindo responsabilidades que não lhe competiam na indústria tradicional, executa suas canções, a partir da combinação do domínio técnico de todas as etapas produção. Deste modo, o acesso a toda infraestrutura demandada para o processo de produção musical estaria, potencialmente, miniaturizada em um computador pessoal, por exemplo. Assim, o artista não necessitaria, por obrigatoriedade, de mais ninguém. Esse indivíduo pode produzir, então, de forma livre, o que será fruto direto da sua concepção artística.

Porém, quando observamos a condição prática de atuação da Música Alternativa Brasileira, encontramos a lógica das “pessoas-empresa”. Nesta categoria, como manifesto pela comunidade, a possibilidade de atuação profissional, em nível individual, se daria pelo estabelecimento de redes, frequentemente compostas, também, por prestadores de serviço autônomos. Trata-se de uma qualidade de atuação não restrita, apenas, aos artistas, mas a todos integrantes da cadeia em suas diferentes atribuições. Assim, a necessidade de ações continuadas, carregadas do entendimento de que existem compromissos da ordem gerencial sobre atos e escolhas, atribuirá à agência o valor de empreendimento.

Trata-se, também, de uma geração que, ao mesmo tempo em que desfruta de maior autonomia de produção – refletida pela categoria um tanto idealizada do artista-empendedor (Galletta, 2013; Gatti, 2015) –, sofre as consequências das limitações impostas pela perda do suporte da infraestrutura, que é proporcionado pelas gravadoras tradicionais. Assim, esses artistas trabalham às margens dos grandes meios de comunicação, apesar de também terem trânsito por eles, com ampla cobertura das mídias alternativas (como blogues especializados – estes também fruto das mudanças tecnológicas, que tomaram corpo a partir da virada do século XXI).

Considerações finais

As tecnologias mais atuais são catalisadoras das novas expressões artísticas, e essas ferramentas modernas e redes sociais se tornaram essenciais para que artistas independentes alcancem o público diretamente, através das suas próprias linguagens de comunicação e musicais, construindo suas carreiras com base em seus próprios conceitos. O uso dessas tecnologias permite que artistas exerçam um melhor controle sobre suas obras, desde a concepção até a distribuição, garantindo que a voz artística, assim, a tecnologia se transforma em um recurso facilitador para a produção musical e para a autonomia criativa, o que fortalece o protagonismo dos artistas independentes, permitindo que eles definam seu próprio caminho no cenário musical. Ao trabalharem fora da indústria, esses artistas podem explorar novos gêneros, formatos e linguagens musicais, agregando na diversidade cultural através da inovação. As tecnologias atuais possibilitam que esses músicos construam

suas próprias plataformas e, principalmente, comunidades, onde suas produções são apreciadas sem a interferência de intermediários.

As novas tecnologias no mercado musical têm se destacado na construção do protagonismo individualizado de artistas alternativos ou independentes, oferecendo ferramentas que antes estavam apenas sob o alcance de grandes corporações. A digitalização dos processos de gravação, edição e distribuição da música, por exemplo, permitiu que artistas produzam de forma independente das grandes gravadoras ou estúdios profissionais, também permitindo que explorem suas expressões artísticas de mais fielmente às suas visões de originalidade e dentro de condições financeiras aceitáveis, sem a necessidade de se adequarem às exigências comerciais que tradicionalmente são impostas pela produção musical mercadológica.

Assim, podemos compreender a importância que o emprego da categoria independente oferece ao grupo. Ao evocá-la, porém, é necessário fazer uma explanação. Quando os membros da Música Alternativa Brasileira mencionam essa categoria, não está em primeiro plano um entendimento técnico, a respeito de sua implementação. Isto significa que não há referências, obrigatoriamente, a um modelo de atuação, representado por um perfil de gestão empresarial ou, mesmo, de padrões infraestruturais condicionadores da atuação. Neste sentido, foi verificada a predominância do que poderia ser denominado como apropriação de um caráter ético da categoria independente. Trata-se de conceito que pode ser entendido como a incorporação, por parte dos indivíduos, de princípios de atuação que abrem mão da racionalidade técnica sobre os fazeres artísticos, em benefício do que seriam liberdades criativas. Portanto, é deste modo que podem conviver, sob o entendimento de se participar de um projeto comum, artistas com modelos tão distintos de gestão de carreiras quanto aqueles contratados por empresas multinacionais e produtores baseados home-studios.

A análise revelou um cenário complexo e dividido, no qual as novas tecnologias desempenham um papel central. A internet e as ferramentas digitais emergiram como fortes instrumentos, possibilitando que artistas marginalizados pelo mercado tradicional pudessem retomar o protagonismo de sua produção artística. Esses recursos tecnológicos não apenas facilitam a criação e distribuição de música de forma independente, mas também reforçam discursos de autonomia e liberdade artística. Porém, essa autonomia tecnológi-

ca não se traduz em uma independência total do mercado tradicional, nossa pesquisa apontou que muitos músicos da cena alternativa, embora promovam a independência, ainda mantêm vínculos com grandes empresas para funções específicas, o que sugere uma dualidade na relação com a tecnologia, enquanto ela permite uma maior liberdade criativa, ainda há uma dependência estratégica das estruturas tradicionais do mercado musical.

A precarização das relações de trabalho é uma realidade que permeia essa comunidade; a busca por autonomia muitas vezes resulta em instabilidade profissional e até econômica, e a música alternativa brasileira opera em um ambiente econômico que pode ser considerado precário, no qual as trocas por capitais alternativos são fundamentais. Assim, as próprias relações podem ser articuladas como valor alternativo, para o acesso ao valor monetário. Sobre esse aspecto, não se torna rara a incorporação de “jargões” do universo dos negócios a fala dos membros do grupo: “mercado”, “nichos de mercado”, “networking”, “modelo de negócio”, “estratégias de marketing”, entre outros (Gatti, 2015).

Nesse contexto, contudo, o emprego de novas ferramentas tecnológicas, que cumpriram um papel central sobre as particularidades das práticas desenvolvidas pelo grupo, acaba assumindo valores simbólicos que transcendem a esfera da técnica. Assim, o mero emprego destes recursos tecnológicos, até então inéditos, adquiriu contornos capazes de conferir qualidades de distinção e legitimidade ao projeto. Por meio da construção de narrativas estruturadoras, apresentaram-se discursos que atribuíram à ausência do sistema anterior, responsável pela organização do campo, um significado de caráter obsoleto e ineficaz, para representar as necessidades de produção do período. Nesse sentido, a sua presença em campo constituiu o entendimento de se estar frente a um opositor anacrônico, mas poderoso, contra quem a Música Alternativa Brasileira se dispõe a superar.

Por conta dessa constatação é necessário estabelecer uma separação, fundamental para o entendimento do funcionamento da comunidade. Nos processos de disputa erigidos sobre o campo, existe um espaço ocupado pelas narrativas, e outro, que diz respeito às práticas. Neste sentido, por intermédio da argumentação dos membros da comunidade, encontramos a priorização de discursos que nos encaminham a valores de ruptura, superação e antagonismo. Já a partir da análise das práticas, vemos que existem elementos de

continuidade e perpetuação de atuações, bem como mecanismos previamente disponíveis e explorados, pelas instituições estabelecidas.

Sobre esse aspecto, podemos verificar nova discrepância entre discursos e práticas da comunidade. Por certo, tal afirmação não compõe a imagem da geração “da internet”, em que artistas-empresa podem gerir todos os aspectos da sua carreira e, inclusive, produzir as suas músicas em home-studios. Estes têm como hardware apenas um computador caseiro e uma interface de áudio; na parte de softwares, um DAW de produção musical e seus plug-ins favoritos.

A partir de fonogramas gravados em estúdios caseiros e dos programas de compartilhamento digital de arquivos musicais, os artistas passaram não apenas a divulgar amplamente seus trabalhos, mas também a incrementar uma rede de trocas de experiência e de criação musical via internet. A cena paulistana de que trata o estudo exemplifica o movimento, bem como essa forma colaborativa de produção apoiada em rede de afinidades musicais e pessoais (Dias, 2017).

Apesar da desmaterialização da música facilitada pela internet, os aspectos físicos e locais ainda são relevantes. Observamos que a música alternativa brasileira, embora composta por artistas de diversas regiões, tende a se concentrar em áreas culturalmente centralizadas, como a zona oeste de São Paulo. Essa centralização contribui para um fenômeno de obscurecimento de manifestações concorrentes, reforçando a tradicional dominância cultural das capitais do sudeste sobre outras regiões. A música alternativa brasileira, portanto, deve ser vista com cautela, enquanto a internet oferece uma plataforma para a expressão artística e a distribuição global, a concentração geográfica e a influência das capitais culturais do Sudeste indicam uma persistência de desigualdades regionais. Desse modo, há o reforço de uma condição, tradicionalmente associada à produção das capitais do sudeste, no sentido de reivindicar, para si, a condição de produção nacional, mantendo à “periferia”, o posto de manifestação regional.

A canção urbana no tempo da internet reflete um cenário em que a inovação tecnológica e a busca por independência artística coexistem com desafios estruturais e econômicos. As novas ferramentas digitais proporcionam uma plataforma para a expressão e a autonomia, mas também impõem a necessidade de adaptação a um mercado ainda marcado por desigualdades e dependências tradicionais.

Referências

- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. **A MPB em Mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB**. 2016. 143 f. Dissertação de mestrado (Departamento de Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das Trocas Simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- DANTAS, Laura Figueiredo. **O Canônico em Xeque na MPB: processos de legitimação e ideário de modernidade**. 2016. 106f. Dissertação de mestrado (Escola de Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FARACO, Felipe Berger. **Música alternativa brasileira: análise de trajetórias**. 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.27.2020.tde-27032021-115334. Acesso em: 2024-08-29.
- GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet**. 2013. 342f. Dissertação de mestrado (Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2013.
- GARLAND, Shannon. **Music, affect, labor, and value: late capitalism and the (mis)productions of indie music in Chile and Brazil**. 2014. 266f. Tese de doutorado (School of Arts and Sciences) - Columbia University, New York, 2014.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas. **Súditos da Rebelião:** estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). 2015. 291f. Dissertação de mestrado (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GONÇALVES, Suzana Maria Dias. **Nova MPB no Centro do Mapa das Mediações:** a totalidade de um processo de interação comunicação, cultural e político. 2014. 103f. Dissertação de mestrado (Mídia e Estética) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. & Prod.**, São Carlos, v.17, n. 3, 2010.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Musical Communities: rethinking the collective in music. **Journal of the American Musicological Society**. V. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-compós**, n. 6, 2006.

VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod:** uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.