

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO**

FELIPE VIANA ESTIVALET

“VIVA O SOM!”:

**A atualização das práticas de escuta em subgêneros do rock independente de
Curitiba**

São Leopoldo

2021

FELIPE VIANA ESTIVALET

“VIVA O SOM!”

A atualização das práticas de escuta em subgêneros do rock independente de Curitiba

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

Orientadora: Prof (a). Dra. Adriana da Rosa Amaral

São Leopoldo

2021

E81v Estivalet, Felipe Viana.
"Viva o som!" : a atualização das práticas de escuta em subgêneros do rock independente de Curitiba / Felipe Viana Estivalet. – 2021.
232 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2021.
"Orientadora: Prof (a). Dra. Adriana da Rosa Amaral."

1. Processos midiáticos. 2. Materialidades da comunicação.
3. Estudos de som. 4. Práticas de escuta. 5. Rock independente.
I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

FELIPE VIANA ESTIVALET

**“VIVA O SOM!": A ATUALIZAÇÃO DE PRÁTICAS DE ESCUTA EM SUBGÊNEROS
DO ROCK INDEPENDENTE EM CURITIBA A PARTIR DAS PLATAFORMAS DE
STREAMING DE ÁUDIO**

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 9 DE ABRIL DE 2021.

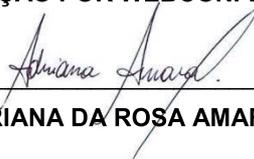
BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. VICTOR DE ALMEIDA NOBRE PIRES - UFAL
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. SIMONE PEREIRA DE SÁ - UFF
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. MARCELO BERGAMIN CONTER - IFRS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. GUSTAVO DAUDT FISCHER - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



PROFA. DRA. ADRIANA DA ROSA AMARAL - UNISINOS

AGRADECIMENTOS À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Modalidade PROEX.

Para Jéssica, companheira de todas as jornadas.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro e fomento imprescindível para que esta pesquisa fosse realizada.

À Prof. Dra Adriana Amaral, pela generosidade em ter aceitado ser minha orientadora, e pela autonomia dada para a condução da presente pesquisa.

Aos Profs. Drs. Marcelo Bergamin Conter (IFRS) e Gustavo Daudt Fischer (UNISINOS), pelo aceite do convite em compor minha banca desde o exame de qualificação, e pelas subseqüentes recomendações para o encaminhamento da tese.

Aos Profs. Drs. Simone Pereira de Sá (UFF) e Vitor de Almeida Nobre Pires (UFAL), pelos generosos elogios e construtivas críticas na defesa do trabalho de tese.

Aos professores do PPGCC-Unisinos, sobretudo àqueles com quem tive o privilégio de participar das atividades em aula: Prof. Dr. Efendy Maldonado, Prof. Dra. Jiani Bonin, Prof. Dr. José Luiz Braga e Prof. Dr. Antônio Fausto Neto, pelos importantes aprendizados sempre alinhados com o estímulo à atividade de pesquisa.

Aos Prof. Drs. Fabrício Lopes da Silveira (UFRGS), Jéder Janotti Júnior (UFPE), Eli Terezinha Henn Fabris (PPGEDU-Unisinos) e Maria Cláudia Dal'Igna (PPGEDU-Unisinos), pelas oportunidades de participar em disciplinas fundamentais para o desenvolvimento de minha experiência com pesquisa e docência durante o percurso do doutorado.

Aos colegas do CULTPOP e do PPGCC-Unisinos, pela calorosa acolhida no grupo de pesquisa, animação na condução das atividades, e pelas trocas para além da vida acadêmica.

Aos colaboradores da pesquisa: Matheus Valente, Luciano Komirchuk, Lucas Redekopp, Nicolas Fish, Rafael Felipe Walter, Lia Kapp, Gustavo Mazuroski, Erich Zimmermann, Pedro Malacarne, Wesley Dias, Guilherme Simões, Lucas Gabriel e

Aysllan Garcia. As contribuições e a generosidade em compartilhar o conhecimento de vocês são imensuráveis.

Por fim, mas definitivamente não menos importante, agradeço à minha família: Jéssica, Mãe, Lê, Vó, Nenê, meus sogros Marli e Jacinto, por vibrarem comigo em cada pequena vitória desse percurso e por me consolarem nos revezes. Também sou profundamente grato pelo amor, carinho, paciência extrema, compreensão das renúncias que a vida acadêmica implica, e por sempre acreditarem em mim.

RESUMO

Com a presente tese, proponho compreender de que forma práticas de escuta acolhidas em subgêneros de rock independente da cidade de Curitiba se atualizaram entre os anos de 2016 e 2020. Para enfrentar o problema da pesquisa, parto de abordagens etnográficas on e off-line (ANGROSINO, 2009; HINE, 2015a), desdobradas em técnicas de observação/escuta participante, consultas em audiovisuais e entrevistas semi-estruturadas com músicos, fãs e produtores de conteúdo sobre rock independente da capital paranaense. No âmbito teórico, o trabalho se orienta através do diálogo entre as chamadas Materialidades da Comunicação (GUMBRECHT, 1994 e 2010; PEREIRA de SÁ, 2016) e os Estudos de Som (PEREIRA de SÁ, 2010; STERNE, 2012; STEINTRAGER e CHOW, 2019), pensados aqui como parte de uma “agenda materialista” do estudo das intersecções entre comunicação, mídia, som e música. Diante da proliferação de projetos musicais em subdivisões específicas do *indie* como gêneros *post* (rock, hardcore, metal), *shoegaze* e *dream pop* em um contexto de consolidação da plataformas de streaming de áudio como forma dominante de escuta musical, o argumento é de que as práticas de escuta (NOVAK, 2008) locais do rock independente curitibano, apesar da permeabilidade das mídias digitais, se desdobram em processos complementares e articulados de 1) Técnicas autodidatas de audibilidade gestadas em contextos domésticos; 2) Produção de espaços privados de escuta no ambiente urbano; 3) Dominâncias sônicas introspectivas em contextos de co-presença espacial e temporal das apresentações ao vivo; 4) Micro-sociabilidades da circulação a partir das materialidades sonoras. Tais modos de escuta, que são indícios de um regime aural moderno mais amplo, operariam de forma retroalimentada atualizando práticas de escuta historicamente constituídas de tais subdivisões do rock independente em um contexto global.

Palavras-chave: Processos Midiáticos. Materialidades da Comunicação. Estudos de Som. Práticas de Escuta. Rock Independente.

ABSTRACT

With this thesis, I propose to understand how listening practices received in independent rock subgenres of the city of Curitiba were updated between the years 2016 and 2020. To face the research problem, I start from ethnographic approaches on and offline (ANGROSINO, 2009; HINE, 2015a), unfolded in participant observation/ listening techniques, audiovisual consultations and semi-structured interviews with musicians, fans and producers of rock content independent from the capital of Paraná state. In the theoretical scope, the work is oriented through the dialogue between the so-called Communication Materialities (GUMBRECHT, 1994 and 2010; PEREIRA de SÁ, 2016) and the Sound Studies (PEREIRA de SÁ, 2010; STERNE, 2012; STEINTRAGER and CHOW, 2019), thought here as part of a “materialistic agenda” of the study of the intersections between communication, media, sound and music. In view of the proliferation of musical projects in specific indie subdivisions such as post genres (rock, hardcore, metal), shoegaze and dream pop in a context of consolidation of audio streaming platforms as the dominant form of music listening, the argument is that local listening practices (NOVAK, 2008) in independent rock of Curitiba, despite the permeability of digital media, unfold in complementary and articulated processes of 1) Self-taught audibility techniques generated in domestic contexts; 2) Production of private listening spaces in the urban environment; 3) Introspective sonic dominance in contexts of spatial and temporal co-presence of live presentations; 4) Micro-sociability of the circulation from the sound material. Such modes of listening, which are indications of a broader modern aural regime, would operate in a complementary way by updating listening practices historically constituted of such subdivisions of independent rock in a global context.

Key-words: Mediatization; Materialities of Communication; Sound Studies; Practices of Listening; Indie Rock.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Banner Terno Rei e terraplana no 92 Graus	35
Figura 2 – terraplana no 92 Graus em show de abertura para a banda Terno Rei ...	36
Figura 3 – Show da banda ruído/mm no Sesc Paço da Liberdade	48
Figura 4 – Saídas de Campo	86
Figura 5 – Tecnologias utilizadas para a escuta na pesquisa.....	103
Figura 6 – Othersame (Da esquerda para a direita: João Cardoso, Lucas Redekopp, Guilherme “Tissu” Tanamati e Ravi Vilela).....	109
Figura 7 – Capa do EP <i>Introspectro</i> (2017) da banda Céu de Vênus.....	113
Figura 8 – Capa do álbum <i>Por Todo o Inverno e a Primavera</i> (2019) da banda Céu de Vênus.....	114
Figura 9 – Céu de Vênus (da esquerda para a direita: Luciano Komirchuk, Nicolas Fish, Rafael Walter e Matheus Valente).....	115
Figura 10 – Lia Kapp (Da esquerda para a direita: Gustavo Mazuroski, Lia Kapp e Erich Zimmermann)	117
Figura 11 – Entrevista via Skype com Wesley Dias.....	120
Figura 12 – Pedro Malacarne no 92 Graus.....	122
Figura 13 – Lucas Gabriel.....	124
Figura 14 – Guilherme Simões	125
Figura 15 – Aysllan Garcia	125
Figura 16 – Tatuagem de Lucas Redekopp.....	129
Figura 17 – Performance de <i>setedoum(live) - quarentena session</i>	142
Figura 18 – Capa do EP <i>Counting Saturn</i> (2018) da banda Othersame	145
Figura 19 – Capa do álbum <i>Depiction</i> (2020) da banda Othersame	145
Figura 20 – Show da banda Céu de Vênus na Casinha (09 de Fevereiro de 2019)	178
Figura 21 – Show do Duo Fnstma (27 de Abril de 2019)	179
Figura 22 – Show da banda Othersame (06 de Dezembro de 2019).....	179
Figura 23 – Show da banda Lia Kapp no LVNA Festival (1º de Fevereiro de 2020)	180
Figura 24 – Gustavo Mazuroski em show no 92 Graus.....	185
Figura 25 – Lucas Redekopp regravando os baixos da música "High" da banda Othersame.....	192

Figura 25 – Luciano Komirchuk em vídeo-tutorial de guitarra da música "Terebentina" da banda Céu de Vênus	193
Figura 27 – Lia Kapp em vídeo gravado em seu estúdio pessoal.....	197
Figura 28 – Capa do EP <i>Jupiter</i> (2019) da banda Lia Kapp.....	199

SUMÁRIO

PRÓLOGO	21
1 INTRODUÇÃO	23
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	34
2.1 <i>Fragmento de campo - “O Steve é o maior apoiador da cena”</i>	34
2.2 <i>O “jeito curitibano” do rock independente e autoral em Curitiba</i>	37
2.3 <i>O post-rock na música independente de Curitiba</i>	46
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	54
3.1 <i>“Stop Making Sense” – As Materialidades da Comunicação</i>	56
3.1.1 <i>O que a presença não consegue transmitir</i>	63
3.2 <i>A escuta importa - Estudos de Som</i>	66
3.2.1 <i>Techné: por uma angulação comunicacional da escuta</i>	72
3.3 <i>Modernização dos sentidos, gêneros musicais e modos de escuta</i>	79
4 ARRANJOS METODOLÓGICOS	85
4.1 <i>Etnografia multissituada e multissensorial</i>	85
4.2 <i>Um conto “faça-você-mesmo”: sobre a escrita etnográfica</i>	91
4.3 <i>Escutar sobre o escutar do outro: entrevistas em profundidade</i>	96
4.4 <i>Da imersão para a transdução: uma etnografia a partir da escuta</i>	100
5 ACHADOS DA PESQUISA – ANÁLISE E DISCUSSÃO	107
5.1 <i>Colaboradores da pesquisa</i>	107
5.1.1 <i>Lucas Redekopp</i>	109
5.1.2 <i>Nicolas Fish, Rafael Walter, Luciano Komirchuk e Matheus Valente</i>	113
5.1.3 <i>Lia Kapp, Gustavo Mazuroski e Erich Zimmermann</i>	116
5.1.4 <i>Wesley Dias e Pedro Malacarne</i>	119
5.1.5 <i>Lucas Gabriel, Guilherme Simões e Aysllan Garcia</i>	123
5.2 <i>Fragmento de campo - “Viva o Som!”</i>	127
5.3 <i>“A gente não tá triste, a gente tá putô!”: o ethos indie para além da produção cultural</i>	131
5.4 <i>“Treino de Ouvido” - Técnicas autodidatas de audibilidade</i>	138
5.5 <i>“Cultura de Internet” - introspecção como produção de espaços percebidos de escuta</i>	147
5.5.1 <i>“Manter um controle sobre tudo que a gente tá ouvindo” – Entrar e sair das plataformas de streaming através das coleções</i>	165

5.6 "Aquilo toma uma materialidade" – dominância sônica introspectiva.....	173
5.7 "Trocando ideia sobre pedal" - repensando sociabilidades da circulação.....	187
5.8. "Aquele vontade de ser uma diva pop" - os limites das práticas de escuta	194
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
REFERÊNCIAS.....	211
APÊNDICE A – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	225

PRÓLOGO

Afirmar que uma pesquisa de tese em uma área como a Comunicação é indissociável do envolvimento do pesquisador com o objeto de estudo talvez seja um lugar-comum. Talvez seja mais cabido explicar como e porquê o pesquisador investiga o que investiga.

Sou acima de tudo, ou além de várias coisas, alguém que escuta música. Antes de esboçar as primeiras canções no violão, de compor e tocar em festas e bares, de cursar uma graduação e mestrado em música, de dar continuidade à atividade de pesquisa no doutorado em Comunicação, sou um escutador. Como muitas pessoas, não me recordo da primeira vez que escutei música, mas seguramente em muitas das minhas primeiras lembranças de vida já estava rodeado de vinis, CDs e fitas K7. Posteriormente, a partir da adolescência, a maior parte de minhas recordações mais marcantes envolveram em um alguma medida instrumentos musicais e outros músicos e musicistas.

A escuta musical em torno de gostos variados, mas bastante centrados no cânone do rock de língua inglesa, talvez tenha sido uma das poucas constantes em uma infância e adolescência razoavelmente nômade. Morei nos três estados do sul do Brasil, por vezes em mais de uma cidade, e em mais de uma ocasião. Entre idas e vindas por Santa Maria, Joinville, Três Passos, Taquari, Curitiba e Porto Alegre, escutar discos – primeiramente dos meus pais, depois os meus, e por fim os que herdei deles – sempre me foi uma atividade muito cara, nas quais sempre dediquei um tempo dos meus dias, desde a tenra idade.

Mas, entre gostar de ouvir música e dedicar uma pesquisa de tese ao tema há uma distância considerável, o leitor pode pensar. Para se pesquisar, alguns metodólogos nos ensinam, o tema deve nos inquietar. A escuta musical me inquieta desde a graduação em Música, que cursei entre 2009 e 2013. No bacharelado focado em Produção Sonora na Universidade Federal do Paraná, a atividade de escutar música passa a ser compreendida e desenvolvida como uma técnica que demandava treino formal, imbricado à teoria musical europeia ocidental, que por sua vez pressupõe condutas específicas, direcionamento de atenção particulares e fins definidos.

Para alguém habituado a “tirar músicas de ouvido”, e que aprendeu noções de teoria musical sem a necessidade de transcrever em partitura aquilo que escuta, foi

um choque. Embora meu desempenho nas quatro disciplinas de Treinamento Auditivo tenha sido satisfatório o suficiente para jamais ter reprovado, a ideia de um modo de escutar ser o ideal sempre me pareceu incômoda. Afinal, sabemos bem que com esse modo de escutar “correto”, vem todo um conjunto de instrumentos musicais “de verdade”, que servem para tocar um cânone de compositores de músicas “boas”. Mais do que o desafio de dominar tal modo de escuta, sempre me inquietou o quanto este era limitado para compreender porque gostava das músicas que gostava, e que tipo de escuta eu deveria ter quando estava ensaiando em banda com meus amigos, passando o som ou tocando no final da noite para uma plateia.

Ora, sabemos que este tipo de escuta que tive de apreender na universidade tem história, e inclusive nome acadêmico: escuta estrutural. E que para muitos pesquisadores e pesquisadoras, trata-se de algo já superado. Mesmo assim, é possível afirmar com relativa segurança que toda minha carreira acadêmica até aqui foi uma tentativa modesta de compreender e descrever outras formas de escutar, de se relacionar com a música, que não se acomodem nesse modelo de escuta “estrutural”, ainda que por vezes estas outras formas dialoguem com elementos desse tipo de escuta institucionalizado. Essa pesquisa de tese é um resultado de alguém incomodado com a ideia de escuta correta ou incorreta, e que transita – por cidades, por campos do conhecimento – para aplacar pelo menos algumas de suas inquietações. É a busca através da pesquisa por escutas “desestruturadas”, “incultas”, dinâmicas, relativas e parciais.

1 INTRODUÇÃO

Curitiba, 16 de março de 2020, segunda-feira. Um post no Instagram me chama à atenção enquanto flano pela linha do tempo do aplicativo em meu *smartphone*. Na página da banda curitibana Céu de Vênus, há um anúncio em nome dos quatro integrantes do grupo, comunicando o cancelamento de um show em parceria com a banda conterrânea Animizmo¹. A apresentação dos dois projetos de *post/math* rock seria realizado no dia 21 do mesmo mês no NadaNadaNada, uma pequena casa de shows na região central da capital paranaense. A razão do cancelamento é assumidamente justificada em consonância com a compreensão da quarentena como medida de prevenção ao novo coronavírus. A decisão, embora lamentada, partiu de um consenso entre os integrantes das duas bandas, cientes de que a prioridade no momento era tomar as devidas precauções diante da então recente pandemia.

Como etnógrafo, lamento a perda da oportunidade de realizar observações participantes em um campo até então inédito – o NadaNadaNada não costumava sediar tantos shows com bandas de rock, priorizando festas temáticas com DJs. Seria o primeiro show em conjunto com as duas bandas de gêneros musicais bastante próximos, e minha primeira oportunidade de presenciar a Animizmo, uma banda de músicos já relativamente experientes no cenário musical da cidade, mas que havia lançado seu primeiro disco apenas em dezembro de 2019².

O tom de lamento em conjunto com a compreensão da gravidade da situação se mostrou uma constante tanto no circuito cultural curitibano, quanto nas cenas de música alternativa em escala global. Um post no blog do jornalista Marcos Anúbis³ datado de julho de 2020, relatou que Curitiba se encontrava na época em alerta laranja, com mais de 90% dos leitos de hospitais ocupados e mais de mil vítimas letais no estado. E isso se daria a despeito do fato de que as casas de shows já estarem há mais de 100 dias sem funcionar de maneira convencional e sem contar com o auxílio do poder público.

Os donos de bares e casas de shows da capital paranaense, em sua grande maioria, mantinham até então, seja por opção própria ou por decretos municipais, formas de funcionamento que evitassem a aglomeração de indivíduos. O próprio

¹ Ver em < <https://www.instagram.com/p/B9zZ9knhTOq/>>. Acesso em 16/03/2020.

² Ouvir em < <https://animizmo.bandcamp.com/releases>>. Acesso em 16/03/2020.

³ Ver em < < <https://cwblive.com/o-impacto-da-pandemia-nos-bares-do-underground-curitibano/> >. Acesso em 18/07/2020.

NadaNadaNada é um dos estabelecimentos mencionados no post do blog, pois havia reformulado suas atividades, dedicando-se exclusivamente ao *delivery* de bebidas e lanches. No entanto, isso não sanou os reveses financeiros dos estabelecimentos, que se viram pressionados a suspender os serviços daqueles que realizavam trabalhos temporários como técnicos de som, luz, *roadies* e evidentemente, músicos.

Kyle Messick (2020), em artigo publicado ainda nos primeiros meses de 2020, descreve alguns dos impactos do isolamento social prolongado diante da pandemia para as turnês de bandas do cenário alternativo, e conseqüentemente para todos os profissionais envolvidos em tais circuitos e indústrias. As conseqüências, frequentemente negativas, seriam não somente econômicas, mas também psicológicas e afetivas, incluindo “depressão e desordem de stress pós-traumático” (p. 3). O autor pontua que mesmo no caso de profissionais que não dependem das apresentações ou de atividades musicais de um modo geral como fonte de lucro, a música “ao vivo” exercia um papel relevante no bem-estar dos músicos. E isso se daria a despeito dos desgastes que uma turnê ou concertos pontuais requerem dos músicos e musicistas, uma vez que frequentemente demandam períodos extensos de viagem, dormindo e comendo em condições nem sempre ideais, com rotinas inconsistentes, sem acesso recorrente a banhos e banheiros, e com a sobrevivência a partir de um orçamento restrito e instável.

De acordo com Messick (2020), ainda assim os músicos relatam que embora sofram individualmente com a situação, entendem que o isolamento social prolongado, mesmo que inviabilize encontros como shows e festivais, é o ideal. O cancelamento, ou adiamento sem previsão concreta, do show das bandas de post-rock/math-rock, e mesmo do fechamento ou reformulação das atividades das casas de shows curitibanas, demonstra o que Messick (2020) chama de “forte senso de humildade sobre os reais perigos do vírus e sobre as pessoas que estão em risco” (p.19). Embora consternados com o cancelamento, também há o reconhecimento da importância desses cancelamentos para o bem-estar de outros.

O post do blog de Marcos Anúbis (2020) sobre o impacto do distanciamento social diante da pandemia do novo coronavírus reitera uma perspectiva comum ao tratar das conseqüências da COVID-19 para o mercado musical. Não somente em Curitiba, mas em outros lugares do mundo. Mas conforme Taylor e colaboradores (2020) apontam, as conseqüências do novo coronavírus para a música – ao vivo, sobretudo – são lidas como uma crise predominantemente econômica. Ou seja, fala-

se dos bares, teatros e casas de shows que abruptamente fecharam ou tiveram de mudar suas atividades, do impacto econômico para os profissionais da música, e dos fenômenos relacionados ao prejuízo para o mercado musical num geral.

Sem minimizar a importância dos impactos econômicos e até mesmo emocionais (MESSICK, 2020) do distanciamento social prolongado para a música, podemos pensar junto de Taylor *et al* (2020), e reconhecer que o novo coronavírus trouxe uma crise em termos da materialidade espacial. Durante o *lockdown* e o distanciamento social, espaços de produção (lugares de ensaio, estúdios) e consumo (casas de shows, bares, teatros, clubes, etc.) se encontraram sem os propósitos aos quais normalmente serviam. Em outras palavras, a COVID-19 provocou uma ruptura na prática espacial da música. Evidentemente, também permitiu a emergência ou maior popularidade de outras formas de práticas musicais-espaciais, apropriando-se de espaços domésticos e cotidiano.

A proposta de Taylor *et al* (2020) para que entendamos os impactos do distanciamento social para além da crise econômica dos mercados musicais, dos aspectos quantitativos das perdas de emprego, perdas econômicas, e dos fechamentos de espaços, nos permite adentrar nas dinâmicas compreensíveis sobretudo em termos qualitativos. Seguramente, os prejuízos econômicos providenciam uma importante narrativa a respeito das consequências da pandemia – uma narrativa bastante reiterada pela mídia. Todavia, tal narrativa traz suas limitações, sobretudo para pesquisadores de práticas musicais de um modo geral.

Como bem apontam Taylor *et al* (2020), há uma relevância da materialidade e da espacialidade como produtores de *insights* sobre a compreensão da música. Nesse debate, poderíamos de antemão estabelecer uma materialidade espacial, entendendo que processos sócio-culturais, estruturas e materialidades agem mutuamente. Com efeito, a cultura em suas mediações de significados é intimamente ligada com o mundo material e o mundo tal cultura se situa. Sendo assim, “conceito de materialidade, em relação ao estudo da cultura, é preocupado com como o caráter material do mundo em volta de nós é apropriado pela humanidade” e por outro lado como “estruturas sociais e culturais são modeladas por sua permeabilidade dentro de um mundo material” (p.222). Se ocupar das materialidades não é descrever as qualidades materiais de um determinado artefato, objeto ou espaço; discutir as materialidades é se engajar nas relações em que qualidades materiais são criadas e entendidas como significativas dentro de sistemas socioculturais.

A materialidade seria um termo-atalho para o emaranhamento de significados socioculturais e o caráter inescapavelmente situacional da existência humana dentro de uma experiência corpórea. Ou seja, “a posição ontológica de que o significado social não pode existir fora da influência do mundo material” (TAYLOR *et al*, 2020, p. 222). Se os significados dos objetos materiais não podem ser entendidos fora de seus contextos sociais, os significados e práticas socioculturais não podem ser compreendidos independentes de seus contextos corporais e materiais.

Questões sobre a materialidade são importantes para entendermos a música como uma coisa social, e simultaneamente “tratar das formas que qualidades estéticas da música, e as práticas culturais e performativas que as produzem”, gerando extensões materiais, isto é, artefatos que constituem a cultura material da música (TAYLOR *et al*, 2020, p. 222). Desde os instrumentos em que se compõem e tocam peças musicais, até os formatos de áudio que permitem a distribuição e consumo, e mesmo as materialidades digitais dos dispositivos e interfaces, compõem sistemas de cultura material. E dessa forma, não seria possível libertar completamente a música, ou experimentá-la fora de tais sistemas.

Para Taylor e colaboradores (2020, p.223), se os significados culturais da produção e consumo da música possuem inerente e pertinente materialidade, a música seria na mesma medida inerentemente espacial. Afinal, existe e ressoa em um determinado espaço, e seus significados são construídos e (re) modelados por tais espaços. Uma peça em um espaço de ensaio e em um teatro possuem significados culturais muito diferentes, mesmo que existam poucas diferenças tangíveis nas performances. Em outras palavras, para debatermos a música desde suas materialidades, há de se levar em conta o inevitável caráter situacional de suas práticas espaciais. Ou seja, a forma como o espaço é percebido mediante a experiência cotidiana e corporificada de nossos sentidos. Em outras palavras, seria o espaço entendido em relação à nossa experiência física, nos modos habitados em que interagimos e nos engajamos com o mundo em suas materialidades, bem como os significados contidos em tais aspectos físicos e corpóreos.

No entanto, muitas das práticas apontadas por Taylor *et al* (2020) como re-estruturadoras das materialidades espaciais dos processos sócio-musicais, já eram correntes em diversos contextos de escuta de rock independente: produção e consumo a partir do ambiente doméstico, gravações em *home studios*, streaming de suas músicas, a estética DIY/lo-fi, o uso de técnicas autodidatas, o acionamento das

tecnologias “à mão” sejam consideradas profissionais ou não, a criação de espaços que intercalam público e privado, e o compartilhamento de experiências em espacialidades entendidas como íntimas e intimistas.

Isso não quer dizer que não houve a necessidade de adaptação dos músicos do rock independente curitibano ao contexto de distanciamento social. Afinal, a demanda da habilidade com tecnologias vem junto da necessidade de desenvolver marketing, do estabelecimento de audiências online, e uma série de outros predicados. A ruptura da materialidade espacial e da co-presença física dos músicos e audiências, importante para valorizar e autenticar a experiência da música ao vivo, afetou mesmo aqueles habituados a conceber o ambiente doméstico, sobretudo o do quarto, como lugar de isolamento para produção e consumo de sons.

Mas, se para Taylor *et al* (2020), apenas o distanciamento social prolongado trouxe tais processos, eu gostaria aqui de discuti-los em suas configurações específicas a partir de escutas locais de subgêneros específicos do rock independente. Assim, podemos pensar que, se por um lado o distanciamento social da pandemia tem um caráter bastante singular do momento em que vivemos, a reconfiguração das materialidades espaciais – ao menos em algumas culturas musicais – já ocorria em alguma medida. Se os autores reconhecem problemáticas da música a partir das materialidades das práticas de produção e consumo, nos apropriamos e expandimos essa problemática, abarcando também o consumo via plataformas de streaming. Assim, recuperamos um debate já iniciado por Prey (2015) que imbrica modos de escuta mediados de diferentes formas para compreender a prática material e espacial da produção e consumo de música. E que por sua vez nos direciona também para a importância de tecnologias sonoras em tais processos, imbricadas com plataformas de streaming, dispositivos midiáticos e expectativas de gêneros musicais.

Seguramente, as limitações dos locais diante do distanciamento social trouxeram efeito tanto para músicos que confiavam em tais espaços como lugares para suas apresentações, quanto para ouvintes que frequentavam tais espaços para consumo de música coletivo. Bandas de post-rock como a Animizmo e a Céu de Vênus, confiavam muito na interação dos músicos executando simultaneamente as peças. E por outro lado, evidentemente que a co-presença entre músicos e audiências nos shows é parte fundamental da experiência em tais subgêneros musicais. Ou seja,

a interação física e espacial entre músicos e plateias, de compartilhamento de experiências de intensidade sonora que destoavam do ritmo da rotina cotidiana.

Com o imperativo por distanciamento social como forma de prevenção à pandemia do coronavírus, evidentemente diminui-se a concentração de pessoas em um mesmo espaço e conseqüente grande quantidade e diversidade de sons que compõem a sonoridade desse espaço. Em outras palavras, a cidade fica mais silenciosa⁴ e a negociação da paisagem sonora urbana e a escuta musical seja em caixas de som, seja executada sem tais mediações tecnológicas, se reconfigura. É atenuado o bombardeio de outrora de uma grande quantidade de informações sonoras, que vinham de todas as direções e frequentemente em uma intensidade muito superior aos limites considerados agradáveis ou até suportáveis pela audição humana.

Pelo menos temporariamente, diminuem-se os ruídos do trânsito e dos motores à combustão, e durante o fim de semana, a música nos bares e casas de shows. O que nos leva à outra reconfiguração conseqüente do distanciamento social prologando diante da pandemia que é de ritmo. Marra e Garcia (2012), ao recuperarem Henri Lefebvre, nos relembram que “não só que a vida e as sociedades têm um ritmo, mas também que onde quer que exista interação entre lugar, tempo e dispêndio de energia existirá ritmo” (p.45). O distanciamento social prolongado afetaria justamente o ritmo linear do mundo do trabalho, que se intercala com os momentos de lazer. Uma vez em casa, seja com atividades de trabalho e/ou estudo suspensa ou em regime remoto, esse ritmo, tão importante para a conformação dos modos de escutar música, é transformado. Sem os shows para frequentar durante o fim de semana, ou mesmo o traslado para o trabalho/universidade, motivações e momentos costumeiros de escuta são impactados.

Intensidade sonora e ritmo das sociedades, fundamentais para a conformação das escutas musicais – ao menos nos subgêneros que aqui abordamos – são, para além dos impactos econômicos e emocionais nos profissionais a música, outras transformações a serem levadas em consideração. Neste caso, nas escutas musicais, modeladas pelas sociedades onde são inseridas, que por sua vez são modeladas pelos sons e arranjos que lhe impõem silêncios, ruídos e ritmos próprios.

⁴ < <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/curitiba-na-quarentena-um-drone-fotografa-o-silencio/>>. Acesso em 10/11/2020.

Em matéria da revista do Instituto Humanitas (FRONER et al, 2020), fala-se em “sociedade em introspecção”. Nesse novo modelo de sociedade pós-pandemia, o distanciamento social seria uma forma de solidariedade com o próximo. Paradoxalmente então, o contato interpessoal deixa de ser uma demonstração de afeto. Na inviabilidade de aglomerações do tipo que pressupõem shows – principalmente em pequenas casas de shows “alternativas”, cabe aos indivíduos interagirem com a música a partir de casa. No caso do rock independente e autoral de Curitiba, recorrer aos singles, álbuns, e EP’s de uma série de projetos, artistas e bandas disponíveis em plataformas de streaming – predominantemente o Spotify, mas frequentemente Bandcamp, Soundcloud, YouTube e outras.

Dessa forma, se a escuta é uma prática social (FRITH, 2017), podemos inferir que uma “sociedade em introspecção” produz uma “escuta introspectiva”. Contudo, o curioso é que o termo “introspecção” ou “introversão” foi recorrentemente acionado para descrever subgêneros do indie rock como o supracitado *post* e *math* rock das bandas Céu de Vênus e Animizmo, além do *shoegaze* e do *dream pop* presentes nas *tags* nas páginas das plataformas de streaming de muitas das bandas de rock independente e autoral curitibano. Jack Chuter, ao estabelecer uma genealogia em torno do post-rock - e que inclui os subgêneros supracitados como próximos estética e sonoramente – afirma que o post-rock se tornou “a música dos introvertidos: ouvintes que preferem se retirar em seus próprios fones de ouvido e escutam post-rock em caminhadas ou transporte público” (2015). E mesmo em contextos de shows, haveria momentos em que “a explosão é inevitável, na medida em que a pressão introspectiva é bloqueada pela emergente autoconsciência da vida adulta” (*ibidem*)

Supostamente, essa ideia de “introspecção” trataria da maneira como músicos e audiências se comportariam em performances de tais subgêneros: parados, ou balançando o corpo lentamente junto do andamento das canções, de olhos fechados, olhando para os pés, ou pedais de modulação sonora. Seria um comportamento de escuta, bastante codificado pelas convenções destes gêneros musicais até, e que em alguma medida aproximaria variadas categorizações de rock, metal, hardcore e até música eletrônica. Dessa forma, além de social, a escuta – musical, nesse caso – é em boa medida modelada pelas expectativas razoavelmente consolidadas, mas sempre potencialmente cambiantes, dos gêneros musicais aos quais as expressões musicais se acomodam.

No entanto, a dinâmica das práticas de escuta até então costumava ser uma oscilação entre a co-presença espacial e temporal do evento que chamamos de “show ao vivo” e a escuta acoplada em fones de ouvido, artefatos midiáticos portáteis e móveis, e nos últimos anos, plataformas de streaming. Se uma “sociedade em introspecção” é aquela em que se mantém distância física dos outros, em que se produz a partir de casa, em que o entretenimento e a cultura tornam-se predominantemente derivados de interações via plataformas de streaming, de que forma se constituíam as práticas de escuta de subgêneros musicais considerados “introspectivos”? Isto é, que sociabilidades, que constituições de percepções sonoras e espaciais, que experiências aurais se consolidavam em tais expressões de rock independente? De que forma essa dita “introspecção” era constituída mesmo em contextos de co-presença espacial e temporal, como no caso das apresentações ao vivo?

O que nos leva à problematização-eixo da presente tese. Embora o objetivo aqui não seja tratar de maneira frontal práticas de escutas da “sociedade em introspecção” diante da pandemia da COVID-19, buscamos entender de que forma práticas de escuta locais de subgêneros do indie rock se atualizam a partir da consolidação das plataformas de streaming. Ou seja, como práticas de escuta de subgêneros roqueiros “introspectivos” se articularam e se atualizaram em contextos de dominância de plataformas de streaming. Mas mais do que isso, discutir de que maneira contextos diversos de escuta musical – que aqui abrange tanto os processos de produção quanto de circulação de materiais musicais – compõem modos de escutar de expressões musicais específicas.

Entendo que tais práticas de escuta, que na verdade atualizam e remediam subgêneros de rock independente já existentes há décadas, articulam a partir da consolidação das plataformas de streaming – sobretudo de áudio – uma série de modos de escutar. Mais precisamente, estes modos correspondem a processos que abrangem técnicas de audibilidade, construções de espaços percebidos de escuta e experiências estéticas razoavelmente codificadas pelas expectativas dos estilos musicais aos quais se movimentam.

Da mesma forma que Taylor e colaboradores (2020) também falo de um projeto de pesquisa iniciados antes dos primeiros decretos de isolamento e distanciamento diante da pandemia do novo coronavírus. Mesmo partindo de um contexto diverso ao do Reino Unido estudado pelos autores, entendo que esta seria uma crise das práticas

espaciais não apenas para quem produz e consome, mas também pesquisa música. No entanto, compreendo que havia em curso – pelo menos entre os subgêneros de rock independente desta presente pesquisa – problemáticas concernentes às materialidades espaciais nas práticas musicais prévias ao distanciamento social prolongado como forma de prevenção ao vírus. E são tais problemáticas, agrupadas aqui a partir da rubrica das práticas de escuta, que pretendo debater na presente tese, questionando a forma a escuta local de subgêneros do rock independente se atualizou nos últimos anos.

O ponto é se perguntar de que forma se produzia “introspecção” em sistemas prévios de cultura material, que por sua vez engendraram práticas de materialidade espacial. Pois, se por um lado, mesmo um fenômeno como o impacto do distanciamento social prologando diante da pandemia demanda uma compreensão mais estética, espacial e voltada para suas materialidades, o mesmo pode-se dizer das práticas de escuta locais prévias a esse acontecimento. É compreender a “introspecção” em modos de escuta de subgêneros específicos em um período anterior à chamada “sociedade em introspecção”.

Dessa forma o problema de pesquisa pode ser sintetizado a partir da seguinte pergunta: de que forma se constituem as práticas de escuta de subgêneros do indie rock em Curitiba a partir da consolidação das plataformas de streaming de áudio? O argumento é de que as práticas de escuta de subgêneros do rock independente se desdobram em modos complementares e sobrepostos de escuta que abrangem a construção de espaços privados de escuta para produção e consumo mediante dispositivos tecno-midiáticos, a experiência estética de dominância sônica tátil diante das materialidades sonoras e sociabilidades da circulação a partir de micro-interações em torno de tais materialidades. O que está se propondo aqui é que exista talvez um repertório de subgêneros de *indie* locais que operariam facilitando o processo de isolamento dos ouvintes, passando pela prática em diversos contextos de separação, de mostrar-se atentos às materialidades sonoras, analisando timbres, harmonias, ritmos e outros aspectos sonoro-musicais.

Seguramente, esse processo de individualização e produção de espaços privados de escuta através do consumo musical é parte de um regime aural moderno amplo e que o rock independente seria mais um de seus desdobramentos. Mas, para fins de recorte de pesquisa, é possível sintetizar que, o objetivo principal da presente tese é discutir os processos de produção, consumo e circulação de subgêneros do

rock independente em Curitiba entre os anos de 2016 e 2020. Como objetivos específicos, de apoio ao objetivo primário estão a) investigar mesmo que de maneira breve a existência de um histórico em tais subgêneros de rock independente na capital paranaense; b) entender o papel da música, sobretudo em tais vertentes do rock, no cotidiano de seus apreciadores; c) compreender o papel dos dispositivos tecnomidiáticos nos processos de escuta musical de tais indivíduos.

Para além do lugar comum que o tema da escuta – musical ou não – me interessa como objeto de pesquisa, algo que foi já exposto no prólogo, podemos situar a presente tese como uma contribuição para a Comunicação a partir de linhas de pesquisa, grupos de trabalho e eventos específicos da área no Brasil. Ou seja, se pretende com esta pesquisa uma tentativa de colaboração para o conhecimento científico desde uma angulação que leve em conta a compreensão da música pop como um fenômeno comunicacional. Portanto, esta tese dialoga com os resultados de esforços de pesquisadores brasileiros nos últimos anos, acolhidos em fóruns como o GP de Comunicação, Música e Entretenimento da INTERCOM, e o GT de Estudos de Som e Música da Compós; eventos como o Encontro Internacional de Música e Mídia (MusiMid), Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música (MUSICOM), Congresso de Comunicação e Música (COMÚSICA) e a I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS). Este último evento, vale frisar, partiu da iniciativa de pesquisadores brasileiros para promover a atualizar discussões a respeito do som, na qual a música é apenas mais um dos objetos possíveis, e que de toda forma a escuta se coloca como um tema ou objeto bastante pertinente.

Somada à tentativa de contribuição para tais subcampos de pesquisa na Comunicação, e partindo da ênfase das materialidades sonoras, dos dispositivos e artefatos nas práticas de escutar e soar, é possível situar esta tese junto de investigações já concluídas na Linha de Pesquisa 3 (Cultura, Cidadania e Tecnologias da Comunicação) do PPGCC-Unisinos. Sobretudo àquelas fundamentadas em linhas de reflexão “materialistas”, que discutam música pop e a escuta, musical ou não (NUNES, 2016; ARAGÃO, 2018; MARTINI, 2018). Retomaremos esta discussão no capítulo de fundamentação teórica, procurando estabelecer tanto a noção da escuta como objeto comunicacional, quanto uma discussão com maior verticalidade a respeito das linhas de reflexão que sustentam a presente pesquisa.

Concluído este capítulo introdutório, o presente trabalho se desenvolverá a partir do seguinte itinerário: o capítulo seguinte será de contextualização e de caráter

expositivo, procurando situar o leitor no cenário de rock independente e autoral de Curitiba, sobretudo nos subgêneros de post-rock e outros considerados aproximados pelos próprios colaboradores da pesquisa, como, por exemplo o *shoegaze*, o *dream pop*, o *post-metal*, o *post-hardcore*, o emo, dentre outras inúmeras subdivisões do *indie*. Em seguida, será feita a discussão teórica que modelou a problemática da pesquisa, a partir de linhas de reflexão mais voltadas para a experiência estética, para o som e a escuta, como as Materialidades da Comunicação e os Estudos de Som.

No capítulo seguinte, é discutida a metodologia da presente pesquisa, que parte de abordagens etnográficas, mas que demanda algumas problematizações a partir do caráter multi-situado, multi-sensorial (ainda que centrado na escuta) e permeado por mediações tecno-midiáticas do trabalho de campo. Além disso, serão feitas algumas considerações a respeito do estilo de escrita, das técnicas de entrevista em profundidade, próprias da etnografia, e das limitações da ideia de "imersão" do trabalho de campo.

Em seguida, serão apresentados os achados da pesquisa, isto é, feita a análise e discussão a partir de dados produzidos em campo. Os colaboradores principais da pesquisa serão apresentados em maior profundidade, e a partir de seus relatos em triangulação com dados produzidos em campo, buscarei apresentar o argumento a respeito das práticas locais de escuta em subgêneros do rock independente e autoral de e em Curitiba. Por fim, o capítulo que sucede estabelece as considerações finais da tese, com uma síntese mais elaborada do percurso da pesquisa.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Fragmento de campo - “O Steve é o maior apoiador da cena”

Dia 05 de maio de 2019, casa de shows 92 Graus *underground pub*, Bairro São Francisco, Curitiba. O show da banda curitibana de *shoegaze terraplana*¹ em conjunto com os paulistas da banda Terno Rei indicava desde antes do dia das apresentações que seria uma noite importante para o indie rock curitibano. Um evento em pleno domingo, com ingressos esgotados semanas antes, e que estimulou a ampliação de uma segunda data, repetindo o line-up na quarta-feira seguinte, no dia 8 de maio. Para a banda paranaense, era o primeiro show do ano, pautado no repertório do EP *Exílio* lançado em 2017 pelo selo virtual de Curitiba, o CPDMG². Já Terno Rei, banda do selo paulista Balaclava³, estava em turnê do disco *Violeta*, lançado em fevereiro de 2019, e que desde então estava sendo bastante elogiado na blogosfera indie e em redes sociais.

O lugar da primeira apresentação conjunta das duas bandas é emblemático: 92 graus. Trata-se de uma das casas de shows mais antigas do rock underground curitibano. O ambiente do bar, atualmente na Avenida Manoel Ribas, é quase que um museu do rock underground local. Há uma série de quadros com flyers de eventos de quase três décadas de shows, com bandas nacionais e internacionais. Conforme descobriria mais tarde, para alguns colaboradores da pesquisa, apesar de ser um local antigo em comparação com outras casas de shows, o 92 Graus era um dos melhores locais para uma banda independente e autoral de rock tocar na cidade. Afinal, teria uma boa estrutura de som, luz e cachê, além de ser aberto para toda sorte de vertente de rock. Em suma, o 92 Graus seria “o CBGB⁴ curitibano” (ZIMMERMANN, 2019).

Quando chegamos no local, o pub estava sensivelmente mais lotado do que em outras ocasiões em que eu e minha companheira – ocasional parceira de saídas de campo – visitamos o lugar. Após passarmos pela entrada e nos dirigirmos para a parte onde se encontrava o palco, percebemos que algumas pessoas já estavam

¹ Ver em < <https://terraplana.bandcamp.com/album/ex-lio> >. Acesso em 07/07/2020.

² Ver em < <https://cpdmgang.bandcamp.com/> >. Acesso em 07/07/2020.

³ Ver em < <https://balaclavarecords.bandcamp.com/> >. Acesso em 07/07/2020.

⁴ CBGB é a célebre casa de shows nova-iorquina considerada um dos berços do punk rock. Suas atividades duraram de 1973 a 2006.

marcando lugar à frente ao local de apresentações, vestindo camisetas sobretudo da banda paulista.

Figura 1 – Banner Terno Rei e terraplana no 92 Graus



Fonte: imagem coletada do evento no Facebook pelo autor.

Às 19:07, a banda curitibana sobe ao palco, com a parte da casa de shows onde efetivamente ocorrem as apresentações lotada. O vocalista e guitarrista da terraplana veste uma camisa da banda paulista que faria o encerramento da noite, sendo esta última claramente a atração principal do evento. O show transcorre bem, a despeito de alguns problemas técnicos nos microfones, tornando mais difícil ainda a compreensão dos vocais já costumeiramente soterrados pelo volume intenso dos pratos da bateria tocados em dinâmica forte, das guitarras distorcidas e do baixo elétrico em seus registros mais graves. Para o público, isso não parece problema: apesar de não ver ninguém cantando as letras das canções, todos balançam os corpos para frente e para trás junto dos andamentos das canções, de cabeça baixa, interrompendo esse vai-e-vem de corpos para um ocasional registro fotográfico da apresentação ou mesmo consulta nas redes sociais pelos *smartphones*.

Figura 2 – terraplana no 92 Graus em show de abertura para a banda Terno Rei



Fonte: foto registrada pelo autor.

Após o show de abertura, o público em parte se dispersa, indo até à calçada na frente do bar para conversar, fumar cigarros ou tomar alguma coisa. A banda que acabou de se apresentar trata de retirar os seus instrumentos para dar espaço para que os *roadies* dos músicos paulistas possam preparar sua apresentação com calma e sem percalços. Em seguida, dirigem-se à entrada do 92 Graus, onde há alguns bancos e mesas para vender *merchandasing* relacionado às duas atrações da noite. Decidimos ir até lá para ver se há algo que nos desperte a atenção. Encontramos camisetas de ambas as bandas, CD's da banda paulista, mas o que nos chama à atenção é um pôster em tamanho de folha A3 da banda curitibana. Trata-se de um trabalho em uma folha bem resistente, com uma bonita arte e todas as letras do EP – isto é, das canções que possuem letras – estampadas na parte inferior do desenho. São poucas estrofes, que normalmente são cantadas em notas longas e repletas de efeitos para que seus significados não sejam tão fáceis de capturar.

Os próprios integrantes da banda terraplana estavam conduzindo a venda dos materiais. Perguntei pelo preço do pôster. Após a resposta, decidimos comprar, e

enquanto realizava a transação, elogiei o show e a banda como um todo. Ali próximo de nós estava Nicolas Fish, guitarrista da banda de post/math rock Céu de Vênus, que estava ali presente também para prestigiar as bandas da noite. Ao reparar nossa presença, se aproxima de nós, para em seguida se dirigir ao integrante da terraplana que está me atendendo na compra do *merch* e procura me apresentar: “esse aqui é o Steve, o maior apoiador da cena!”.

O termo utilizado em tom de brincadeira por Fish, um dos colaboradores da pesquisa⁵, faz referência à forma como me apresento nas redes sociais: Steve Filipetti, em um quase-anagrama com meu nome e sobrenome. Com efeito, naquele momento já me fazia presente em uma série de shows de bandas de rock independente e autoral locais, não somente no 92 Graus, mas também em outras casas de show da região como a Casinha e o Fuzz Studio. Geralmente, encontrava Fish apenas nos shows de sua própria banda, Céu de Vênus. Chama-me à atenção o fato de receber essa alcunha por parte do músico, afinal, considerava que minha presença em eventos ligados ao *indie* local, embora razoavelmente assídua, ainda era bastante recente.

Além disso, um show como o que estávamos naquele momento era uma exceção. Geralmente as apresentações de bandas locais não contavam com a casa cheia, um público recorrente ou mesmo músicos que não tocariam na noite presentes na plateia. Sendo assim, de que cena eu seria supostamente o “maior apoiador”? Haveria efetivamente uma cena se conformando e a presença de pessoas como eu seria um dos fatores que tornaria ela viável?

2.2 O “jeito curitibano” do rock independente e autoral em Curitiba

Ao analisar as manifestações musicais roqueiras da capital paranaense a partir de 2005, Paulo Macan (2020) parte da angulação conceitual das cenas musicais. Todavia, o direcionamento investigativo a partir do conceito se daria a despeito de muitos agentes locais não reconhecerem uma cena na cidade. Desde o início do trabalho, Macan (2020) observa as “micro-tensões”, o ambiente de desconfiança e

⁵ Haverá uma apresentação mais detalhada dos colaboradores da pesquisa no capítulo 5.

rivalidade entre as bandas, que acaba gerando boicotes mútuos, apatia diante das apresentações dos colegas e até mesmo um episódio de roubo de instrumento que aconteceu com o próprio autor.

As queixas a respeito de inúmeros tópicos a respeito do que comporia o cenário roqueiro curitibano já perpassam os relatos dos próprios músicos colaboradores da pesquisa de Macan (2020). Encontramos lamentos a respeito da falta de espaços para performances, da falta de união entre as bandas, das competições e eventuais rixas entre os agentes, do amadorismo generalizado, dos cachês baixos, da dependência de mercados musicais mais amplos, e uma série de argumentos que indicavam que o “cenário curitibano dificultava o desenvolvimento das manifestações musicais na cidade” (p.27). Disputas, desentendimentos interpessoais, boatos e mágoas guardadas entre os agentes são argumentos mais comuns do que relatos sobre colaborações, que seriam muito “mais raras do que [as] rivalidades”, fazendo com que conseqüentemente sequer existissem “alianças permanentes na cena rock de Curitiba” (p.83).

Além disso, predominariam na capital paranaense bandas *cover*. Aliás, predominantemente o trabalho de campo de Macan (2020) é sobre este tipo de atividade que

“têm mais resultado mercadológico não só em Curitiba, mas em toda a Região Sul do Brasil, sendo assim uma alternativa menos inviável para quem quer tornar a atuação musical um negócio rentável, o que não acontece tão frequentemente com grupos que fazem apenas música autoral” (p.21).

Isto é, a despeito do contexto de aparente desarticulação entre os indivíduos que realizam as práticas musicais roqueiras na cidade, Macan (2020) se atém ao conceito de cena musical, que *grosso modo*, seriam os “espaços geograficamente específicos para a articulação de práticas musicais” (STRAW, 1991 e 2006). Estes espaços seriam os contextos urbanos e midiáticos em que ocorrem práticas musicais com função de entretenimento. E tais práticas, evidentemente presumiriam indivíduos que agem e transitam. A justificativa de Macan (2020) é de que o conceito em si é deslizante, maleável, e que supostamente, dá conta de descrever e compreender qualquer articulação entre práticas musicais, espaços urbanos e tecnologias (principalmente midiáticas). E também de que haveria um amplo consumo do gênero na cidade, ainda que seja majoritariamente de releituras de um cânone roqueiro anglófono dos anos 1960, 1970 e 1980.

O autor defende a existência de uma cena roqueira de Curitiba, ainda que dê prioridade a uma “porção da cena rock que visa a lógica dos *hits*” (MACAN, 2020, p.64). Ao detectar outras manifestações do rock locais que não se articulam tais lógicas, o próprio autor reconhece um “desconforto inclusive em considerar o *underground* (...) como parte da mesma cena que estudo, dadas às diferenças” (p.65). A etnografia do autor assumidamente se concentra nos contextos de notável recorrência de releituras *cover*, e não no reprocessamento de subgêneros *indie* através de repertórios autorais, como no caso da presente tese.

Portanto, mencionando a divisão institucional de Curitiba em regionais⁶, o Macan (2020) relaciona a Regional Matriz com ambientes da cena musical roqueira. Seria uma das Regionais com a maior concentração de espaços para apresentações musicais ao vivo, abrangendo o centro e bairro adjacentes como o São Francisco. Alguns deles, como o supracitado 92 Graus, Hangar Casa do Ócio e a Casinha, priorizam música autoral, sobretudo de subgêneros de rock alternativo como Hardcore, Punk, Metal, Rock Progressivo e Indie de um modo geral.

Os três lugares ficam próximos da Rua Trajano Reis no bairro São Francisco onde “há claramente uma efervescência de entretenimento cultural, predominantemente noturno” (MACAN, 2020, p. 229). Trata-se de uma rua no centro da capital, na Regional Matriz, em que o autor descreve uma dinâmica de movimentação entre bares, com o uso da calçada como espaço para sociabilidades, enquanto que os arredores da rua são “permeados por espaços que funcionam como palco de outras formas de expressão, como teatro, fotografia, exposições de arte urbana, entre outros” (p.230). Isto comporia uma cena que teria como polo a rua Trajano Reis, mas que abrangeria as redondezas, estendendo-se ao bairro São Francisco e diversos locais dessa região. Entretanto, o autor admite ter frequentado a rua “algumas vezes entre os anos 2010 e 2013” (*ibidem*). Trata-se, portanto, de uma região que não fez parte das observações participantes do autor em sua pesquisa conduzida anos depois. Comparando os subgêneros de rock independente e autoral estudados no presente trabalho com a cena *cover* efetivamente observada por Macan, haveria toda uma diferença de tipo de repertório, faixa etária de público de músicos, horário de atendimento dos estabelecimentos, perfil sócio-econômico,

⁶ Regionais, conforme o autor bem aponta (MACAN, 2020, p. 208), seriam os territórios em que a cidade está dividida administrativamente. Curitiba teria dez Regionais destinadas à interação e controle das atividades em alguma medida descentralizadas.

posicionamento ideológico, dentre outros fatores de divergências. Com efeito, temos no que Macan (2020) chama de “cena da Trajano” algo muito diverso e plural, dificilmente passível de ser descrito como uma cena unificada, já que as expressões *indie* aqui investigadas correspondem apenas uma parte do que ocorria na região.

E embora o fragmento de campo que descrevi na sessão anterior possa indicar a existência de uma cena em torno de subgêneros do rock independente nessa mesma região que Macan (2020) chama de “cena da Trajano”, que inclusive contém o “CBGB curitibano”, a ideia de cena local, a partir dos relatos dos colaboradores da presente pesquisa, não é unânime. Seguramente, há uma histórica importância do 92 Graus para o rock independente e autoral local. Afinal, o *pub* foi inaugurado no início dos anos 1990. Todavia o termo “cena”, no decorrer da produção de dados mediante as entrevistas, foi empregado com diferentes conotações.

Ao perguntar para os colaboradores da presente pesquisa a respeito da existência de uma cena local de rock independente na cidade, as respostas variam. Geralmente, minha abordagem nas entrevistas reconhecia o passado promissor da cidade como um pólo roqueiro, com a célebre alcunha de “Seattle Brasileira”⁷ dada pelo produtor, músico, jornalista e personalidade da TV Carlos Eduardo Miranda. Mas se por um lado em décadas passadas havia um tom celebratório a respeito da produção de rock independente e autoral da cidade, a situação hodierna era diferente. Com efeito, encontramos nos relatos dos colaboradores, o reiterado reconhecimento ou denúncia da “desunião” entre as bandas.

Desde as primeiras entrevistas, o termo “cena”, quando utilizado, era sempre aplicado com algumas ressalvas, com ironia, talvez algo a ser construído para o futuro. Ou mesmo colocado no plural. Wesley Dias (2020), por exemplo, ao ser questionado se após ter frequentado tantos shows e bandas locais, considerava a existência de uma cena local de rock independente e autoral, respondeu que achava que sim, “várias cenas, na real”, embora admita que “para mim, como público, o conceito de cena pode ser muito diferente, né. Aí já não sei como funcionaria”.

Por outro lado, Matheus Valente (2018), baixista da banda de post/math-rock Céu de Vênus pontuou na época: “tem que insistir mesmo nessa ideia de [cena]... cara, [pois] tá crescendo. Aos poucos, mas tá crescendo”. Já Gustavo Mazuroski,

⁷ Ver em < <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/de-seattle-brasileira-a-goiania-sulista-como-curitiba-passou-do-rock-ao-sertanejo-09myoy1bnouteui0sziqpn5d3/> >. Acesso em 01/07/2019.

outro colaborador da pesquisa, produtor do projeto Asu Asuni e guitarrista da banda Lia Kapp, comenta que

Acho que um dos principais problemas, é que eu acho que aqui em Curitiba, você não tem... os polos de música independente, eles ainda não estão super consolidados. Você tem por exemplo, o 92, que é um polo importante, um polo mais antigo. Mas ele também é super inconsistente, depende da banda que tá ali, depende de muita coisa. As vezes pode tá super vazio, as vezes pode encher mais. Então é super inconsistente. Aí tem esses lugares menores, que vão sempre trocando, fecha-abre, fecha-abre. Ninguém consegue se estabelecer. O atual eu diria que é a Casinha. Que também é um lugar com estrutura o suficiente pra ser super atrativo. Mas é um lugar que abre portas pra pessoas nunca tinham feito um show, então talvez tenha essa questão. Mas acho que a principal questão é assim: você consegue ver mais ou menos um cenário, por exemplo, hardcore, cenário de shoegaze... você consegue ver, mas não é algo em que converse uma coisa com a outra. São pouquíssimas bandas em cada polo, com pouquíssimo público cada uma... (MAZUROSKI, 2019).

Esse público bastante limitado, Mazuroski (2019) pontua, naturalmente é composto pelos amigos e amigas da banda em questão, e "as vezes você convida e o pessoal não vai mesmo assim". Soma-se a esse fato o reconhecimento que "são muito poucas pessoas que tem o interesse de ir lá e 'pô, ouvi dizer que tem uma banda independente tocando ali. Vamo ver qual que é o som?". Consequentemente "as bandas raramente conseguem fazer seu público crescer". Seu companheiro de banda, o baixista e tecladista Erich Zimmermann (2019) aponta que uma saída para tais projetos seria abrir apresentações de bandas de outras cidades. Assim, "as pessoas estão lá pra ver a banda [de fora], mas daí, colateralmente a galera acaba vendo a abertura também...". Poderíamos citar o exemplo do relato de campo acima, da banda curitibana de *shoegaze* terraplana abrindo para os paulistas do Terno Rei, como um indício desse processo apontado por Zimmermann. Mas como o próprio músico reconhece, alguns nichos têm "tendência de gravitação maior", e, portanto, este não seria um processo que se estenderia de maneira ampla às bandas *indie* locais.

Já Lucas Redekopp (2019), produtor, baixista e compositor da banda Othersame, entende da seguinte forma:

Cara, eu particularmente por experiências passadas, [acho que] essa visão de cena, pra mim, estando dentro da música, sempre era uma coisa muito mais egocêntrica do que de um grupo, de uma comunidade que tenta se ajudar, assim. Eu sempre vi dessa maneira. Mas eu acredito que tenha sim, uma cena, por assim dizer, [pelas] bandas que tão tocando, tão lançando material. Eu só acho que *nunca fui muito adepto dessa imagem de cena, porque vejo as pessoas usando isso muito em benefício próprio*. E não como

a comunidade que eu imagino que seria mesmo, ter uma cena, uma presença das bandas, uma união, talvez (REDEKOPP, 2019, grifo meu)

Curioso pelo relato de Redekopp, insisto no tema, perguntando se existiria uma cena de rock independente e autoral. O músico complementa:

Eu acredito que funciona, mas é sempre daquele modo curitibano, né? Panelinhas, um grupo ali que se ajuda, o pessoal que tem o modo deles ali, o pessoal deles, os amigos deles, eles trabalham juntos, eles se colocam nos shows, e assim vai. Acho que nisso rola uma parceria entre eles, mas não num aspecto geral. Acho que... não sei se vários lugares têm isso, também. (REDEKOPP, 2019)

Peço que comente sobre esse 'modo curitibano' que ele fala, pois me parece que ele se refere a um conjunto de produções muito localizadas, isoladas, que muitas vezes se desconhecem, a despeito de eventuais proximidades estéticas. Redekopp (2019) concorda e me explica:

Esse jeito curitibano, além da fama que, pessoal daqui tem muito mais do que o pessoal de fora, de ser um pouco mais fechado. Tem um pessoal que é um pouco mais reservado, [fechado] nas bandas que eles são amigos, nas bandas que eles conhecem, por viés político, as vezes. São algumas questões que separam, e isso deixa as bandas muito mais alheias e vulneráveis, assim. São várias panelinhas, então, que formam grupos que falam 'ó, cara, eu toco tal estilo, você também toca, vamos tentar se ajudar'. Pessoal que vai fazendo esses contatos, essas comunicações, e o pessoal vai se ajudando, mas é *tudo muito alheio, muito separado*, assim. É bem cada um na sua. Parece, sabe? (REDEKOPP, 2019, grifo meu)

Esse processo "autofágico" e de cooperação extremamente restrita é complementado pelo relato de outro colaborador da pesquisa. Nicolas Fish (2018), guitarrista da banda Céu de Vênus, argumenta que no passado até houveram coletivos artísticos com algum êxito na cidade em termos de recorrência de eventos, mas que "eram muito fechados em si mesmos", e por "fazerem eventos só eles" e "quase nunca chamavam pessoas de fora. Aí parece que saturou, as pessoas de dentro ali, tinha muita gente, aí não conseguiu...". Ou seja, mesmo o colaborador que um momento brincou comigo sobre ser "o maior apoiador da cena", compreende o caráter fragmentado da produção *indie* local.

Para Lucas Redekopp (2019), a ideia de um conjunto de artistas, projetos e bandas que produzem a partir de elementos de subgêneros do rock e do metal não corresponde à concepção pessoal de cena. Mais precisamente, haveria uma série de

bandas segregadas, isoladas entre si, produzindo de maneira que não procura dialogar de maneira frontal com a produção local do lugar. E muitas vezes, tais atividades são compostas de pessoas que estão temporariamente na capital paranaense, isto é, não nasceram “ou viveram a vida inteira por aqui”. Como consequência, “talvez seja por isso que não tenha uma identidade regional forte. Porque são várias pessoas vindo de vários estados, o que é ótimo também. E talvez seja um futuro, né, um caminho, que a gente consiga criar uma cena.” (REDEKOPP, 2019).

Seja falando como algo a ser construído no futuro – e seguramente comprometido pela pandemia da COVID-19 – ou mesmo como “em uma configuração diferente”, Redekopp pontua que “de certa forma conheço muita banda que tá tocando, que fazendo, que tá produzindo evento” (2019). E em alguns casos, haveria até mesmo o surgimento de propostas mais fechadas e coesas esteticamente, em que “as bandas conversam mais umas coisas as outras” (*ibidem*). Menciona por exemplo a Céu de Vênus, a Animizmo, Lia Kapp, umdeusblusa, terraplana e

Várias bandas muito boas, muito profissionais no que fazem. São bandas que eu paro em casa para ouvir. Tem bandas tentando se dividir e se espalhar, dividir e conquistar. Tá fluindo, tá acontecendo. *Eu acho pretensioso falar que vai ter uma cena*, mas acho que o trabalho de união das bandas tende só a melhorar e evoluir. Eu vejo as bandas muito sólidas, eu vejo que elas tão sabendo o que querem, elas tão produzindo o que elas querem. Acho que isso é o mais importante pra “cena” curitibana. (REDEKOPP, 2019, grifo meu).

Por outro lado, há agentes que produzem conteúdo sobre tais subgêneros de rock independente que sequer tem o hábito de frequentar casas de shows, e que praticamente desconhecem a produção local. O projeto Música sem Título⁸, é dedicado à discussão de diversos artistas, projetos e bandas de variados gêneros musicais, recorrentemente dos subgêneros de rock independente aqui mencionados. Mediante vídeos, resenhas, postagens e podcasts, Lucas Gabriel, Aysllan Garcia e Guilherme Simões produzem amplo conteúdo a respeito de música. Gabriel e Garcia, são da região metropolitana de Curitiba, e já gravaram dezenas de episódios que tangenciam o pós-rock, o *shoegaze*, o *dream pop*, e subgêneros historicamente imbricados de *indie rock*.

⁸ < <https://musicasemtitulo.com.br> > . Acesso em 01/09/2020.

Os objetos de discussão dos três produtores de conteúdo majoritariamente são oriundos de outros países. Fico curioso sobre esse desconhecimento dos projetos locais apesar da inegável *expertise* dos três participantes e colaboradores mais frequentes do projeto Música sem Título. Dessa forma, eventualmente abordamos na entrevista a relação dos produtores de conteúdo com a música independente curitibana. Lucas Gabriel e Aysllan Garcia, apesar de terem tecido elogios à banda Animizmo em um episódio do podcast sobre projetos nacionais⁹ – surpresos com a qualidade da banda, inclusive – me afirmam conhecer poucas bandas conterrâneas dos gêneros que costumam apreciar.

Em seguida, pergunto da experiência deles – ou não - com bandas da região: quais bandas eles conhecem, se eles próprios tocam em alguma, ou se tem o costume de frequentar as casas de shows locais como o 92 Graus e a Casinha. Lucas Gabriel afirma:

É... eu conheço só, na vibe de post rock e tudo o mais, só a ruído/mm [de banda de Curitiba]. E não costumo frequentar casas de shows nem nada, assim. Tô com espírito bem 'véio' (risos). Tô parado. (GABRIEL, 2020).

Lucas Gabriel, que afirma no começo da entrevista ter 26 anos, considera-se “véio” “de espírito” para frequentar shows – ao menos shows de bandas de rock independente locais. Seu conterrâneo Aysllan Garcia, que na época da entrevista tinha 17 anos, afirma também conhecer apenas as bandas Animizmo e ruído/mm. Por outro lado, se justifica:

eu entrei nesse mundo num geral, há, tipo uns 2, 3 anos, nem isso, né. E como eu tenho 17 anos, eu não iniciei minha vida noturna ainda (risos). Então eu não explorei muita coisa por aqui, assim, só conheço ruído/mm mesmo. Mas eu tenho muita curiosidade também, por ser um gênero que eu gosto, e é o tipo de música que eu quero fazer também. Com certeza conhecer mais gente que faz, que tá indo por essa linha, acho que vai ser bom pra mim (GARCIA, 2020)

Com efeito, Gabriel, Garcia e Simões são bastante conhecedores dos temas que discutem no projeto Música sem Título, e se mostraram genuinamente interessados quando mencionei alguns artistas de Curitiba que eu estava observando nas saídas de campo. Inclusive, me afirmaram que pretendiam fazer mais episódios

⁹ Ver em < <https://musicasemtitulo.com.br/podcasts/play/musica-da-galera-better-place-ousel-sound-mirror-animizmo-hari-maia>>. Acesso em 01/09/2020

de podcast dedicados às bandas nacionais. Por outro lado, entendiam que subgêneros do rock independente como o post-rock

Como não tem vocal – a maioria delas - você não se limita mais pelo idioma, né? Eu acho que você ouvia [antigamente] uma banda nacional, porque você tinha uma conexão com a língua, né, com o idioma. E como é instrumental, você nem se importa qual é o país da banda, né? Desde que o som seja [bom]... Igual ao... o post-rock tem muito disso, tem banda neozelandesa, canadense, islandesa, tem banda de todos os lugares (GABRIEL, 2020).

Dessa forma,

É, eu acho que acontece de a gente ter tanta opção, e a gente nem conseguir ouvir a discografia inteira de uma banda ainda, que, pra você ir a um show, geralmente – não que seja padrão [mas] – você conhece um pouco a banda antes pra poder ir num show, né? E eu acho que tem tanta informação correndo, de bandas novas, principalmente desses estilos, que acho que a gente mesmo, não dá preferência pra música brasileira porque, sei lá, putz, tem tal banda, o Swans, que é referência pro post-rock, e a gente não conseguiu ouvir a discografia. A gente dá uma preferência pra conhecer eles do que pra conhecer uma coisa nova nacional. O que é meio estranho, mas é o que acontece, eu acho, sabe? Da gente ter um acervo tão fácil ali, pra gente ouvir, coisas diferentes, que a gente não fica ligado no que tá acontecendo local mesmo, sabe? (GABRIEL, 2020)

Ou seja, sim, temos em Curitiba indivíduos, micro-comunidades, espaços urbanos e ambientes virtuais e seus protocolos próprios, mas a noção de “cena” local é rejeitada ou tratada com ironia pelos sujeitos e sujeitas da pesquisa. Na verdade, alguns agentes assumidamente se colocam como alheios à tal configuração, sugerindo que, como pesquisador, deveria encontrar outros conceitos para compreender suas práticas envolvendo música. Como sabemos, sobre a operacionalização do conceito de cena, Amaral (2013) já argumentou que “o uso do termo enquanto categoria de análise deve ser utilizado quando emergir da nomeação dos próprios atores sociais e não ser dado como a priori” (p.94-95). Principalmente se levarmos em consideração que há a limitação investigativa do conceito de cena pois “tende a privilegiar aspectos sociológicos das apropriações da música em detrimento de seus aspectos estéticos” (JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 1).

Portanto, aproveita-se a lacuna em termos empíricos e as críticas aos conceitos feitos pelos colaboradores da presente pesquisa para esboçarmos outros processos, buscarmos uma outra relação entre indivíduos, sons, materialidades, espaços e sociabilidades. E dessa forma, descrever uma processualidade que em alguma

medida compreenda os vínculos frequentemente frágeis entre públicos e artistas, o caráter fragmentado e esparso dos projetos e atividades musicais, e a efemeridade de muitos dos espaços em que expressões ocorrem.

2.3 O post-rock na música independente de Curitiba

Para Lucas Redekopp, possivelmente pesaria na conformação desse processo de desarticulação do rock independente e autoral curitibano também o fato de os músicos da cidade não terem "tanta banda pra se espelhar, que fez sucesso mundial. Curitiba tem pouquíssimas bandas que você ouviu um sucesso a nível nacional" (REDEKOPP, 2019). O comentário, que provavelmente se limita ao espectro do rock e do metal, se confirma quando ele aponta que o "Sepultura, é o maior exemplo. A gente não tem muito desses exemplos pra gente seguir." (*ibidem*). Por supostamente não haver um exemplo local de gêneros do rock e do metal para tomar como parâmetro – se não estético, ao menos de condução de carreira musical – haveria uma consequente dificuldade em compreender "como é ser uma banda, como é trabalhar de uma maneira grande" (*ibidem*). E de certa forma, consequentemente se acomodariam na segregação em pequenos grupos desarticulados.

Sobre a relação ou comparação entre bandas da cidade e bandas de fora de Curitiba, a musicista Lia Kapp (2019) observa que

"tem uma coisa que acontece aqui, é que tipo, nesse assunto de banda de fora que vem pra cá, e eu acabei pensando agora, é que tipo: muita gente de fora vem tocar aqui e tal, mas parece que a gente daqui não sai daqui, sabe?" (KAPP, 2019)

De acordo com a artista, haveriam bandas "que são boas, de diversos segmentos, e tipo, essas bandas, não sei por qual motivo, não saem daqui" (*ibidem*). Uma exceção seria a banda de post-rock ruído/mm, que na opinião do guitarrista Gustavo Mazuroski, "já dá pra dizer que eles tem uma consistência de shows... conseguem fazer show fora de Curitiba" (2019). Porém, o músico afirma: "não sinto que a ruído [/mm] seja uma banda do cenário Curitibano. É uma banda que conseguiu ultrapassar... se abrasileirar, digamos assim." (*ibidem*).

Lucas Redekopp, músico da banda Othersame, tem opinião semelhante quanto afirma que se por um lado não há uma banda local do porte do Sepultura, “talvez, não sei se de uma certa forma involuntária, mas ruído/mm influencia as pessoas daqui a ver um modelo de sucesso e tentar emplacar dessa maneira. E o som, e se identificar com o som também” (2019). Entretanto, esse êxito da banda ruído/mm, na opinião de Mazuroski e seu parceiro de banda Erich Zimmermann, não se estenderia às bandas mais novas, que “... é difícil ver conseguir sair, assim” (MAZUROSKI, 2019).

A banda ruído/mm (escrito em minúsculas e pronunciando “ruído por milímetro”), mencionada por alguns dos seus colaboradores como uma banda que que não pertenceria mais ao cenário curitibano, foi fundada na capital paranaense em 2003. O nome do projeto procuraria descrever uma unidade imaginária criada para representar o que não é possível de ser descrito¹⁰. A comparação e aproximação assumida dos termos seria justamente pelo desenvolvimento e experimentação de sonoridades que buscam atingir o ouvinte de maneira sinestética, tornando o som ouvido indescritível, intercalando a calma e a explosão visceral.

Atualmente, ruído/mm é um sexteto que conta com guitarras, baixo, bateria, teclados, efeitos eletrônicos e ocasionais vozes. Vitor Pires (2013) já os discutira em seu trabalho sobre a cena post-rock e instrumental brasileira. Deste então a banda se apresentou em festivais pelo Brasil e exterior, como o Coquetel Molotov (PE); Virada Cultural (SP); El Mapa de Todos (RS), SXSW (EUA) e Red Gorilla (EUA). Tais apresentações, por sua vez, são pautadas em álbuns de uma discografia que passa pelos discos *Série Cinza* (2004), *Praia* (2008), *Introdução à cortina do Sotão* (2011), *Rasura* (2014), e *A é Côncavo, B é Convexo* (2018). Deste último disco, estive presente em um dos shows de lançamento, no dia 26 de abril de 2019, no Paço da Liberdade, centro de Curitiba.

¹⁰ Ver em < <http://ruidomm.com> />. 07/07/2020.

Figura 3 – Show da banda ruído/mm no Sesc Paço da Liberdade



Fonte: registro feito pelo autor.

Com efeito, no show da banda foi possível perceber uma série de diferenças em relação as saídas de campo que estava fazendo até então para acompanhar eventos relacionados às bandas de rock independente e autoral de Curitiba. O próprio espaço do Paço da Liberdade, é um prédio histórico e bem conservado em uma praça da região central da capital paranaense, e que não costuma receber bandas de rock com tanta frequência, embora conte com um técnico de som contratado, mesas de som, PA's, retornos, e toda uma aparelhagem sonora própria. Portanto, trata-se de

um contexto diverso ao de locais como o 92 Graus, a Casinha, O Lontra, o Ornitorrinco e outros lugares que nem sempre possuem toda a estrutura técnica “adequada” para uma apresentação musical, ou mesmo que dividem suas atividades como um bar. Há também uma diferença geracional, com um público mais velho do que o que costumava encontrar em shows de bandas mais novas.

Todavia, embora pertençam a contextos diferentes, é seguro afirmar, pelos relatos dos colaboradores da pesquisa, a importância da banda ruído/mm para um cenário mais recente de rock independente e autoral na capital paranaense. Em termos de êxito de trajetória musical e prestígio de crítica¹¹, a banda seria como uma espécie de ideal a ser atingido. E em termos estéticos e sonoros, é digno de nota que a banda ruído/mm, como um expoente do post-rock, anteceda uma série de projetos, artistas e bandas mais recentes de Curitiba que em alguma medida se movimentem a partir deste subgênero de rock independente e suas variações mais próximas, como math-rock, o post-metal, e mesmo outras vertentes de indie rock historicamente associadas como o *shoegaze* e o *dream pop*.

A definição mais conhecida de post-rock é aquela cunhada pelo crítico musical Simon Reynolds ([1994] 2009), em que descreve que fazer post-rock é “usar instrumentação de rock para propósitos não-rock, utilizando guitarras como facilitadores de timbres e texturas ao invés de *riffs*¹² e *powerchords*” (p. 186). E não se trata apenas de um uso não-convencional da guitarra elétrica, baixo elétrico e bateria, mas sim de um complemento com o uso de *samplers*, sequenciadores e MIDI. Em tensão com a maior parte dos gêneros de música *pop* e mesmo roqueiros, há uma evasão da ideia do cantor ou cantor como figura central no palco, já que frequentemente as bandas do subgênero são instrumentais e sem mesmo um instrumento solista específico (FERNANDEZ-PORTA, 2010). E em contraste com outras subdivisões do indie rock, não há uma preferência *a priori* por tecnologias *lo-fi*, isto é, conhecidas no senso comum como analógicas e “antiquadas”.

O termo originalmente cunhado por Reynolds ([1994], 2009), visava descrever alguns

¹¹ A banda orgulha-se de ter sido citada por David Byrne em uma entrevista para a revista Pitchfork. Ver < <http://sinewave.com.br/artistas/ruidomm/> > . Acesso em 07/07/2020.

¹² *Riffs* são padrões rítmico-melódicos recorrentes em uma determinada peça musical, e no rock geralmente são executados pela guitarra e pelo baixo elétrico. Já *powerchords* são acordes executados geralmente nos registros mais graves da guitarra, em que se omite algumas notas para que soem melhor efeitos de distorção e modulação sonora.

“grupos britânicos, energizados pelos desenvolvimentos das músicas eletrônicas baseadas em estúdio como o *techno* e o *hip-hop*, bem como a improvisação livre e o *avant-garde*, que começaram a se aventurar a uma financeiramente precária, mas esteticamente vital, viagem interior sem-nome” (p.186).

Para ilustrar essa subcategoria de rock, Reynolds ([1994], 2009) cita bandas bem específicas como Disco Inferno, Stereolab e Bark Psychosis. Todavia, posteriormente a definição de post-rock se expande para descrever uma série de outros projetos para além da Inglaterra dos anos 1990, como no caso do já citado estudo da cena instrumental brasileira empreitado por Pires (2013). Também encontramos o termo em livros dedicados a estabelecerem narrativas históricas do subgênero, como no caso do trabalho de Chuter (2015) e de Leech (2017), que dão muito mais destaque a um tipo de rock que teve um pico de popularidade no começo dos anos 2000 com bandas europeias e norte-americanas como Mogwai, Sigur Rós, Godspeed you! Black Emperor e Explosions in the Sky.

A expansão do termo para além das poucas bandas britânicas em que Reynolds ([1994] 2009) procurou resenhar também deve levar em consideração a complexa combinação de fontes que estabeleceriam uma linhagem ou genealogia em torno do post-rock, e que abrange bandas como The Velvet Underground, Sonic Youth, Pink Floyd, Joy Division, Cocteau Twins, The Jesus and the Mary Chain, e outros estilos alheios ao rock como *musique concrete*, música eletroacústica, música ambiente, *dub*, e os já citados *hip hop* e *techno*. Trata-se de um subgênero do rock independente que não assume nenhum compromisso explícito com o cânone roqueiro clássico, apresentando uma espécie de “estética vanguardista” dentro da música *pop*. De acordo com Chuter (2015), seria justamente a oscilação entre o rock e um “outro”, que pode ser o *techno*, o *jazz*, o *krautrock*, o *dub*, ou a *musique concrète*, que caracterizaria o post-rock.

Todavia, no caso das bandas supracitadas, valhe sublinhar justamente a aproximação histórica e estética que o post-rock teve desde os seus primórdios, com o *dream pop*, o pós-punk e o *shoegaze*. De acordo com Chuter (2015), bandas seminais do pós-rock como Disco Inferno e Bark Psychosis, carregariam ecos residuais de artistas como os Cocteau Twins (*dream pop*), Joy Division (*Pós-Punk*) e My Bloody Valentine (*shoegaze*). Afinal, o uso proeminente de reverberação e realimentação (*feedback*), em uma espécie de “eterealização da canção” é encontrado tanto no pós-rock como em bandas Jesus and Mary Chain, precursora do *shoegaze*.

Além disso, Chuter pontua que o uso de modulações sonoras em toda a instrumentação, seria um indício do *dream pop* do Cocteau Twins que constantemente se reitera em bandas que se movimentam a partir do post-rock.

E para além do rock, vale destacar os trabalhos de produtor musical e compositor Brian Eno, sobretudo o que conhecemos como *ambient music*. Desde o disco *No Pussyfooting* (1973) em parceria com Robert Fripp, teríamos o uso da guitarra para fins "não-roqueiros", com peças sonoras de longa duração, que favorecem uma experiência de ocupação de "plano de consciência periférica" (CHUTER, 2015). Reynolds ([1994] 2009) também argumenta que é de Brian Eno que se deduziria uma espécie de arquétipo do indivíduo ligado ao post-rock. O célebre produtor do Talking Heads e do U2 seria "crucial para o desenvolvimento do post-rock" (REYNOLDS, [1994] 2009, p. 187). Afinal, corresponderia a uma espécie de técnico ou cientista do laboratório sonoro, que entende o estúdio como uma ferramenta composicional (ENO, 2004).

Sterne (2007), por exemplo, considera Brian Eno um "ouvinte virtuoso", alguém que produz música a partir do que ouve, e não necessariamente a partir de um virtuosismo convencional de domínio corpóreo dos instrumentos musicais. O modo de produzir a partir da escuta de Eno seria profético em relação ao pós-rock pois pregaria a " elevação de texturas/timbres/cromatismos sobre *riffs* e seções rítmicas; o desejo de criar um 'espaço ficcional psicoacústico' ao invés de *groove* e impulso" (REYNOLDS, [1994], 2009, p.197). Embora não seja um músico, sequer produtor de nenhum dos subgêneros discutidos na presente tese, o modo de produzir de Brian Eno seria duradouro a ponto de podemos associá-lo às décadas seguintes em tais expressões do rock independente que se movimentam a partir do post-rock.

Um dos colaboradores da presente pesquisa, Lucas Gabriel (2020), sintetiza que o post-rock se encontraria atualmente em uma espécie de "terceira onda". A primeira onda seria ainda nos finais dos 1980, com bandas como Talk Talk, Slint, Swans; a segunda onda do post-rock estaria entre 2000 e 2005, com a crescente notoriedade dos islandeses do Sigur Rós e dos canadenses do GodspeedYou! Blackemporer, além de ser o período em que a banda curitibana ruído/mm foi fundada e lançou seus primeiros trabalhos, portanto. Seu parceiro de produção de conteúdo, Guilherme Simões, afirma que

Dentro dessa segunda onda, tiveram alguns álbuns lendários, assim, por se dizer. Que tiveram um nível de qualidade muito acima. Eles tiveram uma recepção [da] crítica, uma recepção de fãs também muito grande [...]. Eu acho que isso ali fez... deu uma certa importância, e uma certa... justificativa mesmo, pra o fato do gênero se eternizar e ele se transformar dali em diante, *sabe?* (SIMÕES, 2020)

E nos desdobramentos desses momentos históricos do post-rock, teríamos uma série de subdivisões derivadas, como o caso do *math-rock* e post-metal. O primeiro, na concepção de Chuter (2015), teria surgido nos EUA ainda nos anos 1990, em cenas hardcore, com bandas como Don Caballero. Uma das marcas mais recorrentes dessa subdivisão do indie, é o uso de fórmulas de compasso não convencionais – isto é, que não sejam 4/4 – muitas vezes várias fórmulas em uma mesma peça musical. Já o post-metal seria um subgênero que existe na dualidade entre fisicalidade do corpo e a inclinação contemplativa da mente. É próximo de subgêneros de rock/metal em andamento lento como *doom* e *sludge* metal, com *riffs* de rock pesado, mas frequentemente sem solos ou um vocalista, sendo representado em bandas como Pelican e Russian Circles.

Cronologicamente, nos encontraríamos em um ponto posterior ao que Simões (2020) e Gabriel (2020) consideram o “ápice” do post-rock, isto é, uma espécie de “terceira onda”. Em alguma medida, o subgênero outrora assumidamente vanguardista hoje é revisitado, reprocessado, atualizado. E junto dele, bandas consideradas fundadoras de subgêneros próximos como o *shoegaze*, o *dream pop*, e até mesmo do *math-rock* rompem hiato a partir do começo da década de 2010. Quando questiono para Pedro Malacarne (2020), um dos colaboradores da pesquisa, o porquê da proliferação desses estilos em projetos, artistas e bandas de Curitiba nos últimos anos, ele acredita que antes mesmo do crescimento de bandas em âmbito nacional que dialogariam com tais vertentes, seria importante lembrar “[d]o revival de bandas antigas no exterior, como My Bloody Valentine no Shoegaze e American Football no Math Rock”. A primeira banda, originária de Dublin, efetiva um retorno após o lançamento do álbum *m b v* (2013), vinte e dois anos após o álbum anterior, considerado um clássico do subgênero, *Loveless* (1991). Já a segunda banda, fundada em Urbana, no estado de Illinois (EUA), retorna em 2014 e desde então lançou dois álbuns que levam o nome do grupo, em 2016 e 2019. Poderíamos acrescentar a essas duas mencionadas pelo colaborador da pesquisa, a banda britânica Slowdive, considerada pioneira e parte do restrito cânone do *dream pop* e do

shoegaze. Esta última também retorna às atividades em 2014, para lançar um álbum auto-intitulado em 2017, divulgando-o em uma turnê que incluiu uma apresentação no Brasil no mesmo ano.

O ponto é que encontramos nos últimos anos em Curitiba, uma série de artistas, projetos e bandas que se movimentam a partir de tais subgêneros, mesclando-os, reprocessando-os muitas vezes de forma centrífuga a muitas de suas convenções. E conseqüentemente, ouvintes que se apropriam de tais subgêneros, produzem conteúdos em torno das aproximações e atravessamentos dessa genealogia bastante específica do rock independente. Se por um lado a concepção da existência de uma “cena” local seja algo controverso entre seus agentes, cabe então compreender as práticas de escuta de tais subgêneros do rock independente, em seus reprocessamentos a partir da consolidação das plataformas de streaming de áudio como forma predominante de escuta musical em tais subculturas. Dessa forma, o ímpeto investigativo se volta para linhas de reflexão que compreendam as interfaces entre música, som, tecnologias, corpos humanos, espaços e outras materialidades.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No âmbito teórico, esta pesquisa de tese é acolhida e dialoga sobretudo com o que Simone Pereira de Sá (2014 e 2016) entende como uma espécie de “agenda materialista”. Tratam-se de linhas de reflexão que procuram desnaturalizar as discussões sobre os meios e as mediações tecnológicas, para pensar a cultura desde uma perspectiva que abarque tais materialidades. Afinal, seria impossível pensar a cultura musical hodierna sem refletirmos sobre “os meios, suportes e instrumentos musicais através dos quais ela circula e se torna acessível à experiência” (2016, p.137). Ou seja, discos, partituras, instrumentos elétricos e acústicos, pedais de modulação, amplificadores, alto-falantes, fones de ouvido, computadores e *smartphones* efetivamente constroem nossa experiência musical. Entretanto, a centralidade dessas materialidades nos processos sonoros, ainda que possa ser entendida como um truísmo, “até muito recentemente (...) permaneceu obscurecida pelas abordagens que privilegiam as dimensões ideológicas, sociológicas, discursivas e/ou textuais da música” (*ibidem*).

Na Comunicação no Brasil, esta agenda de pesquisa se desdobra em diversas correntes teórico-metodológicas, surgidas em diferentes contextos, e que ocasionalmente possuem premissas conflitantes até. Pensando a partir de Pereira de Sá (2016), podemos mencionar correntes como a Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2012), a Arqueologia das Mídias (ZIELINSKI, 2006; MELLO e CONTER, 2017), os estudos antropológicos da Cultura Material (MILLER, 2005 e 2013), os Estudos de Som (PEREIRA DE SÁ, 2010; STERNE, 2012) e as teorias germânicas das Materialidades da Comunicação (GUMBRECHT, 1994; FELINTO, 2001 KITTLER, 2019;).

Quando pensamos no alcance de tais perspectivas teóricas no campo da Comunicação, Pereira de Sá (2016) admite que embora haja crescente interesse em tais correntes de reflexão por parte de pesquisadores brasileiros, estudos fundamentados por essas abordagens estão longe de estarem em uma posição hegemônica ou consensual em nosso país. Algo que se estenderia inclusive em subcampos que pesquisam temas que nos são caros aqui, como a música pop e as práticas de escuta. E isso se daria a despeito de algumas dessas correntes – sobretudo àquelas de matriz germânica, como as Materialidades da Comunicação e a Arqueologia das Mídias – se posicionarem dentro de uma genealogia mais ampla

de autores “canônicos” em nossa área como Marshall McLuhan e Walter Benjamin (PEREIRA de SÁ, 2004; FELINTO, 2001; FELINTO e ANDRADE, 2005).

Conforme apontado acima, estas perspectivas evidentemente são diversas e com divergências internas. Com efeito, frequentemente sequer se reconhecem como campos de estudo unificados. Entretanto, para Pereira de Sá (2016), estas linhas de reflexão teriam “em comum a premissa de que as dicotomias entre sujeitos e objetos; ou entre matéria e pensamento devem ser revistas, abrindo espaço para que repensemos o papel dos meios na constituição dos sentidos comunicacionais” (p.138)”. Minha intenção é selecionar duas dessas linhas de reflexão e articulá-las com o método etnográfico, que será discutido de maneira mais extensa no capítulo seguinte. Ao trazer para debate campos de estudo dessa agenda que desnaturaliza as materialidades envolvidas em contextos comunicacionais, é possível produzir tensões na etnografia como um estudo “interpretativo” das culturas de escuta musicais.

O segundo objetivo deste capítulo, articulado com a proposição acima, é justamente compreender as relações entre cultura material, tecnologias, técnicas e afetos a partir de problematizações a respeito da experiência estética com a música. Mais especificamente, o que Peireira de Sá (2016) compreende como uma dicotomia entre “presença” e “sentido” na noção de produção de presença (GUMBRECHT, 2010). É justamente pela crítica de tal dicotomia, que a autora propõe o diálogo com outras tradições dos estudos das materialidades, as quais nos apropriaremos neste trabalho de tese. Como, por exemplo, os Estudos de Som, que também fariam parte dessa agenda que desnaturaliza as materialidades e que será discutida adiante. Importa aqui é justamente compreender, a partir da escuta musical, as relações dos sujeitos com as materialidades de subgêneros do rock independente em que muitas vezes a dimensão textual e lírica é sub-enfatizada, mas sem cairmos nas dicotomias que Pereira de Sá (2016) aponta em Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Feita essa breve introdução sobre as linhas de reflexão teóricas que nos ajudaram a construir nosso objeto de pesquisa, afinal não se vai à campo sem termos algumas premissas teóricas de antemão, discutiremos nas sessões seguintes a experiência estética a partir das Materialidades da Comunicação e os chamados Estudos de Som, destacando o interesse na compreensão dos modos de escuta a partir de um regime aural hodierno. Em seguida, exporemos uma angulação

comunicacional possível para o estudo da escuta, para conseqüentemente pensa-la como aglutinadora de subgêneros de rock independente.

3.1 “*Stop Making Sense*” – As Materialidades da Comunicação

No célebre registro em filme de uma série de concertos da banda estadunidense Talking Heads, chamado *Stop Making Sense* (1984), há um trecho de poucos minutos em que o *frontman* David Byrne interpreta a si próprio e a uma série de fictícios apresentadores de programas de TV em um estúdio. Simulando um programa de entrevistas, um falso jornalista questiona ao Byrne “verdadeiro”: “por que você chamou o filme de *Stop Making Sense*? “(frase em inglês que poderia ser traduzida como ‘pare de fazer sentido’). A resposta dada pelo músico, é no mínimo curiosa. Ao invés de citar que a frase é um trecho de letra de uma das canções da banda, “*Girlfriend is Better*”, Byrne, em um tom de voz monótono, quase robótico, afirma: “porque é um bom conselho. Porque música e performances [musicais] não fazem sentido”¹.

Uma conotação mais pessimista da entrevista fictícia seria entender que Byrne acredita que seu trabalho não tem sentido algum, como se fosse esvaziado de importância. Entretanto, a escolha do músico em, ao invés de mencionar a letra de uma música da banda, falar que música e concertos musicais não fazem sentido algum, nos permite paradoxalmente explorar outros significados da frase. Como, por exemplo, um apelo do músico para que nossa experiência com a música não resida na interpretação de significados, mesmo quando estamos falando de peças musicais com letras. Que priorizemos uma dimensão de outra ordem quando nos relacionamos com e através da música. Mas de que forma podemos discutir essa “ausência” de sentido nas interações musicais desde uma angulação comunicacional? Poderíamos estender essa compreensão de Byrne, um músico bastante celebrado no meio “indie” global, como parte de um conjunto de expectativas razoavelmente codificadas que comporiam a escuta local de subgêneros do rock independente em Curitiba?

¹ No original: Entrevistador - *Why did you call the movie Stop Making Sense?* Byrne – *Because it's a good advice. Because music and performing does not making sense.* Entrevistador – *Amazing.* Byrne – *It's my job.* Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=dE-mxVxFLg> >. Acesso em 07/10/2019.

Conforme foi mencionado na sessão anterior, uma das linhas de reflexão fundamentais na construção do objeto de pesquisa da presente tese são as chamadas Materialidades da Comunicação. E quando digo “fundamental”, quero dizer que simultaneamente esta linha de reflexão serviu como mobilizadora, aglutinadora e espécie de eixo teórico em que outras teorias e conceitos modelaram – talvez até com mais importância – a presente pesquisa. O que significa que esta linha não será tomada de forma anacrônica, dogmática e sem problematizações necessárias.

No Brasil, é possível falar em iniciativas pontuais de pesquisadores da Comunicação que buscam trabalhar a partir de tais orientações teóricas e epistemológicas há pelo menos mais de uma década. Dentre estes, estão investigadores com um recorrente trabalho a respeito do som e da música, consolidando desdobramentos das Materialidades da Comunicação como uma produtiva via de pesquisa para se analisar a música desde uma perspectiva comunicacional.

Esse surgimento ou retomada de interesse por perspectivas mais “materialistas” em nosso campo predominantemente dialogam, em alguma medida, com o trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht. Teórico literário alemão que leciona há três décadas nos Estados Unidos, Gumbrecht tem uma relação próxima com o meio acadêmico brasileiro, uma vez que visitou o país constantemente nas últimas décadas, participando de eventos, além de ter muitos de seus trabalhos publicados em português (idioma que fala fluentemente), e influenciando pesquisadores de diferentes campos, incluindo a Comunicação. De acordo com Gumbrecht (2010), as materialidades da comunicação “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (p. 28). Trata-se de um fascínio antigo de Gumbrecht e alguns autores próximos ao teórico literário em “saber como os diferentes meios – as diferentes ‘materialidades’ – de comunicação afetariam o sentido que transportavam” (p.32).

Em um texto ainda não traduzido para o português, Gumbrecht (1994) estabelece algumas das bases sobre o que seriam as Materialidades da Comunicação, que evidentemente seriam retomadas em obras mais conhecidas em nosso país como *Produção de Presença* (2010). No ensaio de 1994, chamado *A farewell to interpretation*, presente em uma coletânea de textos editados pelo próprio Gumbrecht em parceria com Ludwig K. Pfeiffer, chamada *Materialities of Communication*, o primeiro autor nos explica que mais do que um conjunto de

conceitos ou mesmo uma teoria estabelecida, as chamadas materialidades da comunicação demandariam uma postura epistêmica própria. Dessa forma, outras teorias colocadas em diálogo, deveriam ser abordadas de uma forma diversa uma vez em articulação com essa linha de reflexão materialista.

Gumbrecht (1994) comenta que, via de regra, a teoria “ao menos nas humanidades, parece confiar em uma conotação de ‘alta abstração’ e espera que se refira a fenômenos que alguém poderia qualificar como ‘espiritual’ ao invés de ‘material’” (p.389). Partindo de tal crítica, o programa intelectual acolhido sob a rubrica das Materialidades da Comunicação, sem deixar de buscar ser teórico, preocupa-se com fenômenos concretos e nem sempre “espirituais”. Para Gumbrecht, trata-se de um ajuste necessário para uma filosofia e produção de conhecimento que não se contente com um crescente grau de abstração, o que seria uma tendência dentro da tradição intelectual Ocidental. Ao contrário, autores ligados ao programa intelectual das materialidades da comunicação não desejam com suas análises perder o contato com as dimensões concretas, sensoriais e sensuais de nossa experiência com o mundo.

Para enfrentar esse desafio, um ponto de partida seria se distanciar de concepções instrumentais das teorias com as quais dialogamos em nossos trabalhos. Uma concepção instrumental seria aquela que legitima e valoriza teorias desde que estas aprimorem técnicas de interpretação textual dos fenômenos. Conforme Gumbrecht (1994) nos relembra, teorias são parte de estruturas institucionalizadas do conhecimento. Portanto, o pensamento teórico deveria pensar teorias que escapassem ao conhecimento institucionalizado, restrito pela economia da instrumentalidade. Uma forma de estabelecer essa evasão, seria reconhecer que nas ciências humanas ou humanidades, há uma tendência recorrente de pensar o humano e ironicamente evitar qualquer referência ao corpo humano. Por outro lado, nas Materialidades da Comunicação, a atenção dada ao corpo humano, é combinada a uma compreensão menos antropocêntrica, mas mais ecológica e desejosa discutir relações entre mentes, corpos humanos e máquinas.

No lugar da “transcendência” do pensamento ocidental, Gumbrecht (1994) vem propondo desde então uma posição de convergência ou contiguidade com posturas teóricas que problematizem a hermenêutica. Ou seja, que tenham a interpretação como seu exercício fundante e final. Ao invés disso, valeria descrever a dimensão física dos acontecimentos, a superfície material das coisas, e entender o significante

para além de um mero veículo do significado. Importaria pensar as acoplagens entre corpos humanos, sistemas psíquicos e tecnologias de comunicação, descrevendo os efeitos e afetos nos sujeitos. Nestes processos, buscaria-se uma superação entre espírito e matéria, corpo e mente, materialidade e significado.

O que Gumbrecht (2010) propõe é que levemos em consideração em nossas análises das experiências com as coisas o que ele chama de “campo não-hermenêutico”. Assim, superaríamos a oposição entre sujeito e o mundo, e do processo de interpretação como extração da verdade mediante um sentido subjacente às coisas. Estes processos, aos quais o autor critica, conformariam um paradigma predominante. O campo não-hermenêutico, em contrapartida, seria “útil para compreender se “a mídia e as materialidades de comunicação poderiam ter algum impacto sobre o sentido que transportavam” (p.37). Seria uma tentativa de afastamento da interpretação, dando lugar a um interesse pelos materiais aos quais os conteúdos se manifestam no espaço.

Nesse ponto, é possível que o leitor compreenda que Gumbrecht (1994) busque problematizar um paradigma bastante longo e relevante na filosofia alemã, mas que se desdobra em muitos campos do conhecimento, incluindo a Comunicação. Com efeito, a hermenêutica, de acordo com Schmidt (2014) e Zimmermann (2015), compõe o pensamento humano tanto no que entendemos como conhecimento científico quando no nosso senso comum e cotidiano. A hermenêutica operaria não apenas nos métodos e princípios interpretativos que empregamos para compreender de forma consciente, mas também no trabalho inconsciente de entendimento de fenômenos que consideramos mundanos. Sendo assim, é objeto de toda uma tradição filosófica que data de séculos, e que perpassa nomes como Schleiermacher, Dilthey, Gadamer e Heidegger, este último, grande influência de Gumbrecht.

Para fins didáticos, Schmidt (2014) resume a hermenêutica como sinônimo de “interpretação”, ou em uma conotação mais útil para nossos propósitos de pesquisa, “teorias para interpretação de textos corretamente” (p.11)². No decorrer dos séculos, teríamos uma série de teorias derivadas de pensamentos filosóficos que buscam estabelecer critérios para a resolução de impasses acerca das interpretações dos fenômenos. Sobretudo em casos de linguagem falada e/ou escrita, todo tipo de

² Compreensão bastante alinhada à de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que compreende a hermenêutica como “reflexão filosófica acerca das condições de interpretação (...) como sinônimo de ‘interpretação’” (p. 31).

compreensão envolve a interpretação, e, portanto, é potencialmente objeto da hermenêutica.

Como consequência, temos intérpretes e interpretações em muitos campos de estudo e fundados em diferentes premissas. E mesmo em nosso cotidiano, interpretamos peças de teatro, romances, textos religiosos, filmes e mesmo “um maestro interpreta uma peça musical” (SCHMIDT, 2014, p.11). Desse modo, é possível intuir a insistência de tratar as coisas do mundo – incluindo a música – como textos a serem interpretados através de uma suposta “leitura” por parte dos indivíduos. A linguagem seria a expressão mais completa da vida interna das pessoas, e, portanto, a hermenêutica enquanto compreensão interpretativa de expressões linguísticas “é o modelo para o processo geral de compreensão nas ciências humanas” (p. 20).

A predominância da hermenêutica nas Ciências Humanas não é surpreendente se levarmos em consideração que de acordo com Schmidt (2014, p.20), o objetivo do filósofo Wilhelm Dilthey era formular uma metodologia única para esse grupo de ciências. No projeto de Dilthey, seria mediante a compreensão via hermenêutica que nos distinguiríamos das ciências naturais. Evidentemente, este é um objetivo que reitera a visão cartesiana entre corpo e espírito, ciência e natureza. Visão essa que, como vimos, Gumbrecht (1994 e 2010) se opõe, uma vez que tende a separar os objetos dos humanos, corpo e mente.

De toda forma, acolhido na hermenêutica, um pesquisador ou pesquisadora, nesse caso, seria alguém que interpretaria, porém amparado por premissas teóricas e científicas. Braga (2008, p.74), por exemplo, entende a Comunicação, independentemente da abordagem teórico-metodológica, como uma ciência interpretativa. No caso de um etnografia, como é o caso da presente pesquisa, as práticas musicais seriam como textos a serem interpretados, componentes de uma rede de significados produzidos pelos indivíduos estudados a serem desvendados de maneira rigorosa pois apoiada em teorias já testadas e comprovadas.

No entanto, podemos inferir que o exemplo musical acima estabelecido por Schmidt (2014) é justamente de um tipo de música específico. O maestro, como se sabe, é figura proeminente em uma tradição musical que remonta à história da música de concerto e sinfônica europeia e ocidental, expressões bastante fundamentadas na leitura e escrita de partituras. Por outro lado, podemos pensar o rock como um conjunto de expressões musicais derivados de outras formas de registros de som, a

saber, a fonografia, em que importa estes registros mesmos dos sons e não suas representações escritas. Assim, a interpretação não partiria de uma “leitura” de uma “linguagem” que representaria a música, mas sim do contato com as materialidades sonoras.

Com efeito, poderíamos fazer uma ressalva e sublinhar a recorrência da canção como forma musical privilegiada contemporaneamente, frequentemente tomada no senso comum como sinônimo de música. Como bem aponta Ana Maria Ochoa Gautier (2014):

“Uma das propriedades centrais das canções é sua capacidade de incorporar grande mobilidade. Canções são facilmente transduzidas (inscritas de um meio a outro e de volta), traduzidas (no sentido específico de mudança de linguagem), transportadas (tiradas de um lugar a outro mediante diferentes mídias) adaptadas (mudando de maneira maleável a forma como quando uma canção cantada por um cantor é retomada por toda uma audiência), arranjadas (transformada musicalmente sem perder sua forma identificável), e transferidas de uma pessoa ou grupo para outro” (p.80).

E com o estabelecimento mediante o que Ochoa Gautier (2014) chama de mobilidade da canção, há um favorecimento desta como estrutura hegemônica em gêneros de música pop. E isso se daria muito em decorrência de processos midiáticos derivados do advento da reprodução mecânica de som. Na canção, os elementos sonoros e musicais se misturam – e frequentemente se tornam submissos – ao significado das letras das canções. Dessa forma, a ideia de interpretar sentidos em uma música tal qual como um texto persiste de forma contumaz, mesmo em análises acadêmicas.

Todavia, estamos falando no presente trabalho de subgêneros do rock independente que constantemente evadem de convenções da canção, frequentemente prescindindo parcial ou totalmente de letras. Ou mesmo quando há alguma letra cantada, a voz é modulada por efeitos como reverberação e eco, tornando o significado das letras de difícil compreensão. Dessa forma, o que se pretende aqui, em alguma medida, é uma aproximação com a leitura de Conter (2016) sobre Silveira (2013) que reconhecem

a Comunicação como uma área mais interessada em questões periféricas à fonografia em si (mercado, divulgação, apropriações sociais, repercussões em redes sociais) como se o que tivéssemos diante dos olhos – ao alcance dos ouvidos, melhor dito – fosse signo de alguma outra coisa, fosse um mero

subproduto, um rebento secundário ou algo assim, inescapavelmente sobredeterminado por causas externas e macrossociais, que lhe seriam sempre transcendentais e que, ao analista, resultariam mais demandantes, dignas de maior atenção até”(CONTER, 2016, p. 33-34; SILVEIRA, 2013, p. 30).

Assim como Conter (2016), procuro inverter “essa perspectiva que as pesquisas em comunicação vêm fazendo majoritariamente para abordar música”, procurando examinar também as “fonografias elas mesmas, nas canções ali inscritas e reproduzidas por aparelhos reprodutores” (p.34). Portanto, levaríamos em conta “as canções, registradas em fonogramas, desenvolvidas através de instrumentos musicais elétricos e/ou eletrônicos (guitarra, baixo, bateria, teclados, sintetizadores...), registradas fonograficamente também através de equipamentos elétricos ou eletrônicos (mesas de som, microfones...), e que contam com a presença da voz humana” (*idem*). E junto dessas, os meios e mídias que esses fonogramas são reproduzidos, e seus discursos culturais e estéticos dos agenciamentos entre aparelhos e ouvintes. Diferentemente de Conter, entretanto, amplio essas perspectivas empíricas para as performances em shows dessas canções, compreendendo-as em um âmbito de mediação, remediando os discos gravados ou em vias de gravação que pretendem reproduzir, divulgar, variar, e assim por diante. Performances ao vivo, que por sua vez são gravadas pela própria banda ou fãs para serem subidas em plataformas digitais ou mesmo resultam em registros realizados por mim nas quais escuto e consulto após o trabalho de observações e escutas participantes.

Contudo, problematizar a produção de significado na experiência de escuta em tais subgêneros indie pode incorrer em uma perspectiva facilmente confundível com discursos de apologia de uma hierarquia que idealiza uma música “absoluta” – instrumental, tonal, “erudita” “cultura”- acima de todas as outras. Não é o caso da presente tese. É por isso que noções como produção de presença (GUMBRECHT, 2010), embora úteis como marcos conceituais para a compreensão da experiência com a música pop desde uma perspectiva comunicacional, precisam ser problematizados, conforme será feito na próxima sessão.

3.1.1 O que a presença não consegue transmitir

A princípio, a noção de produção de presença em Gumbrecht (2010) parece bastante adequada para compreendermos a experiência dos sujeitos e sujeitas, acoplados com variadas tecnologias e materialidades sonoras de peças musicais que frequentemente prescindem de letras. O que Gumbrecht (2010) defende com a produção de presença “é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (p.15). Mais especificamente, nossa experiência estética apresentaria uma interferência mútua, embora frequentemente desigual, entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Os efeitos de presença corresponderiam às sensações de intensidade “que estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (p.9). Nossa relação com a música nesse caso, teria sempre um caráter de tangibilidade, que “traz para diante” as materialidades sonoras às quais estamos nos relacionando.

Este efeito de tangibilidade espacial, que variaria em termo de maior ou menor intensidade, evidenciaria que qualquer forma de comunicação ‘toca” os corpos dos indivíduos em interação. Com efeito, “em todos os objetos culturais podemos discernir os efeitos de sentido e efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 106). Alguns fenômenos culturais supostamente estariam melhor acomodados na cultura de sentido e outros em um polo de presença. E muitos efeitos de presença viriam acompanhados de sentido, sendo na verdade “muito difícil – talvez impossível – não ‘ler’, não tentar atribuir sentido” (p. 135).

A música e a dança frequentemente são citadas por Gumbrecht (2010 e 2016) como fenômenos melhor acomodados em uma cultura de presença. Conforme Gumbrecht (2010) aponta “a dimensão da presença predominará sempre ouvimos música – e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas” (p. 139). Mesmo se tratarmos a música como uma espécie de linguagem aos quais procuremos extrair significados, haveria ritmo, volume, e ativações de sentidos de um modo que não se equivaie com a atividade hermenêutica atribuidora de significados culturais.

A vibração das cordas, peles e bocais dos instrumentos musicais atingiria nossos corpos de uma forma que supostamente independeria do que interpretamos das letras que acompanham as melodias, harmonias e ritmos em uma determinada

canção. E isso se daria mesmo em experiências mediadas por artefatos midiáticos, na medida em que podemos “nos permitir ser tocados, literalmente, por uma voz que vem de um CD ou pela proximidade de um lindo rosto na tela” (GUMBRECHT, 2010, p. 173). E especificamente em gêneros musicais roqueiros, antes mesmo de Gumbrecht (2010), temos o filósofo Bruce Baugh (1994) afirmando que enquanto “a estética musical tradicional preocupa-se com a forma e a composição, (...) o rock está preocupado com a *matéria* da música” (p.16, grifo do autor). A “matéria” neste caso, é “o modo como ouvinte sente a música, ou o modo como ela afeta o corpo do ouvinte” (*idem*). A maneira como um som soa quando tocado ou cantado de uma determinada forma representa parte importante da performance do rock. Como consequência, há uma “ênfase no próprio som de uma nota musical como veículo de expressão musical” (*ibidem*). O que o filósofo chama de materialidade, é um dos elementos materiais importantes do rock, junto da altura (intensidade das ondas sonoras) e do ritmo, ambos supostamente mais sentidos pelo corpo do que julgados pela mente. Dessa forma, se a música é um fenômeno privilegiado da cultura de presença, seguramente o rock teria suas particularidades nessa dimensão.

Ao trazer a ideia de corpo para a discussão, além de objetos de todo tipo de materialidade empregada em uma determinada interação, problematiza-se paradigmas de análise da cultura e das relações sociais que enfatizam o aspecto simbólico e/ou semiótico “subjacente” às materialidades envolvidas. Entretanto, encontramos na Comunicação do Brasil, sobretudo entre pesquisadores dedicados à problemáticas que interseccionam comunicação e música, uma série de ressalvas e críticas feitas à produção de presença e ao trabalho de Gumbrecht (2010) num geral.

Simone Pereira de Sá (2016), reconhece que “perspectivas pós-hermenêuticas” como a de Gumbrecht rendem epistemologicamente para campos além das mídias. Todavia, de acordo com a comunicóloga, haveria uma problemática dicotomia entre “presença” e “sentido” estabelecida por Gumbrecht (2010). Por consequência, teríamos de repensar a noção de “produção de presença” em Gumbrecht se quisermos compreender nossas interações com a música desde uma perspectiva mais “materialista”. Com efeito, é produtivo relativizar o peso dos juízos de valor sobre a cultura pop, das ideologias supostamente subjacentes aos significados dos produtos, e dos sentidos ocultos das letras e imagens presentes em uma determinada expressão. No caso de uma canção pop, os sentidos dos textos

seriam tão importantes quanto às materialidades sonoras afeta e nos faz mexer nossos corpos.

Uma perspectiva orientada dessa forma nos é particularmente útil, uma vez que estamos procurando compreender a forma como se constituem práticas de escuta em subgêneros do rock em que a letra frequentemente inexistente. Sendo assim, precisamos entender como esses afetos predominam sobre os sentidos, e como formas concretas, isto é, suas materialidades se expressam em tais experiências afetivas. Essas materialidades, que seguramente são partes da comunicação, produzem suas fricções, seus ruídos, seus efeitos.

No bojo desse interesse “materialista” da constituição de nossas experiências com a música, há tanto as acoplagens comunicacionais e as experiências estéticas dessas interações. No primeiro caso, poderíamos citar os fones de ouvido. Trata-se de uma tecnologia bastante pertinente para compreendermos as práticas de escuta de subgêneros do rock independente, já que nos relatos dos colaboradores frequentemente é uma das materialidades mais agenciadas para se escutar música. Seja em casa, no quarto, ou em trajetos para a faculdade e trabalho, são nas acoplagens de corpos humanos com fones de ouvido, *smartphones* e plataformas de streaming de áudio que se produzem os ritmos de muitas das práticas de escuta no presente contexto de pesquisa.

Em tais acoplagens, é importante frisar, se modulam humores, com a música operando como uma tecnologia do *self* (DENORA, 2004). Nessa relação estética com a música, a experiência estética seria compreendida como arrebatamento do corpo. Como objetos estéticos, algumas músicas nos tomariam e em alguma medida não compreenderíamos exatamente o porquê, embora reconheçamos os efeitos somáticos e afetivos das sonoridades em nossos corpos. A produção de presença diria respeito justamente aos processos que iniciam ou intensificam o impacto dos objetos sobre o corpo humano.

Contudo, o problema da compreensão de Gumbrecht (2010) sobre a experiência estética viria da dicotomia e hierarquia entre presença e sentido, em que o autor, na tentativa de subverter o segundo, sobre-enfatiza a primeira. Entendo como acertada a crítica de Pereira de Sá (2016), na medida em que nossa experiência estética deve ser examinada e compreendida como um evento que se constrói, com seus atores, contribuições, motivações, afetações. Isso não significaria incorrer imediatamente às respostas ocultas, misteriosas e subjacentes aos entendimentos

que os próprios atores têm de suas práticas. Mas sim que deveríamos nos atentar e indagar sobre as associações e modos de constituição e consolidação, sobre as conexões e fluxos construídos em um determinado evento.

Uma vez que as propostas de Gumbrecht (2010), nem sempre bem sistematizadas, apresentariam pontuais necessidades de ajuste, é seguro dizer que seria necessário diálogo com outras abordagens. Tal diálogo, Pereira de Sá (2016) compreende, permitiria que sustentássemos uma discussão a respeito do papel dos objetos, mas mais operacional, e sem dar uma ênfase a uma presença que eclipse o sentido. Ou seja, que nos permita pensar a produção de presença junto do sentido em nossa experiência com o mundo, e que entenda que objetos e humanos são co-criativos na construção das culturas e das subjetividades. Dessa forma, adoto em complemento às linhas de reflexão das Materialidades da Comunicação os chamados Estudos de Som.

3.2 A escuta importa - Estudos de Som

Assim como as Materialidades da Comunicação, os chamados Estudos de Som (no inglês, *Sound Studies*) compreendem uma linha relativamente recente e desarticulada de pesquisadores, ainda que, de acordo com Steintrager e Chow (2019), atualmente encontrem-se em rápida solidificação como um campo. Neste caso, um campo devotado à dimensão sônica e aural, com temas derivados como: tecnologias sonoras, arquitetura, arte e música, desde uma perspectiva que tome o som como partida ou chegada. Assim, analisa práticas sônicas e os discursos e instituições que as modelam, reescrevendo o que o som faz no mundo humano, e o que os humanos fazem no cambiante mundo sônico.

A premissa é que o som tem sido um objeto de estudo negligenciado nas pesquisas acadêmicas, já que estas privilegiam a visualidade no âmbito da modernização da percepção, e desenvolvem seus modelos teóricos e metáforas de interpretação dos objetos inspiradas pela cultura visual. A própria palavra “teoria”, segundo Steintrager e Chow (2019), derivaria do vocábulo grego para visão. E uma vez que o uso da escrita, imagens, gráficos e diagramas são praticamente indispensáveis no fazer científico, há o senso comum de que a ciência é um

empreendimento predominantemente visual. Mesmo pensadores pós-estruturalistas como Barthes, desenvolveram seus sistemas semióticos ou simbólicos partindo de metáforas textuais. Quando o som é convocado, normalmente é a voz humana o único objeto de interesse e crítica. E mesmo com as tecnologias digitais, persiste a insistência do textual nas análises, agora como um “código” que traz subjacente um reino visual já construído. Além disso, os objetos da cultura midiática convocados para as reflexões normalmente se limitam à fotografia, pintura, literatura e cinema. Steintrager e Chow (2019) apontam que Baudrillard, Rancière, Deleuze e Guattari privilegiam o visual e o textual, e mesmo quando analisam a dimensão aural, frequentemente confundem seus limites com o visual, e assim ameaçando suas particularidades.

Em suma, as investigações sobre os estudos mídias sejam celebratórias ou críticas se condensam em torno da visualidade em detrimento da auralidade. No entanto, apesar de ter sido “negligenciada por acadêmicos de mídia e tecnologia” a escuta é “uma atividade dinâmica, política e corporificada” (CARMI, 2020, p. 28). Examinar a forma como os indivíduos produzem conhecimento mediante a escuta é relevante para o campo da Comunicação.

Portanto, os *Sound Studies* são uma reação intelectual às mudanças na cultura e na tecnologia, que interfeririam na organização das disciplinas acadêmicas, ainda que Pinch e Bijtersveld (2012), comentem que “historiadores e sociólogos da ciência tem recentemente corrigido esta afirmação, mostrando como sentidos outros além da visão, incluindo a escuta, têm sido significativos no desenvolvimento do conhecimento, notavelmente no laboratório”. (p.11). Sendo assim, a dominância de um sentido não significa necessário declínio de outro sentido. Ou seja, o som e a escuta colaboram com outros sentidos no fazer científico, e caberia aos Estudos de Som analisar, compreender, descrever e explicar como os objetos, máquinas e corpos são escutados, que ferramentas são usadas, como os indivíduos nesses contextos adquirem as habilidades de escuta necessárias, e como tais práticas de escuta, independentemente se são ou não mediadas por tecnologias de gravação e amplificação, geraram novos conhecimentos científicos, designs tecnológicos e dispositivos de toda ordem.

De toda forma, os Estudos de Som seriam uma reação intrinsecamente transdisciplinar pois nem um campo específico do conhecimento detém todas as abordagens suficientes para entender os sons. Os *sound students* (cf. STERNE, 2012)

produzem e transformam conhecimento sobre som, posicionados em relação aos seus campos e objetos de estudo desde a transdisciplinaridade e reconhecimento da parcialidade, ainda que especulando ambiciosamente com epistemologias, métodos e abordagens considerados não-convencionais.

Por outro lado, os Estudos de Som

Também ampliam os limites do campo dos estudos de música no Brasil – consolidados produtivamente em torno do debate sobre a dimensão econômica e sócio-cultural da cadeia de produção, circulação e consumo da música – nos desafiando ir além, explorando a dimensão acústica dos ambientes e as paisagens sonoras que nos rodeiam” (PEREIRA de SÁ, 2010, p.108)

Estudar música nesse caso é voltar-se para suas materialidades sonoras, e para tecnologias e mudanças que essas articulam e são articuladas pela cultura. Um ponto que até aqui está implícito, mas que vale frisar, é que os Estudos de Som, conforme o próprio nome indica, não se limitam ao estudo da música, ou da escuta musical. Ao contrário, a música é apenas um dos tipos e sons possíveis – embora Sakakeeny (2015) aponte que a música é a categoria de sons mais privilegiada esteticamente e mercadologicamente.

Por outro lado, os Estudos de Som se diferenciariam de abordagens puramente acústicas, que tratam da experiência sonora para além daquilo que é mensurável, “exato” e “objetivo”. Ou seja, pensam nossa relação com os sons sem desconsiderar os vetores socioculturais que conformam nosso escutar. A originalidade do campo, aponta Pereira de Sá (2010), seria justamente o estudo das sonoridades em suas dimensões socioculturais e estético-sensoriais, propondo uma abordagem da audibilidade moderna em seus contextos e “condições de consolidação de regime de escuta da modernidade; reconhecendo, concomitantemente, o papel das tecnologias de comunicação neste processo” (p.92).

Em nível empírico, há aproximações com os sons da vida cotidiana, reproduzidos mecanicamente e abundantes na vida urbana. A metrópole passa a ser um laboratório de novos ruídos mediados tecnologicamente, com

“alto-falantes de todos os tipos e para fins múltiplos, aviões supersônicos, buzinas estridentes, o ronco de motores dos veículos e das guitarras do rock & roll, acordes dissonantes, reconfigurações das fronteiras e redefinições do que é considerado som e ruído” (PEREIRA DE SÁ, 2010, p. 107).

Ou seja, há um esforço em entender a especificidade das práticas auditivas e da experiência sonora, propondo uma relação entre diferentes tecnologias e contextos socioculturais. No regime aural moderno, por exemplo, uma vez que o som foi transformado *commodity*, ele torna-se passível de ser consumido e avaliado por consumidores que ambicionam encontrar condições ideais de escuta. A música é transformada em mercadoria para ser adquirida, exibida, possuída, levada para o âmbito doméstico. Essa ubiquidade é muito resultado das abundantes formas pessoais e móveis de reprodução sonora. Tecnologias que permitem também que o som seja capturado, reproduzido, transformado, fazendo com que sons que antes eram inaudíveis sejam percebidos. As músicas e todos os sons, se tornam “mais materialmente mediados” como coisas ou *commodities*, passíveis de “medidos, regulados e controlados” (PINCH e BIJSTERSVELD, 2012, p. 5). Compreender como os sons são produzidos, capturados, armazenados, e transferidos, e como a sociedade e a cultura se apropria desses sons, como escutam esses objetos sonoros, seria questões basilares dos Estudos de Som.

Afinal, em diferentes modos de produzir e consumir som, há diferentes modos de escuta, que visam “compreender o que exatamente está se ouvindo” e incluem “também habilidades técnicas ligadas aos dispositivos de escuta utilizados” (PINCH e BIJSTERSVELD, 2012, p. 14). Ou seja, modos de usar os aparelhos, posicioná-los, momentos para liga-los, desliga-los e assim por diante. O estudo dessas práticas de escuta demandaria contextualização para compreender as seletividades sensoriais envolvidas, e investigar quando, como e sob que condições o ouvido contribui.

Por outro lado, Jonathan Sterne (2003), em sua dedicada análise histórica, nos explica que do funcionamento mecânico do ouvido que desde o século XIX, se estabeleceram tecnologias de som que emulam o tímpano. O mecanismo transdutor, que transforma vibrações sonoras em outra coisa – eletricidade, ondas de ar, etc. - e depois transformam essa matéria em som na outra ponta, forneceu o princípio de muitas tecnologias de reprodutibilidade da modernidade, ainda que sempre remeta ao próprio ouvido humano. Nas relações entre esses mecanismos transdutores, a audição passa a ser separada de outros sentidos, e, portanto, também estendida, ampliada, modificada, codificada, situada em espaços acústicos privados, isolados, livres de ruído. E assim, passa-se a valorizar mais o direito ao silêncio, para uma apreciação sonora individual atingida mesmo em espaços públicos, ou em salas de concertos.

Ainda como parte desse processo criam-se

“as bases de uma nova estética que valoriza os detalhes sônicos: a distinção de ruídos, variações de timbres ou ritmos, pausas e outras sutilezas da expressão sonora vão ser cruciais na definição de um diagnóstico médico através do estetoscópio, no estabelecimento da mensagem pelo ouvido do telegrafista e também na apreciação musical através de aparelhos” (PEREIRA DE SÁ, 2010, p.104).

Sterne (2003 e 2007) chama de ouvintes virtuosos justamente esses homens e mulheres que agora pautam muitas das suas profissões e atividades – e aqui no nosso caso interessam músicos e musicistas, produtores e produtoras, consumidores e consumidoras - no ato de ouvir esses detalhes sonoros. Esse virtuosismo, entretanto, evade inclusive de noções consolidadas de musicalidade fundada no domínio corpóreo e físico sobre os instrumentos musicais (LYSLOFF, 2003). Entendo ter pesquisado justamente esses sujeitos escutadores, procurando compreender que experiências estéticas podem emergir dessas manifestações sonoras, e que regimes tecno-midiáticos as conformam.

Interessaria, portanto, entender as escutas em suas sofisticações sonoras, flexibilidades sensoriais, intenções subjacentes e agenciamento de materialidades. Mais especificamente neste último item, a relação entre corpos, tecnologias – “novas” ou “velhas – envolvidas na escuta, na reconfiguração do espaço urbano por parte dos ouvintes e seus dispositivos móveis. Com o desenvolvimento da fonografia, novos idiomas musicais se tornaram populares por causa das técnicas de gravação. Ou seja, tecnologias de som tiveram um impacto dramático nas artes, e frequentemente não temos limites evidentes do que faz um instrumento musical ser considerado como tal ou como uma ferramenta, assim como o que é música e o que ruído, ou que é arte e o que é ciência. De toda forma, seguir os instrumentos e as materialidades seria uma heurística metodológica comum nos Estudos de Som.

Como vimos anteriormente, falamos aqui de um conjunto de estudos de forte inclinação interdisciplinar. Por outro lado, ao menos em contexto internacional, pesquisadores que estudam comunicação e mídia são bastante comuns. Inclusive há autocríticas recentes a respeito da reincidência – na opinião dos críticos, excessiva – no estudo das mídias, tecnologias e formatos sonoros. Procurando re-mapear os Estudos de Som desde uma perspectiva articulada com o Sul Global, Steingo e Sykes (2019) apontam que “muito do trabalho inicial nos estudos de som como um campo

intelectual de investigação foi impulsionado por acadêmicos trabalhando dentro de estudos de ciência e tecnologia, e disciplinas relacionadas como teoria de mídia e comunicação” (p.12). Reiteradamente, o foco está no desenvolvimento das tecnologias de reprodução de som, a ponto de alguns leitores fazerem uma “redução de ‘estudos de som’ para ‘tecnologias de som’” (p.13). Haveria até mesmo, na opinião dos autores, um foco excessivo em tópicos relacionados à tecnologia, que aqui não será evitado, ainda que nossas análises procurem se mostrar cientes de problemas do que comumente é chamado de “determinismo tecnológico”.

Sobretudo, importa afirmar pesquisas orientadas por tais abordagens sonoras como contribuintes para a Comunicação. Evidentemente, o termo “tecnologia” não se limita somente às mídias, mas sim a qualquer objeto técnico, “moderno” ou não. No caso do presente trabalho, nos manteremos mais próximos da “cultura material” mencionada por Pereira de Sá (2016), que via de regra abrange instrumentos e toda sorte de mediações tecnológicas, mas que sem dúvida acolhe também os artefatos midiáticos.

E por outro lado, um diálogo com os Estudos de Som nos permite compreender as intersecções entre som, escuta, tecnologias e dispositivos midiáticos como metáforas para a produção de conhecimento. Elinor Carmi (2020), por exemplo, defende tratar som como um enquadramento conceitual por sua capacidade de cruzar fronteiras e estrategicamente se mover mediante múltiplos espaços, algo essencial em espaços mediados multicamadas. Da mesma forma que Carmi (2020), proponho o exercício – por vezes contra-intuitivo - de escrever utilizando termos alternativos, mas alinhados ao universo sonoro, para clichês acadêmicos como “olhar para”, “observar”, “visão”, “esclarecer”. Integrando tais termos para o pensamento, e também dominando as formas de conduzir a pesquisa, tais metáforas acredito que têm um papel relevante, para além do mero recurso retórico e estilístico.

Carmi (2020) prossegue, e pontua que músicos e artistas sonoros utilizam diferentes instrumentos para modelar, influenciar, guiar e gerenciar corpos, mentes e emoções das pessoas. Evidentemente, cada pessoa reage diferentemente, em acordo com suas experiências passadas, gostos e estados presentes no momento da escuta. De maneira análoga, a forma como se faz a mistura ou *mix*, de diferentes abordagens teóricas, pode ser como a que os DJ’s fazem. Ou mesmo como se articula a teoria e a metodologia, como no caso da transdução na etnografia, a ser discutida no capítulo seguinte. De toda forma, reitera-se a ênfase no som, ao invés da visão,

como forma produtiva de examinar o poder das mídias. E a utilização de teorias não é aleatória, mas passa pela escolha de “quais conceitos, acadêmicos e pesquisas orientam essa abordagem transdisciplinar” para em seguida “cortar e cola-los em uma peça nova, amplificando questões relevantes e apontando o que faço diferente” (p.19). Como o ouvinte que monta *playlists* em uma plataforma de streaming de áudio, ou como o músico que “toma emprestado” encadeamentos de acordes ou sequências de notas de peças musicais já existentes, os estudos de som são acionados aqui como abordagem teórica para amplificar elementos necessários para explorar a problemática específica da presente pesquisa. Tal postura trata-se seguramente de uma variação da “artesanaria intelectual” que toda pesquisa demanda. Que nesse caso, envolve seleção de conceitos e teorias específicas para poder examinar as problemáticas através do som e da escuta.

3.2.1 *Techné: por uma angulação comunicacional da escuta:*

Independentemente da angulação disciplinar, é sempre um desafio estudar a escuta. Afinal, conforme Simon Frith nos aponta, “você pode ver pessoas escutando, mas não ouvir sua escuta” (*apud* FLYNN, 2016, p. 41). O objetivo dessa seção do trabalho é estabelecer uma angulação investigativa desde o campo da Comunicação para se construir um objeto como a escuta, a partir da operacionalização de premissas das linhas de reflexão teóricas propostas neste trabalho, isto é, os Estudos de Som e as Materialidades da Comunicação. Trata-se de apenas uma possibilidade, afinal, há diversas abordagens teóricas que, embora não sejam adotadas no presente trabalho, são bastante recorrentes na área da Comunicação brasileira³ e que em alguma medida já se ocuparam da escuta. Ou seja, podemos apontar a escuta (musical) como um objeto recorrente e importante, e que ajudou a conformar modelos teóricos hoje acionados para dar conta de uma série de outros objetos comunicacionais.

Uma dessas abordagens é a primeira geração da chamada Escola de Frankfurt. A despeito de todas as críticas passíveis de serem feitas aos hoje conhecidos como

³ Pensemos aqui compilações de textos sobre ou de Teorias da Comunicação como em Wolf (2008), Lima (2000), Mattelart e Mattlart (2014) e Holfeldt *et al* (2015), dicionários específicos do campo (LOPES *et al*, 2014) e mesmo artigos em eventos relevantes da área no Brasil (ROSSETTI, 2016).

“apocalípticos” (ECO, 2011), é inegável a influência do trabalho de teóricos como Theodor W. Adorno em nosso campo. Seu texto *Fetichismo na Música e Regressão da Audição* (1999), assumidamente “pretendia conceitualizar as recentes observações sócio-musicais que havia feito” e esboçar um “sistema de referências” bem como “uma resposta crítica ao trabalho de Walter Benjamin” (ADORNO, 1995, p. 142). Portanto, este texto sobre escuta musical, além de fornecer as bases para os escritos posteriores sobre o conceito de Indústria Cultural (cf. BUCK-MORSS, 1981, p.226), propunha um diálogo com o célebre texto da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, [1936], 2012).

Décadas mais tarde, encontramos outra abordagem teórica em que tecnologias sonoras e práticas de escuta estão no centro de sua estruturação, sendo utilizadas como exemplos emblemáticos dos modelos propostos. A “virada cultural” mencionada por proeminentes autores dos Estudos Culturais Britânicos (DU GAY *et al*, 1997) é analisada a partir do estudo de caso do Sony Walkman. Mediante esta tecnologia de reprodução sonora, os autores da tradição “culturalista” – bastante influente nos estudos em Comunicação no Brasil sobretudo naqueles que estabelecem interfaces com som e música – introduzem ideias, conceitos, métodos de análise, e identificam os processos culturais que constituiriam o “circuito cultural”, tão caro aos Estudos Culturais (cf. HALL, 2016).

Todavia, os proeminentes autores dos Estudos Culturais britânicos assumem uma posição de privilégio da significação à análise da cultura, situando todo tipo de práticas sociais como práticas significantes. Mas conforme Felinto e Andrade (2005) apontam, o termo “cultura”, possui uma ressonância marcadamente espiritual, sendo um território em que predominam o simbólico e o imaterial, que por sua vez contribuem para o engrandecimento espiritual do homem. Trata-se de um relacionamento quase religioso, que trata a cultura como “doação de sentido ou aquisição de bens espirituais” sendo, portanto “fundamentalmente antropocêntricas” (p.77). Na abordagem “culturalista”, o sujeito ocupa uma posição central, tanto como geradora quanto receptora de valores imateriais.

Mas como venho tentando expor no presente capítulo teórico,

“tão importante quanto os sentidos/significados sugeridos por uma cultura, são os choques, as sensações, as afetações perceptivas, corpóreas, enfim, materiais, que essa mesma cultura promove através de diferentes meios e tecnologias, produzindo transformações corpóreas importantes” (FELINTO e ANDRADE, 2005, p. 88).

Sendo assim, na chave das Materialidades da Comunicação, a “cultura se caracteriza como uma realidade constituída por objetos e acoplagens entre sistemas (por exemplo, o sistema ‘humano’ e os sistemas tecnológicos) (p. 79)”. O modelo de cultura, passa a ser um em que “o objeto central é o corpo, com todas as inscrições que sofre em suas relações com o poder e os aparatos tecnológicos” (p. 84). Os corpos são afetados, mas também ordenam e encaminham práticas culturais, atuando como co-agentes da dinâmica da cultura. É importante frisar que falar em corpo não é adotar uma epistemologia essencialista, biologicamente determinista, crente no imutável e universal como condicionante dos comportamentos e práticas culturais. Há sim, um entendimento do “corpo como o primeiro e fundamental meio de comunicação, especialmente quando se evoca contextos específicos da história da humanidade como aqueles referidos às culturas orais” (p.89).

Mas como dar uma angulação comunicacional à escuta musical que leve em consideração corpo e não somente a produção de significados? Um conceito de possível é o de comunicação como *techné*. Para Jonathan Sterne (2006), independentemente se comunicação é conexão intersubjetiva, coordenação, ritual, sentido ou cultura, a comunicação é uma forma de ação. Trata-se de uma concepção que valeria tanto para conversações quanto para sistemas midiáticos de larga escala, interações entre humanos e animais, e dimensões sutis de nossos encontros com outros. Comunicação, seria, acima de tudo, uma *techné*.

A leitura de *techné* oferecida por Sterne (2006) remonta a Aristóteles, e passa pelo processo de produzir coisas, e sua capacidade ou conhecimento prático e de contingência. A *techné* concerniria as perícias, talentos, e estilos de comunicações corporificados em cada pessoa. O que incluiria os gestos, inflexões do corpo, técnicas de empatia, proximidade, mas também distanciamento e preservação.

Um exemplo de comunicação como *techné* defendido por Sterne (2006) – bastante esclarecedor para os fenômenos estudados nesta tese – é justamente a “técnica” de um músico ou musicista, que descreve o sentido prático que ele ou ela traz para o instrumento e o processo de tocar propriamente. A *techné* seria a habilidade de tocar uma canção, e a capacidade de demonstrar uma sensibilidade cultivada. Abrange os movimentos e o conhecimento prático incorporados trazidos para a performance com o instrumento, o que é tocado e o que é possível ser tocado por aquele indivíduo específico. A *techné* é a ação e as condições de possibilidade da

ação, distinguindo-se do conhecimento abstrato, do conhecimento pelo conhecimento, isto é, a *epistémé*.

A *techné*, como sensibilidade, variaria de cultura para cultura, e ao mesmo tempo teria marcas idiossincráticas e pessoais. Além disso, dá origem a dois termos dois aspectos importantes para a comunicação: a técnica e a tecnologia. Toda tecnologia de comunicação e técnica de comunicação compartilha a raiz da comunicação como *techné*. A *techné* é o *a priori* da comunicação humana, é a combinação da linguagem e do uso de ferramentas como instrumentos musicais, dispositivos midiáticos e tecnologias sonoras. Em suma, toda comunicação faz algo, e é uma arte prática na qual as pessoas constroem, quebram ou mantêm seus mundos.

Uma abordagem da comunicação como *techné* demandaria analisar a sensibilidade corporificada e superficialmente espontânea, em que “a parte ‘comunicacional’ consiste nas ações feitas por pessoas ou máquinas localizadas em algum tipo de rede social” (STERNE, 2006, p.93). É justamente a parte habitual, inconsciente, das

"relações que postulamos entre corpos e tecnologias. Mídias modernas são vastos agregados ou agenciamentos de técnicas, instituições e tecnologias. Máquinas e sistemas tecnológicos são uma extensão da lógica de possibilidade, conhecimento prático, e ação realizada subjacente na *techné* por que são essencialmente conjuntos cristalizados de atividades e relações repetíveis" (p.94).

Compreender a escuta como fenômeno comunicacional a partir da *techné* mantém a ênfase ao corpo e aos meios nos processos que compõem as práticas de escuta, sem que incorramos às lacunas de algumas abordagens materialistas que procuram ignorar as produções de significados ou os processos sociais. De acordo com o próprio Sterne (2014), os estudos das materialidades têm o propósito de entender as tecnologias como fenômenos sociomateriais complexos. As mídias não seriam simplesmente coisas que acontecem às sociedades, emissárias de revoluções ou desastres, mas sim produtos dos esforços humanos e institucionais, ligados às políticas e visões de mundo de seus criadores e usuários. Seriam fragmentos das culturas materiais incorporados nas práticas dos indivíduos, com trajetórias históricas específicas rastreáveis mediante os resíduos das ambições das sociedades.

Como pudemos abordar anteriormente, estudar os aparatos tecno-midiáticos em suas materialidades é uma alternativa aos estudos no campo da Comunicação

mais preocupados com os textos, a indústrias e os consumidores. Porém, não devemos, em contrapartida, recorrer ao determinismo tecnológico, entendendo a tecnologia como o catalisador histórico que explica uma mudança social, ou uma ferramenta em que audiências passivas podem sucumbir ou resistir às tiranias da dita cultura de massa.

Com efeito, haveria um entrelaçamento na relação entre o material e o simbólico. Todas as tecnologias teriam sua dimensão simbólica, mas também teriam suas capacidades materiais que incorporam, transformam e tornam acessíveis conteúdos simbólicos como canções, por exemplo. Portanto, embora preocupado com as materialidades, Sterne (2014) sugere sairmos de impasses entre determinismos culturais *versus* tecnológicos, evitando tanto um tecnicismo utópico apolítico quanto uma crença na transcendência das materialidades.

E é justamente do trabalho de Jonathan Sterne (2003a), em sua concepção da comunicação como *techné*, que derivamos também a escuta como técnica, ou as técnicas de audibilidade (*audile techniques*)⁴. O conceito de técnicas de audibilidade descreve um conjunto concreto de práticas limitadas e relacionadas de escutas, bem como suas orientações práticas. De acordo com Bieletto-Bueno (2019, p.127), o desenvolvimento de instrumentos de registro, reprodução, amplificação e distribuição dos sons musicais induz ao desenvolvimento de técnicas corporais, bem como concepções sobre música, escuta, sobre nós mesmos e o mundo que nos cerca. Haveria um ajuste das técnicas de audibilidade, como conjunto de práticas de escuta limitadas e relacionadas como orientações práticas sobre o escutar. Técnicas corporais demandam novos treinamentos corporais, e tais treinamentos corporais, modelam as técnicas de escuta.

Além disso, os espaços, formatos e tecnologias de escuta musical constantemente reconfiguram os graus de atenção idealmente requeridos na escuta musical. Poderíamos acrescentar a esses processos as próprias expectativas que consolidam os modos de escuta dos gêneros musicais. Ou seja, também estas, em conjunto com os processos acima, modelariam ideias, comportamentos, técnicas corporais de audibilidade (*audile techniques*) e concepções sobre nós mesmos e o mundo que nos cerca.

⁴ Oriento-me aqui pela tradução feita originalmente em espanhol por Bieletto-Bueno (2019) do termo proposto por Sterne (2003).

Especificamente, técnica para Sterne (2003b) seria uma técnica do corpo (MAUSS, 1973), isto é, uma ação educada formal ou informalmente. Ou seja, tais técnicas podem ser treinadas profissionalmente, institucionalizadas de alguma forma, ou simplesmente compartilhadas e repetidas em uma sistematização menos consciente. Da concepção de técnica de Mauss, Sterne (2003b) nos lembra que “o corpo é a primeira tecnologia de comunicação, e todas as tecnologias de escuta (...) emergem de técnicas de escuta” (p. 58). E toda técnica demanda prática, potencialmente gerando acidentes, falhas e desenvolvendo virtuosismos.

Tanto ouvir e escutar são atividades do corpo temporal, espacial, cultural e cientificamente construídas. Mesmo o que sabemos sobre ouvir em seu estado “natural” é resultado de interações entre ouvidos e tecnologias de som. E em nosso ambiente, “cultura e mídia estruturam e condicionam pessoas para ouvir coisas em determinadas formas” (CARMI, 2020, p. 27). Escutar envolve intenção, seleção e atenção, esforço calculado e direcionamento a elementos sonoros específicos. Portanto, a atividade de escutar coloca o ouvir para operar, trabalhar, ajustar o corpo para ser mais perceptivo a um elemento sonoro específico a ser buscado. Sterne (2003b) pensa as técnicas de audibilidade para pensar o ouvir e o escutar como práticas desenvolvidas e especializadas, ao invés de capacidades inerentes. Ouvir é uma pré-condição do escutar. No entanto, a diferença entre ambos não se trata de o primeiro ser passivo e o segundo mais ativo, mas sim do primeiro ser uma atividade fisiológica, uma receptividade que torna uma série de vibrações em sons perceptíveis. E no momento que a escuta se torna uma técnica, esse ouvir é modelado por orientações particulares da escuta.

Sterne (2003b) articula a emergência das técnicas de audibilidade ao desenvolvimento de uma cultura dos fones de ouvidos, e da ideia de espaço sonoro como espaço privado. Para articular tais processos, sintetiza orientações comuns à auscultação de medicina, à telegrafia, e à reprodução sonora em geral, a saber: a) a escuta torna-se articulada com a ciência, razão e à racionalidade, tornando-se uma perícia de potencial virtuosismo passível de ser desenvolvida para fins instrumentais, ou seja, torna-se objeto de relações de poder que a elaboram, gerenciam e agem sobre; b) torna-se uma atividade distinta, separada de outros sentidos, e uma vez isolada, passível de ser intensificada, focada, reconstruída; c) conseqüentemente, permite reconstruir a forma do espaço acústico, transformando-o, e preenchendo o espaço com sons que podem serem formados, modelados, orientados e tornados

úteis para os propósitos das técnicas de escuta. E este espaço de escuta pode ser cortado, fragmentado e recomposto, normalmente orientado por concepções de espaço privado burguês. De acordo com Sterne (2003b), “mesmo concepções coletivas de escuta tecnicizada assumem que a coletividade é atravessada por esse prévio espaço privado de escuta” (p.60). d) técnicas de audibilidade problematizam o conteúdo desse espaço acústico, tornando mais significativas características sônicas e de timbre que se tornam signos, agrupados em códigos. No entanto, boa parte dessa linguagem usada para descrever sons é metafórica, com exceção do vocabulário especializado da musicologia e dos engenheiros de som. Haveria, por outro lado, poucas palavras abstratas para descrever timbre, ritmo, textura, amplitude e espacialidade dos sons; e) a linguagem que desenvolve as técnicas de escuta é baseada na mediação, sempre presumindo uma distância física e práticas ou tecnologias mediadoras.

De forma ampla – para além do *indie rock*, portanto – as técnicas de audibilidade articulam a escuta e o ouvido ao pensamento analítico, à lógica, à industrialização, ao profissionalismo, o capitalismo e o individualismo. O espaço sônico passa a ser pensado como uma propriedade individual. A partir da escuta, encontramos um modo próprio da modernidade de conhecer e interagir com o mundo, e que perpassa uma série de atividades na ciência, medicina, burocracia e indústrias num geral, incluindo, evidentemente, as culturais.

A escuta individualizada se daria mesmo dentro de ambientes coletivos, sobretudo urbanos. Há a extensão em diversos ambientes da comodificação e coletivização da escuta solitária e privada. É uma técnica de escuta baseada na individuação do ouvinte, que se habitua a customizar seu espaço de escuta individual. Tal escuta passa por forma de treinar o corpo para excluí-lo fisicamente do ambiente que o cerca, passando por processos de concentração, atenção e deriva. Os ouvintes, apoiados por tecnologias de escuta e a música como tecnologia do self, acostumam seus corpos a separar-se do ambiente que o cerca, criando um espaço solitário de escuta customizada. Com os ouvidos cobertos – por fones e/ou por sons intensos que saem dos amplificadores – os ouvintes transcendem o ambiente acústico ‘imediato’.

O que está se propondo aqui é que exista talvez um repertório de subgêneros de *indie* que operaria como tecnologia do self que facilitaria ou reforçaria esse processo em ambientes públicos como o show, mesmo sem os fones de ouvido. Esse processo de isolamento dos ouvintes passa pela prática em diversos contextos

separam, mostram-se atentos a eles, analisando timbres, harmonias, ritmos e outras materialidades sonoras.

No entanto, é preciso pensar subgêneros *indie* como o *post-rock* como favorecidos por essa sensibilidade obcecada por privacidade e domesticação, mas não equivalente à música de concerto. Com efeito, ambas expressões musicais são favorecidas por uma privacidade dentro dos espaços públicos, e uma postura contemplativa frente à música. O espaço acústico privado favorece uma dinâmica de concentração nos detalhes, mas simultaneamente deriva do ouvinte, que devaneia ou realiza outras atividades. Técnicas e tecnologias – artefatos tecnológicos e peças musicais como tecnologias do *self* - favorecem essa dialética de concentração/desatenção.

De toda forma, o ato de escutar tais expressões musicais seria um processo que envolveria um corpo em contato com sons do mundo, mas jamais uma capacidade universal. Com efeito, seria algo aprendido, e em alguma medida em diálogo com as expectativas dos gêneros musicais. No entanto, para compreender o desenvolvimento de tais técnicas, continuamos dando atenção às materialidades, às redes de atores que compõem a escuta, sem desconsiderar aspectos socioculturais. Assim, mantemos uma devida atenção “aos sons em si” e aos suportes e instrumentos que permitem soar, sem ignorar os sentidos coletivos e os consensos sobre o que são sons bonitos, adequados e inadequados, tipos de reações padronizadas ou codificadas das práticas de escuta.

3.3 Modernização dos sentidos, gêneros musicais e modos de escuta

David Novak (2008) sublinha a importância das práticas de escuta engendradas pelos gêneros musicais que passam por uma série de suportes, formatos midiáticos, e que oscilam padrões de atenção diante das materialidades sonoras. Tais práticas são fundamentais na constituição de gêneros musicais, como atividades de circulação virtuósica e criativa, jamais como um consumo midiático passivo. Sendo assim, reinterpretam e re-contextualizam os gêneros musicais, posicionando a escuta como crucial na própria inovação ou produção musical. Mais especificamente, a escuta estaria “no âmago da produção criativa, tanto do som musical quanto no seu sentido

social” (p. 16). E estabeleceria uma ligação entre a produção e o que chamamos de recepção, mediante a interpretação dos sentidos nos objetos sônicos “em si”.

Tal discussão sobre práticas de escuta e a importância de tais práticas na (re) configuração de gêneros musicais é assumidamente inspirada nas “técnicas de escuta” (*audile techniques*) de Sterne (2003), isto é, nas mudanças históricas e transnacionais na cultura de escuta impulsionadas pelas tecnologias de reprodução sonora. Dinâmicas que, com efeito, formaram “ouvintes modernos” que passaram a estabelecer critérios estéticos sobre som a partir de invenções como tecnologias de comunicação. Critérios que passam pela categorização dos sons – incluindo ruídos – bem como um distanciamento físico com as fontes sonoras propiciado pela mediação tecnológica.

A relação entre (sub) gêneros musicais e modos de escuta de forma alguma é nova. Haveria, desde o início do século XX, tentativas de estabelecer tipologias de modos de escuta musical com seus processos e ouvintes ideais, atravessando uma série de campos como os estudos culturais, de comunicação e mídia, musicologia e psicoacústica. Mesmo Franco Fabbri (2008), músico, musicólogo e notório pioneiro da conceptualização dos gêneros musicais⁵ nos convida a pensar a relação dos gêneros musicais com modos ou comportamentos de escuta. O autor reconhece a conexão entre ouvintes e comportamentos de escuta por um lado e gêneros musicais por outro. Ou seja, “gêneros[musicais] distintos implicam atitudes de escuta diferentes; até certo ponto, se *definem* por seus distintos modos de escuta (e por seus distintos ‘escutadores’) “ (p. 24). Além disso, tais escutas seriam implicadas pelas mídias agenciadas. Dessa forma, tais práticas de escuta definiriam, em alguma medida, os subgêneros do *indie* aqui discutidos, e que para serem compreendidas, devem ser analisados junto das materialidades que constituem tais processos de escuta.

Na leitura de Pereira de Sá (2014), abordagens sobre os coletivos-gêneros musicais seriam compatíveis – e na verdade refinariam – a compreensão de “produção de presença” de Gumbrecht (2010), isto é, o toque intenso e fugaz de uma música em nossos corpos, e que nos faz sentirmos em sintonia com as coisas do mundo ao nosso redor. Dessa forma, os coletivos chamados de gêneros – como o

⁵ Ver em Fabbri (1982), (2006) e (2008a). O trabalho do musicólogo italo-brasileiro é fundamental para problematizações posteriores do conceito de gêneros musicais a partir da Comunicação no Brasil, conforme vemos em Nunes (2020), Janotti Jr. (2020), Trotta (2008), apenas para ficarmos em alguns exemplos.

indie rock – bem como a experiência musical com tais gêneros, pertinentemente mediadas por objetos técnicos, poderiam ser compreendidos para além da imbricação entre gêneros musicais e formações identitárias. Se por um lado, esses conjuntos de expectativas sonoras e extra-sonoras são “mediadores fundamentais do processo de fruição da música”, por outro, frequentemente eles se tornam em “caixas pretas estabilizadas” (PEREIRA de SÁ, 2014, p. 542). Caberia ao pesquisador se mostrar atento aos mediadores que “reabrem” tais caixas pretas, expondo a efervescência e multiplicidade de atores que operam a cada momento, (re) definindo tais (sub) gêneros.

A entrada de novos elementos, como suportes, formatos, artefatos técnicos, formas de gravar, e até mesmo o timbre derivado de formas inéditas de tocar instrumentos, alteraria tais conjuntos. Portanto, qualquer gênero musical seria um resultado provisório, em um “processo sempre inacabado, negociado e sujeito a tensões, ruídos e novas instabilidades” (PEREIRA de SÁ, 2014, p.551). Em tais processos, a mediação de objetos técnicos são fundamentais na construção das experiências musicais. Reconhecer a importância de tais artefatos não seria sinal de submissão à lógica do determinismo tecnológico, mas sim uma tentativa de evasão da história antropocêntrica da cultura da música, que reconhece apenas humanos como atores criativos.

Por outro lado, seguindo Alexandra Supper e Karin Bijsterveld (2015), percebemos que os sujeitos e sujeitas, mesmo dentro de um contexto específico (como um gênero musical), oscilam modos de escutar os objetos sonoros enquanto operam ferramentas de gravação, produção, arquivamento e recuperação de sons. No caso da escuta musical, é sabido que os gêneros musicais orientariam particularidades próprias dos modos de escutar (STOCKFELT, 1997; NOVAK, 2008; CARDOSO FILHO, 2014). No entanto, Supper e Bijsterveld (2015) pontuam que os modos de escuta seriam “parte de um repertório dos quais indivíduos podem escolher. Mudar entre diferentes modos não é apenas possível, mas comum”(p.128). Dessa forma, haveriam diferentes níveis de atenção a diferentes elementos diferentes dentro de um mesmo contexto de escuta modelado por um gênero musical.

Esses modos de de escuta estariam sempre ligados às práticas corporais e suas técnicas consideradas mais adequadas e efetivas. Isto é, com maneiras apropriadas da utilização de objetos tecno-midiáticos nas práticas de escuta. Supper e Bijsterveld (2015), também se aproximam do debate proposto por Sterne (2003) em

suas técnicas de audibilidade, mas avançam em relação a este último pois entendem que não se trata da especialização de um modo de escuta, mas a capacidade cambiar entre vários, descritos mediante categorias dos próprios atores escutantes. Conforme a situação, dentro de uma mesma atividade de escuta (musical), o ouvinte pode optar por ouvir sons em detrimento de outros, ouvir as peças como um todo, e inclusive acabar oscilando entre esses modos mesmo durante a escuta de uma mesma faixa.

Ainda que não especifique qual gênero ou contexto específico, Alex Martoni (2020) entende que as relações entre som, afeto e significância expõem "em grande medida, o nosso espanto diante das novas potencialidades oferecidas pelas múltiplas formas de interação entre corpo e tecnologias de áudio contemporaneamente" (p. 249). Vale sublinhar que Martoni (2020) estabelece a discussão sobre as relações entre som (sobretudo música), afeto e tecnologias ancoradas na concepção de modernização dos sentidos de Hans Ulrich Gumbrecht. Mais precisamente, "o termo modernização dos sentidos se oferece como uma forma produtiva de pensar e perspectivar as nuançadas relações entre som, afeto, significância nos estudos de som" (p.250). Seria a rubrica que acolheria todo um conjunto de práticas e discursos que colocam o corpo como condição de fundamento epistemológico do juízo crítico e suas implicações estéticas e políticas.

Além disso, Martoni (2020) também se apropria de conceitos como as técnicas de audibilidade (STERNE, 2003). Igualmente importante, entretanto, é destacar como tais práticas corporificadas se desdobram no bojo das expectativas razoavelmente consolidadas histórica e sócio-culturalmente dos gêneros musicais, algo que o trabalho de Martoni (2020), assumidamente especulativo, não se aprofunda. Dessa forma, é preciso articular as considerações sobre afeto de Martoni (2020) com uma abordagem dos afetos em gêneros musicais específicos. Ou, resumidamente, pensar a modernização dos sentidos em dimensões empíricas e específicas da experiência, etnograficamente acessada mediante indivíduos ouvintes concretos e situados.

Com efeito, dispositivos tecno-midiáticos de escuta e processos de produção sonora influenciam a nossa experiência auditiva. Retomando Gumbrecht (2010), é como se esse ato interpretativo da escuta também pudesse ser analisado como um fenômeno condicionado pelas interações entre sentidos e as dimensões materiais do mundo, ou seja, a cultura de presença. Como vimos anteriormente, é importante compreender essa noção de presença sem concebê-la dentro de uma dinâmica dicotômica entre culturas de presença e culturas de sentido, como, em certa medida,

propõe Gumbrecht (2010). Sem incorrer a dualismos, é possível compreender como a subjetividade é construída na relação com a dimensão material dos meios, e no caso da escuta, reconhecer a dimensão espacial do som operando junto de processos de significação da experiência inexoravelmente ligados às sensações.

De toda forma, em diversos gêneros, e seguramente subgêneros do rock independente estão entre eles, poderíamos encontrar indícios desses processos. Por outro lado, o que Gumbrecht (1994 e 2010) tende a desconsiderar – e que demanda a necessidade de abordagens mais históricas e “culturalistas” dos Estudos de Som – é o caráter sociocultural da experiência (nesse caso, auditiva). A relação entre som, afeto e significância é acolhida na dimensão inexoravelmente histórica dos sentidos. No caso da escuta, nossa percepção auditiva, não é “natural”, “inocente” ou “pura”, mas resulta da conformação, voluntária ou não, de regras socialmente aceitas do que define em cada agenciamento o que pode ou não ser percebido. Mesmo em modos de escuta marcados por apropriações que individualizam processos auditivos, haveria, portanto, um caráter que jamais é privado.

A música que “aparece” diante de nossos ouvidos, é realizada por dispositivos sociotécnicos que capturam, orientam, determinam, modelam, modulam, controlam e asseguram discursos, práticas e gestos dos seres em interação. Nossos corpos, mesmo diante de uma escuta musical mediada por tecnologias de mediação sonora, se adaptam, impõem atenção e postura para que a experiência seja considerada eficaz. Como aponta Flusser (1985), programamos os aparelhos e somos programados por eles, e caberia ao pesquisador compreender a atenção e a postura (introspectiva, nesse caso) imposta pelos dispositivos técnicos e expressões sonoras. Tais processos de reciprocidade entre corpos humanos e aparelhos são conformados e conformam treinamentos de escuta, isto é, janelas de inteligibilidade que nos permitam saber reconhecer, aspectos de interesse dentro do espectro sonoro ouvido. Nossos modos de perceber são agenciados por aparatos técnicos, mas também são construídos historicamente.

A modernização dos sentidos descreveria como as transformações técnicas operadas pelo capitalismo constroem modelos de percepção. E no caso da presente pesquisa, articulados pelas expectativas de gêneros musicais específicos. Falar em modernização, não é celebrar nem lamentar *a priori* as tecnologias, mas sim inscrever a escuta como experiência estética a partir de uma série de processos e “discursos aparentemente dispersos, mas que, de alguma forma, atravessam e são atravessados

pelos fenômenos das tecnologias de som e das técnicas de escuta” (MARTONI, 2020, p.261). E dessa forma, importa aqui compreender as práticas de escuta locais de subgêneros do rock independente como ocorrências de uma cultura em que o corpo é colocado no centro do sistema de auto-referência humana, ou fundamento epistemológico do juízo crítico, a partir dos efeitos e afetos da música.

Porém, diferentemente de abordagem ontológicas do afeto (GOODMAN, 2010), não se ignoram as técnicas de audibilidade (*audile techniques*) e a mediação tecnológica dos sons em prol de universalidades a respeito de uma suposta natureza do som, das mídias e dos corpos humanos. Kane (2015, p.8) nos lembra que estas técnicas do corpo, a despeito de terem história, jamais são práticas simplesmente cognitivas ou mentais. Ao contrário, tais técnicas envolvem treinamento corporal e de maneira recíproca, o treinamento corporal modelam tais técnicas. Com efeito, encontramos em torno de muitas dessas técnicas, programas culturais e institucionais, mediações específicas, treinamentos mais ou menos formais, conhecimentos considerados adequados ou não. Todavia, a relação entre percepção sensorial e treinamentos corporais jamais pode ser confundida com estudos sobre a representação ou significação sem consideração nenhuma às materialidades.

Brian Kane defende que há nos Estudos de Som acadêmicos que “buscam demonstrar as sucessões e revezamentos entre cognição e afeto” ou seja, “entre mente e corpo” (2015, p. 8). A escuta musical seguramente envolve esforço consciente, técnicas adquiridas mediante treino, mas as capacidades corporais sempre constituem base de tais processos. Ou seja, “as capacidades do corpo são cultivadas ao mesmo tempo que culturas se tornam corporificadas” (*ibidem*). Especificamente, modos de escuta são fruto de treinamento e aquisição de conhecimentos, mas também ações e disposições corporais que produzem e mantêm tais modos de ouvir.

Em suma, as práticas de escuta características de tais vertentes do rock independente abrangem modos de escuta cambiantes e sobrepostos que articulam em diversas configurações toda uma sorte de corpos que se acoplagem e se afetam. Tais práticas seriam corporificadas, mas jamais impermeáveis às conformações socioculturais e históricas que compõem seus contextos. E embora envolvam processos de experiência estética tátil e espacial, também envolvem a produção de significados.

4 ARRANJOS METODOLÓGICOS

O presente capítulo expõe a reflexão sobre o processo metodológico da tese. Embora possa-se falar de maneira apressada que a abordagem metodológica é etnográfica, algumas ressalvas e problematizações precisam ser feitas, resultando em um processo de “artesanato intelectual” na elaboração metodológica do trabalho (BONIN, 2006; BECKER, 1993; BOURDIEU *et al*, 2010). Tais problematizações derivam das particularidades do próprio trabalho de campo, e do objeto em suas dimensões teóricas. Em outras palavras, afirmar que foi feito uma etnografia pode pressupor premissas que contrastam com as abordagens teóricas – materialistas e sonoras – adotadas e, sendo assim, um trabalho de reflexão metodológica precisa ser feito. Além disso, o próprio contexto da pesquisa – que inclui o isolamento social prolongado diante da pandemia – demandou alguns ajustes nas técnicas de pesquisa, e dessa forma também precisam ser descritos.

Num primeiro momento discutirei as bases metodológicas que sustentaram uma etnografia “híbrida” *off-line* e *online*, multisituada e multisensorial. Em seguida, farei algumas considerações sobre a escrita etnográfica, isto é, sobre os tipos de relatos acionados para a produção das reflexões da pesquisa e mesmo para a edição final do texto da tese. Por fim, encerro com algumas ponderações a respeito do som na etnografia, e da “transdução” como metáfora do trabalho etnográfico.

4.1 Etnografia multissituada e multissensorial

Na presente pesquisa, o trabalho de campo foi feito entre os primeiros meses de 2018 até a metade de 2020. Em um primeiro momento, sobretudo durante a pesquisa exploratória, o trabalho de campo foi exclusivamente como *lurker*, enquanto procurava me inteirar sobre as atividades em torno do rock independente na capital paranaense. Afinal, era preciso realizar uma cartografia exploratória sobre as atividades musicais locais. E assim, mapear os artistas, bandas e projetos, em atividade ou não na cidade, entender por quais selos seus trabalhos eram distribuídos, em quais casas de show da cidade os artistas se apresentavam, em parceria com

quais indivíduos e assim por diante. Nestes exames exploratórios *online*, como um *lurker* ou pesquisador ‘silencioso’ (cf. FRAGOSO, et al 2015, p.192), procurei compreender dinâmicas e comportamentos prévios sem interferir, coletando audiovisuais para escuta e escrita de diários de campo prévios. Evidentemente, essa etapa logo foi complementada com interações – mesmo que simples, como seguir páginas, curtir postagens, comentar – entrevistas semiestruturadas e observações participativas das performances ao vivo.

A partir de outubro de 2018, comecei a frequentar shows da cidade, procurando conhecer os projetos que até então só havia obtido contato mediante as gravações disponibilizadas em plataformas de *streaming*. Do período de pesquisa exploratória até o momento que se tornou inviável realizar saídas de campo para shows devido à pandemia do novo coronavírus, pude presenciar eventos de rock, conforme tabela abaixo:

Figura 4 – Saídas de Campo

Nome do evento	Data	Local	Bandas
CPDMfest	13 e 14 de Outubro de 2018	Fuzz Studio	Céu de Vênus, Gumes (SP), Doberrot, Vinicius Mendes (SP), O Elevador (SC), Codemato, Miríades, Namomo, o homem que tinha uma sacola plástica no lugar da cabeça, Fntsm.
Cidade Dormitório (SE) + Illucas (SP) + Fntsm	03 de Fevereiro de 2019	Casinha	Cidade Dormitório (SE), Illucas (SP) e Fntsm
Casinha apresenta: Unnatural (BNU) e Céu de Vênus	09 de Fevereiro de 2019	Casinha	Unnatural (SC) e Céu de Vênus
Hurtmold na VegVeg	28 de Fevereiro de 2019	VegVeg	Hurtmold (SP)
Rodrigo Godoy e fntsm no bar O Lontra	16 de Março de 2019	O Lontra	Rodrigo Godoy e fntsm
Curitiba Calling	29 de Março de 2019	92 Graus	Didley Duo
CPDMG apresenta: newmind, unbelievable things e FCC	06 de Abril de 2019	Casinha	newmind, Unbelievable Things e Fogo Caminha Comigo
Inviso, fntsm e Birolo (ARG)	18 de Abril de 2019	Ornitórinco	Inviso, fntsm e Birolo (ARG)
ruído/mm no Paço da Liberdade/Sesc Paraná	26 de Abril de 2019	Sesc Paço da Liberdade	ruído/mm
Adorável Clichê (SC) + Céu de Vênus (PR) + Fntsm (PR) @ Casinha	27 de Abril de 2019	Casinha	Adorável Clichê (SC), fntsm e Céu de Vênus
Terno Rei + terraplana no 92	05 de Maio de 2019	92 Graus	Terno Rei (SP) e terraplana
Loomer (RS), Unbelievable Things e Dry Martini (RJ) no 92*	24 de Maio de 2019	92 Graus	Loomer (RS), Unbelievable Things e Dry Martini (RJ)
Show de lançamento do <i>Por Todo o Inverno e a Primavera</i>	15 de Junho de 2019	Teatro Rodrigo D'Oliveira	Céu de Vênus
Sound Bullet. Hooveranas. Céu de Vênus	16 de Agosto de 2019	Casinha	Sound Bullet (RJ), Hooveranas (PG) e Céu de Vênus.
Première do clipe "A Falta de Um Caminho" + Pocket Show > fntsm	17 de Agosto de 2019	Mamba Vegan	fntsm
Shoegaze da Galera	20 de Setembro de 2019	John Bull Pub	Scars on Canvas, Krakta (PG) e umdeusbusa
Fogo Caminha Comigo, Early Morning Sky (SP) e Newmind	29 de Setembro de 2019	92 Graus	Fogo Caminha Comigo, Early Morning Sky (SP) e Newmind
Quinta dos Infernos - Alpha Jorge (SC) + Vinicius Galant	05 de Dezembro de 2019	The Cavern CWB	Alpha Jorge (SC) e Vinicius Galant
Alpha Jorge (SC) + Othersame + Céu de Vênus	06 de Dezembro de 2019	Casinha	Alpha Jorge (SC), Othersame e Céu de Vênus
LVNA Festival	1º de Fevereiro de 2020	Hangar Casa do Ócio	Lia Kapp, MOLT (cover) e From Wishes to Eternity (cover)

Fonte: tabela elaborada pelo autor.

Nesse percurso, evidentemente foram acionadas técnicas mais comuns do trabalho etnográfico: a observação participante, as entrevistas e as consultas em audiovisuais (ANGROSINO, 2009). No entanto, é sabido que a etnografia é um

método exploratório e adaptativo por excelência. Trata-se de uma descrição enriquecida teoricamente em que o pesquisador ou pesquisadora espera fazer uma intervenção em debates correntes em seu campo acadêmico. O etnógrafo pode escolher aspectos particulares – como a escuta – para explorar em detrimento de outros. Afinal, é impossível ter uma perspectiva onisciente de tudo que acontece.

Além disso, na etnografia, muitas das capacidades e limitações metodológicas são reveladas na prática, sendo impossível saber de antemão quais entrevistas são apropriadas ou que linha investigativa é “suficiente” para entender os fenômenos de interesse do investigador. Em outras palavras, “decisões sobre método são tentativas, e sua efetividade são avaliadas em retrospecto” (HINE, 2015a, p. 21). Dessa forma, esse método tem uma natureza adaptativa, experimental e construída peça-por-peça. Com efeito, apesar da realização de exames exploratórios, “os métodos de investigação não podem ser previstos antecipadamente em um estudo etnográfico, tampouco os lugares apropriados para estudo podem ser prontamente identificados” (p. 25). Um etnógrafo inicia com um foco pragmaticamente definido, mas permanece aberto às expansões de limites e conexões que o trabalho de campo pode sugerir. Conexões essas que incluem as “inúmeras as possibilidades de objetos que podem ser recortados no campo, seja ele exclusivamente on-line ou híbrido (on-line e off-line)” (FRAGOSO *et al*, 2015, p.190).

O trabalho de Cristine Hine (2000 e 2015a) é amplamente conhecido como referência na elaboração de métodos etnográficos a partir de contextos de internet. Entretanto, vale mencionar a importante reflexão da autora a respeito da etnografia como teoria interpretativa da cultura, e mesmo da etnografia para a internet como um desdobramento de etnografias multi-situadas. Dessa forma, as proposições metodológicas da autora nos auxiliam na elaboração metodológica da presente pesquisa, pois posiciona a etnografia de processos midiático-comunicacionais dentro de uma tradição etnográfica mais ampla. Mais especificamente, Hine (2015a) entende a etnografia para a internet como um refinamento necessário do trabalho de etnógrafos como Clifford Geertz ([1973] 2008) e George Marcus (1995 e 2012) justamente para dar conta de fenômenos em que a internet está permeada, incorporada e cotidiana.

Ou seja, é possível adaptar os processos de condução da etnografia em “descrições densas” para as condições da sociedade contemporânea, especificamente no que tange aos processos derivados da saturação da vida cotidiana

por formas de comunicação mediadas por computadores. O entendimento holístico passa, portanto, pelo foco em como as vidas – ou as partes que interessam ao pesquisador – são vividas, como tecnologias são adotadas e como adaptam a suas vidas e como estruturas sociais são feitas.

Assim, é possível manter o comprometimento com técnicas da etnografia como estabelecer contatos, selecionar informantes, transcrever textos, estabelecer genealogias, mapear campos e manter diários. E com procedimentos como a “leitura” da cultura inscrita nos comportamentos modelados por esta, para no fim produzir uma etnografia como modo distintivo de conhecimento. Entretanto, e em contraponto com uma etnografia mais “tradicional”, se evade de qualquer noção de que a comunicação mediada é em alguma medida insuficiente como meio de condução de estudo etnográfico.

A etnografia foi originalmente fundada na premissa de que é importante passar um tempo com as pessoas, interagir com elas e entre elas, e desenvolver um conhecimento em primeira-mão de seus modos de vida. Entretanto, com a proliferação de diferentes modos mediados por tecnologias de se comunicar, sendo estes significativos para o que as pessoas fazem, é “auto-evidente que o etnógrafo precisa tomar parte dessas comunicações mediadas junto de quaisquer interações face-a-face que possam ocorrer” (HINE, 2015a, p. 3). O etnógrafo deve tomar parte em diversas formas de comunicação e interação, e deixar de entender outras formas interações que não sejam face-a-face como menos informativas ou não-etnográficas.

Dessa forma, a etnografia para internet foi uma parte relevante do método na presente pesquisa, para coletar rastros, micro-relatos em redes sociais específicas, que complementem aqueles coletadas nas técnicas mais convencionais da etnografia, como entrevistas (semi) abertas e observações participantes em ambientes co-presenciais. Além disso, foi através de algumas redes sociais (sobretudo Facebook) que me informei sobre as datas dos shows, lançamentos de discos, canções e videoclipes, e informações sobre os artistas e seus públicos.

Hine (2015a e 2015b) entende a internet como permeada, incorporada e cotidiana⁶ (*embedded, embodied and everyday*). Permeada pois está em aspectos centrais das populações, em variados contextos, instituições e dispositivos que são

⁶ Utilizo aqui a tradução feita por Bruno Campanella em entrevista com a autora (HINE, 2015b).

atores em nossas paisagens domésticas e de trabalho. Uma vez permeada, não se trata de um agente externo que impacta na sociedade, mas sim uma tecnologia que compõe as dinâmicas da cultura que deram sentido e identidade a essa tecnologia. Embora no senso comum tratemos as tecnologias como artefatos estáveis, como heurística metodológica é mais útil esperarmos que as tecnologias sejam múltiplas, fluídas, dispersas e flexíveis.

Já a internet incorporada entende que a utilizamos como seres socialmente situados e limitados por nossas ações. Não necessariamente nos separamos de nossos corpos físicos; experimentamos o *online* como uma extensão ou integração de outras formas corporificadas de ser e agir no mundo. Estamos em contato físico com os teclados, telas, monitores e fones de ouvido. Conforme Hine (2015a) aponta:

é possível sentir como se estivesse co-presente com outros seres virtuais em um mundo online, e naquele momento esquecer que seu corpo físico e localização off-line. Este efeito é, entretanto, apenas temporário. Você vai, em algum ponto, ser chamado às necessidades físicas” (p.42)

Dessa forma, “o mundo online não é necessariamente um substituto ou reposição da experiência corporal” (p.43). E tendo em vista essa ideia de internet corporificada, torna-se inútil estabelecer hierarquias ou mesmo grandes distinções entre etnografia online, virtual e outros tipos de etnografia como a tradicional ou a multi-situada. Há, ao contrário, uma continuidade de princípios metodológicos entre os tipos de etnografia, e, portanto, Hine (2015a) não crê “que usar um termo específico para a etnografia envolvendo internet é particularmente útil” (p.170). Miller e Slater (2004, p.59) são mais enfáticos: a etnografia não pode ser definida pela distinção entre *off-line* e *on-line*. Afinal, em todos os casos pode haver a “triangulação de participação, observação, conversa, texto e, claro, relacionamentos” (p.44).

Seguramente, a combinação do *online* problematiza o senso de observação *in situ* do método. No entanto, cabe ao etnógrafo estar atento à variabilidade contextos em que *on* e *off-line* possam estar intrincados e investigar sem estabelecer divisões e sobretudo hierarquias. No caso dos processos que conformam os modos de escuta mesmo que locais de subgêneros do rock independente, há de levar em conta práticas que se dão – ou que podem ser melhor analisadas – *online* e outras *off-line*. E justamente pela oscilação ou atravessamento de interações sócio-musicais em ambas as dimensões, o campo do etnógrafo torna-se conseqüentemente permeado pelas duas instâncias.

Ou seja, evidentemente que as práticas musicais co-presentes espacial e temporalmente – shows, festivais e modalidades de performance “ao vivo” de um modo geral – ainda são bastante relevantes para a conformação de culturas de escuta do rock. As experiências derivadas da interação entre os músicos entre si, entre estes e as audiências, e entre membros das audiências durante tais eventos compõem parte dos valores, discursos e ideologias de muitas culturas musicais. Tomar parte de tais eventos, ouvindo junto, ouvindo o que outros têm a dizer sobre o que ouvem, observar outros escutando – seja tocando, ou fazendo parte do público – foi fundamental para a composição de muitas anotações de campo e para a articulação da pesquisa como um todo.

Por outro lado, a importância das mídias é incontestável, tanto nos relatos produzidos pelos colaboradores da pesquisa, quanto nos rastros deixados por estes em suas interações nas plataformas. Por exemplo, nas entrevistas, formatos, plataformas e dispositivos frequentemente mencionados. E acompanhando e interagindo com os perfis das bandas, artistas, fãs e produtores de conteúdo, foi bastante comum encontrar menções às tecnologias sonoras como parte fundamental da experiência dos colaboradores com a música, seja na descoberta de artistas novos, nas formas de ouvir música favoritas, na demonstração dos *hardwares* acionados para a produção de novos sons, e assim por diante. A atualização de um *status* no Facebook, um meme postado em qualquer rede social, um *tweet*, um *stories* do Instagram pode demonstrar muito dos sentidos produzidos por nossos informantes. Estar atento a esses indícios encontrados nas dimensões *online* e *off-line* e principalmente tentar compreender as relações entre essas dimensões para a conformação de modos específicos de escuta no rock independente, seguramente foram duas linhas de trabalho constantes na abordagem etnográfica desta tese.

Para pensarmos os modos de escuta do rock independente, foi mais produtivo pensar nas implicações das relações entre os mundos *on-line* e *off-line*. E dessa forma, estabelecer uma produção de dados a partir de observações, escutas e interações em ambas dimensões, e até na hibridiz dessas dimensões. E dessa forma, foi menos o estudo de tecnologias em contextos sociais, mas a formação de culturas de escutas que dissolvem dualismos simplistas entre sujeitos e objetos.

Em todo tipo de etnografia, o investigador é limitado por sua capacidade de participar em eventos. Mesmo quando o etnógrafo baseia seu estudo todo em interações face-a-face durante um longo período de tempo, o pesquisador acaba

estabelecendo conexões mais próximas com uns do que com outros. Além disso, toda etnografia é conduzida em uma escala determinada pela capacidade perceptual humana; mesmo que tentemos, não somos oniscientes e, portanto, muitos aspectos das situações que estudamos tendem a escapar de nosso entendimento. Os limites da percepção tendem a ser uma preocupação real dos etnógrafos.

Interações mediadas por tecnologias não necessariamente resolveriam tais questões, mas uma vez que compõem parte significativa da vida dos indivíduos, abrange-las como mais um modo relevante de interação a ser observado pelo etnógrafo é fundamental. Seja onde for, o pesquisador deve observar o que os indivíduos observados estão fazendo. Aceitar as interações mediadas por tecnologias de comunicação significa admitir os limites da percepção de variados modos de mediação. Além disso, implica em ter de lidar com a perda de um senso de segurança fornecido por um objeto de estudo geograficamente baseado.

Portanto, estudar a escuta musical no indie rock demandou um campo que abrangeu tanto interações face-a-face quanto mediadas por tecnologias de comunicação. Nesse caso, o método se baseou mais em seguir conexões, do que focar em um lugar específico. E no lugar de um trabalho de campo de compromisso duradouro, o foco foi em um entendimento holístico dos processos dispersos geograficamente.

Por outro lado, algumas das técnicas mais convencionais do trabalho de campo etnográfico como a observação/escuta, o estabelecimento de notas de campo, e até mesmo entrevistas, tiveram de ser transpostas para interações mediadas, sobretudo após o começo da pandemia. Devido ao isolamento social demandado, algumas entrevistas foram conduzidas por chamadas de vídeo e e-mail. Além disso, é importante considerar as observações e interações feitas mediante meus perfis pessoais em redes sociais como Facebook, Instagram, Twitter – perfis que em alguns casos, foram feitos especificamente para a pesquisa, ainda que tenham se tornado meus perfis para outras interações para além do trabalho.

4.2. Um conto “faça-você-mesmo”: sobre a escrita etnográfica

Como vimos na sessão anterior, a etnografia, *grosso modo*, ainda pode ser definida por alguma de suas técnicas mais convencionalmente aceitas, ancoradas na

descrição cultural baseada na interação do autor com grupo de pessoas. Uma vez que o etnógrafo conviveu com essas pessoas e tomou nota sobre o que grupo disse e fez, ele ou ela volta para casa e escreve tudo. Trata-se de uma abordagem metodológica fortemente fundada no “empírico” e no testemunho em primeira pessoa, que confia na experiência de observar, ouvir e sentir de um modo geral configurações sociais específicas.

Por outro lado, os critérios de confiabilidade, validade e mesmo qualidade variam conforme o quanto o etnógrafo se questiona sobre o seu método e suas técnicas de produção de dados, o que inclui a escrita. E se o trabalho de campo envolve interação, escrever etnografias é uma empreitada isolada, altamente pessoal e lenta pois envolve a constante reescrita. Dessa forma, poderíamos compreender a etnografia como a representação escrita de uma cultura, ou de aspectos específicos de uma cultura. Representação esta de interpretações culturais a partir de experiência intensa – ou “imersa” - de pesquisa.

Mais especificamente, o etnógrafo decodifica uma cultura enquanto recodifica para outra. A produção desses dados a serem decodificados, via de regra se dá enquanto os pesquisadores estão “delicadamente à espreita, trabalhando e obtendo resultados, mas esses resultados que eles atingem são sempre experimentalmente contingentes e altamente variáveis pelo contexto e pelas pessoas” (VAN MAANEN, 2011, p. 4). E, evidentemente, são também modelados pelos contextos institucionais em que o etnógrafo se insere, normalmente antecipando o que o pesquisador irá achar interessante e assim observar, ouvir e eventualmente escrever.

A etnografia, Van Maanen (2011) esclarece, é o resultado – geralmente e exclusivamente escrito – feito a partir do trabalho de escritório. O autor pontua que “a escrivaninha ou escritório de trabalho dos etnógrafos não é menos importante do que seu trabalho de campo” (p.138). Com efeito, parte das notas de campo que escrevi foram feitas durante o trabalho de observação participante, através o bloco de notas do meu celular. Quando chegava em casa, transferia tais anotações para arquivos de textos salvos em pastas específicas nomeadas de acordo com as bandas ou com os eventos em questão. Deixava o arquivo salvo junto de fotos e vídeos também registrados pelo celular, faixas de áudio capturadas com meu gravador portátil de áudio, capturas de telas das páginas dos eventos, faixas baixadas em mp3 pelo Bandcamp, links e outros materiais para serem descritos em algum momento. Esse

conjunto de arquivos compôs os registros de campo, que por sua vez foram retrabalhados até chegar à versão final do texto da tese.

Contudo, para além desses procedimentos operacionais das técnicas de pesquisa, há uma série de escolhas que podem ser feitas pelo pesquisador-etnógrafo. Decisões como formas pessoais de se expressar, escolhas de metáforas – sonoras, em nosso caso – estilos linguísticos, organizações textuais e assim por diante. Como gêneros narrativos, etnografias são situadas histórica e sócio-culturalmente, portanto jamais escritas no vácuo.

Partindo da classificação dos “contos”⁷ etnográficos estabelecidos por Van Maanen (2011), pode-se dizer que foi utilizado na presente pesquisa uma combinação de contos realistas com contos confessionais. Nos contos realistas, simplesmente se narra de forma desapaixonada e em terceira pessoa. O resultado seria uma descrição proclamada pelo autor com algo de explanação sobre práticas culturais específicas e limitadas que foram observadas pelo escritor. A intenção é a busca por uma autenticidade via suposta objetividade.

Em tais contos, por vezes há a completa ausência do autor no texto final. Apenas o que os membros da cultura estudada dizem, fazem, e presumidamente pensam se mostram visíveis no texto. Ironicamente, ao retirar o “Eu” do observador do relato etnográfico final, a autoridade no narrador supostamente aumenta, apaziguando potenciais ansiedades dos leitores sobre a subjetividade pessoal do etnógrafo. A forma de legitimação da etnografia se dá pelo acionamento de uma voz institucional impessoal que transmite dados mais ou menos objetivos mediante um estilo de escrita supostamente não-contaminado pelo viés pessoal, objetivos políticos e julgamentos morais.

Nessa categoria de contos etnográficos, os materiais são organizados de acordo com tópicos e problemas relevantes para os interesses contextuais e disciplinares do etnógrafo. A presença do autor ou da autora é relegada à breves explicações sobre as condições do trabalho de campo como localizações, distâncias, estratégias de pesquisa, procedimentos em campo, e assim por diante. Normalmente, tais informações são dadas em observações prévias, segmentos metodológicos

⁷ O uso do termo “contos” para se referir à escrita etnográfica é utilizado por Van Maanen (2011) para enfatizar o caráter narrativo, fabulatório em alguma medida, do produto final do trabalho de campo. Isso não significa que o trabalho de campo é uma apenas uma ficção num sentido pejorativo, como carente de rigor do que entendemos como “ciência”.

breves claramente destacáveis do relato em si. O corpo de relatos etnográficos são mais afirmações sobre o que as pessoas estudadas pensam do que as considerações do etnógrafo sobre tais indivíduos.

Ou seja, há a adoção do ponto de vista dos nativos, isto é, considerações e explicações dadas pelos membros. Isto frequentemente se dá mediante citações extensas transcritas de forma direta das falas dos indivíduos colaboradores de pesquisa, “orquestrando” as vozes desses sujeitos e sujeitas. A adoção do ponto de vista dos nativos, seja sugerindo e posteriormente discutindo categorias próprias para descrever seus processos afetivos com a música, além de trechos transcritos de suas foram alguns dos recursos utilizados na presente tese. Muitos desses pontos de vista nativos, em alguns momentos durante a pesquisa tive a oportunidade de discutir a com alguns colaboradores, enviando trechos, e compartilhando algumas reflexões com eles.

Por outro lado, entendo haver no texto final da tese elementos daquilo que Van Maanen (2011) chama de contos confessionais. Trata-se de uma modalidade narrativa sensível e crítica, que reconhece que a escrita etnográfica é qualquer coisa menos uma tarefa descritiva direta e não-problemática baseada em uma assumida doutrina da percepção imaculada. Ao contrário, é composta de escolhas estratégicas e construções ativas sobre o que incluir e o que omitir, como sumarizar e apresentar dados, que vozes selecionar, que citações utilizar, e assim por diante.

O gênero confessional de etnografia em alguma medida expõe tais escolhas mediante um estilo mais pessoal de escrita e passagens mais auto-absorvidas. É marcado pelo impulso de desmistificação do trabalho de campo, demonstrando como as técnicas são praticadas em campo. Relatos em tom mais pessoal, incluindo reflexões sobre como o trabalho de campo afetou o etnógrafo, e mesmo ansiedades sobre a frouxidão de alguns dos procedimentos descritivos costumam ser um dos atributos proeminentes de tais contos. Não se esconde mais que o relato etnográfico é mais próximo de um documento pessoal, e que mesmo que não seja facilmente acolhido pelo senso comum do que se entende por ciência, ao menos é respeitável acerca de procedimentos mais ou menos padronizados, e mais importante, reflexivo sobre tais padrões.

Frequentemente, há a escrita em primeira pessoa, que se esforça em convencer as audiências das qualidades humanas do etnógrafo, seus vieses pessoais, e até eventuais falhas. Por vezes, haveria uma modéstia ou um retrato auto-

irônico nas narrativas apresentadas pelo pesquisador. O etnógrafo se coloca como um simples estudante que observa um grupo, uma espécie de aprendiz diante das práticas ali estudadas⁸. Um estudante que por sua vez não se furta de reconhecer que o relato se trata do seu ponto de vista: detalhes autobiográficos, formas pessoais de ver o mundo, que na medida do possível se mostram parecidas com a dos colaboradores da pesquisa. Aspectos comuns em tais confissões etnográficas seriam mesmo episódios de choque e surpresa, as gafes cometidas pelo próprio pesquisador, e toda uma série de eventos não-planejados, aleatórios até, que ajudariam a compor o relato.

Entendo que pela problemática da pesquisa, envolvendo a escuta, e uma inclinação a compor a etnografia com (auto) etnografias, seria inevitável uma tonalidade confessional nos relatos da presente tese. Por outro lado, é importante notar que intervenções confessionais apareceram em capítulos específicos a etnografia – como o prefácio ou a introdução -, ou em apêndices das monografias realistas. Com efeito, Van Maanen (2011) admite que “a maior parte dos escritos etnográficos mistura e combina vários estilos” (p.159). O que permitiria o surgimento de formas de etnografias “faça-você-mesmo” (p.164). Afinal, embora confie fortemente em outros indivíduos, no fim das contas é o etnógrafo e não os colaboradores que desenvolvem e assumem responsabilidade por quaisquer conceitos culturais, abordagens e representações marcam o seu estudo.

Portanto, na presente tese temos trechos que entendo serem mais confessionais, como na introdução quando falo de uma saída de campo frustrada pelo decreto de isolamento social, e nos fragmentos de campo nos capítulos de contextualização e dos achados da pesquisa (sessões 2.1 e 5.2, respectivamente). Por outro lado, há diversas citações contendo os relatos dos colaboradores da pesquisa, além da constante tentativa de adotar pontos de vistas dos nativos tanto para a construção da problemática da pesquisa, quanto para a estrutura do texto da tese.

⁸ O que suspeito nem sempre ter sido fácil de estabelecer em campo. Em alguns momentos, ao me apresentar e comentar sobre meu histórico – mesmo que breve – profissional e acadêmico, as reações foram ambíguas: por vezes, consideravam “uma honra” estarem sendo estudados, por outras pareciam até mesmo intimidados.

4.3. Escutar sobre o escutar do outro: entrevistas em profundidade.

A entrevista é uma das maneiras comuns utilizadas para compreender a condição humana, sendo uma técnica clássica de obtenção de informações nas ciências sociais, e largamente adotada em áreas como a comunicação e antropologia. E uma vez que abordagens etnográficas são recorrentes nessas duas áreas, também são as entrevistas uma das técnicas mais comuns nesse tipo de pesquisa. Jorge Duarte (2010), ao tratar da entrevista em profundidade, afirma que esta é uma técnica qualitativa que explora assuntos de maneira vertical a partir das informações, percepções, motivações e experiências dos colaboradores da pesquisa para posterior análise e apresentação razoavelmente estruturada. Todavia, também pode ser sintetizada como “uma pseudoconversa realizada a partir de um quadro conceitual previamente caracterizado” (p. 64).

Algumas das qualidades frequentemente atribuídas à entrevista em profundidade estão a flexibilidade dada aos colaboradores para definir uma série de termos a respeito de suas respostas, e até mesmo sobre o caráter da entrevista como um todo, além da possibilidade de ajuste por parte do pesquisador-entrevistador de forma livre a respeito das perguntas. Esse tipo de entrevista busca intensidade nas respostas, e não quantificação ou representação estatística. Sua principal força seria compreender como determinadas coisas acontecem, mais do que a precisão estatística dessas coisas.

Sendo uma técnica inerentemente qualitativa, na presente pesquisa optei por poucos colaboradores, isto é, “poucas fontes, mas de qualidade” (DUARTE, 2010, p.68). Mais especificamente, pude contar com treze colaboradores, que serão apresentados com maior profundidade no capítulo seguinte. Neste capítulo, é importante enfatizar a importância dada à significação e a capacidade das fontes de darem informações confiáveis e relevantes sobre o tema da pesquisa. E reconhecer que a seleção dos entrevistados é não-probabilística, dependendo do julgamento do pesquisador, viabilidade dos colaboradores, e no presente caso, da recomendação dos próprios entrevistados.

Como técnica dinâmica e flexível, a entrevista em profundidade é apropriada para apreender realidades e tratar questões consideradas íntimas pelo entrevistado, que por sua vez pode descrever processos complexos aos quais esteve ou está envolvido. Um processo frequentemente entendido como “subjetivo”, “afetivo” e

“emocional” como a escuta – musical ou não -, seguramente demanda uma técnica de pesquisa que permita que os colaboradores explorem tais dimensões em seus relatos sobre suas experiências de forma flexível e intensa. Como consequência, é frequente que algumas perguntas elaboradas previamente tornem-se obsoletas no decorrer da entrevista, e por outro lado outras questões emergem, readequando tanto a entrevista em curso, quanto entrevistas posteriores.

Além disso, as teorias e pressupostos que constroem o objeto de pesquisa orientam o processo de produção de dados a partir da entrevista, desde a fase das perguntas, até as análises propriamente ditas. Seguramente, toda entrevista em profundidade é modelada em alguma medida pelas premissas do pesquisador, que seleciona colaboradores para produzir dados a partir de suas experiências individuais. E dessa forma, “os dados não são apenas colhidos, mas também [são] resultado de interpretação e reconstrução pelo pesquisador, em diálogo inteligente e crítico com a realidade.”(DUARTE, 2010, p.63). Este diálogo se dá tanto com as abordagens teóricas as quais o pesquisador se baseia, quanto com o próprio itinerário de descobertas durante o trabalho de campo. Dessa forma, durante o

“Percurso de descobertas, as perguntas permitem explorar um assunto ou aprofundá-lo, descrever processos e fluxos, compreender o passado, analisar, discutir e fazer prospectivas. Possibilitam ainda identificar problemas, micro-interações, padrões e detalhes, obter juízos de valor e interpretações, caracterizar a riqueza de um tema e explicar fenômenos de abrangência limitada” (*ibidem*)

Especificamente sobre as micro-interações, é importante notar que algumas das entrevistas foram conduzidas com vários colaboradores simultaneamente. A interação entre os colaboradores durante a entrevista seguramente forneceu *insights* importantes, permitindo que estes reformulassem suas respostas a partir da interação com os colegas. E em alguns casos, até produziu até mesmo perguntas inesperadas de um colaborador para outro, sem que eu precisasse interferir, produzindo potenciais dados a respeito de meu planejamento prévio. Nesse caso, a entrevista se apresentaria nos limites com outras técnicas, como a discussão em grupo. Duarte (2010, p.64) reconhece que embora entrevistas em profundidade geralmente sejam individuais, é possível entrevistar alguns colaboradores em conjunto.

A maior parte das entrevistas conduzidas para a produção de dados na presente pesquisa foram semiabertas. Havia um roteiro-base, entre 5 a 10 perguntas, sempre passível de ser reformulado com questões a mais ou a menos de acordo com o andamento da pesquisa. Conforme as considerações dos colaboradores, os roteiros das entrevistas seguintes foram reformulados. Apesar de não serem abertas em sentido mais estrito, seguramente as entrevistas contaram com a participação dos colaboradores. Em muitos momentos, a entrevista fluía de maneira para além dos temas que havia planejado, com os próprios colaboradores reconhecendo a deriva em relação ao assunto da pergunta. Optei por sempre os deixar à vontade nesse sentido, afinal nesse tipo de técnica é importante deixar o colaborador confortável, sendo cordial, empático, respeitoso e interessado nos relatos. A exceção foi uma entrevista conduzida por e-mail com Pedro Malacarne (2020), que obviamente demandou a elaboração de uma entrevista prévia, sem reformulações durante a resposta do colaborador. Entretanto, mesmo nesse caso, procurei estabelecer um ambiente em que o entrevistado pudesse responder as perguntas em seus termos, conforme suas referências de conhecimento, percepção, linguagem, realidade e experiência. Além disso, mantive contato com o colaborador por mensagens privadas em redes sociais antes e depois da entrevista.

Na medida do possível, as perguntas sempre foram tratadas como abertas, procurando explorar o máximo possível de cada resposta até que o colaborador sinta que esgotou a questão. Essa instrução foi dada até mesmo para o colaborador entrevistado por e-mail. De toda forma, as questões-chave foram adaptadas e reformuladas no decorrer da pesquisa, que considerando a parte do trabalho de campo, se estendeu por mais de dois anos.

Uma entrevista em profundidade não serve para testar hipóteses em um sentido mais convencional. Na verdade, muitas das hipóteses de trabalho, isto é, aquilo que Braga (2005, p.289) entende como *insights* pertinentes, que ao serem tomados como verdadeiros, conduzem a observação dos fenômenos, a produção de perguntas e conseqüentemente da investigação, foram gerados a partir dos relatos dos colaboradores entrevistados. Ora, a própria construção do objeto de pesquisa em torno da escuta derivou da tentativa da compreensão de processos que pareciam mais pertinentes para os colaboradores, e não somente um *a priori* imposto pelo pesquisador.

Nesse caso, foram as entrevistas em profundidade, como técnicas que buscam compreender como determinados processos ocorrem, também orientaram até mesmo quais processos seriam priorizados na condução da pesquisa. E dessa forma, os pressupostos, isto é, conjecturas prévias que orientaram o trabalho de campo, foram em parte conformados por entrevistas em profundidade, sobretudo na fase exploratória da pesquisa.

Todas as entrevistas foram gravadas – seja em áudio ou vídeo – e transcritas integralmente em um momento posterior. O gravador – ou o bot de gravação – sempre foi comunicado/deixado em lugar visível. Assim, evitou-se perder informação, minimizou-se distorções⁹, além de ter facilitado as conduções das entrevistas, sem que me preocupasse em fazer anotações, podendo me concentrar exclusivamente nos colaboradores.

Portanto, é importante notar, para fins de reflexão metodológica, que a entrevista é uma técnica que foi acionada na presente pesquisa não somente pelo método etnográfico, mas é reforçada pela própria característica do objeto. Trabalhos que abordaram a escuta musical historicamente se valem dessas técnicas como forma de tratar o empírico e produzir dados a partir do campo. Marta García-Quiñones (2019) aponta que o estudo das escutas musicais vem trabalhando desde os anos 1990 apoiado em questionários, entrevistas qualitativas (semiestruturadas e até abertas), e ocasionalmente incluindo observações etnográficas. Quiñones questiona até que ponto estas seriam as “reais” experiências de escuta musicais de fato, já que, com efeito, o que se obtém muitas vezes são as palavras dos sujeitos sobre suas escutas: suas afirmações, opiniões, juízos de valor, memórias, expressões de seus sentimentos, em suma, suas elaborações linguísticas de suas experiências de escuta. De toda forma, poderíamos citar DeNora (2004) e Bull (2000) como exemplos de trabalhos bastante notórios nessa categoria de trabalhos que utilizam técnicas de entrevistas. E no Brasil, autores como Martini (2018) e Trotta (2019) também analisam a escuta musical a partir de relatos produzidos em abordagens semelhantes.

Por isso, entendo ser importante ter realizado observações/escutas participantes durante o período que foi possível. Escutar junto, e não apenas escutar o que os colaboradores da pesquisa tinham a dizer sobre suas escutas. Triangular com fontes diversificadas de evidências, como documentos, observações e literaturas.

⁹ Algo problemático de se afirmar se pensarmos a "transdução" – e não a "imersão"- como uma metáfora para a produção de conhecimento via etnografia, conforme veremos na seção seguinte.

E, reiterando o compromisso com abordagens teóricas mais “materialistas”, evitar subsumir as práticas de escutas dos indivíduos à significados ocultos, e mesmo juízos de valor subjacentes, ali, à espera para serem decifrados.

4.4 Da imersão para a transdução: uma etnografia a partir da escuta

Mas como adaptar abordagens etnográficas para dar conta de objetos como a música como som e a escuta, mesmo que musical? Para realizar uma etnografia da escuta, precisamos repensar o método etnográfico em sua concepção mais “tradicional”, isto é, interpretativo e contido em um campo inteiramente localizável e fixo geograficamente. A própria construção do objeto da pesquisa – práticas de escuta - e as abordagens teórico-metodológicas de cunho mais “materialista” nos obrigam a refletir para conseguirmos estabelecer o método mais adequado para a presente problemática. Nas sessões anteriores, procuramos tanto discutir o campo construído como multi-situado e atravessado por uma Internet permeada, incorporada e cotidiana, bem como a forma de escrita etnográfica e o tipo de técnica de entrevistas. Nesta sessão, procuraremos direcionar a etnografia para uma problemática sonora, para que se refine a ponto de ajustar ao estudo dos modos de escuta. Ou seja, aqui procuraremos estabelecer o diálogo específico dos Estudos de Som com a Etnografia.

É sabido que o som tem sido geralmente negligenciado pelo trabalho etnográfico (cf. SAMUELS *et al*, 2010; RICE, 2018). Com efeito, trata-se de uma negligência mais ampla, que mencionamos anteriormente no capítulo teórico. Evidentemente tal questionamento se coloca na suposta hegemonia nas humanidades em geral, de que a cultura é, ao fim e ao cabo, resultado de atos de inscrição, e que a tarefa dos pesquisadores deveria ser decifrar os significados subjacentes a estas inscrições, mediante leituras e interpretações dessas culturas. No entanto, ouvir é parte fundamental do trabalho de campo etnográfico, ainda que “etnografia” e “som”, por si mesmos, sejam termos difíceis de definir.

Embora na etnografia não seja novidade dar atenção ao corpo e à percepção sensorial, Erlmann (2004) pontua que tais abordagens frequentemente tratam desses temas como “textos” a serem lidos. Portanto, teríamos de repensar questões teórico-metodológicas para a compreensão mais sensual ou sensorial dos objetos. Esta abordagem, se coloca em diálogo e ressonância com publicações de diversas

disciplinas das humanidades que enfatizam o papel da escuta, do ouvido, do som e da auscultação. Em diversos contextos investigativos, a maneira de pensar temas musicais e sonoros mudou, “crescentemente desviando a atenção das leituras – de partituras ou sentidos que são resultados dos atos de inscrição – e focando na *materialidade da comunicação musical*, questões de sensualidade, e similares” (p.2, grifo meu).

Conhecer as culturas de maneira aural, permite um entendimento dos membros de uma sociedade e como estes se relacionam, para além dos textos, significantes e símbolos. Tal entendimento permite também a compreensão das mudanças decorrentes da modernização, tecnologização e globalização. De fato, vivemos rodeados de textos e imagens. Porém, considerar a escuta meramente como um sentido secundário, estabelecendo *a priori* uma hierarquia dos sentidos seria uma compreensão equivocada.

Por outro lado, não é o suficiente denunciar a visão a substituir pela audição, fomentando uma dicotomia simplista entre ambas, com a primeira como o órgão sensorial moderno, e o segundo como um pré ou anti-moderno modo de percepção. Uma abordagem mais nuançada, sobre como a escuta exerce um papel na forma em que as pessoas nas sociedades ditas modernas se entendem de maneiras incorporadas, sensoriais e auditórias, seria o ideal. As práticas sônicas, longe de estarem separadas de outros sentidos e definidas como um resíduo histórico, frequentemente trabalham em cumplicidade com as práticas visuais da era moderna.

O aural está no projeto moderno tanto quanto o visual. O pesquisador comprometido com um estudo da escuta deve compreender como práticas acústicas se colocam em um contexto de globalização e modernização e como estas frequentemente escapam, resistem ou sucumbem com o “visualismo” Ocidental. O conhecimento da comunicação sonora produz um conhecimento relacional, e as tecnologias de mediação do som contribuem para uma percepção multi-sensorial própria da modernidade. E os efeitos da tecnologia na percepção dos sons, quando informada de maneira etnográfica, resultam em uma análise mais flexível, para além de um determinismo tecnológico.

Para Tom Rice (2018, p. 239), em etnografias mais convencionais, os sons frequentemente são mencionados como detalhes, ou utilizados para evocar atmosferas do campo onde o etnógrafo realiza suas observações. Poderíamos entender que o próprio nome da técnica da etnografia se chamar *observação*

participante seria um indício da falta de atenção cuidadosa aos sons na etnografia, e do viés “visualista” do método. Como etnógrafos, estamos sempre olhando, observando, “lendo” uma determinada realidade, para posteriormente oferecermos um produto final em formato de texto, com imagens, fotografias e filmes sobre nosso trabalho de campo.

Entretanto, Rice (2018) nos lembra que, mesmo para Geertz, o que o etnógrafo faz, acima de tudo, é escutar. Então poderíamos argumentar que escutar é no mínimo tão importante quanto a observação no método etnográfico. A dimensão aural da etnografia se coloca nas entrevistas face-a-face, e na escuta engajada da própria participação em campo em co-presença com nossos colaboradores da pesquisa. Em suma, muito do que se passa na etnografia é baseado no que ouvimos, e uma vez que escutar é rotineiro em muitas das técnicas deste método, todos os etnógrafos, em alguma medida, são etnógrafos do som.

Todavia, problematizar a naturalizada visualidade da etnografia seria parte de um movimento mais amplo, de engajamento com os sentidos, entendendo-os não como receptores mecânicos de informações, mas também mediadores de valores sociais. Caberia ao pesquisador compreender as mediações que modelam essa experiência sensorial, sempre variante histórica e transculturalmente. E especificamente, engajar o etnógrafo com o som e compreender o papel deste no processo de pesquisa.

De toda forma, a compreensão do ambiente sônico é necessária para se ganhar uma compreensão mais ampla das próprias práticas musicais que desejamos compreender. E se a etnografia envolve estratégias como participação, observação, estar por perto, discutir em grupos, realizar gravações de entrevistas e escrever diários de campo, é preciso reconhecer como a escuta perpassa todas essas técnicas. E das gravações sonoras que obtemos de campo para compreendermos a escuta, capturamos em alguma medida a espacialidade dos locais estudados, e tópicos acerca de som que podem surgir. Em suma, tecnologias analógicas e digitais expandiram a capacidade do etnógrafo de registrar, armazenar e editar sons. Tais sons, perfeitamente são integrados ao trabalho de campo a nível de processo de pesquisa, a despeito do produto etnográfico definitivo ser escrito. No entanto, deveríamos reconhecer que ouvir e gravar são tão centrais para os processos quanto a escrita e a observação.

Figura 5 – Tecnologias utilizadas para a escuta na pesquisa



Fonte: foto do autor.

Na foto acima, temos algumas das tecnologias utilizadas para a escuta na produção de dados da presente pesquisa. O aparelho *smartphone*, além de ser utilizado para a escrita das notas prévias dos diários de campo – frequentemente durante os próprios shows, ou em algum *insight* longe do computador pessoal – também foi utilizado para gravações audiovisuais das apresentações, além de ser o principal dispositivo de escuta dos *singles*, EP's e álbuns das bandas de rock independente e autoral de Curitiba. Normalmente, essa prática se dava de forma bastante informal e despreziosa: através de uma *playlist* pessoal no Spotify, que ia crescendo conforme descobria artistas locais que em alguma medida dialogavam com tais subgêneros que sempre compuseram o foco da pesquisa. Na primeira audição dos fonogramas, geralmente fazia anotações prévias com minhas primeiras impressões sobre as peças musicais, normalmente intercalando com informações coletadas nas plataformas sobre o que estava escutando. Embora no decorrer da pesquisa tenha adquirido CDs e até mesmo uma fita K7 de uma das bandas, foi na acoplagem entre meu corpo, plataformas de streaming, o *smartphone* e os fones de

ouvido deste aparelho que majoritariamente tive acesso aos fonogramas dos projetos, artistas e bandas de indie rock curitibano.

O gravador portátil foi levado algumas vezes ao campo para gravar alguns trechos de shows que me interessavam – geralmente os mais ruidosos, ou contendo faixas inéditas, ou alguma interação com o público que me chamasse à atenção. O procedimento era bastante simples: ligava o gravador e deixava registrar até a hora que achasse necessário (muitas vezes com gravações durando vários minutos). Entretanto, a principal função do gravador na pesquisa foi registrar as primeiras entrevistas com os colaboradores com quem pude interagir presencialmente. Assim, podia concentrar minha atenção nos meus interlocutores, sem me preocupar em ficar fazendo anotações durante as respostas dos sujeitos e sujeitas.

Já a interface de áudio portátil junto dos fones de melhor qualidade foi utilizada sobretudo para a transcrição das entrevistas. Uma vez que muitos dos registros com o gravador foram feitos em lugares extremamente ruidosos, para realizar transcrições mais precisas era mais adequado um equipamento mais confortável e de melhor qualidade. E para as entrevistas feitas por chamadas de vídeo, tais tecnologias também se mostraram mais eficientes, ainda mais combinadas com um microfone condensador para eu me comunicar com os colaboradores. Ocasionalmente, a combinação da interface com os fones também foi utilizada para ouvir episódios de podcast – como no caso do projeto Música sem Título – e fonogramas das bandas. Entretanto, como um exercício (auto) etnográfico de compreensão do modo mais comum de escuta dos colaboradores da pesquisa, geralmente optei pela praticidade e mobilidade do *smartphone*.

Apontar tecnologias na pesquisa nos leva ao reconhecimento da transdução na escuta e na investigação científica. Sterne (2003) nomeia de transdução qualquer manifestação mecânica, inclusive a oscilação do tímpano em nossos ouvidos, princípio originário da reprodução de som moderna. Alto-falantes seriam transdutores, já que transfiguram ondas eletromagnéticas em ondas sonoras que o ouvido humano capta. Outros exemplos incluem o microfone e o corpo humano. O primeiro operaria de forma inversa ao alto-falante, já que “as ondas sonoras são convertidas em ondas eletromagnéticas para amplificação” (HENRIQUES, 2020, p.68). E o ouvido humano, por sua vez, ao invés de fluxos eletromagnéticos, operaria mediante correntes corporais, e atuando como um transdutor sensorial, transformaria as ondas sonoras em movimentos cinéticos: batendo o pé, balançando o corpo, mexendo a cabeça, etc.

Esse processo seria entendido mais como uma resposta corporal do que racional, “uma transformação de energia sônica em energia cinética” (p.69).

Com efeito, a transdução é “uma infraestrutura universal para uma variedade de culturas do ouvir” (HELMREICH, 2015b, p.177). O autor nos relembra que o som é uma forma de energia transmitida através de um meio que “move-se através ou entre mídias – de uma antena para um receptor, de um amplificador para um ouvido, da leveza do ar para a espessura da água. Com tais travessias, som é *tranduzido*” (p.222, grifo do autor). Sendo assim, transduzir é, “converter, transmutar – o som do meio da água para o meio do ar” (p.176). Trata, portanto, de transformação em seu substrato energético – do elétrico para o mecânico, por exemplo - mas também modulações em sua matéria e sentido.

Ou seja, em uma etnografia, seria mais cabível a ideia transdução ao invés de tradução, pois há um trabalho de processamento e transformação de sentidos de um meio para outro. Transformamos o que registramos, por vezes de maneira radical, mesmo que involuntária, no momento da recepção das gravações, nas memórias externalizadas que consultamos mais tarde, e na maneira como escrevemos os diários de campo. Dessa forma, superamos o clichê antropológico de “imersão” na cultura a partir trabalho de campo. Ver, simpatizar, esquecer da própria cultura e mergulhar com empatia na cultura do outro, normalmente é retratado na metáfora da imersão, como comunhão, sintonia. Mas a transdução, por outro lado, amplifica, modula, distorce, cria realimentações.

A imersão, de acordo com Helmerich (2015a), “seria uma ferramenta pobre para pensar sobre a estrutura do espaço, sobre a materialidade dos meios em que os etnógrafos enquanto observadores-participantes-ouvintes se movem” (p.201). Imersão não seria conhecimento situado; etnógrafos não podem simplesmente absorver cultura. A transdução, em contrapartida,

“pode ser utilizada como um dispositivo para reconhecer (...) o caráter corpóreo da transferência de sinais”, nos lembrando “da dimensão física e material de tais transferências e questões de resistência e distorção” (p.202).

Todo tipo de transdução “seria um modo de atenção que pergunta como as definições de sujeitos, objetos e campo emergem em relações materiais que não podem ser modeladas com antecendência” (HELMREICH, 2015a, p.203). É um processo que nos lembra dos desconfortos nos contatos com redes particulares,

maquínicas e sociais. Com efeito, o próprio relato etnográfico é uma transdução, e o etnógrafo, em sua escuta, atua como um tipo de transdutor. Além disso, a transdução transcende dualidades de forma e conteúdo, corpo e mente, matéria e espírito, prometendo “unir o material com o semiótico” (p.223). E assim, conseguiria aproximar ou sobrepor uma análise cultural de uma descrição das técnicas, tecnologias e materialidades. Portanto, para a presente pesquisa, a noção de transdução permitiu articular a processualidade metodológica da etnografia, historicamente interpretativa, com as linhas de reflexão teóricas voltadas para o corpo, a experiência de escuta e as materialidades da comunicação. Ao mesmo tempo enfatiza os mecanismos transdutores agenciados para a produção de dados, e simultaneamente nos fornece uma metáfora rica para explicar o processo de compreensão das dinâmicas das práticas de escuta das expressões musicais aqui estudadas.

5 ACHADOS DA PESQUISA – ANÁLISE E DISCUSSÃO

5.1 Colaboradores da pesquisa

Conforme exposto no capítulo anterior, a presente pesquisa foi fundamentada metodologicamente em abordagens etnográficas, que abrangem a observação-escuta participante, o acionamento das técnicas de entrevista em profundidade, e um processo de “transdução” dos dados produzidos em um campo que é multi-situado e híbrido em termos de on e off-line. Já o presente capítulo concerne à análise e discussão dos dados produzidos na pesquisa. Nesta sessão, apresento os colaboradores da pesquisa, que incluem músicos, fãs e produtores de conteúdo a respeito dos subgêneros de rock independente dos quais busco compreender as práticas de escuta.

Estes colaboradores da pesquisa fazem parte de um conjunto de dezenas de projetos (musicais ou de conteúdo, como no caso do Música sem Título), bandas e artistas que proliferaram em torno do *post-rock*, do *math-rock*, do *shoegaze*, do *dream pop* e de uma série de subdivisões do rock independente de e em Curitiba. Seguramente não se tratam de todos os agentes ligados a tais expressões musicais na cidade. Conforme Howard Becker (2008) nos relembra, amostragens frequentemente se mostram problemáticas na pesquisa, na medida em que somos incapazes de estudar a fundo todos os casos sobre os temas que nos interessam. Ao invés disso, buscamos exemplos com razoável potencial de generalização e que demonstrem em alguma medida conhecimento sobre uma classe maior de objetos. Esses exemplos serviriam como uma sinédoque, “uma figura de retórica em que usamos uma parte de algo para remeter o ouvinte ou leitor ao todo que ela pertence” (p.96). E dessa forma, “queremos que parte de uma população, organização ou sistema que estudamos seja considerada como representante, de maneira significativa, do todo em que foi extraída” (*idem*).

É claro que abordagens etnográficas tendem a ir em uma direção contrária, em suas tentativas de compreensão holísticas mediante densas descrições das atividades estudadas pelo etnógrafo. Entretanto, é sabido que frequentemente isto traz problemas em termos de recorte, e de acordo com Becker (2008), cabe ao etnógrafo reconhecer que a sinédoque é um recurso possível dados aos limites das

pesquisas, e da própria angulação que o trabalho de campo estabelece, que por sua vez é fruto de um percurso muito individual do pesquisador.

Sem desconsiderar as particularidades e subjetividades individuais, é desta forma que os colaboradores da pesquisa são pensados. Com efeito, a opção por tomar como colaboradores não apenas músicos, mas também entusiastas de tais expressões musicais, que manifestam seu apreço comparecendo aos shows, gravando *stories* das apresentações, produzindo vídeos-paródia, escrevendo resenhas de discos, gravando vídeos de análises, podcasts, e outros conteúdos tem como objetivo compreender as práticas de escuta desde uma perspectiva mais abrangente. Isto é, que não fique centrada apenas no escutar dos músicos, em como estes escutam enquanto compõem, ensaiam e se apresentam ao vivo. E assim, possa trazer para a análise a escuta daqueles que, embora frequentemente saibam tocar instrumentos musicais – mesmo que de maneira informal – não têm na participação em uma banda seu principal engajamento com tais vertentes de rock independente. Dessa forma, seguramente não escutam da mesma forma, com os mesmos objetivos, nos mesmos momentos, com a atenção nos mesmos elementos que os músicos.

Como consequência, se produz uma pequena “polifonia” de relatos de escutas, com variações, contradições, oscilações e em um processo que, já em nível individual, é extremamente complexo e dinâmico. Afinal, um mesmo indivíduo ouvinte pode ouvir de formas diversas uma mesma peça musical dependendo do contexto. Além disso, uma abordagem “polifônica” dos relatos de escutas me permitiu encontrar uma série de surpresas a partir dos dados produzidos, que contrariavam minhas expectativas prévias. Por exemplo, os colaboradores “não-músicos” frequentemente se mostraram mais precisos em suas considerações, empregando um vocabulário musicológico ausente nas falas dos colaboradores músicos, que frequentemente optavam por uma linguagem mais metafórica e subjetiva dos seus processos de escuta.

Além disso, os colaboradores da pesquisa evidentemente não descreveram apenas suas práticas de escuta ou suas atividades nos projetos musicais em que estão engajados. Mas sim, também forneceram considerações sobre a produção de rock independente local como um todo, sobre os gêneros musicais aos se associam, tomam como influência, apreciam em seus cotidianos, e de suas relações com a música e dispositivos midiáticos. Suas colaborações seguramente transcenderam à problemática da pesquisa, dando fundo à discussão que se pretende mais central no presente trabalho.

5.1.1 Lucas Redekopp:

Lucas Redekopp é compositor, baixista e tecladista da banda Othersame. De acordo o próprio músico, a banda começou em finais de 2016, sendo inicialmente um projeto dele e do vocalista e guitarrista João Cardoso. Ambos já tinham um histórico de tocar em diversas bandas, inclusive projetos de *covers* de Curitiba. Redekopp também trabalhou como atendente e técnico de som no Estúdio 33, um estúdio de gravações e ensaios na Rua Trajano Reis, no centro de Curitiba. Todos os integrantes da formação de sua banda no momento em que realizei a entrevista, estavam “faixa de vinte e poucos, menos o baterista atual que tem trinta e três” (REDEKOPP, 2019). Quando foi iniciada, a banda não era chamada de Othersame, e seus fundadores tinham a intenção de se inserir no circuito cover curitibano, já que tinham experiência prévia no meio como músicos. No entanto, Redekopp (2019) conta que eventualmente perceberam que estavam compondo material autoral, inclusive em detrimento do aprendizado de canções para o hipotético projeto *cover*, que jamais saiu dos ensaios. Desde então, a banda teve variadas fases, trocando sobretudo de bateristas.

Figura 6 – Othersame (Da esquerda para a direita: João Cardoso, Lucas Redekopp, Guilherme “Tissu” Tanamati e Ravi Vilela)



Fonte: imagem coletada das redes sociais da banda.

A partir de 2016, a banda lançou um EP chamado *Counting Saturn* (2018), os singles *Blue Devil (Acoustic)* (2017), *Sirens* (2018), *Deadlock* (2019), *Samsara* (2019), *How you define 'real'* (2020), além do álbum *Depiction* (2020). A banda não tem filiação a nenhum selo virtual da cidade – como o CPDMG¹, Lo-Slow², NapNap³ – ou mesmo o paulista Sinewave, bastante proeminente no “pessoal dos *shoegaze* aí que tão movimentando a área dos selos” (REDEKOPP, 2019). Entretanto, o músico afirma conhecer e já ter tocado em algumas ocasiões com estes agentes. Por outro lado, a banda já dividiu palco com alguns nomes expressivos do Hardcore nacional como Dead Fish, Menores Atos, Bullet Bane e Gloria. Redekopp (2019) afirma que esses eventos ocorreram por alguns contatos de integrantes da própria banda, que teriam um passado na cena Hardcore curitibana.

Quanto ao post-rock, subgênero de rock independente mais afim com a da atual fase da banda, o músico esclarece que

a necessidade de colocar um estilo mais próximo do nosso foi o que atraiu o post-rock pra ideia, assim. Várias vezes, quando a gente foi tocar em alguma [festa], o pessoal, para montar eventos, para esclarecer o que era o nosso tipo de som, perguntou o que era o nosso som (...) Foi mais a decisão das pessoas de expressar o que elas viam na gente, do que a gente de certa forma tentando impor que nós somos uma banda de post-rock. Até porque eu acredito que na totalidade, na utilização do post-rock, a gente não é. [Uma vez, em um show em Florianópolis] o pessoal colocou nosso estilo como “post-rock progressivo”. A gente mandou lá ‘a gente curte isso e isso, tem tal e tal propostas’, então o pessoal decidiu que era isso. A gente gostou muito, tanto até utilizando de outras maneiras (REDEKOPP, 2019)

Por outro lado, o músico reconhece que a banda

se espelha muito em bandas de post-rock, principalmente em mixagem, essa coisa, Caspian, We lost the sea, [que] já é uma vibe um pouco diferente do post-rock. O Caspian também tá caminhando pra um post-rock diferente do convencional, que seria aquele Explosions in the Sky, God is an Astronaut, Russian Circles, essas coisas assim. E, acho que assim, historicamente falando, o post-metal, inclusive, o nome post-metal hoje em dia ele caracteriza um estilo, mas a nascente dele, o que caracterizava ele, era ser um metal diferente só. É uma aplicação diferente daquele tipo de metal. Então, a gente meio que tem essas visões, e a gente tá tentando só, de alguma maneira, deixar algum elemento que as pessoas possam reconhecer, mas que não é só isso também. Tanto que nos nossos press kits, nos nossos releases, a gente sempre faz questão de deixar claro que a gente tem

¹ Ver em < <https://cpdmgang.bandcamp.com/>>. Acesso em 07/10/2020.

² Ver em < <https://loslowrecords.bandcamp.com/>>. Acesso em 07/10/2020.

³ Ver em < <https://napnaprecords.bandcamp.com/>>. Acesso em 07/10/2020.

influência de rock progressivo, do post-grunge dos anos 90, do post-rock, muita influência. Mas a gente traz coisas da música brasileira, tem bastante coisas de folk, que estão muito mais, talvez, no nosso âmbito de criação, na nossa expectativa de criação, do que no som que sai, mesmo (REDEKOPP, 2019)

Quando peço para citar exemplos de mixagem de post-rock que influenciam a Othersame, Lucas Redekopp (2019) menciona bandas como We Lost the Sea, Hubris, que teriam um “*mix fantástica, o trabalho das guitarras, do baixo*”. Além disso, o músico pontua que

O próprio Russian Circles no último álbum [*Blood Year*, de 2019] me surpreendeu bastante na mixagem. O último do God is An Astronaut [*Epitaph*, de 2018]. Acho que o post-rock um pouco mais novo, um pouco mais atual, assim, eu gosto muito mais da sonoridade, porque ele remete a uma coisa muito mais pesada, próximo do post-metal, mas que não tem esse vocal berrado (REDEKOPP, 2019)

Em complemento, Redekopp (2019) também menciona que alguns de seus companheiros de banda apreciam outros gêneros *post* como post-hardcore, ainda que dê a entender que o limite onde começam e se encerram tal subdivisões frequentemente é difuso. Respondo a ele que inclusive algumas bandas consideradas fundadoras do post-rock como a estadunidense Slint emergiram de contextos Hardcore (cf. CHUTER, 2015), e que de certa forma tais expressões não seriam tão alheias quanto possam parecer em um primeiro momento. O músico concorda, e de certa forma estabelece um paralelo com a trajetória de sua própria banda.

Acho que muito do que a gente realizou, foi pelo fato de a gente ter trazido essa primeira visão do emo... não é especificamente emo, pra mim tem uma coisa muito mais grunge do que emo. É aquele emo-grunge, aquela linearidade, que bandas como o Basement exploraram, e foi a marca deles. (REDEKOPP, 2019)

Na busca por nomenclaturas sucintas para ajudar na divulgação dos lançamentos da banda, Redekopp (2019) admite que muitas vezes tem de incorrer ao facilitador ‘post-rock’ e “torcer pro cara entender todos os âmbitos, todas as influências. Até nos *releases*, a gente faz sempre no *press kit*, tá sempre lembrando que a gente tenta trazer todos os elementos”. E menciona música brasileira, rock progressivo, grunge, música eletrônica, música minimalista e de concerto, que geraria como resultado “uma coisa que infelizmente não inventaram um nome ainda, então a gente coloca como post-rock”. Além disso, durante os anos de atividade da banda já

tocaram com bandas como os também colaboradores da pesquisa Céu de Vênus (que, como veremos, a seguir, dialoga de forma mais assumida com o post-rock), e também umdeusblusa, terraplana, e em diversos nomeados em torno do *shoegaze*. Sobre este último subgênero, embora admita que a aproximação sonora com o *shoegaze* não seja imediata, o músico reconhece

“com certeza influencia. Então, a gente, até por esse fato de gostar bastante de pedal, de gostar de ambiências, é uma coisa muito fácil chegar nisso [shoegaze]. Os melhores exemplos de utilização de um [pedal de] fuzz com reverb, vêm do shoegaze” (REDEKOPP, 2019).

Quando escuto essa resposta, pergunto para o músico a respeito de Kevin Shields, guitarrista da banda de *shoegaze* My Bloody Valentine. Redekopp (2019), além de concordar que é um exemplo bastante sintomático do que afirmou a respeito do uso de pedais de modulação, compreende que

são coisas que a gente tem que ir buscar, coisas que a gente tem que ouvir, tem que entender. Até porque, nessa busca por pedal, por sonoridades específicas, a procura por bandas e por estilos é o que mais ajuda a você abrir a tua cabeça e saber o que você procura, né? (REDEKOPP, 2019)

Redekopp (2019) compreende que a crescente proliferação de tais subgêneros em anos mais recentes, seriam “uma expectativa nova” sobre tais expressões que já existiam no Brasil desde os anos 1990. E que seria a busca por uma identidade sonora, que motivaria o reprocessamento de tais subcategorias do rock independente. Seguramente, ao ouvirmos as canções da Othersame, a identificação com expectativas sonoras mais consolidadas do post-rock e do *shoegaze*, por exemplo, não é imediata. A maneira como reprocessam tais expressões se dá mais pelas bordas, operando de maneira centrífuga às convenções mais difundidas. Todavia, em parte sempre foi um objetivo dessa pesquisa justamente procurar projetos que não apenas reproduzam de maneira “fiel” ao cânone de tais subgêneros, mas que também os mesquem, os reprocessem, e em alguma medida deliberadamente se afastem.

5.1.2. Nicolas Fish, Rafael Walter, Luciano Komirchuk e Matheus Valente:

Fish, Walter, Komirchuk e Valente são espectralmente guitarrista, baterista, guitarrista e baixista da banda de *post* e *math* rock Céu de Vênus. O projeto musical começou em 2014, com Walter e Komirchuk em duo de baixo e bateria. Nicolas Fish complementaria as guitarras em 2015, e após testarem alguns baixistas, Matheus Valente fecharia a formação da banda ainda antes de gravarem o primeiro EP *Introspectro*, lançado em 2017. Os quatro integrantes da banda têm formação – completa ou em andamento – no curso de Música da Universidade Federal do Paraná.

Ao gravarem uma série de registros em vídeo dublando performances das canções do primeiro EP⁴, postaram no grupo de Facebook do selo virtual paulista Sinewave⁵, o que acabou despertando interesse dos organizadores do selo, que se ofereceram para lançar o trabalho de estreia da banda.

Figura 7 – Capa do EP *Introspectro* (2017) da banda Céu de Vênus



Fonte: imagem coletada pelo autor das redes sociais da banda.

⁴ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=oDZ3fHRUmTo> >. Acesso em 07/07/2020.

⁵ Ver em < <https://www.facebook.com/groups/sinewave/> >. Acesso em 07/10/2020.

De acordo com os integrantes do grupo, o convite da Sinewave foi uma grata surpresa, já que o selo “era uma coisa meio longe... [mas] a gente postou, os caras chamaram” (CÉU DE VÊNUS, 2018). Seria uma espécie de “meta” otimista, e que foi alcançada após o lançamento do trabalho, feito de forma desvinculada a qualquer selo. Dois anos depois, o quarteto lançou um álbum completo, chamado *Por Todo o Inverno e a Primavera* (2019) – também divulgado pelo selo paulista - e um single, chamado *O Acaso Não Existe* (2020)⁶, além de uma versão para faixa *Setedoum*⁷ no mesmo ano, já durante a quarentena.

Figura 8 – Capa do álbum *Por Todo o Inverno e a Primavera* (2019) da banda Céu de Vênus



Fonte: imagem coletada pelo autor das redes sociais da banda

Durante os últimos anos, os músicos afirmam que pontualmente apareciam parcerias em shows entre bandas conterrâneas que estavam começando, como terraplana, Doberrot, Peixe-Cobra. Ou seja, uma série de projetos musicais com forte apelo instrumental e de diálogo assumido com post-rock, *dream pop* e *shoegaze*.

⁶ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=tTNTIqB6JPM> >. Acesso em 07/10/2020.

⁷ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=rHKCzOPDIKk> >. Acesso em 07/10/2020.

Além disso, tocaram com bandas de outros estados (como Kalouv de Pernambuco e Adorável Clichê, de Santa Catarina), e em algumas ocasiões, se apresentaram em Blumenau. Portanto, há o reconhecimento por parte dos integrantes da aproximação com, para além de bandas acolhidas no mesmo subgênero, projetos de *dream pop* e *shoegaze*. De acordo com os músicos, isso seria sintomático de que “tá voltando os anos 90, né. A galera tá incorporando os anos 90 de novo” (CÉU DE VÊNUS, 2018). Mais uma vez, tal década é mencionada. E com efeito, como vimos no capítulo de contextualização, seguramente os subgêneros de rock independente aos quais tais projetos dialogam têm suas origens na última década do século passado. Todavia o público seria mais jovem, por vezes sequer nascido em tais décadas, tendo entre 17 e 20 e poucos anos e “que gosta dum rolê que não é balada” (*ibidem*). De fato, conforme será possível perceber nas seções seguintes, todos os colaboradores da pesquisa se encaixam dentro deste recorte etário, que seguramente era o predominante nos shows e festivais que pude presenciar nas saídas de campo presenciais.

Figura 9 – Céu de Vênus (da esquerda para a direita: Luciano Komirchuk, Nicolas Fish, Rafael Walter e Matheus Valente)



Fonte: Foto de Alessa Berti gentilmente cedida por Matheus Valente.

Dentre os projetos musicais entre os colaboradores da pesquisa, seguramente trata-se da banda que trabalha de maneira mais assumida o *post-rock* – principalmente no primeiro EP – e suas derivações como o *math rock* nos lançamentos posteriores. Por outro lado, cada integrante afirma apreciar e dialogar em suas composições com uma série de outros gêneros musicais, algo que pude reparar mesmo em diversas conversas informais com os integrantes da banda, que acabaram não sendo registradas para a produção de dados da pesquisa.

5.1.3. Lia Kapp, Gustavo Mazuroski e Erich Zimmermann:

A banda, que leva o nome artístico da compositora, vocalista e multi-instrumentista Lia Kapp, é também composta por Gustavo Mazuroski, guitarrista, ocasionalmente baterista e também compositor e principal produtor da banda, e Erich Zimmermann, baixista, compositor e tecladista. Conforme este último afirma, “instrumentos, assim, quase não tem nenhum fixo, a gente fica variando, em um rodízio...” (ZIMMERMANN, 2019). O mesmo ocorre com o processo de criação, pois embora a banda tenha o nome artístico da vocalista, “hoje em dia [tal processo] é bem coletivo”, e “por isso dizemos que nós somos a Lia Kapp” (*ibidem*).

Figura 10 – Lia Kapp (Da esquerda para a direita: Gustavo Mazuroski, Lia Kapp e Erich Zimmermann)



Fonte: imagem coletada das redes sociais da banda.

A banda tem uma trajetória predominante autoral. Os músicos afirmam, meio em tom de brincadeira, que o único “cover” feito é de uma canção composta pelo guitarrista Gustavo Mazuroski em um projeto solo prévio, e que não contou com a participação dos outros músicos na criação, sendo um ponto fora da curva dentro de uma trajetória de produção coletiva. Entretanto, a banda se inicia com a parceria entre Lia Kapp e Gustavo Mazuroski, quando ambos tinham entre 16 e 17 anos de idade. Cada um dos dois tinha um projeto solo de peças gravadas de forma solitária e em casa, até que decidiram começar a compor juntos.

Juntos, ambos fizeram o álbum *Metamorphösis* (2018)⁸, e Mazuroski prosseguiu como parceiro também nos palcos. Na necessidade de outros instrumentistas para acompanhá-los nas apresentações, conheceram Erich Zimmermann e contaram uma série de bateristas, boa parte de deles em caráter temporário para dar conta dos compromissos de shows ao vivo. Mas foi apenas na época desse disco,

“A través dos ensaios mesmo que agente... tipo, sentou um dia e falou ‘então, a gente é uma banda’. E daí eu cheguei para eles e perguntei ‘a gente muda o nome ou não?’. E daí a gente decidiu que iríamos manter o nome. Isso é

⁸ Ver em < <https://liakapp.bandcamp.com/album/metamorph-sis> >. Acesso em 10/07/2020.

uma coisa que confunde as pessoas, mas [a banda] não sou só eu. É todo mundo agora. Todos eles fazem parte. “ (KAPP, 2018)

Desde então, tocaram em muitas das casas de shows de Curitiba dedicadas à música autoral (92 Graus, Casinha, John Bull Pub, Fuzz Studio) e até mesmo algumas assumidamente que “não dá pra dizer que são necessariamente pontos com foco em show de bandas autorais, as vezes até de show de bandas, sabe?” (MAZUROSKI, 2019). Também se apresentaram em eventos pontuais como Bicicleraria Cultural e Girl Power Fest. Contudo, apesar de terem tocado em diversas ocasiões com bandas ligadas à selos virtuais, a banda lança seus trabalhos nas plataformas digitais sem o apoio de tais *labels* de música independente. Na época da entrevista, estavam planejando mais shows para o EP *Jupiter* (2019) totalmente produzido pelo trio, junto de um baterista para as gravações.

Posteriormente, em vídeo publicado em 4 de Abril de 2020⁹, Lia Kapp explica que devido a uma série de fatores, que incluíam a então recente pandemia do novo coronavírus e a viagem do guitarrista Gustavo Mazuroski para o Japão para fins de estudos, a banda entraria em hiato por tempo indeterminado. Desde então, a musicista tem postado videoclipes gravados antes da pandemia, e algumas apresentações intimistas com alguns amigos músicos de sua própria casa¹⁰ e vídeos de temas mais variados. Até onde pude notar durante o percurso da pesquisa, esse foi um dos poucos casos em que o hiato de um projeto musical ligado ao rock independente curitibano foi assumidamente anunciado. O mais comum era ou as bandas procurarem se adaptar ao distanciamento social prolongando lançando algum material inédito – ainda que forma mais esparsa do que o habitual – ou simplesmente entrar em uma pausa silenciosa das atividades.

⁹ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=dwf6P7pRftM> >. Acesso em 05/04/2020.

¹⁰ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=MwA-5BYZQgc> >. Acesso em 07/10/2020.

5.1.4 Wesley Dias e Pedro Malacarne:

Wesley e Pedro são ambos estudantes de engenharia mecânica na UTFPR e com respectivamente 27 e 19 anos na época das entrevistas. Encontrei-os pela primeira vez em momentos diferentes durante as saídas de campo, e eventualmente descobri que se conheciam entre si. Especificamente Wesley Dias, me foi recomendado como um colaborador em potencial até mesmo pelos colaboradores músicos da banda Céu de Vênus, por ser uma presença constante em shows, algo que o estudante faz questão de deixar claro em seu perfil pessoal do Instagram, que conta com uma série de *stories* de shows de bandas autorais de rock independente. Além de ser um frequentador assíduo das apresentações, conhecedor das casas de shows, das bandas locais e nacionais de rock independente, a atividade de Dias se desdobra na produção de alguns vídeos paródia de algumas das bandas¹¹.

Mais velho do que Pedro, Wesley me afirma que acompanha bandas autorais desde 2017, sendo que antes ele ia em shows de projetos *cover* na capital paranaense. Desde então, frequentou apresentações de rock independente em várias casas de shows e bares dedicados à música independente e autoral como o 92 Graus, Casinha, Lavanderia, VegVeg, e outros locais, geralmente na região central da cidade. Quando o questiono alguns dos eventos que esteve presente, o estudante de engenharia comenta:

Então.... (risos), já escutei *muita* banda autoral daqui de Curitiba. Mas no começo, eu ia muito em show da... essa banda não existe mais, Cora¹². Daí em 2017, acho que foi no primeiro show da Céu de Vênus, e daí comecei a acompanhar eles, terraplana [banda de *shoegaze*], Fogo Caminha Comigo [que Wesley afirma que antes se chamava Rawph], umdeusblusa, agora eles mudaram de nome [antes chamava-se Li(f)E, como bem lembra o próprio Wesley]. E também, ruído/mm, eu escutei bastante [que Wesley me afirma ter assistido o show de lançamento do último álbum em 2018 “A é côncavo, B é convexo”, no Teatro da Reitoria da UFPR] (DIAS, 2020)

Com efeito, Wesley Dias – a quem na época era meu amigo no Instagram – me confirma que há uma seção de destaque em seu perfil pessoal com *stories* com as bandas autorais, muitas delas de Curitiba, que Dias frequentou os shows. De acordo com Dias (2020), “Tem bastante, mas são registros mais antigos, tá desatualizado já

¹¹ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=-qJS5bzLMnM> >. Acesso em 09/07/2020.

¹² Ver em < <https://pwrrecords.bandcamp.com/album/el-rapto> >. Acesso em 09/07/2020.

(risos). Mas acho que ali, do começo, tem todos os shows que eu fui, se não me engano”. Nos stories, encontramos registros de shows da Céu de Vênus, terraplana, Doberrot, Lia Kapp, Fogo Caminha Comigo, Júlio Borba, e bandas nacionais como Adorável Clichê (SC), Quasar (SP), eliminadorzinho (SP), ROKR (PE), Kalouv (PE), Gordura Trans (RJ), Vitor Bauer e Larissa Conforto (MG e RJ). Os registros são de lugares como pátio da UFPR, Casinha, 92 Graus, VegVeg, Ornitorrinco e Curitiba Skate Park. Boa parte deles, pouco se discerne o que se escuta. O último registro postado, datava de mais de 90 semanas desde o dia da entrevista, que ocorreu em julho de 2020.

Figura 11 – Entrevista via Skype com Wesley Dias



Fonte: Captura de tela da entrevista feita com o colaborador

O início da relação de Wesley Dias com o rock independente e autoral curitibano se deu mediante um subgênero bastante específico: o post-rock. De acordo com o estudante de engenharia:

tem um tempo já, mais de dez anos, que eu escuto post-rock bastante. E aí, um dia, me deu um estalo ‘ué, por que que eu não escuto post-rock do Brasil?’. E daí eu fui pesquisar. E nisso eu encontrei a ruído/mm. E foi desmembrando que fui conhecendo as outras bandas. Por causa do grupo do Facebook da Sinewave, eu conheci a Céu de Vênus. E a partir da Céu de Vênus eu fui conhecendo várias outras. Porque daí eu ia nos shows da Céu de Vênus, tinham as outras bandas que tocavam junto com eles. E daí foi assim, uma ‘teia de aranha’, espalhando, né? (DIAS, 2020)

De acordo com Dias, muitas das bandas que conhecem partiu de iniciativa própria, em pesquisas solitárias pela internet. Eventualmente, ao ir nos shows, acabava conhecendo bandas novas, ainda que os, “mas algoritmos também ajudaram pra ir conhecendo outras bandas. Mas pra começar conhecer, foi por iniciativa minha” (DIAS, 2020). Ou seja, o contato com as bandas em um primeiro momento geralmente é solitário e mediado por tecnologias midiáticas.

Já Pedro Malacarne (2020) ouve bandas *indie* e *underground* há menos tempo – desde 2018 – mas desde então relata ter sido um frequentador assíduo de eventos musicais ligados ao rock independente e autoral local. O próprio colaborador tem um pouco de dificuldade de recordar em quais shows foi durante tão pouco tempo:

de bandas curitibanas, que eu me recordo já fui em shows da Fntsma, Céu de Vênus, Newmind, Terraplana, Um deus blusa, Shower Curtain, 463 Solitude e O Homem Que Tinha Um Saco Plástico No Lugar Da Cabeça. Com exceção da Fntsma, que já deu shows em diversos cafés e afins, e da Céu de Vênus no show de lançamento do álbum deles no Teatro Rodrigo D’Oliveira, todas as outras bandas locais ou foram na Casinha ou foram na 92 Graus (MALACARNE, 2020)

De toda forma, antes mesmo de marcarmos as entrevistas, já conhecia ambos da presença razoavelmente recorrente nos shows e por sermos amigos em redes sociais como o Facebook e o Instagram. Na entrevista, Wesley Dias (2020) me relembra que nos conhecemos desde a CPDMfest, festival em que diversas bandas locais e de estados vizinhos se apresentaram, nos dias 13 e 14 de outubro de 2018. Isto é, a minha primeira saída de campo para eventos musicais presenciais. Desde então, nos encontramos várias vezes, sendo ele muitas vezes um dos poucos indivíduos que reconhecia em diferentes eventos. Pedro Malacarne, por outro lado,

pude conhecer durante um show na Casinha já em 2019, estendendo contato em apresentações seguintes em outros locais, em que pudemos conversar sobre rock independente antes e depois das apresentações das bandas.

Figura 12 – Pedro Malacarne no 92 Graus



Fonte: Foto tirada por Alessa Berti gentilmente cedida pelo colaborador.

Se Dias (2020), afirma ouvir post-rock há mais de dez anos, Malacarne (2020), por outro lado, tem um domínio bastante razoável do “cânone” dos subgêneros de indie rock aqui discutidos, reconhecendo sua história e importância do contexto nacional e internacional na conformação de polos de rock independente na capital paranaense. Afinal, foi o relato de Malacarne que me confirmou que o *revival* de bandas "canônicas" do rock independente a nível internacional como um vetor importante da proliferação de bandas locais de subgêneros afins.

A entrevista com cada um dos colaboradores foi marcada com relativa facilidade, acredito que em parte pela disponibilidade dos próprios entrevistados. Devido à pandemia do novo coronavírus, optamos pela entrevista via Skype com Wesley Dias e por e-mail com Pedro Malacarne, sendo obviamente opções mais seguras diante do distanciamento social demandado como medida de prevenção ao vírus Sars Cov-2. Bastante solícito, Wesley até mesmo se dispôs a criar uma conta no Skype apenas para que a entrevista pudesse ser gravada sem maiores percalços, já que as outras opções gratuitas de programas de chamada de vídeo não nos garantiriam uma gravação em vídeo em boa qualidade de nossa conversa. Malacarne,

por outro lado, embora tenha sido entrevistado por e-mail, respondeu de pronto e sempre se mostrou aberto a outros contatos caso fosse necessário.

No entanto, o motivo de ter optado pelos dois como colaboradores se deu sobretudo pelo convívio presencial, e pela presença recorrente em apresentações ao vivo. Ambos têm uma vivência razoável de presença em shows de bandas de post-rock, shoegaze, dream pop e outras subdivisões do rock independente. Além disso, uma vez que o tema do projeto desde o princípio se movimentava a partir da escuta, considereii produtivo abordar também ouvintes que não pertencenssem às bandas, embora ambos me afirmem saber tocar instrumentos (Dias guitarra, Malacarne violão e teclado), mesmo que de forma despretensiosa e desvinculada de qualquer projeto musical.

5.1.5 Lucas Gabriel, Guilherme Simões e Aysllan Garcia:

Diferentemente de Dias e Malacarne, conheci os colaboradores Lucas Gabriel, Guilherme Simões e Aysllan Garcia mediante o projeto criado e conduzido pelos três chamado Música sem Título¹³ através de uma postagem no perfil do Instagram da banda de math-rock curitibana Animizmo. Neste projeto desdobrado em *podcasts*, resenhas e vídeos, os três, ocasionalmente com convidados, comentam projetos de bandas e artistas de rock independente, sobretudo nos subgêneros *post-rock*, *shoegaze*, *dream pop*, *ambient* e derivações destes.

Após esperar algumas semanas depois de um contato pelo Instagram do projeto, recebo uma resposta bastante entusiasmada de um dos integrantes – depois descubro que é um dos fundadores, Lucas Gabriel – bastante interessado em contribuir para minha pesquisa. Gabriel me promete conversar com outros colaboradores para então marcarmos uma conversa e poder fazer minhas perguntas da entrevista semiestruturada. Pede desculpas pela demora em responder, e me propõe uma entrevista por um aplicativo de chamada audiovisual, o Discord. Trata-se do aplicativo em que os três utilizam para gravações dos episódios de *podcast*. Inclusive antes de começarmos efetivamente com as perguntas, Guilherme Simões

¹³ < <https://musicasemtitulo.com.br> > . Acesso em 01/09/2020.

me ensina a utilizar a dominar o “bot” de gravação do Discord, o Craig, e extrair arquivos de áudio para posterior descrição. Após a entrevista, os três comentam que a conversa ficou bastante parecida com um dos episódios, e me convidam para uma possível participação em uma gravação futura, algo que até o momento não ocorreu.

Gabriel, Simões e Garcia tinham 26, 24 e 17 anos no momento em que os entrevistei. Simões é baiano de Feira de Santana, mas mative suas colaborações para o texto final da pesquisa porque suas considerações a respeito dos temas da pesquisa são pertinentes para compreender processos que, embora aqui sejam tomados em detalhe em casos de Curitiba, seguramente entendo com passíveis de ser encontrados – com respeitadas variações – em outros contextos. Já Lucas Gabriel e Aysllan Garcia eram naturais e moradores de Curitiba: o primeiro trabalhava como gestor de Marketing e o segundo ainda era estudante de ensino médio, e de violoncelo em um conservatório musical da cidade.

Figura 13 – Lucas Gabriel



Fonte: imagem coletada do site Música sem Título.

Figura 14 – Guilherme Simões



Fonte: imagem coletada do site Música sem Título

Figura 15 – Aysllan Garcia



Fonte: imagem coletada do site Música sem Título

O projeto Música sem Título, embora tenha sido iniciado em 2019, é resultado de uma vivência de mais de uma década – no caso de Gabriel e Simões – de contato com o rock independente, sobretudo o post-rock. Esse contato, de acordo com os colaboradores, geralmente se inicia com bandas bastante célebres do *indie rock* internacional como Radiohead, Sonic Youth e Sigur Rós, mas também outras diretamente ligadas aos nichos da pesquisa como My Bloody Valentine, Mogwai, Mazzy Star e Slowdive. Ambos iniciaram o projeto em dupla, mas logo em seguida o caçula Aysllan Garcia se juntou ao time. Desde então, já produziram dezenas de episódios, em que os três discorrem sobre bandas, discos, e temas específicos ligados ao post-rock, shoegaze, dream pop e derivações do rock independente.

Estes colaboradores fazem parte de um conjunto de cerca de 60 projetos acolhidos nos subgêneros de rock independente, sobretudo aquele produzido, consumido e discutido a partir da segunda metade da década de 2010, passíveis de serem encontrados em plataformas de streaming de áudio como Spotify, Bandcamp e Soundcloud. Há, por um lado, a emergência de subdivisões específicas do rock independente como o *post-rock*, o *math-rock*, o *shoegaze*, o *dream pop*, que se diferenciam até mesmo do *indie rock* da década anterior. E por outro, há a consolidação das plataformas de streaming de áudio – no caso da presente pesquisa, principalmente o Spotify – acopladas em fones de ouvido binaurais e mídias portáteis e móveis como o *smartphone* como modo predominante de escuta musical entre esses indivíduos. Compreender como as práticas de escuta que aglutinam e convergem tais subgêneros se desdobram em um conjunto de modos em diferentes processos e contextos, como se sabe, é o eixo investigativo da presente tese.

Embora a amostragem possa ser considerada limitada – e em parte isso se deve pelos percalços da pesquisa – é importante sublinhar que tais agentes são representativos de limiares bastante abrangentes esteticamente, e com uma vivência considerável no meio do rock curitibano. No caso da Othersame, embora encontremos nas peças musicais longas passagens instrumentais, bastante contraste de dinâmicas, quebras de expectativas rítmicas, e mais uma série de marcas codificadas do *post-rock*, há hierarquia entre primeira e segunda voz, e incursões às estruturas mais convencionais de canção popular. E no caso de Lia Kapp, há um afastamento maior ainda de convenções do rock independente, que dão lugar – ou se articulam – com expectativas codificadas até mesmo do metal. Mas, conforme foi comentado anteriormente, sempre houve um objetivo em abordar as práticas de escuta de tais

subgêneros também a partir de suas bordas, suas atualizações, seus reprocessamentos, seus movimentos mais centrífugos em relação às expectativas mais consolidadas de tais estilos musicais.

5.2 Fragmento de campo - “Viva o Som!”

Eram quase 10 horas da noite de 22 de novembro de 2019, e eu estava no Don Almeida Pub, na Rua Trajano Reis. A entrevista com Lucas Redekopp, baixista e compositor da banda Othersame, se encaminhava para sua etapa final. A conversa, amigável desde o começo, já estava bastante descontraída, com longas e diversas digressões em torno das questões iniciais. Redekopp me pareceu ser um sujeito razoavelmente extrovertido, muito interessado no que faz e bastante solícito, sempre muito atento e interessado em responder cada tópico de minhas perguntas. Dessa forma, sinto-me à vontade para questionar a ele a expressão “Viva o Som! “. Trata-se de uma frase que nomeia uma música – a faixa de abertura do álbum *Depiction* (2020), naquele momento com *tracklist* já divulgada e algumas faixas *singles* disponíveis. Antes disso, a expressão foi mencionada em postagens em redes sociais da banda, no perfil pessoal do próprio músico, e proferida por outros colaboradores da pesquisa.

O músico admite ser uma “*catch phrase*’, talvez”. Quando resolve fazer uma “divulgação aí de single, chego em blog gringo, faço todo um release em inglês, me fodendo, porque eu não sei falar muito bem (...) no final boto lá: ‘viva o som’. Em português, e é isso” (REDEKOPP, 2019). Entretanto, aponta que

não é uma maneira da gente se vender, não é um maneira de eu me vender pessoalmente. Eu comecei a espalhar por aí, mas eu sempre faço questão de falar que eu peguei do Hermeto [Paschoal], minha maior influência. Acredito que o Hermeto não liga, se falam ou não, se você entende ou não o significado. Muito mais do que o crédito. Eu também sou assim, então... é isso aí. É propagar essa palavra aí (REDEKOPP, 2019)

Reiterando a importância da música em sua própria trajetória pessoal, Redekopp (2019) menciona, como “um momento divisor de águas”, “conhecer a música do Hermeto Pascoal”.

Quando eu conheci o Hermeto e quando eu conheci a proposta dele sobre ser músico, pô, cê vê no Youtube, cê vê um velho doido, barbudo, albino... que são as características que todo mundo [vê nele], fazendo um som doido e experimental. Mas por toda a história dele, foi um cara visto pelo Miles Davis, que gravou disco e gravou música dele, sabe. Coisas da música brasileira que eu tentei entrar e tentei buscar como referência. E quando descobri como o Hermeto trata a música, me quebrou as pernas, destruiu completamente o paradigma do que eu tinha sobre o que é música. Eu achava que música fosse, sei lá, um comércio, uma estrutura, sei lá, qualquer coisa um pouco mais sólida, assim. O Hermeto pessoal chegou pra mim, de maneira pessoal, em documentário, vendo histórias, e exemplo pessoal, eu já encontrei ele algumas vezes, já tive oportunidade de conversar [com ele]. Ele propôs uma música simples, muito mais simples do que eu imaginava. Que era um som, por ser som. Era uma música. [...] inclusive num dos álbuns do Hermeto Pascoal e grupo, o baterista, filho do baixista que toca com ele desde os anos 70. Ele cita esse “viva o som”, aí. Tem uma orquestra da Alemanha, que gravou um álbum retrabalhando as músicas do Hermeto, as composições do Hermeto, é o nome do álbum é “Viva o som”. Uma banda alemã, fazendo um álbum chamado “viva o som”. Em português (REDEKOPP, 2019)

De acordo com o baixista da Othersame, a expressão "Viva o Som!" trata-se de algo dito frequentemente pelo compositor e multi-instrumentista Hermeto Paschoal, alagoano que morou em Curitiba durante muitos anos. Com efeito, Paschoal era uma figura relativamente fácil de ser encontrada por um transeunte do centro da capital paranaense, até se mudar de volta para o Rio, conforme me esclarece Redekopp (2019). A expressão nomeou um “trabalho que não explodiu, foi mais como um trabalho da universidade” (*ibidem*). Mas que foi apropriada pelo músico curitibano porque

Tem dois significados: Além de “viva”, de comemoração, tipo ‘hey, som!’, sabe? De celebração... ele tem um lado muito pessoal assim, que é viver o som, mesmo. Eu tenho esse símbolo tatuado aqui, que é uma letra do alfabeto cirílico, que é o alfabeto russo, e ele significa o modo imperativo de ‘viver’. Então, quando eu me deparei com esse símbolo aqui, tive uma outra visão do que é viver. Assim, tipo, ‘viva’, ele significa ‘viva’. Mas é um modo imperativo, sabe? Então [a expressão] me colocou com esses dois aspectos da palavra (REDEKOPP, 2019)

Enquanto me fala sobre a tatuagem em questão, Redekopp (2019) me mostra o símbolo. Peço para tirar uma foto e ele prontamente concorda, esperando eu registrar a tatuagem antes de prosseguir seu relato.

Figura 16 – Tatuagem de Lucas Redekopp



Fonte: Foto tirada com consentimento tirada pelo autor durante entrevista com o músico.

Em seguida, o músico explica que na mão esquerda ele tem tatuada uma clave de fá, para representar a música e o fato de Redekopp ser principalmente baixista nos projetos musicais que participa. Ambas as tatuagens, em alguma medida, representam

Comemorar o som, curtir o som, muito mais do que qualquer outra coisa. Tipo, essa visão de banda underground, autoral, de que você vai tocar, as vezes não tem ninguém pra ver teu show, e você tem que comemorar isso porque você tem um espaço, você tá curtindo, você tá tocando. Esses momentos me ajudaram muito a continuar vivendo isso, sabe? (REDEKOPP, 2019)

Nesse momento da entrevista, inclusive, somos interrompidos por um amigo de Redekopp, que também se apresenta como músico, embora afirme que seus projetos musicais naquele momento estivessem em hiato. O colaborador da pesquisa me apresenta ao amigo, e ambos engajam em uma conversa rápida sobre a rotina. Em seguida, Redekopp (2019) me explica que ele e esse amigo tem vários pontos em

comum: seriam os dois baixistas, mas que precisam se dividir em uma rotina de músico com aquela “de correria, de trabalho” (2019). A interação entre se estenderia pelo

“lance de equipamento, aí já troca ideia. Mas muito também, sobre vivências. Trampar pra caralho, e sair do trampo, acordar cedo, no outro dia (...) É um corre pra você se manter, manter banda (...) é equipamento, deixar de pagar uma continha ou outra pra conseguir comprar um pedal. Pega o acerto do trampo, e ao invés de pagar o aluguel, cê fala ‘não, vou comprar um baixo’ “ (*ibidem*).

Após esse amigo músico se despedir de nós, Redekopp retoma sua explicação sobre o termo apropriado de Hermeto Paschoal:

É bem subjetivo, né? Tem esses dois lados, que você fica ‘pô, que que ele quis dizer com isso?’ E isso faz as pessoas pensarem, e isso abre um caminho muito profundo pra música, pra musicalidade. Que é você olhar e falar ‘cara, é isso! Vou viver e vou curtir o som’. Vou bradar e vou comemorar, e vou viver. Significa as duas coisas: só que é proposta da maneira pra você entender do que você quiser.

Mais uma vez, o baixista da banda Othersame reitera que mais importante do que tornar a expressão uma marca pessoal, “Viva o som” é uma afirmação a respeito das motivações para se fazer música, sobretudo uma música autoral e independente. Uma motivação pautada na experiência com a música.

Meu objetivo nunca foi me colocar como o inventor disso nem nada, mas sim é totalmente a visão do que eu aprendi com o Hermeto. (...) O Hermeto chegou pra mim e disse ‘cê é um músico, cê tem que trabalhar, tem que compor música, tem que fazer som. Mas por que, quem tá mandando você fazer som?’. Ele bota esses dois lados, assim. Você tem que fazer porque você ama. Não é porque você vai ganhar dinheiro. Você tem que ganhar dinheiro, mas não é por causa disso, você não tem que fazer música pra ganhar dinheiro. Ele quebrou minha expectativa de música, assim. E me deu uma outra expectativa que é muito mais baixa, muito mais fácil de alcançar, que é de ter a música, e viver a música, unicamente por ela ser a música. Pra eu poder experencia-lá, vivenciando, experimentando, proporcionando, sabe?

Para Redekopp (2019), esta forma celebratória da experiência com a música aprendida a partir do contato com Hermeto Paschoal seguramente se estenderia para os subgêneros de rock independente com os quais o músico curitibano está envolvido:

Pra mim não tem diferença entre o som experimental do Hermeto e o som experimental do rock, do shoegaze, que ali no começo é total uma fase experimental. Pra mim não tem diferença pra uma música do Hermeto, sabe? Então acho que isso é genial, sabe? (REDEKOPP, 2019)

Como etnógrafo, me interessam as categorias nativas, os modos de compreensão (aural) do mundo por parte dos colaboradores. Seguramente, na expressão "viva o som", há o reconhecimento da importância do som e da escuta, um indício de algo encontrado nos relatos de todos os colaboradores da pesquisa em alguma medida. Além do encontro com âmbito metodológico, a ideia de "viver o som" obviamente nos chama de volta para uma abordagem materialista dos fenômenos comunicacionais e interacionais envolvendo música, e nos convida a uma aproximação com os Estudos de Som. E por fim, permite uma aproximação como uma série de modos articulados de escuta que comporiam as práticas de escuta dos subgêneros de rock independente atualizados a partir da consolidação das plataformas de streaming de áudio, que serão discutidas no decorrer do resto deste capítulo.

Na busca pela compreensão de tais modos de escuta, na sessão seguinte, abordaremos a conformação de um ethos indie – precário, individualizado e autônomo – para além da produção cultural, e o papel da escuta musical como estratégia de enfrentamento diante de tal contexto por parte desses jovens. As "vivências" de "trampar pra caralho" e de "ser um corre pra se manter, manter uma banda" mencionadas por Redekopp (2019) fazem parte de contexto de organização econômica e de trabalho que expõe tais jovens, a despeito de todos os recortes sociais privilegiados aos quais são acolhidos, à vulnerabilidade, incerteza e angústia. Nesse contexto, a escuta musical emerge como uma estratégia de enfrentamento diante desse e de outros estressores da vida cotidiana.

5.3 "A gente não tá triste, a gente tá putó!": o ethos indie para além da produção cultural

Para compreendermos a atualização das práticas de escuta de subgêneros do rock independente em contextos de plataformas de streaming, é importante lembrarmos que "no século XXI, a produção independente exemplifica muitas das dinâmicas da organização econômica pós-industrial que caracterizam grande parte da vida de trabalho atual" (GARLAND, 2020, p. 129-130). Mais especificamente, a

máxima do faça-você-mesmo (*do-it-yourself* ou *DIY*), que visa organizar a produção cultural supostamente alheia à dependência de grandes corporações, tornou-se atualmente a norma, não somente nas indústrias culturais, mas em todo o tipo de trabalho terceirizado no geral, que

“se caracteriza por contratos irregulares e de curto prazo, poucos ou zero benefícios ou proteções trabalhistas, diárias extremamente longas e a necessidade de se tornar um empreendedor de si mesmo, o que muitas vezes cria uma falta de divisão entre a vida de trabalho e lazer” (p.130)

Tais condições apresentariam uma relação de ambiguidade com o legado do faça-você-mesmo do punk: por um lado, há a aparente sensação de eliminação da categoria de trabalho por concentrar-se no que gosta e que te dá prazer, combinando entre trabalho não-alienado e os meios de sobrevivência. Porém, como Garland (2020) bem aponta, “essa infiltração das áreas umas nas outras – o trabalho, a vida e o amor -, agora é exigida pela própria produção capitalista” (p. 130). A autora prossegue e comenta que

“fazer o que você ama não funciona apenas como um discurso ao qual se nega aos trabalhadores o pagamento pelo seu trabalho; é também individualizante, eliminando formas de solidariedade e dificultando um senso de comunidade de classe” (*ibidem*).

Em alguma medida, fica implícito no relato de Redekopp (2019) presente fragmento de campo da sessão anterior, a respeito de “viver o som”, uma resignação diante da pouca ou nenhuma remuneração a partir da produção musical. Ao mesmo tempo, é possível perceber, desde os relatos dispostos no capítulo de contextualização, a dificuldade dos agentes ligados ao rock independente e autoral de Curitiba em se estabelecer como uma cena local, o que acaba mantendo as atividades roqueiras *underground* da cidade em um estágio de relativa insularidade, fragmentação, e de dificuldade em se compreenderem como uma comunidade em torno do rock.

Também é possível dizer que em Curitiba os participantes do indie local frequentemente estão inseridos em uma economia cultural mais ampla, que inclui designers, editores de áudio, técnicos de estúdio de ensaio e gravação, professores de música, em suma, sujeitos e sujeitas, que conforme relato de um dos colaboradores, Matheus Valente (2018), têm “apreço muito grande por arte”. Muitos deles, na faixa entre os 17 e 23 anos, ainda dedicam-se à faculdade em cursos

relacionados à arte (artes visuais, cinema, músicas), em instituições como a estadual UNESPAR e a federal UFPR¹⁴. Portanto são profissionais – ainda em formação ou já em pleno exercício – que em alguma medida procuram estabelecer essa conciliação ambígua entre lazer e trabalho. Muitas das motivações dos músicos e musicistas é transformar o que surgiu como ou ainda é um hobby em uma carreira estável por si.

De toda forma, é possível afirmar que o clima frequentemente é de precarização do trabalho, como vimos no relato do fragmento de campo acima. Frequentemente, isto geraria condições de descontentamento em uma juventude que recorre à escuta musical como uma forma de produzir conforto, conforme Redekopp (2019) me afirma em entrevista. O baixista da banda Othersame, ao ser perguntado se subgêneros do rock independente operariam como propiciadores de conforto para uma juventude bastante conscientes dos problemas – não somente de suas condições de trabalho, mas políticos e sociais de um modo geral -, me dá uma resposta afirmativa. Além disso, Redekopp complementa:

Isso é uma coisa muito massa. Eu vejo muito isso. Tocando em todos os lugares que a gente vai. Todos os momentos, todas as situações, todas as bandas, é um pessoal muito consciente, sobre tudo que tá acontecendo. Tô falando de tudo. Tô falando de um pessoal que tá tentando entender o que tá acontecendo, o porquê de estar acontecendo, o que faz pra mudar. Gente que tá procurando melhorias, maneiras de ser efetivo, de certa forma, na sociedade, [participando de] programas sociais. Enfim, é uma coisa que cresceu muito na minha bolha, nos últimos anos aqui, dois ou três anos. É uma coisa que deu pra perceber no som também. São bandas que, pô, na época que o Bolsonaro [se elegeu], eu pensei 'cara, vou fazer o tanto de álbum que eu conseguir, o tanto de coisa que eu conseguir, não por ego, não porque eu quero que a minha arte seja ouvida, mas porque eu acho que se eu conseguir atingir alguém vai ser uma coisa válida pra auxiliar as pessoas em momentos que são, de uma certa forma, dispostas de uma maneira... É uma coisa meio lateral esse ponto de vista político, mas se tá acontecendo um monte de merda, cê tá triste, tem uma música que te conforta, você pode ir no show deles e se divertir, então é uma coisa totalmente válida (REDEKOPP, 2019)

¹⁴ Conforme nos lembra Macan (2020), “existem várias escolas de formação musical, pública e privadas, desde o ensino fundamental à pós-graduação. Entre as escolas particulares, algumas são exclusivamente dedicadas à prática do rock. Em Curitiba existem pelo menos quatro grandes cursos de graduação e licenciatura em Música, na PUC-PR, na UFPR e na FAP e na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) “ (p. 260).

Quando questiono a relação entre a escuta de subgêneros geralmente considerados “tristes” e “introvertidos” de rock independente e uma geração que se sentiria frequentemente dessa maneira, Redekopp (2019) comenta:

Eu acredito que seja, sim. Tem toda aquela história assim de que depressão é doença do século, ansiedade, e todos esses tipos de situação que assolam várias pessoas. Tanto por razão da faculdade, ou trabalho, vida adulta. E tem várias questões que ultimamente vêm acontecendo também políticas no nosso país, sociais. E o pessoal fica nessa, e cada vez mais, é uma geração muito inteligente e muito forte. Tem uma coisa que eu aprendi com o Naruto, que “tempos ruins fazem pessoas fortes, pessoas fortes fazem tempos bons, e tempos bons fazem pessoas fracas”. Acho que é uma verdade cíclica que acontece durante muito tempo, e que ela vai se repetindo, através dos dados históricos, não é só uma frase de um anime. São coisas que realmente acontecem e também acho que tem toda uma explosão agora do que é a juventude, do que é a revolução, do que é o protesto, em busca de melhorias. É uma coisa que tá renascendo agora, principalmente na América Latina, América do Sul, Hong Kong, Irã, enfim... Acho que a juventude que tá inserida nesse cenário sociopolítico, também tem esse acúmulo da depressão, da ansiedade, e tem muito mais coisas pra se preocupar. E essas pessoas buscam na arte, que no nosso caso é a música, eles buscam de uma certa maneira produzir alguma coisa pras pessoas, também. Pra confortar elas. (REDEKOPP, 2019).

A intenção de Redekopp (2019) ao fazer música, de acordo com o próprio músico, é confortar as pessoas da mesma forma que se sentiu confortado ouvindo bandas e artistas no passado: “assim como eu já fui ajudado por várias pessoas dos anos 90, anos 70, que ouvia e sentia um certo conforto, eu também quero proporcionar isso pras pessoas” (*ibidem*). Um conforto diante tanto das condições precárias de trabalho – cultural ou não – que assolam muitos de seus pares, quanto das consequências psicológicas que esse contexto de insegurança proporciona.

Essas colocações dialogam com o que Mark Fisher (2009) aponta em sua concepção de “realismo capitalista”, isto é, “o senso difundido de que o capitalismo não é apenas o único sistema político e econômico, mas também que é impossível mesmo imaginar uma alternativa coerente” (p. 2). Os sujeitos e sujeitas, de um modo geral, devem “aprender a viver em condições de total instabilidade, ou ‘precariedade’” (p.34). Ou seja, empregados em trabalhos de curto prazo, por vezes incapazes de estabelecer planos para o futuro. Em parte, essa desintegração se dá em parte pelos desejos dos próprios trabalhadores, que não desejam mais passar décadas em uma empresa, ou que trabalham apenas para tentar manter suas atividades musicais, estas ainda não consolidadas como um trabalho estável. Esses processos, entretanto,

são cooptados pelos advogados do Capital pós-fordistas, para se apresentarem como oponentes do *status quo*.

Nesse contexto de realismo capitalista, a saúde mental é “um caso paradigmático de como o realismo capitalista opera” (FISHER, 2009, p.19). Tendemos a tratar a saúde mental como um fato somente natural, ignorando a dimensão política e econômica do problema. Mas depressão, uma das doenças mais tratadas na atualidade, seria um indício da “correlação entre taxas crescentes de sofrimento mental e modo neoliberal do capitalismo” (*idem*). O crescente problema do sofrimento e da angústia nas sociedades capitalistas é tratado a partir da concepção individualista, quando o certo seria se perguntar “por que se tornou aceitável que tantas pessoas, especialmente jovens, estejam doentes?” (*ibidem*).

A saúde mental, para Fisher (2009), trata-se de um tema bastante caro à cultura. Ao analisar jovens britânicos, Fisher aponta o que chama de impotência reflexiva: os jovens sabem que as coisas não estão bem, mas nada pode ser feito a respeito. Não se trata de uma observação passiva, mas uma profecia autorrealizável. A maneira como os fones de ouvido são utilizados pelos jovens indicaria esse estado. O uso é constante, e por vezes sequer se ouve música, ou é tocado em volume baixo e sem que esteja no ouvido do ouvinte. Para Fisher (2009), o uso dos fones de ouvido faz com que “[a música pop] seja experimentada não como algo com impactos no espaço público, mas como um retiro na felicidade de consumo privado, murando-se contra o social” (*idem*). É aqui que as práticas de escuta de subgêneros de indie rock reatualizados se encontra com o reconhecimento de que boa parte dos indivíduos que escutam enfrentam condições de saúde mental, ou no mínimo incerteza e insegurança. Portanto, esse legado do faça-você-mesmo, que se desdobra para além da produção cultural, constrói um contexto de precariedade e individualidade, mas também angústia, que é enfrentada ou pelo menos atenuada mediante a escuta musical, sobretudo acoplada em fones de ouvido, mas nesse caso, em volume intenso.

Erich Zimmermann (2019), baixista e tecladista da banda Lia Kapp, acredita ser “sintomático” o que ele entende como

certa desmistificação, pois até pouco tempo atrás parecia que era tabu se apresentar como uma pessoa triste, ou admitir que você passa por momentos tristes. Mas isso tá [de um jeito] que parece que se tornou padrão. Por um lado, diz muito, né? Pois acho que estatisticamente, eu paro pra pensar e ‘caraca, a maior parte dos meus amigos fazem tratamento pra depressão,

fazem tratamento pra ansiedade. Isso tem atingido uma maioria (ZIMMERMANN, 2019)

Pergunto se poderíamos entender tais condições quase como doenças sociais, e Zimmermann (2019) confirma. Para o músico,

“a gente tá chegando num nível do capitalismo tardio que se torna tão absurdo, que é a única maneira de responder. E, eu, particularmente, tô num momento da minha vida que não tô mais sentindo tão triste quanto estou me sentindo *puto*” (ZIMMERMANN, 2019)

Seus companheiros de banda têm opinião concordante, e mencionam o caminho político que o Brasil vem seguindo nos últimos anos. Zimmermann (2019) complementa mencionando

Principalmente com relações de trabalho e o espaço que o trabalho ocupa na nossa vida hoje... E a estruturação da sociedade a partir de um certo projeto depois dos anos 90. Um projeto tecnicista, de entender a educação não como uma formação social, política e cidadã, mas de preparo para o mercado de trabalho. Porque você está sempre passando de uma etapa pra outra, indo em desconexão completa com aquilo que vem antes e com aquilo que vem depois. E isso sempre tem tirado meu chão, e eu tenho visto o quanto isso tem eliminado a possibilidade de eu me dedicar integralmente pra coisas que dizem mais respeito a mim e ter que abrir mão disso pra incorporar coisas que ‘ah, tô aqui porque tenho que fazer, tenho dívidas em casa, tenho que sei o que lá, tenho que fazer isso’. E acho que a aceleração e a brutalidade, e como isso vem para a gente, é o que tem gerado tanto esse absurdo, quanto essa tristeza profunda, essa mágoa profunda para com o mundo que a nossa geração tem visto. (ZIMMERMANN, 2019)

Como é possível perceber, Zimmermann (2019) se mostra bastante consciente de um processo que em alguma medida compartilha com Lucas Redekopp (2019). A produção musical frequentemente tem de ser dividida com outras atividades laborais alheias à suas produções artísticas. Ainda assim, muitas vezes as condições de precariedade e individualização se colocam nos dois contextos. E ambos reconhecem as consequências psíquicas negativas deste processo.

Pergunto também para Zimmermann (2019) sobre a relação entre o rock independente que tem sido produzido – sobretudo por sua banda - e este contexto político, social e laboral que produz angústia e melancolia. O músico, embora hesitante em limitar a música de sua banda como somente “triste”, admite que é “importante dizer que a nossa música não é feliz, né? (risos)” (ZIMMERMANN, 2019).

Lia Kapp, sua companheira de projeto, e que dá nome à banda, argumenta que não haveria apenas tristeza, mas também revolta:

Porque, realmente, eu tô muito puta, com muitas coisas, e eu acho que *eu* não me considero triste, mas na época [dos primeiros álbuns], eu me considerava muito triste. A música que eu fazia, era muito isso. E agora, que eu não me considero mais triste, eu penso que 'eu preciso meter uma guitarra, preciso meter uma bateria estourando, eu preciso gritar até terminar o show sem voz'. E é isso (KAPP, 2019)

A música, sobretudo de subgêneros e rock independente, em volume intenso e ouvida acoplada em fones de ouvido, torna-se uma forma de enfrentamento por parte desses jovens adultos diante dos estressores do capitalismo e da vida urbana.

Pô, eu fico nervoso, e chego lá e vou escutar um negócio que chegue numa amplitude de decibéis que meu tímpano não aguarde, pra ver se apaga, porque eu tenho que trabalhar amanhã, 8 horas da manhã, tá ligado? 'Foda-se' (...) Tipo, parece um jeito de resistir (ZIMMERMANN, 2019)

Essas apropriações de tais subgêneros do rock independente relatados pelos colaboradores da pesquisa, ampliam a forma como Marie Skånland (2011) compreende como tecnologias digitais de reprodução sonora operariam. Para esta autora, tais tecnologias seriam recursos de enfrentamento do estresse da vida cotidiana, especificamente aquele derivado das aglomerações humanas e ruídos em ambiente urbano. Evadindo de uma compreensão negativa dos aspectos antissociais das tecnologias de reprodução sonora, como se fossem indícios da total erosão das interações sociais, ou focando nos danos à audição que a escuta aparelhada pode proporcionar, Skånland (2011) explora uma abordagem positiva do isolamento social através de tecnologias de escuta sonora. Os ouvintes, utilizam a música para gerenciar e regular a si próprios em uma dimensão afetiva, isto é, que abrange o bem-estar corporal e mental. Ativando e manipulando músicas de acordo com os desejos imediatos do ouvinte, essa forma de escuta é frequentemente orientada pelo gerenciamento de tempo, espaço e cognição na vida cotidiana.

Como medida de saúde mental e física – como percebemos na recente pandemia do COVID-19 – “nas grandes cidades, indivíduos mantem certa reserva entre si, mantendo uma ligeira distância física quando possível” (SKÅNLAND, 2011, p. 19). A alegada intrusão para além da distância pessoal produziria tensão, ansiedade e desconforto, e para evitar essa sobrecarga sensorial, buscaríamos

desengajamento físico de nossos arredores imediatos sendo essa uma estratégia de enfrentamento de ambientes urbanos, frequentemente ruidosos.

Dessa forma, associado às aglomerações humanas, haveria a sobrecarga sonora, isto é, de ruído como um fator estressor dos sujeitos e sujeitas urbanos. Ouvir música seria também uma forma de criar paisagens sonoras desejadas, e não somente desejo de comunhão com outros. É claro que a escuta musical não é exclusivamente uma substituta para interação social, mas é certo que se ouve música frequentemente quando se está sozinho, ou deseja estar em solidão. Ou mais precisamente, em companhia da música. De acordo com Skånland (2011, p.28), “o espaço privado (...) criado usando música deve ser entendido como um recurso para descanso e automanutenção”. A criação de espaços privados com músicas escolhidas serve para dar conforto mediante o bloqueio de estímulos indesejados. Isto é, estabelecendo limites em termos de espaço pessoal, controlando seu ambiente social e estético. Evidentemente, tais experiências com a música se complementam com a interação em torno da música, falando sobre, compartilhando, identificando-se dentro de coletivos mais amplos em torno de gêneros musicais.

De toda forma, podemos perceber que para se combater os estressores da vida urbana – aglomerações e ruídos urbanos, e a precariedade que atravessa um ethos cultural de precariedade na produção cultural e além dela - agenciam-se peças musicais em volume intenso, mediante a acoplagem entre fones de ouvido, mídias sonoras e corpos humanos. Trata-se de uma estratégia de criação de espaços pessoais, de enfrentamento e alívio diante de um contexto de extrema adversidade e angústia para muitos de seus ouvintes.

5.4. "Treino de Ouvido" - Técnicas autodidatas de audibilidade

Por outro lado, a escuta musical nas culturais ligadas a tais subgêneros musicais não seriam apenas estratégias de resistência e de produção de conforto diante dos estressores da vida urbana e do capitalismo tardio. As práticas de escuta

também operariam como os motivadores de técnicas de audibilidade mediante a privatização de espaços de escuta, sobretudo em locais de produção e consumo como o ambiente doméstico, e acoplado em uma série de materialidades. Quando questiono a respeito da importância dos dispositivos tecno-midiáticos para as atividades de sua banda, Nicolas Fish, guitarrista da banda Céu de Vênus, comenta:

Antes de falar em redes sociais, eu queria falar coisa interessante que, pra gente aprender a tocar as músicas, a gente escreve tudo no computador. Acho isso interessante também: se a gente não tivesse computador, ia ser meio ruim pra gente aprender as músicas. As nossas músicas, são todas escritas. É um jeito de passar um para o outro. Se não tivesse um PC, assim, seria muito difícil. Isso é uma coisa interessante, assim (FISH, 2018)

No relato de Fish (2018), para além da menção às redes sociais, há a descrição do processo em que a própria feitura das músicas de sua banda é feita na reclusão de seus espaços domésticos. Normalmente, o integrante que compõe a peça musical escreve as partes dos outros músicos no *Guitar Pro*, um software de edição de partituras e tablaturas que permite “tocar” as partes escritas em MIDI¹⁵. Os outros integrantes da banda, ao ouvirem versão MIDI de suas partes, aprendem a tocar antes mesmo dos ensaios, e frequentemente intervêm na composição do autor primário da peça musical. Há, seguramente, um tipo de micro-sociabilidade entre os integrantes da banda a partir das materialidades sonoras, e da cultura material em torno da escuta musical, que será discutido mais adiante, na sessão 5.7. Por outro lado, importa aqui pensar nos apuros de ouvido desenvolvidos de forma solitária a partir da reclusão em espaços de escuta privada, sobretudo no ambiente doméstico. A escuta como técnica, normalmente desenvolvida de forma autodidata e solitária, permite aprender as peças musicais, mas também registrar, editar, mixar, masterizar e manipular os sons de uma forma geral.

Se pensarmos junto de Lincoln (2014), podemos compreender que a internet e os dispositivos tecno-midiáticos pessoais complicam as distinções outrora definidas – ou assim anteriormente entendidas – entre espaço privado e público, sobretudo entre os jovens e em um espaço doméstico bastante caro ao rock independente: o quarto.

¹⁵ Abreviatura do inglês *Musical Instruments Digital Interface*. Trata-se de uma interface criada em 1983 que “possibilita a troca de informações digitalizadas entre dispositivos, instrumentos eletrônicos e equipamentos das mais diversas tecnologias e marcas” (DOURADO, 2004, p. 206). No MIDI, os dados são codificados em uma linguagem que permite ligar e desligar som; alterar a intensidade do som; endereçar o som a um canal específico ou à distribuição estereofônica específica; e até mesmo modular o timbre, embora frequentemente o timbre de um som produzido através do MIDI seja considerado bastante “artificial” quando procura emular algum instrumento acústico ou elétrico.

Com a internet e a articulação de mídias, principalmente digitais, há uma espécie de superação e suspensão do espaço privado mediante a interação online com outros indivíduos em contexto local, translocal e global. Com efeito, muitos jovens redefinem e reinscrevem e espaços como públicos e privados simultaneamente, e o quarto ocupa um papel central nesse processo de interação cotidiana com as mídias. Dessa forma, a distinção entre público e privado é constantemente reconfigurada, não raro tornando seus limites indistinguíveis.

O que Lincoln (2014) chama de *bedroom culture*, passa pela ideia de considerar o quarto como um domínio privado que permite aos jovens “fecharem-se longe da família, colegas e assim por diante” (p.43). Embora solitária, seria considerada uma experiência mais significativa e “autêntica” com as mídias, uma vez que “a privacidade do espaço oferece aos jovens a permissão para ouvira música que pode ser diferente de seus pares e explorar e experimentar com seus próprios gostos musicais” (*idem*). Como vimos a partir do relato de Fish (2018), não apenas ouvir no sentido de consumir, mas também de produzir suas próprias peças musicais.

Com efeito, no bojo da *bedroom culture*, a “música está frequentemente no centro de como os jovens se sentem, se relacionam e produzem sentido de seu próprio espaço pessoal” (LINCOLN, 2014, p.44). As relações com a música ofereceriam um exemplo do processo contínuo de seleção (quais mídias escolhidas para se engajar), interação (quais sentidos cognitivos, afetivos, culturais e comportamentais diante de tais mídias) e aplicação (quais maneiras concretas e cotidianas emergem) envolvendo a cultura midiática. Mediante a música, os jovens imergem em culturas de privacidade

“em diferentes níveis de intensidade mediante o som, por exemplo, usando tecnologias de mídia como sistemas de som ou iPods para induzir ou negar humores particulares, para escapar dos problemas e tribulações da vida cotidiana ou para evitar pensar ou fazer coisas particulares” (LINCOLN, 2012, p.53).

A música é um recurso estético importante para a construção de espaços privados, e assim propiciar a exploração de gostos e a indução de humores, sentimentos e emoções. Com um conjunto de fones de ouvido, a experiência musical seria intensa e o ruído do ambiente físico imediato é anulado parcial ou totalmente. Mesmo em caixas de som de aparelhos maiores, a escuta musical em tais contextos seria uma forma de marcar território.

Esta “cultura de quarto” é uma experiência mediada em que a acessibilidade, a portabilidade, a miniaturização e mobilidade das tecnologias midiáticas seguramente cumprem papel nesta produtividade cultural doméstica. Laptops, tablets e *smartphones* facilitam a decisão dos sujeitos sobre onde e como podem produzir. São dispositivos primordiais “na vida dos jovens que fazem e produzem música, providenciando a eles um contexto em que suas atividades musicais podem ser praticadas, ensaiadas e improvisadas” (LINCOLN, 2014, p. 45). É no quarto, aparelhados com fones de ouvido, que se pode escutar música com atenção devida, além de escrever e tocar as próprias criações em primeiro lugar. Evidentemente, tal processo se dá enquanto os indivíduos se movem de uma tecnologia a outra, e engajados constantemente às redes sociais.

Os quartos dos jovens seriam portais de conectividade, articulando privatização e convivência de escuta. Funcionariam como espaços que dão um senso de propriedade aos seus usuários, garantindo privacidade e recolhimento. A solidão aqui não é encarada como uma característica negativa, pois permite que os indivíduos “se percam em mundos mediados de música” (p.2). Dessa forma, os fones de ouvido seriam uma extensão desse desejo de recolhimento e remoção através da imersão em repertórios musicais no espaço do quarto. Haveria, portanto, uma multifuncionalidade dos quartos dos jovens, como espaços individualizados de relaxamento, estudo, recreação, e até mesmo micro-sociabilidades co-presenciais, que serão discutidas também nas sessões seguintes deste trabalho.

Portanto, importa procurar pensar espaços privados como simultaneamente sociais, e o papel desse processo de intersecção na escuta de repertório de gêneros do *indie* rock. Compreender esses espaços antissociais e simultaneamente sociais, como o quarto, que potencialmente permitem a conexão com outras pessoas através dos artefatos midiáticos; mas ao mesmo tempo, por causa desses mesmos aparelhos, há uma experiência de autorreflexão, reclusão e solidão, sobretudo quando falamos de escuta musical.

O quarto ou casa dos músicos *indie* é considerado por Barna (2017) como um “um espaço criativo semi-privado dentro da esfera pública” (p.48). Há, possivelmente uma extensão da ideia de pensar o estúdio como um instrumento (ENO, 2004). No entanto, não se trata dos grandes estúdios, mas sim do espaço multifuncional do ambiente doméstico que funciona como estúdio de gravação, sala de ensaios, sede de selo virtual, escritório e local de *network*. O espaço privado e doméstico é

expandido por uma rede de artefatos tecno-midiáticos e conexão *online*, tornando-se uma espécie de espaço global de redes de criação, distribuição, escuta e interação social a partir da música.

Figura 17 – Performance de *setedoum(live) - quarentena session*¹⁶



Fonte: Captura de tela tirada pelo autor

É nesse espaço, onde normalmente são guardados os fonogramas e os artefatos midiáticos de escuta, que são realizadas gravações, e mais recentemente, até performances são registradas, como no caso da figura acima, em que a banda Céu de Vênus executa a faixa *setedoum* como um registro de *quarantine session*. De toda forma, como ambiente privado, a casa ou quarto dos músicos e musicistas funciona como um local para tecnologias controláveis que garantem um espaço autônomo protegido e criativo para estabelecerem suas culturas de escuta.

E como vimos no capítulo teórico, toda cultura aural corporificada modela e é modelada pelas técnicas de escuta (*audile techniques*), e estas são compostas de adaptações físicas, mecânicas e químicas em prol das práticas que compõem tal cultura aural. Constantemente agenciando tecnologias, a escuta musical “conota prática, virtuosismo, e a possibilidade de falha e acidente” (STERNE, 2003, 92).

¹⁶ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=rHKCzOPDIKk>>. Acesso em 06/10/2020.

Contudo, tais práticas podem se desenvolver mesmo sem a sustentação das instruções formais ou regulações explícitas, mas sim em processos tentativos por parte dos indivíduos, normalmente nesses espaços de reclusão.

Erich Zimmermann, baixista/tecladista da banda Lia Kapp, admite que opera “um pouco, há bastante tempo, com sequenciamento”, e considera “uma pena que as pessoas não se arrisquem mais a mexer” (2019). Afinal, entende a prática como algo “acessível, mesmo que você não tenha muito conhecimento musical” (*ibidem*). A perícia aural autodidata, que é acionada na produção dos discos de sua banda, vem do contato de Zimmermann com softwares como FL Studio¹⁷ desde os 15 anos de idade. O processo, conforme o próprio músico relata, é tentativo, que se aprimora na medida em que se descobre sons sozinho. Além disso, é favorecido pelo que o músico chama de impulso de experimentar muito, e facilitado pela gratuidade – mesmo que ocasionalmente através da pirataria - de softwares digitais. Como resultado, conta que possui “uma pasta com vários gigabytes de ideias”, ainda que se importe “menos com a questão de afinar” e mais com “experimentos compositivos, experimentos de timbragem” (*ibidem*).

Zimmermann (2019), admite ter limitações técnicas como instrumentista, mas na medida em que descobriu que “o computador toca por você” sentiu que poderia realizar “muita ideia que eu não poderia fazer se fosse com um instrumento”. Assim como no relato acima de Nicolas Fish (2018), há todo um desenvolvimento de processos produtivos da escuta de forma autodidata na acoplagem com a cultura material sonora.

Os outros colegas de banda de Zimmermann (2019) concordam e admitem terem passado por processo similar. A vocalista Lia Kapp, por exemplo, relata que seus primeiros EP's eram autoproduzidos em sua casa sem a menor noção da existência de muitos dos programas profissionais utilizados comumente para produção musical. Gustavo Mazuroski, o guitarrista, menciona uma espécie de “treino de ouvido” (2019). O resultado, na opinião do músico e responsável pela produção e engenharia de som da maior parte do trabalho da banda, é de um apuro técnico crescente em sua trajetória. Ou seja, que iria se tornando crescentemente mais competente como produtor de sua própria banda, na medida em que desenvolvia uma técnica de escuta autodidata.

¹⁷ Trata-se de uma estação de trabalho com áudio digital, desenvolvida em 1997 pela empresa belga Image-Line, que permite, gravar, editar, criar *loops*, modular e manipular sons de uma forma geral.

Os companheiros de banda admitem que Mazuroski é quem domina processos de equalização, compressão, e dimensões mais técnicas em lidar com a produção sonora. Entretanto, quando questiono se o guitarrista teve algum treinamento formal, Mazuroski nega. Desde o primeiro EP solo do músico, gravado em 2015 antes de entrar para a banda, a gravação é feita majoritariamente em casa. A insatisfação com os primeiros resultados levou-o à busca por aprimoramento, ainda que afirme que sem cursos ou mesmo tutoriais na internet.

a principal coisa que eu aprendi mesmo foi ouvido, mesmo. De perceber as diferenças, de ir testando muita coisa, gravando muita ideia que eu acabei não lançando, gravando *covers* que eu não lancei, pra praticar. Pra ver, como funciona esse negócio de produção. (MAZUROSKI, 2019)

Lucas Redekopp (2019), baixista da Othersame, relata processo semelhante. Após a gravação do primeiro EP *Counting Saturn* (2018) em um estúdio renomado da cidade, os músicos se mostraram insatisfeitos com o resultado, e decidiram refazer de forma caseira o disco. O resultado¹⁸ refeito de forma independente, contou com gravação, mixagem e masterização conduzidas pela própria banda. Motivado em parte pela falta de recursos financeiros dos integrantes, uma vez que haviam sido utilizados na primeira gravação malsucedida, o próprio baixista ficou responsável pela sua então primeira mixagem.

Apesar de não dominar as ferramentas na época, hoje Redekopp se sente seguro inclusive pra trabalhar com áudio em projetos para além de sua banda. Por outro lado, gravou trechos do primeiro álbum completo da Othersame, *Depiction* (2020)¹⁹ em casa. A justificativa dada pelo músico seria pela autonomia relativa para a banda apesar de eventuais parcerias com produtores. Quando perguntei se o processo de aprendizado de produção musical foi formal, o músico admitiu ter feito “alguns cursos, mas geralmente *online*. Não é nenhum diploma nem nada, mas é busca por conhecimento, ver vídeos no *YouTube*” (REDEKOPP, 2019).

¹⁸ Ver em < <https://othersame.bandcamp.com/album/courting-saturn-redone> >. Consulta em 07 de março de 2020.

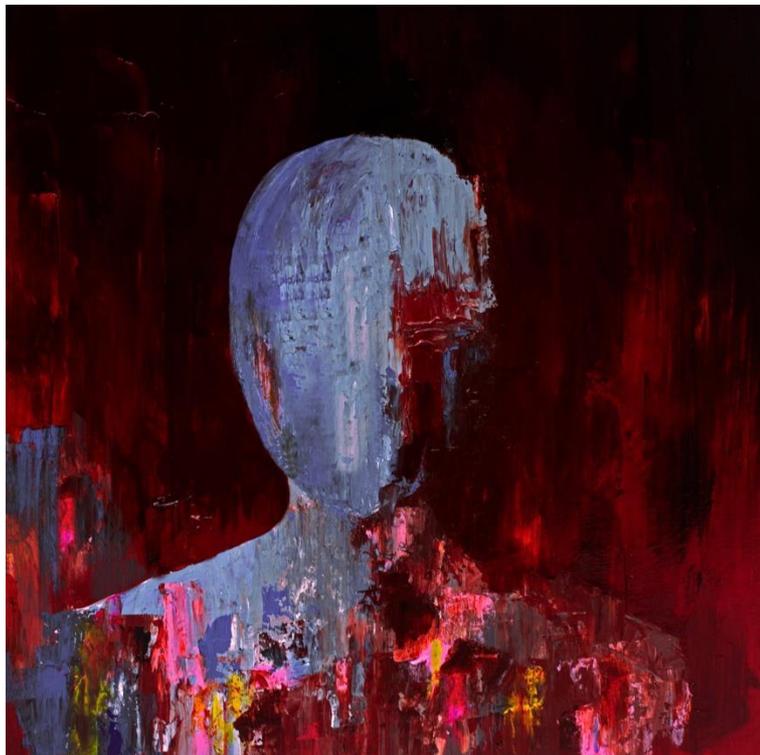
¹⁹ Ver em < <https://othersame.bandcamp.com> >. Consulta em 07 de março de 2020.

Figura 18 – Capa do EP *Counting Saturn* (2018) da banda Othersame



Fonte: imagem coletada das redes sociais da banda pelo autor.

Figura 19 – Capa do álbum *Depiction* (2020) da banda Othersame



Fonte: imagem coletada das redes sociais da banda pelo autor.

Nos relatos das bandas, encontramos processos de técnicas autodidatas de escuta, próximas àquilo que Mazuroski chama de “treinar o ouvido sozinho” (2019). As técnicas de escuta são desenvolvidas de forma solitária no espaço doméstico, em processos de tentativa e erro, para “abrir o ouvido para ouvir outros álbuns, de artistas maiores que tiveram uma produção legal, e perceber a produção” (*ibidem*). E ao perceber elementos que lhe agradem, procurar reproduzi-los ou variá-los em suas próprias composições. O músico conclui que sua “formação mesmo vem de mexer há quatro anos com isso, e treinar o ouvido” através de “referências de bons álbuns, bem produzidos, ouvidos num bom fone” (*ibidem*). Embora admita o contato com amigos que compartilham a prática da produção musical, comenta que não passa de umas pequenas trocas de ideias, no máximo orientações.

Tais agentes seriam como “ouvintes virtuosos” (STERNE, 2007) de subgêneros do rock independente. Evidentemente que se quisermos chamar de virtuosismo o desenvolvimento das técnicas de escuta no caso do rock independente, devemos considerar que o sentido do termo evade de noções consolidadas de musicalidade e profissionalismo fundadas no domínio corpóreo e físico de humanos sobre instrumentos musicais. Permeado de discursos historicamente consolidados do faça-você-mesmo, é um virtuosismo tolerante com ruídos, desajustes, equívocos, desafinações e interferências. Ou mesmo com improvisos. Ao explicarem como foi a gravação do EP Jupiter (2019)²⁰, os integrantes da banda Lia Kapp mencionam que o disco foi produzido em variados lugares, incluindo espaços que a princípio não foram pensados para gravação de som. As vozes principais foram gravadas no quarto da vocalista, algumas guitarras em linha na casa do baixista Erich Zimmermann, a bateria e instrumentos amplificados na casa de um tio de um dos integrantes. Há mesmo faixas inteiras de voz gravadas no celular. A escolha por *takes* de gravação caseiros nem sempre se deu por necessidade ou limitação de recursos: por vezes, tiveram a oportunidade de gravar guitarras com amplificadores profissionais em estúdios de gravação, mas preferiram registros caseiros das mesmas passagens. O guitarrista Gustavo Mazuroski exemplifica:

Há guitarras que a gente se preocupou em fazer com amplificador. [Mas] Por exemplo, a introdução de “Der Garten”²¹, que eu acho que é uma coisa linda,

²⁰ Ver em < <https://liakapp.bandcamp.com/album/jupiter> > . Acesso em 07 de março de 2020.

²¹ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=cxjPvD-DRKE> > . Acesso em 13 de novembro de 2019.

é um trecho super atmosférico, e o Erich gravou inteira em linha, com uma guitarra dele, e tacou efeito pra caramba, em *plugin...* (MAZUROSKI, 2019).

A recorrência do uso de espaços domésticos, sobretudo o quarto, como ambientes multifuncionais de criação e consumo – e de escuta em ambos os processos – seriam indícios justamente de uma *bedroom music* (BARNA, 2017). Ou seja, um tipo de produção musical gestada e não raro consumida posteriormente em espaços semiprivados. O quarto, como pudemos perceber, é uma parte do ambiente doméstico historicamente bastante importante para os músicos jovens, independentemente do gênero musical.

E a partir desses espaços, é possível notar o desenvolvimento de um virtuosismo informal da escuta, consequência e indício de que tais expressões musicais fariam parte de um regime de escuta mais amplo de técnicas de audibilidade modernas. Encontramos um favorecimento a uma série de técnicas que, no decorrer do último século, consolidaram-se em um processo que frequentemente demanda distância física dos próprios sons mediados ouvidos, e dos corpos que os emitem. Trata-se de um virtuosismo que opera em articulação com dinâmicas de privacidade, privatização, separação, isolamento, atenção e deriva em relação à detalhes sônicos. Ou seja, as técnicas de escuta, treinadas de forma consciente ou inconsciente, se colocam ao custo da construção de espaços acústicos privados.

5.5 "Cultura de Internet" - introspecção como produção de espaços percebidos de escuta

A esse ponto, torna-se redundante falar da importância do papel que as tecnologias sonoras – mídias de reprodução de som, sobretudo – exercem na conformação das práticas de escuta de subgêneros do rock independente. Desde as entrevistas exploratórias, foi mencionado nos relatos dos colaboradores da pesquisa uma ideia de “escuta introspectiva” e a importância da “cultura de internet” como um vetor de produção desse modo de escutar música. Ou seja, uma experiência entendida pelos indivíduos como introspectiva, produzida nas apropriações dos

indivíduos das tecnologias sonoras em seus hábitos de escuta musical. O objetivo desta seção do trabalho, que diferentemente das outras do presente capítulo, será subdividida em mais partes, é compreender essa experiência aural. E em contraste com o subcapítulo anterior, aqui será discutida a articulação entre tecnologias sonoras – principalmente dispositivos midiáticos – corpos humanos e materialidades sonoras em modos de escuta mais associados ao que compreendemos como consumo destas vertentes de rock *indie*.

Afinado com abordagens etnográficas e técnicas de entrevistas em profundidade em que os relatos dos colaboradores – nunca apenas “informantes” ou “fontes” – são fundamentais até mesmo para a conformação das hipóteses, a ideia de “introspecção” através de escutas me chamou à atenção desde as fases iniciais deste projeto de pesquisa.

Um dos colaboradores mais recorrentes da presente investigação, Matheus Valente (2018), baixista da banda de post/math rock Céu de Vênus, menciona essa noção de “introspecção” nas práticas de escuta locais destes subgêneros rock *indie*, como uma espécie de aglutinador de diversas subdivisões de rock independente. De acordo com o músico, a experiência de escuta dentro do atual rock independente em Curitiba passaria por uma dinâmica de contato prévio ao show do público com as bandas. Esse contato seria justamente a escuta isolada, segura, frequentemente silenciando o ambiente físico que cerca o ouvinte através dos fones de ouvido. Uma vez que frequentemente os registros fonográficos estão disponíveis somente em formatos digitais, a escuta ocorre em um computador pessoal, ou em dispositivos portáteis de escuta como um mp3 player ou *smartphone*, que oferecem a possibilidade de comparecimento posterior em um concerto ao vivo:

a gente vai no show pra ouvir como a gente tá ouvindo em casa (...) pô, eu curto ouvir em casa, assim, imagina que massa ir ouvir dessa mesma maneira, só que com meus amigos e tipo, sabe, curtindo uma *berinha* [cerveja] talvez, e ouvindo esse som *ao vivo* mesmo *torando* [em volume intenso] nos meus ouvidos (VALENTE, 2018, grifo meu).

O músico reconhece que gêneros *indie* como o *pós-rock* e o *shoegaze* “acabam agregando um público introspectivo”, que mesmo em um show ao vivo, tanto a banda quanto o público estão “sentindo o som”, “curtindo de olho fechado” e que a plateia “não tá só dançando pra isso” (VALENTE, 2018). Esse público que teria preferência por esse som introspectivo seria

envolvida com essa cultura de Internet, assim, que muitas dessas bandas tem um ponto de divulgação que foca bastante na Internet. Talvez [isso] atraia pessoas que descobrem coisas pela Internet, tipo, tem um envolvimento muito grande, muito mais introspectivo na hora de descobrir cultura, assim. Tipo 'pô, vou descobrir essa banda aqui na Internet, e tipo, se eu curtir, eu vou no show' sabe? Então, pode ser que seja isso, a coisa da introspecção...esteja ligado com como a pessoa se relaciona na hora de encontrar cultura, na hora de ouvir música. (VALENTE, 2018).

A ideia de ouvir o “som torando”, “sentido o som” e “curtindo de olho fechado” durante os shows em pequenas casas de shows será discutida em mais detalhe na seção 5.6 do presente trabalho, a partir da noção de dominância sônica introspectiva. A intenção aqui é compreender de que forma essa “cultura de internet” em contextos de rock independente produz um “envolvimento muito mais introspectivo na hora de ouvir música”.

De fato, uma vez que nem todas as bandas *indie* de Curitiba lançam discos físicos e os shows são esporádicos, a maneira mais fácil de acessar o trabalho desses artistas, isto é, de escutar suas peças musicais, é mediante portais de *streaming* - seja de áudio ou vídeo – ou baixando mp3 em plataformas como *Bandcamp*. Nesse último caso, boa parte das bandas disponibiliza suas gravações para *download* gratuito, tornando seus trabalhos mais acessíveis financeiramente do que por serviços por assinatura como Spotify. De toda forma, a maneira mais provável de escutar as peças dessas bandas é mediante os micro-formatos digitais que circulam pelas redes.

Discutir plataformas de *streaming* de música e áudio como um indício da “cultura da internet” mencionada no relato de Valente (2018) é reconhecer que os serviços de *streaming* de música, ao menos na última década, emergem como o “setor de crescimento mais rápido da indústria musical global” (PREY, 2015, p. 2). Estas plataformas de *streaming*, sucessoras de serviços peer-to-peer (P2P) e derivados do *Napster*, fizeram com que as grandes indústrias do setor da música retomassem o controle da música em ambientes digitais, bem como ascendessem em direção à cifras inalcançáveis na década anterior²². A rápida adoção dos serviços de streaming de música no ocidente, sobretudo a partir de 2013, fez com que a compra de arquivos digitais de música tenha caído para dar lugar justamente à comodificação dos espaços de consumo de música, e não (somente) da música em si.

²² É sempre relevante lembrar que a relação entre indústrias da música e serviços de *streaming* é complexa e passa justamente pela propriedade de ações de serviços como o Spotify e o SoundCloud por parte das *majors*.

E nesse processo, Matthew Flynn (2016, p.37) nos traz dados do IFPI (International Federation of Phonographic Industry) que apontam que as vendas digitais superaram em receitas as vendas mídias físicas no ano de 2015, ou seja, cronologicamente em paralelo com a consolidação dos subgêneros de rock independente discutidos na presente tese. De acordo com Benvenuti (2019, p.41), na primeira metade de 2017, foram registrados 184,3 bilhões de *streams* em plataformas de áudio somente nos Estados Unidos. E apenas o serviço de streaming por assinatura sueco Spotify reportou 191 milhões de usuários mensais ativos entre os meses de julho e setembro de 2018.

O crescimento da popularidade do Spotify ocorreu a partir da mudança da forma de operar da plataforma, no que Eriksson *et al* (2019) chamam de “virada curatorial” (*curatorial turn*). A partir de 2014, a empresa começou a recrutar pessoas de diferentes países para posições como editor de música/ curador de *playlists*. Parte desse trabalho seria testar *playlists* de acordo com as atividades, momentos e disposições, sempre com direcionamentos baseados em conhecimento das culturas locais.

E no mesmo ano, o Spotify compra a Echo Nest, empresa conhecida pelo refinamento de recomendações algorítmicas. Na época da compra, a empresa pertencia a um de seus concorrentes, o Pandora Radio. A The Echo Nest realiza análise de dados, operando através da interpretação do conteúdo das conversas sobre música no cotidiano dos usuários – posts de blogs, reviews de música, discussões em redes sociais, tweets, etc. Para Prey (2017), *grosso modo*, a Echo Nest é capaz de tornar conversações sobre música, e a música em si, em dados quantificáveis. A partir daí, estabelece um perfil de gosto pessoal a partir dos artistas, canções e comportamentos de escuta. Procura interpretar como, quando e de que forma as pessoas interagem com música.

É também em meio à “virada curatorial” que o Spotify recebe seu maior investimento de capitais de risco, com a promessa de um plano de expansão mundial com prioridades estratégicas de poucos países grandes: Canadá, Filipinas e Brasil. É, portanto, no período de desmantelamento total da rede P2P, consolidando o *streaming* orientado por um serviço de distribuição, mas também curadoria, que o Spotify é lançado no Brasil.

Nosso país hoje faz parte de uma espécie de “nação Spotify” (BENVENUTI, 2019), com população superior à Rússia, ainda que essa popularidade seja sobretudo

entre a população jovem e sobretudo ocidental. Benevenuti (2019) aponta que dentre esse recorte etário, composto sobretudo de “nativos digitais”, esteve boa parte dos usuários que responderam a uma survey, que apontou que 62% dos usuários “achariam melhor passa um dia sem interação humana do que sem música. Além disso, 73% dos millenials admitiram usar fones de ouvido para evitar interações sociais. Seria, portanto, uma “geração dos fones de ouvido” em que o streaming é a forma dominante de mídia em dispositivos de reprodução sonora. E independentemente se estas estatísticas se mantêm, é notável o fato que as plataformas de streaming modificaram o sentido que damos às músicas e o que significa escutar música para muitas pessoas.

Todos os colaboradores da presente pesquisa mencionaram as plataformas de streaming em algum ponto das entrevistas, por vezes sem que eu precisasse questionar sobre o tema. Guilherme Simões (2020), um dos colaboradores da pesquisa, relatou que é um ávido consumidor de plataformas de áudio seja em forma de música, ou podcast:

Geralmente, tudo que eu escuto em música, eu escuto em nuvem, e geralmente não tem muita diferença do que eu escuto quando eu tô no celular pra quando eu tô no computador (SIMÕES, 2020)

Como bem lembra o produtor de conteúdo do projeto Música sem Título, a fundação tecnológica dos serviços em streaming de música se dá mediante plataformas configuradas em nuvem, que permitem a interação dos indivíduos com serviços que viabilizam vastas quantidades de dados digitais. Isto é, em amplos centros de dados com servidores em rede conectados à internet, que providenciam conteúdos para os usuários via conexão de Internet banda larga, sem a necessidade de fazer download, entretanto. Ao invés disso, o conteúdo é experimentado em tempo real como contínuos fluxos de dados. No caso da música, isto pode acontecer *off-line* – implicando o acesso à arquivos baixados em dispositivo local.

Para usar o mínimo de banda possível, os serviços de streaming de música tendem a comprimir seus arquivos de áudio que podem ser acessados via aplicativos de Internet (apps). Tais aplicativos, seja em computadores pessoais, *tablets*, *Smart TVs* ou telefones móveis permitem aos usuários amplos arquivos de conteúdos disponíveis para serem consumidos em dispositivos midiáticos que permeiam em

nossa vida cotidiana. Ou seja, a escuta musical pode potencialmente ocorrer em múltiplos contextos, com vários propósitos e papéis dentro de diversos modos.

De acordo com Hagen (2016), uma “nuvem” implica em abundância. A maior parte dos serviços de streaming de música oferece mais de trinta milhões de canções em suas bases e dados. Trata-se de uma quantidade muito superior a qualquer coleção individual de algum sujeito ou sujeita colecionador de música em outros formatos. Por outro lado, serviços de streaming de música fornecem estruturas sociais em rede geralmente integradas à plataforma, que facilitam o compartilhamento, e a conexão dos indivíduos entre si através do serviço.

Todavia, essa conexão interpessoal não é garantida, mas sim potencial. A associação de tais plataformas de streaming de música com uma dimensão social deve ser sempre compreendida com cautela. Conforme aponta Prey (2015), a integração do Spotify com o Facebook foi bastante controversa e até impopular entre os usuários do serviço de música. Até porque o estímulo à interação através da integração entre as duas plataformas foi sabidamente para que estas saibam mais sobre nossos perfis, e tenham informações nossas para que possam se beneficiar.

Em 2010, Sean Parker, co-fundador do Napster e outrora presidente do Facebook juntou-se ao Spotify e influenciou estratégias da plataforma na época. O foco passou a ser na ideia de social e compartilhamento, tornando possível fazer um perfil pessoal, adicionar amigos e compartilhar músicas. Além disso, passou a ser conectado com a conta do Facebook do usuário, o que facilitaria ainda mais o compartilhamento de dados entre os indivíduos em rede. Nessa época, o próprio Daniel Ek, fundador e CEO do Spotify, manifestou-se a respeito do caráter “inerentemente social” da música.

Todavia, essa foi uma estratégia que “nem todo usuário do Spotify concordou” (ERIKSSON, 2019, p. 68). Diante da repercussão negativa dessa integração entre as plataformas, o próprio Daniel Ek, posteriormente já afirmou que “depende inteiramente de você o que você decide compartilhar e o que você mantém privado” (p. 105). Hoje, o ouvinte pode esconder alguns de seus gostos, e inclusive acionar modos de sessão privada para escutar música, customizar *playlists* e assim por diante. Todavia, mesmo essas interações privadas ainda estão sob o escrutínio da plataforma, que integra os dados e metadados para (re) criar serviços mais atrativos para seus ouvintes.

De toda forma, houve um recuo em relação a ideia de pensar esta plataforma de streaming como social, dando vazão a usos mais privados e íntimos do serviço.

Portanto, embora ainda exista a integração do Spotify até mesmo com redes sociais – no compartilhamento de músicas com *links* via *stories*, por exemplo - há de se tomar cuidado o serviço de streaming de música *a priori* como interativo e social da mesma forma que outras plataformas.

O que é certo é que serviços de streaming direcionam os indivíduos a uma autoconsciência de suas atividades *online* de escuta musical, renegociando o pessoal e o social através da música. Tais renegociações seriam facilitadas pela intangibilidade do formato, que pressupõe flexibilidade e maior mobilidade para os ouvintes, acessando e adaptando a música a diversos dispositivos midiáticos. Em contraste com modelos de distribuição de musical baseado na propriedade de fonogramas, nos serviços de streaming os ouvintes compram uma licença temporária de um amplo catálogo enquanto pagarem a assinatura, podendo acessá-lo em diferentes artefatos midiáticos.

Para além do *corpus* da presente pesquisa, dezenas de bandas de rock independente da cidade Curitiba surgidas na última década disponibilizam seus trabalhos em alguma plataforma de *streaming* de áudio como SoundCloud, Bandcamp e Spotify. O que reitera o alcance de tais plataformas mesmo em contextos locais de música independente, sobretudo do serviço sueco Spotify, nos processos de escuta locais dos atores envolvidos com subgêneros de rock independente. Ainda que plataformas como o Bandcamp e o Soundcloud tenham um importante histórico, e até mesmo incorporem o *ethos* da música *indie* (cf. HESMONDHALGH, 2019)²³, no caso do rock independente curitibano, o Spotify ainda é o serviço de preferência para se escutar música.

Praticamente todos os colaboradores da pesquisa mencionam o serviço de streaming de áudio sueco como a principal forma de se ouvir música. Durante a entrevista, ao ouvi-lo mencionar apenas o Spotify em seus hábitos de escuta, pergunto para Wesley Dias (2020), se ele não tem costume de ouvir projetos de rock independente pelo Bandcamp, levando a seguinte resposta por parte do colaborador:

Bandcamp também. Mas a maior parte do tempo pelo Spotify. Escuto pelo Youtube... alguns artistas, muito poucos. Eu [também] escuto pelo...ah, eu esqueci o nome agora da plataforma... (DIAS, 2020)

²³ Inclusive, durante a pandemia, o Bandcamp realizou uma série de ações para apoiar os artistas que disponibilizam seus trabalhos na plataforma. Ver por exemplo, em: < <https://hitsperdidos.com/2020/07/23/bandcamp-friday-2020/>>. Aceso em 24/07/2020.

Complemento a última frase de Dias (2020) perguntando pelo SoundCloud, para enfim o colaborador concordar: “Isso. SoundCloud”. O relato de Wesley Dias (2020) em alguma medida ecoa outros relatos de colaboradores, e em consonância com a disponibilidade dos trabalhos dos artistas de rock independente curitibano nas plataformas. O Spotify é a primeira opção de plataforma para escuta musical, e outras eventualmente sequer vem à mente em um primeiro momento. Quando pergunto sobre o Spotify, Valente (2019) confirma também ser um assíduo ouvinte de música mediante a plataforma:

Tenho, tenho [o Spotify]. [Escuto] pra caralho. Acordo ouvindo, tipo, quando saio para ir trabalhar. Eu acordo, e saio ouvindo. As vezes um álbum novo, assim, eu tenho mais facilidade de botar pra ouvir, e ir me familiarizando com o som, ouvindo como trilha sonora, sei lá, tomando meu café, levantando, me arrumando. E aí, se nessa familiarizada eu gostar, eu falo ‘porra, esse [álbum], de noite quando chegar em casa, eu vou parar pra ouvir. As vezes funciona, dava muito certo. ‘Porra, só de trilha sonora o troço já me chamou a atenção’. É como se tivesse passado num teste pessoal [para depois] ouvir. As vezes tem outros que putz, quando vê você se perdeu no que tá fazendo e a música não tá mais te trazendo ‘arousal’. Não tá mais te instigando, nem chamou a atenção. E aí cê vê que não vale a pena ouvir como álbum [sem pular faixas]. Não digo que é algo que eu faça ortodoxamente, assim. Mas eu vejo que quando eu penso nisso, funciona, assim (VALENTE, 2019)

Com efeito, desde os levantamentos exploratórios que realizei para estabelecer uma cartografia frouxa sobre onde poderia encontrar os trabalhos das bandas locais para eu mesmo escutar, reconheci que a maior disponibilidade dos singles, álbuns, EP’s e lançamentos em áudio, de um modo geral está no Spotify. Inclusive, alguns artistas disponibilizam a gravação apenas no serviço sueco, desconsiderando o Bandcamp e o SoundCloud.

Evidentemente, encontramos exceções como no caso do colaborador Guilherme Simões (2020), que afirma ter o hábito de explorar discografias de artistas antes desconhecidos por ele, e o faz mediante o Google Play e não pelo Spotify. Sua atividade de escuta musical através do Google Play é descrita da seguinte forma:

Então, acho que virou um pouco além do hobby, é conhecer músicas novas. [eu] acho que, todo mês, assim, eu tenho algum artista novo que eu tô conhecendo, explorando a discografia. E isso aí vai aliado junto com biblioteca de cinco ou seis mil músicas que eu tenho dentro do Google Play Music. (SIMÕES, 2020)

Quando pergunto se ele ocasionalmente escuta música pelo Spotify e pelo Bandcamp – como seus outros companheiros do Música sem Título – Simões (2020) explica que “se a banda lança, eu acabo indo pro Bandcamp, mas geralmente estou ou no YouTube, ou tenha ela na minha coleção do Google Play Music”.

De toda forma, sublinhar a centralidade dessas plataformas seguramente não é trata-las como formatos que só apresentam componentes inéditos, sobretudo no que diz respeito à “cultura de internet” que ajudaria a produzir a “introspecção” características de tais subgêneros do rock independente. Conforme Jonathan Sterne (2013) nos relembra, o MP3 já era uma modulação da escuta privada, aparelhada, solitária, potencialmente introvertida, pois ao mesmo tempo que tentava modelar e antecipar a experiência auditiva, fazia uso de um conjunto específico de escutas já consolidadas historicamente. Assim como streaming, o MP3 era público no sentido de ser um formato facilmente acessível para quem possui internet, mas por outro lado era altamente privado em sua forma de escuta, consequência do processo de codificação de seu *software* que pressupunha um sujeito escutador em ambiente privado. Um sujeito deduzido da subjetividade e critérios estéticos geralmente de homens brancos, ocidentais e de classe média que participaram de sua feitura e fase de testes do formato.

Em relação ao MP3, a promessa do streaming, sobretudo publicitária, se mantém: seus ouvintes ouvirão os sons que desejarem onde, quando e quantas vezes quiserem. No entanto, Matthew Flynn (2016) nos aponta que, nas plataformas de streaming, o suposto controle que as mídias permitem sobre os sons que ouvimos normalmente vem ao custo da cessão de nossos gostos musicais pessoais para os algoritmos dos serviços de streaming. Concedemos o controle para *playlists* entregues por plataformas de *streaming* na esperança que estas preenchem ou se articulem com nossos gostos prévios²⁴. Ou seja, na medida em que interagimos com tais mídias digitais, alimentamos com dados os algoritmos dos quais nós, ouvintes, não temos muito controle.

Ou seja, frequentemente usuários de Spotify descobrem novas canções através de compilações em *playlists*, que em alguma medida são oferecidas como

²⁴ E embora o Spotify elabore *playlists* individuais para cada ouvinte, essas seleções são feitas baseadas em perfis de gosto de outros indivíduos, combinando o gosto pessoal com o que outras pessoas ouvem em torno das canções que os sujeitos e sujeitas escutam. Para a plataforma, o indivíduo não é apenas entendido em relação aos objetos musicais, mas em relação aos seus comportamentos prévios de escuta e indivíduos de comportamento supostamente similar.

personalizadas, mas elaboradas pelo serviço de streaming. Esse ponto se confirmou em alguma medida no trabalho de campo. Pedro Malacarne (2020), um dos colaboradores da presente pesquisa, me conta que até o início do ano de 2019, ele não conhecia nenhuma das bandas de Curitiba. Foi o contato por recomendação do Spotify com uma banda de Porto Alegre (*Não ao Futebol Moderno*), que despertou o interesse pelo rock independente brasileiro, e posteriormente as bandas específicas de Curitiba. Sendo assim, a interação com a produção local se dá primeiramente entre usuário e plataforma, e não mediada por um amigo ou amiga, por exemplo.

Portanto, mesmo em contextos permeados por plataformas de streaming articuladas com estruturas sociais, há uma remediação do potencial antissocial (ao menos de interações co-presentes), e de recolhimento, escapatória e deriva através da escuta mediatizada. E subdivisões de rock independente se favoreceriam e retroalimentariam tais sentidos produzidos na escuta aparelhada por fones de ouvido, ainda que estes sentidos não sejam exclusivos de tais subgêneros, mas sim em alguma medida presentes em todo o regime moderno de escuta desde o advento da reprodução fonográfica.

Ainda assim, vale pontuar que para Christian Benvenuti (2019), a experiência de escuta musical através das plataformas de streaming, é auto-direcionada ou autodirigida. Tais plataformas seriam tecnologias que operam auxiliando em nosso gerenciamento de notificações, memórias e produções de paisagens sonoras. Ou seja, tais tecnologias mantêm o potencial remodelador de nossas percepções e sensibilidades sônicas em condições locais.

Quando vamos retornamos para casa, por exemplo, ouvimos canções de nossa preferência em fones de ouvido para não perturbar os outros passageiros no transporte público com uma trilha sonora não-solicitada. Nosso self sônico, Benvenuti (2019) pontua, "modula entre estados extrovertidos e introvertidos" (p.37). E esse estado ou "comportamento introvertido frequentemente envolve utilizar fones de ouvido para evitar interação social" (p.38). De acordo com o autor, as pessoas teriam uma restrição cortês ao impulso de interagir com alguém se isso significar romper com sua ausência sônica.

Ou seja, num nível individual, ouvir música em streaming mediante fones e ouvido opera, exceto para o ouvinte, como ausências sônicas bidirecionais na paisagem sonora em que o ouvinte está inserido fisicamente. O espaço pessoal é demarcado como que por um fio invisível produzido pelos fones de ouvido. E assim,

é reforçado o self sônico em um mundo privado que pode ser percebido como uma espécie de aprimoramento do mundo “externo” do ouvinte. Uma vez em nossas bolhas de som, o ambiente acústico em que nos encontramos fisicamente é deliberadamente mutado por nós.

Dessa forma, é possível reconhecer que se por um lado há um inegável aspecto social da música mediada pelas plataformas de streaming, também há “uma *contemplação introspectiva* facilitada pela escuta musical com fones de ouvido” (BENVENUTI, 2019, p. 41, grifo meu). Ou seja

embora a quantidade e a disponibilidade de mídia de streaming definitivamente facilitem a descoberta de músicas e vídeos novos ou inéditos, reproduzir nossa mídia favorita ainda está no centro da escuta focada e *introspectiva*.” (p.42, grifo meu).

E essa ideia de “contemplação introspectiva” da escuta mediante plataformas de streaming, se articula com a compreensão recorrente em uma série de autores de que a música seria uma ferramenta ou recurso estético para as pessoas regularem seus afetos na vida cotidiana, sobretudo quando escutada através de tecnologias digitais móveis e portáteis (DU GAY *et al*, 1997; DENORA, 2004; BULL, 2000, 2009, 2010 e 2013; PRIOR, 2014; FLYNN, 2016)²⁵. As tecnologias portáteis, personalizadas, e razoavelmente de fácil disposição – como os *smartphones* aparelhados com fones de ouvido – favoreceriam um processo em que a música nos ajuda a entrar em um humor e sentimento de bem-estar até mesmo físico. Como pudemos perceber na seção 5.3, é como se a saúde mental e psicológica se afetasse mutuamente em um agenciamento entre humanos, mídias e sons.

Chama a atenção que normalmente esse processo se dá através de um distanciamento dos estímulos sensoriais do ambiente físico imediato, incluindo outras pessoas. Ou seja, é um fenômeno que alguma medida problematiza a ideia de que a música serve sobretudo para estabelecer vínculos coletivos e formações de identidade sociais. As formas como dispositivos personalizados de reprodução sonora servem como reguladores de emoções e afetos na vida cotidiana é justamente através de espaço ou bolhas de privacidade da escuta. O desengajamento com outras

²⁵ E que, no entanto, não é unânime. Pereira de Sá (2011) por exemplo, compreende que afirmar que a hipertrofia da vida privada é uma forma universal de escuta musical seria equivocado. Entretanto, esse modo de escutar é relevante para as culturas de escuta analisadas na presente tese.

peessoas, evitando contato físico e visual, preenche a audição com sons escolhidos pelo ouvinte. Pode se dizer que um ouvinte aparelhado com fones é um sujeito ou sujeita que acima de tudo, não deseja ser perturbado.

Essas mídias sonoras móveis, sobretudo entre esses jovens urbanos apreciadores de rock independente, não servem apenas para conectividade, coordenação e planejamento, mas também para “a negociação de sociabilidades baseada em amplos padrões de ausência, falta, distância e desconexão” (KEEFE e KEER, 2015, p.3563).

O hábito – ao menos antes do distanciamento social prolongado decorrente da pandemia – de escutar música dentro dos veículos de transporte público, ou enquanto transita como pedestre ou ciclista no espaço urbano é relatado pelos colaboradores da pesquisa. Valente (2019), por exemplo, confirma em entrevista:

Cara, eu acho que é um hábito que eu tenho desde sempre de ouvir música na rua. É um negócio que cê faz, cê começou a fazer num dia que cê tá triste, cê precisou de uma música pra te animar e levantar. Aí você começa a fazer todo dia porque você sabe que é um troço que mantém sempre de bom humor. E as vezes ‘putz, que saco esse silêncio’, ou ‘deixa eu sair e ouvir[música]’ (VALENTE, 2019)

Questiono se o silêncio a que Valente (2019) e refere é o silêncio da rua, e ele explica em mais detalhe:

Não, não da rua. Sei lá, cê acordou em casa e tipo, as vezes eu quero uma energia assim, a mais e a música ajuda. As vezes cê tá com o celular ali na mão, daí cê, bota o Spotify e aí já levanta. É um pouco... isso reflete um pouco um hábito tóxico, né, da nossa geração. De acordar com o celular e tal. É um negócio que aos poucos a gente vai tentando evitar. Mas as vezes é bom né, ter ali na mão pra ouvir uma música. E é um negócio que é tipo fácil... (VALENTE, 2019)

A despeito da preocupação com o "hábito tóxico" de sua geração, Valente (2019) dá a entender que o uso do *smartphone* para ouvir música – seja na rua ou em casa - é positivo. Por outro lado, em alguns dos relatos dos colaboradores é observada uma transformação nesses hábitos de escuta a partir do *lockdown*.

no isolamento eu tenho escutado pouca música. Eu escutava muito mais quando precisava sair de casa, pegar ônibus. Eu ia escutando bastante. Em casa escuto muito pouco. Geralmente eu escuto assim quando acompanho as redes sociais das bandas, daí uma banda fala ‘saiu single novo’. Daí eu

vou lá e escuto. Mas, geralmente eu não tenho parado pra escutar músicas novas. (DIAS, 2020)

Tanto no trajeto de ida e volta da universidade, do trabalho ou qualquer outro compromisso fora de casa, Dias (2020) pontua que “meu horário de escutar música geralmente é meu horário de deslocamento” (*ibidem*). Aysllan Garcia (2020), produtor de conteúdo do Música sem Título, reforça em seu relato a importância desse tipo de prática, quando afirma que antes da pandemia,

Geralmente eu escutava novos artistas no ônibus, enquanto eu ia pro colégio ou pro curso. Mas hoje [durante a pandemia] eu escuto só em casa mesmo, acho que... eu já escutava em casa antes, né. Acho que não mudou tanta coisa assim nesse sentido, né (GARCIA, 2020).

Seja ouvindo mais ou menos música em relação ao período de distanciamento social prolongado, há uma recorrência do hábito de escutar música com um *smartphone* plugado em fones de ouvido durante trajetos no espaço urbano nos relatos acima. Quando questiono Dias (2020) sobre escutar através desses artefatos midiáticos, ele concorda:

Isso. Assim mesmo, exatamente. De vez em quando [eu escuto música] pelo notebook. Mas outras mídias não. Muito difícil. (DIAS, 2020)

Ao mencionar o computador pessoal, infiro que ele se refira às ocasiões em que ouve músicas em casa, ou na universidade, caso leve o aparelho para lá. Questiono se nessas vezes, a escuta também é plugada em fones de ouvido, ou tocando pelos alto-falantes do computador. Então Wesley Dias (2020) me responde que é “pelos fones. Meu computador nem tem caixinhas de som externas (risos) “. E nesses casos, a escuta é feita no quarto, e não no ambiente de trabalho ou universidade, “geralmente quando tô estudando, ou lendo algum livro. Aí eu boto uma musiquinha de fundo” (*ibidem*).

Já Valente (2019), por exemplo, descreve os hábitos de escuta musicais domésticos da seguinte forma:

Cara, eu escuto em casa. As vezes nesse aparelho aqui [aponta para um aparelho de som com entrada para CD e vinil], as vezes com fones e tal, quando eu quero ouvir com mais atenção, sei lá. Depende, né? Às vezes, a gente... depende do que a gente tá fazendo. Quer botar muito alto para fazer

uma faxina, ou quer ouvir nos fones, deitado, só curtindo, né? (VALENTE, 2019)

Sobre o hábito de escutar música durante outras atividades, especificamente a faxina, Valente (2019) sublinha: “é o que mais faço, inclusive. Mais do que só para para ouvir música, que eu queria ter o hábito de fazer mais”. Nesse ponto, questiono se o desejo de ouvir música como atividade exclusiva, aparelhada por fones, não seria uma idealização de uma escuta supostamente apropriada, como se ouvir música enquanto faz outras coisas não fosse uma escuta “correta”.

Sim, tem um pouco disso, né. Porque, tipo, a gente acha que mesmo concordando que podemos ouvir a música como uma trilha sonora, as vezes a gente sente “cara, que pena que eu não tô ouvindo no máximo potencial”. Porque realmente, tipo, as vezes, tem discos que são feitos pra se ouvir... [de forma distraída]... (risos), não sei se *são feitos*. Agora, pensou num álbum ali, que tipo, porra, sabe? Eu acho que vai muito do formato que sugestiona a se preocupar com ouvir. Eu acho, assim. (VALENTE, 2019)

Para Valente (2019), o formato álbum, sobretudo nos subgêneros em que toca com sua banda, demandaria uma atenção focada, concentrada, embora admita: “não sei, o formato album sugestiona muito mais... [mas] hoje em dia não é pra você dizer ‘não, *tem* que ser assim’. Não é uma regra, também”.

Agora estou bem apegado ao trabalho da minha própria banda [Céu de Vênus recém havia lançado o primeiro disco, *Por Todo o Inverno e a Primavera*]. Como a gente fez o album pensando a ordem, o jeito mais legal é ouvir na ordem do álbum, sabe? Mas cara, se eu quiser botar uma playlist com várias músicas do mesmo gênero, eu não diria é uma regra. Eu não sairia obrigando as pessoas a ouvir o álbum na ordem e tal. Mas é algo que eu sugiro 100% (VALENTE, 2019)

Pergunto mais sobre essa sugestão de prática de escuta do álbum de sua banda de post/math rock, e o baixista admite que

Acho que pode ficar ao critério do ouvinte. Como ouvinte de qualquer coisa, eu quero ter liberdade de escolher, se eu quero ouvir como trilha sonora de outra coisa, se eu quero escolher. Se eu quero distribuir elas numa playlist. Acho que é legal você permitir o ouvinte ouvir na ordem que quiser. Mas que fique a sugestão ali do ouvinte, de sequência. Pra todos os membros da banda, essa questão da convergir as faixas, com esse cuidado com a sequencia, desde o inicio. A gente entrou num consenso que a gente vinha que funcionava. (VALENTE, 2019)

Em relação a outros artistas, Valente (2019) aponta que quando ocasionalmente algum artista, projeto ou banda atrai seu interesse no momento de uma escuta prévia e considerada distraída, eventualmente ele separa para ouvir mais tarde. Para o músico, quando algo que escuta lhe parece interessante ele pensa:

'pô, legal, esse eu vou *parar* pra ouvir mais tarde'. Com fones e sem fazer outra coisa, no máximo tomando um café... [Na verdade] parece que a gente nunca não tá fazendo nada, né. Enquanto ouve música, se for parar pra pensar. Eu tenho as vezes 'putz, que vontade de tomar um café'. Não é como se tivesse completamente distraído no ônibus ouvindo. Que daí você já fez várias coisas até chegar no ônibus que te desviaram a atenção da música. Mas se você vai ali, só toma um café, não desvia tanto a atenção, sabe? (VALENTE, 2019)

Fico curioso em saber quais atividades ajudariam mais ou menos a ficar concentrado na música, e Valente (2019) me explica que há atividades que

você sente que te distrai menos. E tipo você até permite entrar num processo de escuta atenta. Agora, se você sair pegar um ônibus, saiu de casa, trancou a casa, deixou a água pros cachorros, já fez trocentas coisas, que daí já desviaram a atenção. E eu já considero uma escuta mais passiva, assim. Mas tipo se eu paro pra tomar um café, anotar alguma coisa, só isso, e volto a ouvir eu já [me] permito esse tipo de interação [com a música]. Uma escuta que eu gostaria que fosse mais atenta, assim (VALENTE, 2019)

Esse ideal de escuta atenta apontado por Matheus Valente (2019) supostamente seria difícil de se atingir durante o trajeto urbano, acoplado em fones de ouvido, enquanto se escuta músicas mediante plataforma de streaming de áudio. De acordo com o baixista, esse tipo de escuta, no ambiente urbano, no trajeto de casa para o trabalho, é predominantemente desatenta. O músico explica:

As vezes pode ser, dependendo [da ocasião]. Se eu sentei no ônibus, e foquei ali na janela, e tipo, não tô de pé, e tô sentado e eu sei que a viagem vai [durar] vinte minutos até chegar no destino ali do ônibus. Aí beleza, achei um ponto de concentração. Mas se sei lá, se tô de pé no ônibus, num negócio ali, e interajo um pouco com alguém, já muda um pouco o panorama. E daí muda a importância do que a gente tá ouvindo. Tipo, as vezes dependendo do tempo que eu vou ficar no transporte público eu boto um negócio que eu quero prestar mais atenção. Dependendo não, 'ah, vou ouvir umas três pra animar meu dia que eu vou chegar em quinze minutos, cinco, dez.'. Ouvindo ali, só as que você tá mais a fim de ouvir e pronto, sabe? Inclusive a diferença é que quando eu saio de casa, eu ouço com esse foninho aqui [mostra fones de ouvido pequenos, com entrada p2, próprios para smartphone]. É o foninho chaveirinho. Daí eu acho que isso também já diminui também um pouco o

valor da escuta atenta, né? E esse [mostra um par de fones grandes] é mais pra ouvir em casa. É raro eu sair com o grandão (VALENTE, 2019)

Interessante é notar no relato de Valente (2019) mais de um tipo de escuta doméstica (fazendo outras atividades junto, deitado ouvindo com os fones). E que mesmo sendo músico, escuta com mais frequência de maneira desatenta, embora se cobre por uma escuta mais apropriada, concentradas, com os fones, sem dividir a atenção com outras atividades. E que tal a atenção seria de alguma forma demandada com a unidade conceitual de um álbum.

Por outro lado, encontramos em diversos relatos uma espécie de triagem, ou avaliação dos discos novos. Uma familiarização desatenta, que instiga o ouvinte, leva-o a repetir a escuta em outro momento, sem dividir o ato de escutar as canções com outras atividades. A escuta no ambiente urbano, portanto, embora desatenta, e embora cumpra uma função de ‘trilha sonora’ do cotidiano, nem sempre é composta por sons já conhecidos. Ou seja, a deriva da escuta urbana também serve como forma de se familiarizar e a avaliar músicas novas.

De toda forma, independentemente do nível de atenção, é bastante recorrente o hábito de se escutar música durante o trânsito urbano (ao menos até o período de distanciamento social prolongado decorrente da pandemia do novo coronavírus). Em contrapartida:

com a pandemia, [por] estar saindo menos de casa, eu parei de ouvir tanto podcast, incluindo podcasts de música. Por que geralmente eu tava em algum lugar, eu sempre colocava um fone, tava no ônibus, tava no caminho mesmo... eu escutava alguma coisa e era o que eu gostava de ouvir em movimento. Tenho trabalhado de casa, e daí, geralmente eu tô ouvindo algum álbum, alguma coisa nesse sentido. Mas geralmente é algo que eu já conheço. Não consigo misturar muito bem realmente procurar uma música nova e prestar atenção e fazer outra coisa ao mesmo tempo. Mas geralmente eu estou ouvindo alguma coisa (SIMÕES, 2020)

Portanto, podemos destacar, com os relatos dos colaboradores, dois pontos importantes: 1) A importância das plataformas de streaming, ou mais especificamente o Spotify – principalmente em mídias móveis e portáteis – para a distribuição desses subgêneros e para a escuta tanto no tecido urbano e ambiente doméstico 2) A oscilação entre atenção e desatenção, entre a música servir de fundo para outras atividades – estudo e trabalho, sobretudo; 3) A ideia de que embora vise a produção

de espaços percebidos de privacidade, a escuta mediatizada era impulsionada pela necessidade de se realizar trajetos urbanos.

E como pudemos perceber no capítulo de contextualização, a retomada destes subgêneros do rock independente como o post-rock, o dream pop, o shoegaze, que inclusive surgiram em contextos espaço-temporais razoavelmente próximos, se dá a partir de nossa década mais recente, em uma espécie de "terceira onda" do post-rock e de um *revival* do *shoegaze* e o *dream pop* a partir do fim do hiato de bandas consideradas "canônicas" dessas vertentes do *indie*. Tais processos ocorreram cronologicamente em paralelo com a consolidação das plataformas de streaming de áudio, e em alguma medida com a sustentação do hábito de escuta como aqueles relatos pelos colaboradores.

Mas seriam tais subgêneros como o post-rock, o dream pop, o shoegaze e outras variações do rock independente apropriados como acompanhamento de outras atividades? Embora na seção acima Valente (2019) defenda uma escuta concentrada e na ordem em que o álbum de sua banda foi gravada, encontramos respostas afirmativas a respeito do uso do indie rock como trilha de fundo:

Eu acho que sim. Geralmente, o vocal, as palavras assim, as vezes atrapalham. O cantado, quando você está precisando se concentrar no estudo. Pelo menos pra mim acho que não atrapalha. Mas música instrumental, ajuda a me concentrar (DIAS, 2020)

Ou seja, para Wesley Dias (2020), subgêneros instrumentais de rock independente exerceriam uma função que outrora Denora (2004), Quinões (2008) e Jarman (2013) associaram à música europeia de concerto: de servir de fundo e relaxamento para uma outra atividade em que a concentração está em primeiro plano. Nesse caso, a experiência se daria para os sujeitos dessa cultura aural independentemente do artefato midiático agenciado para a escuta.

Quando pergunto para Dias (2020) se a razão da atualização de vertentes do indie rock teria alguma relação com esse tipo de escuta "desatenta" e funcional, o colaborador comenta:

Tá aí uma boa pergunta (risos) (...) Talvez, o post-rock, que é mais instrumental, algumas bandas vão numa linha mais tranquila, sem muita porrada, digamos assim, no som. E nos tempos atuais talvez as pessoas estejam procurando uma coisa pra escutar pra relaxar, talvez possa ter uma relação. (DIAS, 2020)

Entretanto, subgêneros como o shoegaze e o dream pop possuem vocais. Pergunto como atuariam em relação com o pós-rock, se “funcionariam bem” nas funções que este último exerce nos hábitos de Wesley Dias, e o colaborador confirma: “É, de fato. O *shoegaze* e o *dream pop* combinam bem um com o outro” (DIAS, 2020). No entanto, a relação entre ouvir música para relaxar, para a produção de espaços individuais de escuta, em muito facilitada por aparelho como smartphones, o acoplamento em fones de ouvido e subgêneros do *indie* é considerada

uma questão bem individual. Pra mim, essas sonoridades funcionam bem, e realmente funciona pra essa questão de eu ouvir sozinho, ali, na minha. Mas talvez pra outras pessoas não funcione. Só que acho que tem relação sim (DIAS, 2020).

Essa ideia de produção de espaços solitários fomentadores de relaxamento e concentração mediante tecnologias sonoras e subgêneros do rock independente passa por abordagem do espaço que evidentemente se apoia em uma perspectiva relacional e social da produção e reinterpretação da experiência espacial. Embora não sejam capazes de mudar o design físico dos espaços, os indivíduos, através de mídias sonoras, desenvolvem estratégias para negociar e ajustar seu engajamento com tais ambientes. Uma paisagem sonora pode imergir um indivíduo e modificar o sentido do espaço físico onde este se localiza, além de evocar outros espaço-tempos e práticas prévias. Sons nos movem e nos removem, portanto. O ponto é que há sempre o desejo de criação de espaço-tempos alternativos àqueles que o indivíduo se encontra fisicamente, através do preenchimento de brechas sonoras e a filtragem de sons considerados incômodos.

Dessa forma, a popularização de plataformas de *streaming* de música em dispositivos como os *smartphones* consolidaria uma espécie de “cultura aurál” de produção de espaços e gerenciamentos afetivos. Os sons, que agora nos envolvem, compõem ambientes, e são acionados como produtores ou moduladores afetivos, e esses processos em alguma medida favoreceriam subgêneros do *indie* conhecidos por seus apreciadores por produzirem uma experiência de escuta introspectiva e de deriva.

Por outro lado, tais produções de espaços privados de escuta não se tratam de características inerentes das plataformas, mas sim uma espécie de prática ou *affordance* dessas plataformas online. Ou seja, seriam os “modos como usuários

constituem suas práticas a partir das possibilidades políticas e materiais propostas pelos desenvolvedores” (D’ANDREA, 2020). Seriam modos que descrevem às possibilidades de ação e a forma como os indivíduos compreendem suas possibilidades nas suas relações com as materialidades disponíveis, que por sua vez propiciam suas agências e constrições de ação.

O que a música proporciona (*affords*) varia individualmente e contextualmente. E uma vez que nem todos os usuários se apropriam da mesma forma das funcionalidades possíveis, poderíamos dizer que a “introspecção” é uma forma de apropriação de tais plataformas, portanto. Trata-se de uma forma particular – ou melhor, uma forma particular de nomear a maneira como se apropria das mídias - ligada a tais subgêneros do rock independente. Forma essa na qual se lida com as possibilidades do ambiente e de como estas mídias podem – ou não – serem integradas a outras plataformas e serviços.

5.5.1 "Manter um controle sobre tudo que a gente tá ouvindo" – Entrar e sair das plataformas de streaming através das coleções

No processo de construção de espaços privados de consumo de música, muitas vezes, a preferência pelo Spotify se dá até pela remediação de outras práticas de escuta musicais que antecedem o surgimento de tais plataformas digitais de streaming. E que em alguma medida transcendem a escuta dos sujeitos colaboradores da pesquisa exclusivamente de rock independente. Como, por exemplo, o hábito das coleções musicais. Matheus Valente (2019), baixista da banda de post/math rock Céu de Vênus, afirma ser um ávido colecionador de músicas desde a mais tenra idade. Em entrevista que realizei na casa do músico, Valente pontua que:

Tem gente que eu vejo que escuta música de maneira mais desapegada ali da mídia do que eu. Ok, cada um acaba tendo o seu jeito de ouvir, mas daí eu penso até que ponto isso pode ser bom ou ruim, se apegar demais assim, né, à mídia. Porque, nossa, eu to sempre tentando manter um controle sobre

tudo o que a gente tá ouvindo. E eu acho que eu peguei esse hábito há muito tempo e eu trato música até hoje. (VALENTE, 2019)

Seguramente, podemos notar de saída que, para Valente (2019), haveria uma relação entre coleção, posse e controle via proximidade, acumulação e organização das materialidades sonoras. No entanto, há uma admitida incerteza se esse é um comportamento “adequado” de escuta musical. Não se trata de um consumo esnobe, de comparar-se com outros de forma a se colocar como um *connosseur* de música, em que supostamente um gosto de música “superior” aliado às práticas “corretas” de escuta musical seriam indícios de algum tipo de distinção, algo historicamente apontado por acadêmicos que analisaram o *indie rock* (HIBBETT, 2005; BANNISTER, 2006). No caso de Valente (2019), trata-se de um hábito surgido no convívio com um primo de segundo grau mais velho que

era o cara que tinha coleção primeiro de coletâneas mesmo, várias coletâneas de mídia físicas, CD's mesmo. Tô falando de final dos anos 1990. E daí ele tinha coletâneas dos anos 1980, internacional e nacional, trilha sonora de novela... Putz, depois a gente pode até tentar achar no Spotify a coletânea que ele tinha. Era uma das primeiras coisas que eu me lembro, que me chamou atenção (VALENTE, 2019)

Brinco que o primo de Valente era um “meta-colecionador”: um possuidor de coleções de coleções. Ele concorda, e afirma que “isso tá muito conectado com eu ter me apaixonado por música” (VALENTE, 2019). Com efeito, as práticas de escuta musicais “coleccionistas” mediadas pela relação de Valente (2019) com este primo se estenderam nas décadas seguintes, com arquivos MP3 salvos em CDs de 700mb que continham não somente canções, mas “coisas antigas, abertura de programas [de TV]”. De acordo com o músico, isso se desdobrou até mesmo quando Valente iniciou suas próprias coleções:

E daí não sei, quando comecei um tempo depois, quando comecei a ter a minha própria coleção de mp3. Eu tinha 12 anos. Eu acabei por ter meu primeiro computador muito cedo, porque meu tio fazia engenharia da computação, então ele tava sempre comprando um computador novo e daí ia deixando os antigos. E eu ficava com os antigos. Já era bom, porque eu colecionava minhas músicas, meus mp3. E daí lá por 2006, 2007, teve a comunidade [do Orkut] discografias. Esse meu primo, foi um dos moderadores da comunidade. Ele era um dos colaboradores, não lembro se fundou. Eu sei que ele tava ali e fazia parte, ajudava a organizar, fazia tópicos, criava e organizava em ordem alfabética [os artistas com álbuns disponíveis para download]. Eu lembro que baixei meu primeiro disco em 2007. Tinha

uma época que ele [meu primo moderador] baixava pra mim. Aí eu comecei a me aventurar em eu mesmo baixar. Um disco do Evanescence (risos). Ele que baixava pelo RapidShare, eu achava meio perigoso, e ele tinha internet boa pra baixar discografias em uma noite (VALENTE, 2019)

Importante destacar a importância da socialização, sobretudo em ambiente familiar, na formação de hábito de colecionar música. E a relação sempre imbricada entre estabelecer essas coleções ou coletâneas e a nostalgia, o saudosismo e à memória. Trata-se, no caso de Matheus Valente (2019), menos construir coleções de músicas como forma de distinção dentro de uma sub-cultura de colecionadores, e mais uma forma íntima, afetiva e emocional de contato próximo e controlado com as músicas e suas materialidades.

Também é possível notar que a partir do momento onde conseguiu um computador de segunda mão, foi possível para Matheus – que ainda não tocava nenhum instrumento – colecionar suas próprias músicas. As tecnologias favoreceram o estabelecimento de coleções, embora seja interessante notar que não é o digital em si – a partir da internet sobretudo – que cria certos comportamentos. O hábito de colecionar se coloca aqui como algo que atravessa formatos, e que não respeita à ideia de distinção – possivelmente por não se basear na posse de fonogramas, como na limitação da raridade dos discos de vinil, por exemplo. As coleções visam sobretudo consumo próprio ou dentro do ambiente semi-privado familiar, e não adquirir *status* dentro de uma subcultura diante de outros colecionadores.

De toda forma, são processos que se atualizam na prática de escuta de Valente (2019), que agora elabora playlists no Spotify como uma forma de remediar tais coleções. Quando pergunto quantas listas o músico havia elaborado até o mesmo da entrevista, ele não soube me dizer, justificando:

Agora não tá tão organizado quanto eu gostaria, porque eu tô querendo mudar tudo (no Spotify). [Músicas] avulsas eu tive dificuldade em achar um critério para organizar. Eu salvava nome de artista e nome da música. Mas com o tempo eu comecei a ficar apegado com esse negócio de organizar por ano. Eu acho muito ouvir as coisas em ordem cronológica, sentir, sei lá, a mudança,

Sugiro a metáfora da linha do tempo como uma forma de organizar as *playlists*, e Valente (2019) concorda. A dificuldade músico-colecionador se dá justamente pela grande quantidade de gravações que ele procura organizar:

eu percebi que começaram a ficar playlists muito congestionadas, assim. Quando chega nos anos 1980, que eu gosto de muita coisa, começa a ficar uma zoeira. A de 1985 tem seis horas de playlist (risos). É um caos, pq [é um ano que] tinha muita coisa que eu gosto, e nacional, e começou a misturar. Aí eu vi que aquela pira de ouvir numa congruência já não tinha mais [sentido]. Tinha muita coisa, tá ligado? Apesar de gostar de várias e algumas eu colocar só pra ter, você começa a acumular tudo. Daí nem tudo que você põe ali você gosta, põe só porque fez sucesso. (VALENTE, 2019)

Muitas das coleções organizadas em playlists no Spotify pessoal de Valente (2019) sequer compreendem apenas as músicas que o músico gosta de escutar. Por exemplo, há playlists apenas de anos e décadas que tem álbuns que o colecionador gosta muito – mas aí são adicionadas canções que fizeram sucesso, a despeito do gosto pessoal. Dessa forma, é possível notar o conhecimento das paradas de sucesso, mesmo de anos que o colecionador sequer era nascido. De acordo com o músico, "playlist todo mundo faz, mas o jeito que cada um lida com a playlist, cara, pode ser qualquer um. Pode ser tão noiado que nem o meu, ou pode ter umas duas, três [playlists] ali". O que o músico afirma categoricamente é que

Eu acho que esse negócio de playlist é bem da nossa geração. Tudo é playlist, se uma música de um artista tá numa playlist oficial do Spotify, já vira um sinal de sucesso pro artista mais do que um álbum dele sair num ranking comercial. (VALENTE, 2019)

De toda forma, o hábito de constituir playlists, de acordo com Valente (2019) se estende à muitas das pessoas próximas a ele, incluindo companheiros de banda. O hábito bastante reflexivo e cuidadoso de elaborar listas para ouvir música se complementa com a prática de se escutar música em *smartphones*, mediante plataforma de streaming de áudio, sobretudo o Spotify.

Por outro lado, Lucas Gabriel (2020), do projeto de produção de conteúdo *Música sem Título*, se entende como um ouvinte que em alguma medida coleciona vários formatos:

Da minha parte, eu consumo [música] de todas as formas, LP, vinil, CD, streaming.... Não tenho muito, assim... tem muito essa questão do colecionismo, de gente ter preconceito com streaming, e falar que o som verdadeiro tá no LP, que o streaming não reproduz aquilo que tá no LP, enfim. Isso é uma coisa pra quem é audiófilo, né? Eu acho que, os streamings são fundamentais pra gente conhecer bandas novas. Não tem como a gente conhecer tudo sem ter eles ali na palma da mão. [Mas] tem uma banda recente que eu tô ouvindo que é o No Clear Mind, que eu conheci agora, que é de post-rock também, que eu só consigo ouvir o disco deles pelo streaming.

Eles têm um CD só lançado em formato físico, então você nem tem como ouvir todos os CD's, todas as músicas deles em formato físico (GABRIEL, 2020)

Para Gabriel (2020), importa ouvir música em diferentes formatos e dispositivos midiáticos, inclusive para estabelecer comparativos entre eles:

Eu costumo ouvir em todas as mídias, assim. Eu gosto muito de ouvir, quando eu quero pegar pra degustar, deixo em caixas de som mesmo. Só que eu entendo que assim(...) tem que ter uma aparelhagem, um setup legal pra você conseguir realmente tirar um proveito do som, né. Então, quando eu quero pegar legal um disco eu pego ou o CD, ou um LP, né. Eu acho que a qualidade sonora é melhor. É uma percepção [que eu tenho] pelo menos (GABRIEL, 2020)

E nessa discussão, o colaborador vai estabelecendo exemplos das diferenças percebidas por ele entre os formatos, utilizando justamente exemplos de artistas dos subgêneros do indie rock aqui abordados:

Então tem CDs, vou voltar a citar o Sigur Rós aqui, e o Godspeed You! [Black Emperor], que a gente tava falando desde o começo, que... cara, eu posso por em streaming aqui, em altíssima qualidade, posso usar o mesmo setup pra reproduzir. Mas no CD, vai ser diferente. A guitarra é mais 'quente', enfim, a mixagem ali, como o CD foi talvez, sei lá, masterizado e tudo o mais, não sei como é que funciona, essa parte de produção musical de fato. Mas, pra mim, soa melhor, sabe? Tem uma... parece que tem mais intensidade, tem mais ganho no som, assim. E o LP eu acho que ele é uma experiência diferente. Então, se você ouvir o The King of Limbs (2011) do Radiohead em Lp, cara, você... é difícil você querer... é difícil você sentir esse disco da mesma maneira do que num CD ou num streaming novamente. Porque, ali sim há uma diferença... assim, eu não sei dizer melhor ou pior, mas é MUITO diferente, sabe? Os elementos 'orgânicos', como violino, piano, sopros, parece que eles estão aqui no meu quarto. Parece que a banda tá aqui no meu quarto tocando, sabe. É uma experiência bem diferente do que você meter um fone, do que você ouvir num streaming.

Embora emita juízos de valor e hierarquias a respeito de distintos formatos, Gabriel (2020) procura assinalar que

são experiências diferentes. E essa questão de você conseguir tirar o máximo da música de um artista, eu acho que a gente nunca vai conseguir atingir esse máximo. A não ser que você tenha ali, um arquivo original, a tua cópia do LP seja a mais perfeita possível, né? Por que vai depender da onde que o seu CD foi 'queimado', onde que o LP foi prensado. Então isso pode variar bastante. E você tem que ter um fone [de ouvido] ali de referência. Um monitor sonoro, para você entender realmente o que é o nível de guitarra que o artista queria colocar, a bateria.

Entendendo que está se excedendo nas explicações, Gabriel por fim procura pontuar:

Então... pra não viajar mais aí, Felipe (risos), eu acho que cada plataforma, cada canal, mídia, seja CD, LP ou streaming, vai oferecer alguma coisa a mais ou a menos. Você ganha em um e perde no outro. É a visão que eu tenho. Streaming você perde demais, eu acho, a experiência de você se aprofundar mais na obra, de você pegar o encarte, você pegar o CD, você viver o momento só pra ouvir a música. Eu acho que as pessoas hoje em dia, utilizam mais a música como um background, como trilha sonora, do que de fato, pegar e ouvir, viajar na música. Eu acho que o streaming perde um pouco disso, desse tato artístico que as pessoas tinham antes com o artista. E o CD ajuda nesse propósito, e o CD é prático, mais do que um LP. Um LP é muito complexo, você tem que ter uma agulha boa, tem que ter uma caixa boa, tem que limpar LP, é um processo bem diferente. Mas vale a pena porque a qualidade compensa, né? Eu ouço todos os canais, todos os formatos, gosto de todos. Não tenho assim, 'putz, gosto mais daquele ou desse'. Cara, esse é um campo bem... é um buraco negro, assim, né? (GABRIEL, 2020).

Quando aponto que ele, diferentemente de seus companheiros do Música sem Título, e mesmo de outros colaboradores da presente pesquisa, aparentemente não ouve tanta música mediante acoplamentos com fones de ouvido, Gabriel (2020) explica

Eu ouço [com fones de ouvido], mas no meu dia-a-dia. Então, é... por exemplo assim, eu... quando eu vou conhecer uma banda nova, eu gosto de 'limpar os ouvidos' com ela antes, né. Então, eu tô trabalhando, eu coloco música de fundo pra eu ir ouvindo. Pra eu ir acostumando com as harmonias, com as melodias, com o ritmo. E aí, depois, quando as vezes eu estou acostumado inconscientemente, eu vou ouvir só o disco com calma, tranquilidade, aí em caixas de som, vivendo aquela música, né? Ainda mais bandas que a gente tá falando aqui no estilo post-rock, shoegaze, algo experimental – vou citar a Bjork aqui - se você ouvir o *Homogenic* [álbum de 1997 da cantora islandesa] numa pancada só, a chance de você odiar o trabalho é muito grande. Porque ele [o disco] é uma barreira, ele é estranho.

Na tentativa de explicar seus hábitos de escuta, Gabriel (2020) prossegue:

Eu gosto realmente de limpar os ouvidos, ouvir o disco duas ou três vezes seguidas, numa tarde. Aí depois, no final da noite, se eu vou pegar o disco só pra ouvir com calma, tranquilo, só o disco mesmo, parece que eu tô mais familiarizado com aquele som. Estou mais acostumado com as melodias, as harmonias, e ritmos. Esse é o meu processo de ouvir uma banda nova, principalmente. Eu não tenho problema, assim, eu entendo que eu tô usando a música como trilha sonora de fundo, porque eu estou fazendo algo em primeiro plano, trabalhando, fazendo alguma coisa, mas com o propósito de limpar os ouvidos. Aí depois eu vou ouvir só o disco mesmo, pra eu conseguir apreciar os detalhes, né. (GABRIEL, 2020)

Nesse ponto da entrevista em que Lucas Gabriel (2020) relata as diferenças entre os formatos, Guilherme Simões (2020) intervém e dirige-se ao próprio companheiro do projeto Música sem Título. Simões relembra um episódio do podcast

gravado pelos três a respeito do vinil e do streaming²⁶ e pergunta para Gabriel se este foi um hábito adquirido mediante a socialização familiar. Afinal a diferença de idade entre eles é de apenas dois anos, e apenas Gabriel tem o hábito de colecionar discos de vinil ativamente, buscando artistas novos mediante o contato com formatos físicos. Dessa forma, Gabriel (2020) esclarece:

É, assim, desde os meus 13, 14 anos eu ia comprar CD mesmo, em sebo, cara. Eu fazia turnê em Curitiba, um tour, fazia um mapa na cabeça. Ia na Carlos Gomes, na Rui Barbosa [praças do centro de Curitiba], aqui em Curitiba tem um sebo, o Figaro, não sei se você conhece, Felipe [eu confirmo que conheço]. Maravilhoso, cara. Nossa, lindo, lindo, lindo. Então eu passava horas em sebos, vendo CDs, vendo livros e tudo o mais. Eu comprava, e das bandas que eu gostava como o Radiohead. Eu costumava ir nos sebos e comprar bandas que eu gostava como o Muse, o Radiohead, bandas que eu consumia pra caramba na época. Só que [comprar discos] [d]essas bandas, tinha que ir numa Livraria Curitiba, numa [livraria] Saraiva. E aí era trinta pila, quarenta reais, era caro pra caramba. Pra um piá de 15, 14 anos comprar... até hoje é caro. E eu já comprava desde que eu era adolescente. (GABRIEL, 2020)

Por outro lado, os discos de vinil vieram depois, não tendo a ver com um hábito adquirido mediante convivência familiar, ou até mesmo entre amigos.

LP é uma coisa mais recente. De uns dois ou três anos pra cá. Que... de tanto falarem que o LP era uma coisa extraordinária... Eu não coleciono LP 'ah, vou colecionar qualquer disco'. Eu compro só aqueles discos que eu tenho curiosidade de entender como ele é no LP. Então, por exemplo, olhe... o This Will Destroy You. Eu não tenho a discografia deles em LP e nem pretendo. Em CD pra mim já tá suficiente. Mas o Tunnel Blanket [álbum de 2011 da banda de post-rock texana] deles, é o disco que eu mais gosto. Esse eu tenho curiosidade pra ouvir como é no LP.

Por se restringir apenas a poucos artistas de vertentes bastantes musicais bastante específicas, Gabriel (2020) não se considera um ávido colecionador de vinis. De acordo com o produtor de conteúdo:

Então, LP eu compro, assim, só os preferidos, os top na minha lista. E CD não: eu compro de tudo, compro até no modo aleatório. Vou lá no discogs da vida, que tem os vendedores e importo assim em caixas, 10, 15 CDs numa pancada só, que é barato, né, 1 dólar, 1 libra por CD. Eu importo pra ouvir, e cara, a sensação é boa. Eu conheci algumas bandas já, no modo aleatório, e você comprar, sem conhecer, porque as vezes são bandas que você não tem streaming. Aí eu compro lá na discogs, vem, só filtro lá o estilo que eu quero, né? Já vieram algumas surpresas bem agradáveis, assim. Bem boas, mesmo. (GABRIEL, 2020)

²⁶ Ver em < <https://musicasemtítulo.com.br/podcasts/play/lp-cd-streaming-diferentes-experiencias-de-cada-formato>>. Acesso em 07/10/2020.

Em seguida, o colaborador confirma que compra tais discos sem saber de nada, sem jamais ter ouvido uma peça musical sequer, nem mesmo via plataformas de streaming.

É, porque se você filtrar por estilo, por exemplo, vou pegar aqui um CD de shoegaze. Cara, dificilmente vai vir alguma coisa assim que, ‘nossa’, que fuja taaaanto do que você espera, sabe? Então, a gente fez um episódio²⁷ recentemente do 1476, né, do Edgar Allan Poe: A life with hope & despair. Esse disco eu comprei no aleatório, pensei ‘putz, é o Edgar Allan Poe’, mesmo que o disco seja ruim, eu vou comprar pra ver qual que é dos caras’. E, cara, pra ser bem sincero, é muito barato lá fora você comprar CD. É uma libra, um dólar, os caras vendem, dois dólares, tipo, cinco reais. Não paga uma cerveja se for num bar. Então é uma questão de experiência. Pra mim, é uma coisa que me dá prazer: comprar [CDs], experimentar, folhear [o encarte] (GABRIEL, 2020)

Esse desdobramento da entrevista, provocado pela intervenção de Simões, demonstra o quão adequado é chamar os entrevistados de “colaboradores” e não “informantes” da pesquisa, uma das marcas de abordagens – sobretudo mais recentes – das técnicas de entrevistas abertas, semi-estruturadas e da etnografia de um modo geral. Seguramente, esse recorte do relato de Gabriel (2020) sobre seus hábitos de escuta musical, provocado por uma questão improvisada não por mim, mas por outro colaborador da pesquisa, produziu indícios adicionais importantes sobre a forma como as práticas de escuta locais dos indivíduos de subgêneros do rock independente.

Tanto Valente (2019) quanto Gabriel (2020) teriam no hábito de estabelecer listas, coleções, coletâneas, *playlists*, uma forma de controlar a experiência de escuta no momento do consumo doméstico e privado. No caso de Valente (2019), trata-se de um hábito de escuta que antecede às plataformas de streaming e que transcende tais gêneros de rock independente. Mediante as *playlists* do Spotify, o músico estabelece uma remediação (BOLTER e GRUSIN, 2000), de práticas de escuta cultivadas desde a infância. No caso de Gabriel (2020), as plataformas de streaming correspondem a um dos chamados “canais” pelo qual o produtor de conteúdo tem acesso ao trabalho aos artistas, bandas e projetos de subgêneros de *indie rock* que aprecia, podendo estabelecer um comparativo com outros formatos que Gabriel também coleciona em maior ou menor grau.

²⁷ Ver em < <https://musicasemtitulo.com.br/podcasts/play/edgar-allan-poe-uma-vida-de-esperanca-e-desespero>>. Acesso em 09/10/2020.

Dessa forma, podemos compreender que apesar da inegável permeabilidade das plataformas de streaming – com uma particular tendência maior ao uso do Spotify – entre os ouvintes destes subgêneros de rock independente em Curitiba, há o agenciamento de outras materialidades para se escutar música. Dessa forma, as práticas de escuta entram e saem das plataformas de streaming, e também do próprio indie rock.

5.6 "*Aquilo toma uma materialidade*" – *dominância sônica introspectiva*

A ideia da “introspecção” através de escuta pode ser mais facilmente intuída em práticas de escuta mediadas por dispositivos midiáticos móveis e portáteis, como nas acoplagens entre ouvintes e fones de ouvido plugados em smartphones e acessando plataformas de streaming de áudio. Mas quando se fala em “introspecção” no indie rock, seguramente o termo é encontrado nos relatos dos sujeitos colaboradores da pesquisa, mas também em apontamentos sobre o *shoegaze* (PITCHFORK, 2016) ou mesmo *post-rock* suas derivações como *math-rock*, *post-metal* (CHUTER, 2015; LEECH, 2017). Por um lado, aponta por um processo consolidado em mais de um século de fonografia de privatização do consumo, de construção de espaços individualizados de escuta mediante artefatos midiáticos e materialidades crescentemente mais móveis e portáteis. Seguramente, é um processo bastante evidente na contemporaneidade em que o *smartphone* é o dispositivo de escuta musical dominante – ao menos nos recortes sociais que correspondem os indivíduos envolvidos com o rock independente de um modo geral. E que articula o processo correlato de produção caseira e autodidata informada por discursos de faça-você-mesmo bastante consolidados em tais gêneros musicais.

Entretanto, algo que me chamou à atenção desde o início da pesquisa, era justamente a ideia da produção da percepção aural como em alguma medida introvertida e individualizada mesmo em contextos de co-presença espacial e temporal como no caso dos shows ao vivo. No decorrer da pesquisa, uma série de relatos dos colaboradores corroboraram e forneceram pistas e problematizações

desses *insights*. Quando Matheus Valente (2018) falou no subcapítulo anterior em escutar música nos shows, mas “torando”. Ou quando por exemplo, Erich Zimmermann, baixista, tecladista e compositor da banda Lia Kapp comenta:

Uma percepção minha que eu acho que se confirmou recentemente, que eu acho que é importante pra esse tipo de música que a gente tá tocando agora. Na maneira como eu sinto a música, pelo menos, essa coisa mais *doom*, mais *stoner*, embora ela tenha essa cara mais fechada, assim. Eu percebi, nas experiências com outras bandas, é que a introspecção e ao vivo nessa vertente, de maneira alguma, se cancelam. Pelo contrário: elas se enriquecem, porque a partir do momento que você dispõe aquilo num palco, você bota num equipamento, o Exu principalmente [projeto do amigo de Erich, Elias], o som ele parece que toma um caráter material. Todo e qualquer coisa que eles faziam, eu sentia no meu corpo aquilo (...). Aquilo mexe com a tua pele, por causa que tá muito alto, tá muito grave. (ZIMMERMANN, 2019, grifo meu).

Zimmermann (2019) compreende que em determinados gêneros de música independente – tanto no rock quanto na eletrônica - em alguma medida, as materialidades sonoras “em si” produziram percepções mais comumente associadas à escuta musical mediada por dispositivos midiáticos, independentemente dos gêneros musicais, nesse último caso. Quando ele argumenta o relato acima, questiono se poderíamos falar em “introspecção coletiva”. O músico concorda:

Sim! Porque o som toma uma densidade... quando você performa ele no palco, ele tem uma densidade física mesmo, que é muito sensível. Então a experiência de você escutar aquilo parado, no fone, ‘ah legal, to aqui ouvindo no som, maneiro’, mas quando você escuta aquilo no palco, aquilo toma *uma materialidade*, assim, uma sensação física, mesmo. Que é absurda. Eu acho que pra mim tem isso, porque essa pegada mais lenta [no andamento], mais marcada, ela tem uma coisa quase de inconsciente coletivo. Uma parada meio ritualística. (ZIMMERMANN, 2019, grifo meu).

Na menção do termo “materialidade”, questiono se Zimmermann (2019) se refere à alguma teoria específica. O músico nega, pois desconhece qualquer teoria acadêmica que mencione tal materialidade. De toda forma, os seus colegas de música concordam a respeito dessa dimensão da experiência com a música em que “o som toma uma densidade”. Mazuroski, o guitarrista e principal produtor, complementa que

a coisa mais gratificante que tem, de você fazer um show, é você olhar o público, e ver que a galera tá balançando a cabeça no ritmo da música. E não é naquele sentido de ‘pô, a música tá repetindo há tanto tempo que eu inconscientemente comecei a mexer a cabeça’. Não, a música entrou num momento ali que a pessoa começou a sentir e inconscientemente começou a mexer a cabeça. Aquilo pra mim, é uma síntese do que a gente quer chegar,

do que a gente tá passando enquanto músicos em cima do palco. (MAZUROSKI, 2019).

Essa seria a dimensão ritualística, de introspecção coletiva, de deriva de escuta em conjunto. Uma espécie de comportamento de escuta que, ao observador sem familiaridade, pode parecer uma conduta equivalente à camerística, de audição compenetrada às dimensões formais das estruturas das peças musicais. Todavia, é um comportamento componente da experiência de escuta com tais subgêneros do *indie*, que se articula em uma cultura aural construída mediante uma série de técnicas, espaços e tecnologias. Com percebemos vimos nas sessões anteriores, inseridos em tais momentos de recolhimento através da escuta musical, os indivíduos também seguem em contato e manipulação íntima dos sons, sustentando mesmo na deriva, uma estética do detalhe sonoro, atenta às pequenas variações de ritmo, timbre e harmonia.

Por outro lado, ao comentar sobre subgêneros do rock independente como o *shoegaze* e *dream pop*, e sobre como estes combinariam com vertentes mais instrumentais como o *post-rock* e o *math-rock*, Wesley Dias (2020) acredita que “essas sonoridades funcionam bem, e realmente funciona pra essa questão de eu ouvir sozinho, ali, na minha”. E embora não tenha certeza se essas associações são estabelecidas por outras pessoas, o estudante de engenharia afirma: “acho que tem relação sim” (*ibidem*). Diante da afirmação de Dias, pergunto se essa noção de ouvir sozinho, individualmente se estenderia para a escuta dos shows ao vivo, na co-presença espacial e temporal com outros indivíduos na plateia. O colaborador pontua:

É, no show, geralmente eu.... É que eu particularmente vou sozinho nos shows. Geralmente, né. E acabo encontrando, conhecendo as pessoas lá, no próprio show. Então, pra mim, realmente foi um negócio de curtir sozinho. Mesmo assim nos shows. Aí conhecer as pessoas foi consequência (DIAS, 2020)

Seguramente, não se trata aqui de ignorar a importância da formação de sociabilidades a partir da coletividade nos espaços públicos e semi-públicos dos públicos e casas de shows. Nem de defender uma clivagem dura entre “ao vivo” e “mediado”, afinal, é importante lembrar que,

“assim que amplificação elétrica é utilizada, pode-se dizer que um evento é mediatizado. O que ouvimos na verdade é a vibração de um alto-falante, uma reprodução por meios tecnológicos de um som captado por um microfone, não o evento acústico original (ao vivo)” (AUSLANDER, 2008, p. 24).

Ou seja, não é necessário um grande evento com telões de vídeo, ou mesmo tecnologias como *playback* ou *samples* ou para que possamos falar em mediatização permeando o que chamamos de eventos ao vivo. Basta a presença de alto-falantes, amplificadores e microfones para já falarmos em algum tipo de mediatização.

E desse processo também mediado por tecnologias, importa pensar em outras motivações, outros processos envolvendo a escuta musical em tais contextos de rock independente.

No meu caso, antes da pandemia, eu ia muito sozinho porque eu chamava meus amigos, e eles não curtiam muito o gênero [*indie*], e não iam comigo. E daí eu deixava de ir por causa disso. Daí depois de um tempo eu ‘ah, quer saber? Eu vou sozinho. Por que não, né?’. E daí acabei curtindo (DIAS, 2020).

Portanto, para além do consumo aparelhado por fones em ambientes domésticos, de trabalho, em transporte ou urbano de um modo geral, ou da produção e consumo de tecnologias durante a feitura de peças musicais, haveria a dimensão de “introspecção” em contextos e co-presença espacial e temporal do que chamamos “performance ao vivo”. Em alguma medida, haveria uma suspensão temporária de sociabilidade mediante a escuta musical mesmo em ambientes coletivos. Pois, se por um lado há convivência e sociabilidade entre as apresentações e mesmo laços afetivos estabelecidos ou consolidados a partir desses encontros através da música, há também uma concepção de “curtir sozinho” “viajar de forma solitária” ou mesmo de ir sozinho a tais apresentações. Porém, como explicar esse modo de escuta?

Entendo que conceito de dominância sônica nos ajuda a descrever esses processos afetivos a partir da dimensão sonora de nossa experiência com a música. Para Julian Henriques (2020), a maneira como esse processo de comunhão através dos sons e da música se dá a partir de “efeitos e afetos do som” (p.45). A ideia aqui é pensar essa “introspecção” através da escuta em ambientes de co-presença e de aglomeração social mediante o conceito de dominância sônica. Afinal, o conceito descreve a presença forte, mas sempre articulada do som com outros estímulos sensoriais em eventos musicais, a relação desses eventos com os corpos humanos, mas também aparelhagens e espaços físicos. Estaria presente não somente nos

sound systems do reggae – objeto de pesquisa do autor – mas também “em torcidas de futebol, festas *raves*, passeatas políticas e certos rituais religiosos” (*ibidem*). O que proponho é pensa-lo ainda em eventos musicais, porém não mencionados originalmente por Henriques, para compreender como som conecta e une as pessoas, mas também às separa, mesmo que momentaneamente.

Nas dominâncias sônicas, somos atingidos pelos sons, em suas enormes forças físicas, seus volumes, pesos e massas. A dominância sônica é macia e acolhedora em suas passagens mais suaves e moduladas por efeitos de eco e reverberação, mas também dura, extrema e excessiva em momentos de predomínio da distorção e do ruído. Os sons criam uma experiência intensa, imersiva e envolvente, permeando, mas também invadindo o corpo, como uma sobrecarga ou supersaturação sonora em que nos encontramos perdidos, submersos nos sons, sentindo o peso desses no ar.

Tamanho volume ou intensidade dos sons acabaria por “bloquear nossos processos racionais”, produzindo uma experiência “poderosa e irrepetível” e, portanto, “impossível [de] descrevê-la na sua totalidade – e, paradoxalmente” demandando “ser alvo de gestos, apontada, discutida e interminavelmente elaborada em todos os seus efeitos e afetos” (HENRIQUES, 2020, p. 46). Em tais intensidades, a dominância sônica é visceral, somática, tátil, conectiva ao nosso corpo, não somente aos nossos ouvidos. Escutamos com os ouvidos, sem dúvida, mas sentimos os sons pela superfície de nossa pele, com as frequências graves pulsando em nossas cavidades peitorais.

Na medida em que a iluminação nas pequenas casas de *shows underground* é precária, sobretudo durante as apresentações, a dominância sônica em tais eventos faz com que “o meio sônico” acabe deslocando “a dominância usual ou normal do meio visual” e dessa forma,

“quase monopoliza a atenção. A modalidade sensorial aurál se torna a modalidade sensorial em vez de uma entre as outras como ver, cheirar tocar e saborear”. (HENRIQUES, 2020, p. 46-47).

Nos shows que pude presenciar nas saídas de campo, os ouvintes fecham os olhos enquanto balançam seus corpos para frente e para trás no andamento da música. Ou mesmo preferem ficar sentados em silêncio durante toda a apresentação dos artistas. Seguramente, ainda há fonte, referência, localização ou origem visível de

som. Entretanto, com a iluminação frequentemente precária, imergimos nos sons enquanto estamos encobertos pela penumbra. Experimentamos, em alguma medida, viver temporariamente em um mundo governado pelos sons, em um “regime do ouvido” em que “o sônico tende a adaptar-se melhor ao visual do que o visual se adapta ao sônico” (HENRIQUES, 2020, p. 63).

Figura 20 – Show da banda Céu de Vênus na Casinha (09 de Fevereiro de 2019)



Fonte: foto registrada pelo autor.

Figura 21 – Show do Duo Fnstma (27 de Abril de 2019)



Fonte: foto registrada pelo autor.

Figura 22 – Show da banda Othersame (06 de Dezembro de 2019)



Fonte: foto registrada pelo autor.

Figura 23 – Show da banda Lia Kapp no LVNA Festival (1º de Fevereiro de 2020)



Fonte: foto registrada pelo autor.

No senso comum, descreve-se o cotidiano como se estivéssemos cegados por imagens, expostos exclusivamente às telas, e não (também) a alto-falantes e fones de ouvido. A cultura que vivemos é predominantemente visual, supostamente. A dominância sônica, em contrapartida, é uma perturbação das normas sonoras do cotidiano, que podem se expressar em movimentos corpóreos, no vai e vem dos pescoços junto do andamento moderado das peças musicais, ou mesmo na contemplação silenciosa diante das materialidades sonoras que nos envolvem.

Mas não se trata de substituir a hierarquia visual por uma sonora, uma vez que “tal separação pode ser esperada da lógica binária ou/ou [*either/or*] da dominação visual” (HENRIQUES, 2020, p. 67). Pois apesar de ser uma *dominância*, concerne ao modo como sentidos são organizados hierárquica e não-hierarquicamente (p. 47). Trata-se de uma dimensão sônica em cooperação com outros sentidos, que uma vez dominante deliberadamente sugere “tanto o poder como o prazer do sônico” (*ibidem*).

Com efeito, os andamentos lentos das músicas e as longas passagens instrumentais dirigem a atenção para timbres distorcidos e nuances de tais sons amplificados. Por outro lado, há o investimento em experiências multissensoriais como

nuvens de gelo seco, fumaça, o próprio calor das pequenas casas de show mal-ventiladas contribui pro caráter tátil, na verdade multissensorial dessa escuta.

Ainda assim, a atenção potencialmente é direcionada para os sons. Nem sempre em sons particulares sendo tocados no palco, mas oscilando entre estes “sons em si” da música, as vibrações e distorções no próprio lugar, os corpos e o ar em torno dos membros das audiências. Todos esses operando como “uma experiência física esmagadora que contém a consciência corporal em uma ressonância amplificada” (COGGINS, 2018, p. 125).

Tão esmagadora é a experiência física da dominância sônica, que “o som simplesmente bate em você, você não pode ignorá-lo” (HENRIQUES, 2020, p.54). Os efeitos e afetos da intensidade ou sobrecarga de som podem, potencialmente, levar a sensação de “experiências fora do corpo” (*ibidem*). Ou seja, a dominância sônica também é capaz de inflar a materialidade do som, e ainda assim enfatizar suas qualidades etéreas. Afinal “aproximar-se do som a partir de seu aspecto material permite a inclusão de seu aspecto etéreo em uma dimensão maior do que uma aproximação pelo caminho oposto” (p.58). Esse chamado à materialidade pode parecer contraditório às descrições de “caráter etéreo” que tais subgêneros de rock independente recebem (cf. FONSECA, 2013). Mas seguramente, em tais culturas de escuta, há uma relação entre material e etéreo bastante importante, que opera de forma complementar.

A materialidade de som se manifesta mediante a sensação de toque que nos conecta mediante a experiência de escuta. Por outro lado, a dimensão sonora é também descorporificante, já que se “o sentido tátil é preeminente na determinação da conexão e da separação simultâneas do organismo com o seu ambiente (...) o sentido sônico cumpre um papel combinatório e separatório semelhante.” (p. 59).

Portanto, pensar a “introspecção” como um comportamento razoavelmente codificado de subgêneros do rock independente, em contextos coletivos de co-presença física e espacial, é reconhecer que “o som pode frequentemente ser caracterizado como produtor de conexões combinações e de ser inclusivo, mas também separando as coisas” (HENRIQUES, 2020, p. 58). Pois se

“a materialidade do som é como a sensação de toque que nos conecta com nossos corpos e com mundo (...) novamente como o toque, o som possui este outro aspecto oposto que nos separa de nós mesmos, dos outros e do mundo” (p.59).

Poderíamos dizer que, dentro das pequenas casas de shows do *underground* curitibano, diante de peças sonoras predominante instrumentais ou que, pelas próprias particularidades estético-sonoras e limitações tecnológicas do evento, há um caráter de dominância sônica diante das peças musicais. O som passa a ser percebido como uma presença física, tornando o ar mais espesso. Há um sentimento de comunalidade ou comunhão, mas este é produzido por saber que cada pessoa presente está sujeita à mesma vibração tangível.

Tais experiências seguramente operariam como uma sociabilidade imaginada na ressonância mutualmente sentida mediante a exposição diante da amplificação de sons. Por outro lado, a experiência de escuta “introspectiva” pode ser descrita como uma produção momentânea de espaço pessoal através do engajamento aural, uma interrupção do mundo externo, uma sensação de distanciamento, de jornada ou viagem imaginária, de escapismo e produção de imagens reais ou fantásticas e simultaneamente uma consciência interna dos corpos.

Ao reiterar uma perspectiva mais centrada nas materialidades, e discutir a experiência estética com a música desde processos afetivos, é possível que o leitor compreenda que tais discussões sejam supostamente antagônicas ao reconhecimento dos gêneros como conjunto de expectativas sonoras e extra-sonoras conformadas historicamente mediante convenções sócio-culturais. No entanto, entendo tais processos como uma outra forma de compreender os gêneros musicais. Ou melhor, compreender estas práticas de escuta destes subgêneros de rock independente, inclusive entendendo-as como distintas de outras vertentes do próprio indie rock.

Ou seja, é preciso aqui então sublinhar como tais subgêneros como o post-rock se diferenciam até mesmo de outras vertentes do rock independente, como na comparação feita por Simões entre a banda de indie rock Arctic Monkeys e This Will Destroy You, um projeto de post-rock. Conforme Simões reconhece: “qual é a probabilidade de você ter um festival grande aqui no Brasil, um Lollapalooza, chamar o Arctic Monkeys, ou chamar um Hammock, um This Will Destroy You, né? É outro público, e outra forma realmente de consumir música” (SIMÕES, 2020).

Pensando a dominância sônica junto das proposições de Luis-Manuel Garcia (2015) a dimensão “tátil” do som ofereceria “uma ponte importante entre toque, experiência sônica, e um senso expansivo de conexão entre multidões dançantes” (p.59). Este processo tátil, háptico e sinestésico, nos permite pensar aspectos em

torno de gêneros musicais, “que não são bem descritos em termos de representação simbólica ou forma musical” (*ibidem*). Na dimensão que não é nem aquela ocupada por análises fundadas na teoria musical ocidental, tampouco aquelas que resumem as práticas musicais às representações de outras coisas, podemos reconhecer convenções amplamente difundidas em gêneros musicais que envolvem relações de contato corporal com as frequências e intensidades das vibrações sonoras. Ou seja, através de processos afetivos, podemos (re) pensar os gêneros musicais.

Entendo que os subgêneros do rock independente se fundam em uma estética que foca “na atenção do ouvinte onde toque e afeto interseccionam no nível das texturas sônicas” (p.60). Como vimos em Henriques (2020), os sons não são entendidos como fenômenos intangíveis, mas ao contrário implicam vibrações e impactos inscritos nos corpos através dos órgãos táteis e hápticos. E assim, são capazes de evocar toques mediante timbres, ruídos, resultando em uma experiência que não consegue ser descrita mediante apenas representação.

Com efeito, há um inegável papel das imagens e textos na produção de significados que realimentam os processos táteis das escutas. Os títulos das faixas, letras – quando existem – imagens e mesmo textos baseados em mídias relacionadas aos gêneros estimulam uma intersecção entre conhecimentos afetivos, percepções e toque físico. Por exemplo, o primeiro EP da banda Céu de Vênus se chama *Introspectro* (2017). O neologismo seria a soma de “introspecção” com “espectro”, que remeteria tanto aos espectros sonoros quanto a um componente imaterial, fantasmagórico e etéreo. No álbum seguinte da banda, o primeiro completo, *Por todo o Inverno e a Primavera* (2019), não encontramos letras de músicas, mas seguramente títulos de faixas que podem sugerir experiências de deriva, viagem e transcendência do espaço físico imediato através da escuta: “Quando os pés não tocam o chão”, “Liminar”, “Luzes de uma Cidade Distante”. Já a banda Othersame também tem faixas com o nome de “Escape”, “Samsara” e títulos que remetem à viagem interior ou a evocação de paisagens imaginadas.

Na realimentação entre os significados da dimensão textual e imagética e os efeitos das materialidades sonoras, os músicos e audiências desenvolvem noções “êmicas” de afetos vibracionais que permitem operacionalizar conceitos em torno da vibração e ressonância. Dessa forma, interessa-nos a proposta estabelecida por Garcia (2015 e 2020) de processos afetivos em gêneros musicais acolhidos desde uma perspectiva que não ignore a cultura e o estudo etnográfico das práticas musicais.

O trabalho de campo etnográfico permitiu pensar categorias “êmicas” de processos afetivos no bojo de culturas de gêneros musicais. Partindo de noções êmicas, Garcia (2020) afirma ser possível discutir processos de emergência de públicos afetivos, que conseqüentemente demandam uma expansão de horizontes analíticos para além de entendimentos canônicos – isto é, puramente simbólicos e interpretativos - da cultura.

"Introspecção" aqui é tratada como termo êmico para falar processos estéticos, passíveis se serem estudados a partir da cultura, dos gêneros musicais e das práticas de escuta que os caracterizam. Quando insisto na “introspecção” relatada e discutida pelos colaboradores a pesquisa, faço eco a uma tendência de “olhar para o trabalho de campo e dados etnográficos para identificar e desenvolver novos conceitos” (GARCIA, 2020, p. 6). E assim, derivo categorias analíticas diretamente do discurso e práticas dos consultados em campo, revisando teorias e conceitos prévios a partir de como os participantes das culturas musicais em questão contextualizam fenômenos afins. E assim, acabo inferindo a existência de “teorias êmicas do afeto” (*ibidem*). Mediante a noção de “introspecção”, entendo ser possível pensar experiências afetivas, como um conjunto de sensações corporificadas, que informam gêneros musicais e estéticas específicas.

Ou seja, “introspecção” através de escutas nos faz reconhecer que “afeto não é completamente ‘autônomo’, mas ao invés disso ligado com gosto, gênero musical e contexto sócio-histórico” (GARCIA, 2020, p. 6). Funcionaria como um termo êmico – em alguma medida já apontado por outros analistas destes subgêneros (CHUTER, 2015; LEECH, 2017) – que descreve dimensões afetivas das experiências sonoras dos indivíduos, e da capacidade da música em gerar experiências coletivas de inflexão afetiva.

Evidentemente, falar em “introspecção” em contextos normalmente descritos em termos de comunhão e experiência compartilhada como é o de práticas musicais co-presentes soa paradoxal. Mas esta noção êmica teria a ver com vibrar de forma sincronizada, como Mazuroski (2019), um dos colaboradores da pesquisa, aponta, em que os presentes em um show vibram simultaneamente e pela mesma razão, articulando dimensões corpóreas e sociais diante de momentos de intensidade musical.

Durante tais momentos as interações interpessoais em alguma medida entram em uma sensação de suspensão temporária enquanto todos estão absorvidos no som. Nas apresentações ao vivo, os músicos de sua banda reconhecem que há faixas em

que interagem mais entre si do que com a plateia, com guitarrista produzindo “uma barulheira” com os pedais de modulação, e a vocalista gritando de forma mais despreocupada com obedecer uma melodia específica. Zimmermann (2019), colega de banda de Mazuroski (2019), entende que, somado a esses fatores, a duração longa das faixas da banda faria com que sua banda tenha “muito contato ainda com a questão da introspecção, do ritual. Essa coisa de fazer o som, e o som tomar vida” (ZIMMERMANN, 2019).

Figura 24 – Gustavo Mazuroski em show no 92 Graus



Fonte: imagem coletada das redes sociais da banda.

A “introspecção” nesses momentos tem a ver com um amplo trabalho em torno de processos afetivos engendrados de maneira coletiva através da experiência com a música, e de produção de humores, atmosferas, sentimentos coletivos e disposições pessoais. E operaria mediante vibrações que produzem derivas pessoais de transcendências individuais, mas também de ligações entre participantes, potencialmente forjando vínculos através dos sons. Em alguma medida, seria como uma “forma de energia que colapsa os limites entre experiência individual e coletiva”

(GARCIA, 2020, p. 8). A introspecção seria a vibração transmissível através dos corpos enquanto os sons preenchem os espaços e ataca os objetos na propagação das ondas sonoras.

A dominância sônica introspectiva de tais subgêneros de rock *indie* produziria uma conexão “subterrânea” através da experiência compartilhada de escuta co-presente da performance ao vivo, sem perder de vista a experiência de deriva e relativa produção de espaços de escuta individualizados. Seria um tipo de vibração que opera despeito de significados compartilhados a partir do conteúdo semântico das peças (que por vezes sequer têm seus títulos anunciados, seja por falta de títulos, seja para não perder o curto tempo de show que as bands têm disponíveis quando dividem a noite com outros artistas).

Tais vibrações são situadas cultural e historicamente, e demandam técnicas e tecnologias específicas em cada caso. E, portanto, o engajamento tátil com o som varia em diferentes contextos, que seguramente dialogam com as expectativas razoavelmente consolidadas culturalmente destas vertentes musicais. Ou seja, não se abdica aqui da noção de cultura. Ao contrário, toda cultura providencia enquadramentos próprios de captura dos afetos e assim atribuir significados, e ao mesmo tempo enriquece e amplifica a experiência afetiva. Para Garcia (2020),

“a cultura pode exercer um importante papel em como os afetos ressoam mediante os sentidos, como sujeitos entram em sintonia com energias compartilhadas, como vibrações passam a importar significativamente” (p.13).

Portanto, a noção de “introspecção” funcionaria como um enquadramento êmico para discursos em torno das experiências afetivas, envolvendo espaços, práticas, performances e estados alterados e contextos de escuta co-presente espacial e temporalmente. Como uma variação da dominância sônica proposta por Henriques (2020), oscila entre a expectativa e surpresa no bojo de convenções específicas que atravessam subgêneros musicais e suas práticas de escuta situadas histórica e sócio-culturalmente dessas vertentes de rock independente.

5.7 "Trocando ideia sobre pedal" - repensando sociabilidades da circulação

Insistir na noção de "introspecção" e discutir noções como a privatização da escuta através da mediação tecnológica, e até mesmo a ideia da produção de introspecção em espaços de co-presença espacial e temporal como no caso dos shows, pode dar uma falsa impressão de que o caráter social das práticas de escuta inexistente ou é ignorado. Seguramente, nas práticas de escuta locais de tais subgêneros do indie rock há sociabilidades, mas é importante destacar como estas muitas vezes são construídas através de micro-interações, e principalmente, sempre considerando as materialidades sonoras como centrais nas práticas de escutas e na produção dessas sociabilidades.

Dessa forma, é importante repensar o conceito de sociabilidade da circulação de Shannon Garland (2019) ao descrever a formação de escutas locais, englobando produção e circulação midiática do *indie*. Interessa aqui notar, em distinção às sociabilidades *em torno* da música, uma sociabilidade que circunscreve o modo como materialidades midiáticas impactam as práticas sociais, e dessa forma liga mídias musicais às interações sociais e através dessas, às formações de escutas locais. Nesse processo, é importante destacar, as materialidades sonoras participam nas formações de sociabilidades, construindo significados e valores da música ao longo do tempo.

Portanto, a sociabilidade da circulação trata-se de uma sociabilidade que abrange as materialidades, e não evadindo destas. E assim, nos ajuda a construir uma perspectiva que supera determinismos sociais e tecnológicos. O esforço da autora se coloca junto de outros trabalhos feitos no Brasil interessados no rock independente (cf. GUMES, 2011; CONTER, 2016; MARTINI, 2018). Por um lado, Garland (2019), entende que a escuta é socialmente construída. Por outro, mesmo em repertórios transnacionais, é possível em alguma medida compreender a formação de uma escuta local se concentrando – ao menos também se concentrando – nas características sonoras de uma gravação. Através da sociabilidade da circulação, é possível discutir a partir da música, trocas que enfatizam as qualidades sonoras (isto é, materiais que soam e conceitos culturais que possibilitam a apreensão de tais materiais) da música, e suas possibilidades e inovações de fazer coisas com sons. E encontramos, no rock independente de Curitiba, frequentes trocas desse tipo. Seja em discussões sobre timbres de sintetizadores no Twitter ou debates sobre

amplificadores, instrumentos e pedais de modulação antes e após os shows, em conversas que se davam entre plateia e público.

No decorrer do trabalho de campo, também me engajei em muitas dessas conversas, sendo ocasionalmente consultado pelos músicos após o show se “as guitarras estavam vindo direito”, ou “se o timbre estava bom”. Na falta de um técnico de som, era comum que a passagem de som não só fosse feita diante da plateia, mas contando com essa para ajustar o som antes das apresentações.

Inclusive, em uma das saídas de campo na Casinha, ainda na passagem de som, um dos amplificadores de guitarra da casa de show estragou. Boa parte do público já estava ali presente esperando que as apresentações começassem. Portanto, a solução deveria ser rápida. Como morava perto do local, me ofereci para emprestar meu amplificador de guitarra para que os shows da noite acontecessem. Terminadas as apresentações, um dos guitarristas da Cêu de Vênus me agradeceu pelo empréstimo do equipamento, e elogiou a qualidade do amplificador, me perguntando se era um amplificador valvulado, um tipo de equipamento de som bastante popular entre músicos de rock num geral. Nesse tipo de interação, obviamente a cultura material – sobretudo sonora – torna-se um vetor importante da consolidação de sociabilidades.

As práticas de escuta em tais contextos de rock independente, como já percebemos, não são oriundas de treinamento formal, mas sim tentativa e erro. E embora majoritariamente autodidatas, também são importantes as sociabilidades para se estabelecer consensos sobre os sons adequados. Dessa forma, os participantes do rock independente trocam ideias musicais a partir do “som em si”, na qualidade sonora, desenvolvendo relações sociais através de tais trocas. Ou seja, não haveria apenas uma “escuta reduzida”, ao modo de Schaeffer (cf. CHION, 2012), isolada, sem nenhum tipo de troca e completamente desinteressada no social.

Por um lado, ao menos antes do distanciamento social prolongado devido à pandemia, as interações presenciais eram importantes para o estabelecimento de tais sociabilidades. Entranto, a circulação de mídias musicais sempre foi fundamental para a conformação de escutas mediante a sociabilidade da circulação. E os “sons em si”, na verdade, revelam valores, abordagens de escuta, e modos como a mídia é captada e trocada, e como relações sociais se formam através de tais trocas.

Garland (2019) aponta que “o som musical em si, como uma matéria dentro do mundo, atua como agente estruturante desse mesmo agenciamento de mídias,

espaços e interações (os fazeres musicais) que compõe um mundo musical e lhe confere estrutura” (p.50). Porém, referir-se ao “som em si”, não significa que compreendo os sons supostamente puros e apartados de mediações culturais. Mas sim, que as materialidades dos sons têm capacidade atuar como meio estruturante do mundo social. Ou seja, “a música, como matéria, afeta corpos e espaços de maneiras diferentes, de acordo como sons particulares se tornam historicamente ‘agrupados’ ou ‘empacotados’” (*ibidem*). As materialidades da música, em seus diversos registros, permitem os indivíduos se unirem e se relacionarem, entre si e com os sons. O som musical, mediante práticas de escutas compartilhadas, age como “motor da circulação da música”, e suas materialidades fazem “parte dos meios que estruturaram a capacidade de socializar” (p.53).

Tais sociabilidades a partir das materialidades sonoras nos permitem uma compreensão que equilibra determinismos sociais em torno da música, respeitando o som como um agente, sem, no entanto, retomar discursos de estética como algo apartada do social. Ajusta-se, portanto, a propósito de compreender a estética como experiência, e equilibra carências de linhas de reflexão como as materialidades da comunicação (GUMBRECHT, 2010). Além disso, em tais sociabilidades, podemos compreender instâncias por vezes entendidas separadas como “produção” e “consumo” não mais como entidades separadas, mas si interpenetradas.

Evidentemente, para analisarmos a sociabilidade da circulação do rock independente curitibano, teríamos de fazermos ajustes em relação às proposições estabelecidas por Garland (2019). Primeiro, haveriam outros materiais midiáticos em jogo. Afinal, o mais comum é a escuta partir de plataformas de streaming, pagas ou gratuitas, sendo realizada em computadores pessoais e *smartphones* através de fones de ouvido. E diferentemente do contexto dos anos 1990, a prática de descoberta de músicas alternativa não se funda mais ao jornalismo musical, sobretudo de revistas físicas, mas sim justamente das supracitadas plataformas, conforme vimos em sessões anterior do presente trabalho.

Portanto, é preciso repensar a sociabilidade da circulação para compreender a atualização das práticas de escuta locais das vertentes de rock independente aqui discutidas. Poderíamos definir em um primeiro desdobramento dessas sociabilidades da circulação a partir da conformação de escutas locais do rock independente no próprio projeto Música sem Título, que contou com seus integrantes como colaboradores da presente pesquisa. Um dos integrantes, Lucas Gabriel (2020), para

descrever os subgêneros do *indie* discutidos na presente tese, compreende que haveria uma diferenciação do *indie* rock dos últimos anos justamente pelos “efeitos de modulação das guitarras”. Essa diferenciação se daria sobretudo pelo reconhecimento de modulações sonoras específicas, produzidas principalmente por pedais de guitarra e baixo elétrico. Em alguma medida o uso de efeitos de eco e reverberação por parte de tantas bandas, por vezes acabaria até sendo exacerbado, ponto esse de crítica por parte dos integrantes do projeto de produção de conteúdo, e tema de um dos episódios de podcast do Música sem Título:

a gente até fez um episódio que vai pro ar em breve²⁸, que é sobre delays e reverbs. Porque hoje em dia qualquer banda de post-rock acha que é colocar reverb e delays na guitarra vai criar uma atmosfera abstrata, viajante. Não é só isso, né? (GABRIEL, 2020)

Lucas Gabriel, Guilherme Simões e Aysllan Garcia, embora não sejam integrantes de nenhuma banda, na condição de entusiastas de rock independente produzem conteúdos específicos sobre a cultura material em torno da escuta musical como efeitos de modulação de guitarras e formatos midiáticos. Constroem assim sociabilidades não somente entre si, mas também com seu público, uma vez que tais temas seriam de interesse dos ouvintes do podcast. E assim conformam-se pequenas comunidades a partir das materialidades sonoras, e não a despeito delas. E apesar de terem pontuais episódios de podcast com outras temáticas, como, por exemplo, para divulgarem artistas nacionais, e assim se colocarem em alguma medida como divulgadores de uma cena nacional, estes episódios seriam minoria em relação às análises de ritmos, timbres, harmonias, e mesmo impressões mais pessoais e sinestésicas a respeito dos artistas, bandas e gêneros musicais que admiram.

Uma outra forma de repensar as sociabilidades da circulação a partir das práticas de escuta e do contato mediado e isolado com os sons seriam grupos privados ou semi-privados de discussão sobre tecnologias sonoras. Lucas Redekopp (2019), baixista da banda Othersame, menciona a existência de um grupo de WhatsApp em que participa com integrantes de algumas bandas, apenas para discutir pedais de modulações, mesmo entre músicos que não necessariamente tem um trabalho semelhante ao da sua banda.

²⁸ Ver em < <https://musicasemtitulo.com.br/podcasts/play/post-rock-o-mau-dos-reverbs-e-delays>>. Acesso em 09/09/2020.

Os piás da banda gostam muito de pedal, todo mundo gosta de pedal. Os piás têm até um grupo que se chama Punk Fx, é uma iniciativa que os piás fizeram com pessoas de várias cidades do Brasil, e eles ficam basicamente vendendo pedal, trocando ideia sobre pedal, pedindo conselho sobre pedal. (REDEKOPP, 2019)

A partir do relato dos relatos acima, é possível perceber que na verdade tais sociabilidades potencialmente extrapolam âmbitos locais, e acolhem não somente músicos, mas também ouvintes que encontram nas interações a partir das materialidades sonoras uma prática de escuta recorrente de tais vertentes musicais. Vertentes estas que se atualizam mediante suas práticas de escuta neste contexto permeado por plataformas de streaming.

Por outro lado, muitos projetos musicais, como no caso da banda Lia Kapp, emergem de tais sociabilidades em torno das materialidades sonoras. Quando a principal compositora do grupo fala sobre a origem da banda, ela explica:

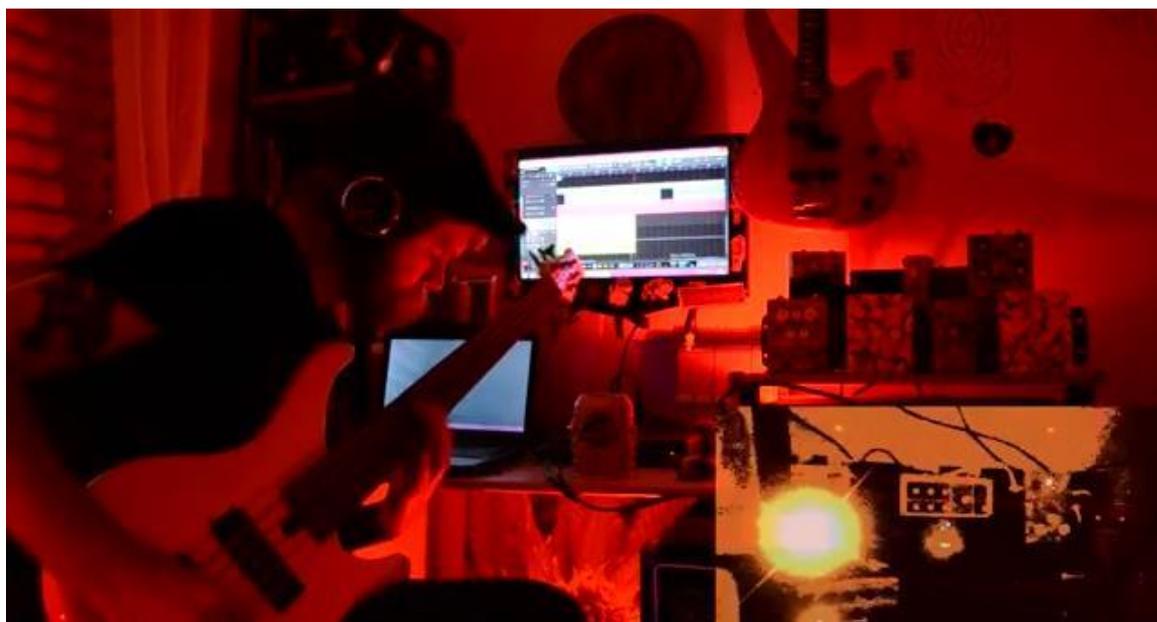
“O Gustavo era voz e violão e eu era voz e piano na época, assim. E daí, acho que nossa primeira conversa, você chegou para mim e disse [dirige-se a Gustavo] ‘olha só essa música que eu fiz, será que você pode ouvir, ver que você acha da letra?’ E daí eu gostei e tal, vamos fazer uma música juntos. Eu tinha 17 e o Gustavo tava quase fazendo 18. Ele é um pouco mais velho que eu, seis meses. E daí a gente gravou uma música juntos, e foi ali que agente... foi uma coisa que simplesmente aconteceu, e sempre continuou daquele jeito” (KAPP, 2019)

Tais interações interpessoais surgem, em alguma medida, de um primeiro momento de escuta solitária mediante tecnologias de mediação sonora. Mais precisamente das técnicas autodidatas de audibilidade, desenvolvidas de maneira tentativa e isolada na reclusão dos quartos dos músicos e musicistas. Depois de escutar a si próprio tocando, há o convite, como forma de estabelecer intimidade, para se compartilhar a escuta das peças produzidas, muitas vezes sequer concluídas.

Por fim, muitas das interações por parte das bandas, sobretudo durante o período da quarentena, são de vídeos-tutoriais para aprender a tocar as peças musicais, aqui exemplificadas pelas bandas Othersame e Céu de Vênus. Pressupõe-se assim que, mesmo os fãs teriam alguma capacidade – ou pelo menos interesse – em compreender o funcionamento formal, estrutural e técnico das composições. Além disso, percebemos no vídeo de Lucas Redekopp (detalhe no canto da figura 20), o interesse do músico em demonstrar quais pedais de modulação sonora são acionados

e em que momentos da canção eles são acionados, para que os ouvintes tenham consciência de como não apenas as notas, mas também os timbres, são produzidos.

Figura 25 – Lucas Redekopp regravando os baixos da música "High" da banda Othersame²⁹



Fonte: captura de tela do vídeo realizada pelo autor

²⁹ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=AXFAb7UUdgc>>. Acesso em 09/09/2020.

Figura 26 – Luciano Komirchuk em vídeo-tutorial de guitarra da música "Terebentina" da banda Céu de Vênus³⁰



Fonte: captura de tela do vídeo realizada pelo autor

Com o apoio visual de tablaturas, e da câmera focada nos instrumentos e braços dos músicos, há uma tentativa de se manterem produtivos e em interação com potenciais admiradores para além das *lives*, bastante populares em diversos gêneros musicais a partir do início da pandemia. Em alguma medida, espera-se que os apreciadores da banda, na inviabilidade de frequentar os shows, aprendam, de suas casas, a executar as peças musicais. Ou que interajam mediante os comentários dos vídeos no YouTube, o que de fato ocorre: há elogios ao trabalho das bandas, mas também ao timbre obtido dos instrumentos, e a forma como os músicos tocam. De toda forma, os casos aqui nos permitem repensar as sociabilidades da circulação que conformam as práticas de escuta locais. Ou seja, o modo em que materialidades sonoras midiáticas impactam as práticas sociais da música, conformando escutas locais mediante interações e trocas de ideias a partir dos “sons em si”, em suas qualidades sonoras, e assim desenvolvendo relações sociais mediante tais trocas.

³⁰ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=ReIzhtba1Lo>>. Acesso em 09/09/2020.

5.8. "Aquele vontade de ser uma diva pop" - os limites das práticas de escuta

Se na sessão anterior discutimos justamente as sociabilidades oriundas de processos fortemente marcados pela privatização da escuta, sobretudo mediante tecnologias sonoras, aqui discutimos os limites de tais práticas de escuta como um todo. Seguramente, nunca foi a intenção deste trabalho afirmar que todos os colaboradores compreendem a experiência com a música da mesma forma: reflexiva, íntima, introvertida. Seria temerário generalizar de forma tão estática o processo de escuta que, como já foi dito, individualmente já é dinâmico e complexo. Portanto, própria ideia de "introspecção" como um denominador comum da experiência de escuta de tais bandas, apresentada no relato de alguns colaboradores e perguntada por mim para outros, sempre foi entendida de variadas maneiras, e inclusive parcialmente refratada.

Quando questionei os integrantes da banda Lia Kapp a respeito de uma eventual proximidade com gêneros *post-rock*, *shoegaze* e expressões do rock *indie* consideradas introspectivas, a resposta dos integrantes foi ambivalente. Lia Kapp (2019), por exemplo, em contraponto aos seus colegas de banda, em um primeiro momento se mostrou refratária à ideia de "introspecção" como uma forma de compreender a forma de descrever o trabalho de sua banda Zimmermann (2019) e Mazuroski (2019). Enquanto o guitarrista Gustavo Mazuroski e o baixista/tecladista Erich Zimmermann confirmaram apreciar tais subgêneros do rock e incorporarem em alguma medida em suas práticas musicais, Lia Kapp, a compositora principal e vocalista da banda que leva seu nome, se mostrou hesitante ao descrever a experiência de escuta com sua banda, sobretudo ao vivo, como introspectiva.

Zimmermann, o baixista e tecladista da banda, explica que se não fosse o projeto com seus colegas, o trabalho que faria "com outras pessoas ou sozinho, seria um negócio de ficar viajando numa faixa por 20 minutos, e iria fazer uma parada que não iria ter vocal, nem estrutura direito, iria ser uma loucura" (2019). O músico, que assumidamente tem uma formação de gosto a partir do *shoegaze*, não se oporia em ter um projeto de música descrita como "introvertida", e mais experimental e abstrata em termos de estrutura.

Entretanto, a vocalista, ao contrário dos músicos que a acompanham, narra uma formação de gosto musical bastante pautada no *pop mainstream* anglófono. Em contraponto com os colegas, entende que a experiência de escuta com a banda,

sobretudo nas performances ao vivo, é diferente: há comunicação com a plateia enquanto canta, também trocas de olhares com o público, e mesmo canto compartilhado com a plateia. Ou seja, há uma dimensão performática que transcende o âmbito sonoro em entrelaçamento com aquilo que deve ser visto, e não apenas ouvido.

Com efeito, após conversarem entre si, e reconhecerem as contribuições de cada um dos seus integrantes, Lia Kapp, a vocalista, finalmente concorda que “sente a mesma coisa introspectiva, com certeza. Mas eu também não consigo tirar de mim, aquela vontade ser uma diva [pop]” (KAPP, 2019). Portanto, não poderíamos descrever o trabalho da banda dentro de uma sensibilidade de evasão pura do cantor e da voz como figura central, como é o caso de muitas bandas de post-rock. E tampouco a “introspecção” como uma espécie de comportamento codificado de gêneros *post* pode ser automaticamente equivalente aqui à deriva solitária em contextos de co-presença espacial e temporal, sem nenhum tipo de tensão.

Para Lia, há um desejo de conexão entre músicos e plateias na escuta coletiva, “a gente na nossa introspecção, e eles dentro da nossa introspecção, e eles também na deles, claro. Mas todo mundo fazendo parte da mesma coisa” (KAPP, 2019). Seguramente, essa simultaneidade de comunhão e isolamento ainda caberia na ideia discutida anteriormente de dominância sônica introspectiva como uma forma de descrever as práticas de escuta nos shows destas vertentes de rock independente.

Entretanto, é importante pontuar que há uma série de modos que compõem tais práticas de escuta, como os processos de manipulação íntima dos sons, que ainda seriam predominantemente entendidos como uma atividade masculina, branca e classe média. Seguramente, correspondem aos marcadores sociais historicamente associados ao *indie* (BANNISTER, 2006). Nas saídas de campo, esse era o perfil predominante encontrado. E mesmo que houvesse a presença feminina em praticamente todos os eventos ao vivo que presenciei, mulheres no palco ainda eram uma minoria, ainda que Lia Kapp não fosse a única musicista que presenciei durante o trabalho da pesquisa³¹.

³¹ Por conta de percalços da pesquisa, que incluem até mesmo a recusa em participar como colaboradoras, algumas musicistas acabaram ficando de fora do *corpus* da pesquisa. Mas poderíamos citar aqui bandas de rock *indie* que estavam em atividade durante a maior parte do trabalho da pesquisa como umdeusblusa, Fntsma e terraplana, que contam com integrantes como instrumentistas, vocalistas e compositoras. Desta última banda, há inclusive um relato da baixista e vocalista Stephani Heuczuk a respeito da experiência de ser mulher em um ambiente ainda predominante masculino. Ver em < <https://medium.com/@crucolab/a-garota-da-banda-5bd5b266cdd0>>. Acesso em 07/10/2020.

Não deixa de ser digno de nota que Lia Kapp é a única integrante de sua banda a ter formação acadêmica no curso de música – no momento em que a entrevistei, já havia concluído mais da metade de um bacharelado na universidade federal do Paraná, com uma ênfase em produção sonora. Ou seja, participava de atividades de um curso que conta com uma formação não apenas na teoria musical ocidental, mas também com fundamentações em acústica, edição, gravação, mixagem e masterização de som. Além disso, na entrevista Kapp me conta que participava de um projeto com colegas da universidade voltado justamente para atividades no estúdio de produção sonora da instituição. Apesar desses fatores, ela me conta que, durante os shows, frequentemente os técnicos de som dos locais de apresentação ignoravam sua presença, procurando ajustar a dimensão sonora da banda – na “passagem” de som – questionando apenas seus companheiros, como se ela não entendesse de tais temas.

Conforme Théberge (1997) nos relembra, a interpenetração entre produção e consumo através de práticas musicais técnica e tecnologicamente habilitadas

“é retratada por sua colonização da esfera privada. O lar tem sido o lugar tradicional do fazer musical feminino, mas na medida em que fabricantes de instrumentos e revistas voltaram suas atenções para a construção do ‘*home studio*’, tem sido notável a falta de participação feminina (ou familiar) neste projeto” (THÉBERGE, 1997, p. 125).

A imagem usual do escutador assíduo, que produz e consome a partir do ambiente doméstico, é de um jovem do sexo masculino, sozinho em um apartamento, geralmente usando fones de ouvido, “totalmente absorto em um momento pessoal de inspiração criativa” (THEBÉRGE, 1997, p.125). Ou seja, construindo uma cabana eletrônica enquanto silencia para seus ouvidos a cidade que o cerca, e o “prazer musical [é] atingido mediante isolamento e uma devoção quase ascética” (*ibidem*). Para isso, passa horas e dias construindo ou combinando seus equipamentos, ouvindo e aprendendo, separado da vida social e familiar, ao menos em um sentido co-presente. Trata o seu (home) estúdio como um instrumento, uma ferramenta composicional em que grava, edita, e sobrepõe faixas de áudio.

Conforme aponta Théberge (1997), “o *home studio* é, acima de tudo, um espaço privado. Estúdios privados tendem a ser localizados em espaços de gravação de quartos, porões, ou sótãos, longe do tráfico da vida cotidiana” (p.234). Aparelhado em fones de ouvido, esse ouvinte trabalha gravando, editando, mixando e

masterizando em sua própria casa ou apartamento. Tais fones de ouvido, são utilizados como “instrumentos de isolamento” fundamentais para o “ato privado do fazer musical” (*ibidem*). Portanto, a construção de espaços privados de escuta apesar de ser um processo relevante nas práticas dos subgêneros de rock independente aqui analisados, também evidenciam um histórico de exclusão feminina de tais atividades. O relato de Lia Kapp apresenta algum dos exemplos do desencorajamento das mulheres a seguirem caminhos em tornos de práticas musicais a partir do domínio – mesmo que autodidata e tentativo – das tecnologias de som.

Por outro lado, em um vídeo postado em 4 de Outubro de 2020³², a multi-instrumentista – ou talvez seja melhor dizer, artista multimídia- procura apresentar a si própria e à sua música. O vídeo, inclusive é gravado em um estúdio caseiro, possivelmente em seu quarto, e, portanto, em sua própria casa. Há uma guitarra, um violão e teclados ao fundo compondo o ambiente possível de ver através da câmera.

Figura 27 – Lia Kapp em vídeo gravado em seu estúdio pessoal



Fonte: captura de tela do vídeo realizada pelo autor

No vídeo, Lia Kapp nos conta que seu “sonho é trabalhar como artista, fazendo álbuns, videoclipes. Que é meio o que eu já faço, só que eu não ganho dinheiro com isso”. Em seguida, a artista aponta que tenta levar intensidade e dramaticidade para

³² < <https://www.youtube.com/watch?v=fA1l0pgkfBo> >. Acesso em 06/10/2020.

o seu trabalho. Um indício dessa inclinação seria o álbum *Metamorphosis* (2018), que possui uma série de clipes postados como capítulos no YouTube³³. A própria artista entende o projeto todo como um filme, que chama de *A Metamorphosis Tale*. Ao prosseguir a discussão em termos de performance, a autora cita justamente artistas do *pop* como referências como Lady Gaga, Britney Spears e Billie Eilish.

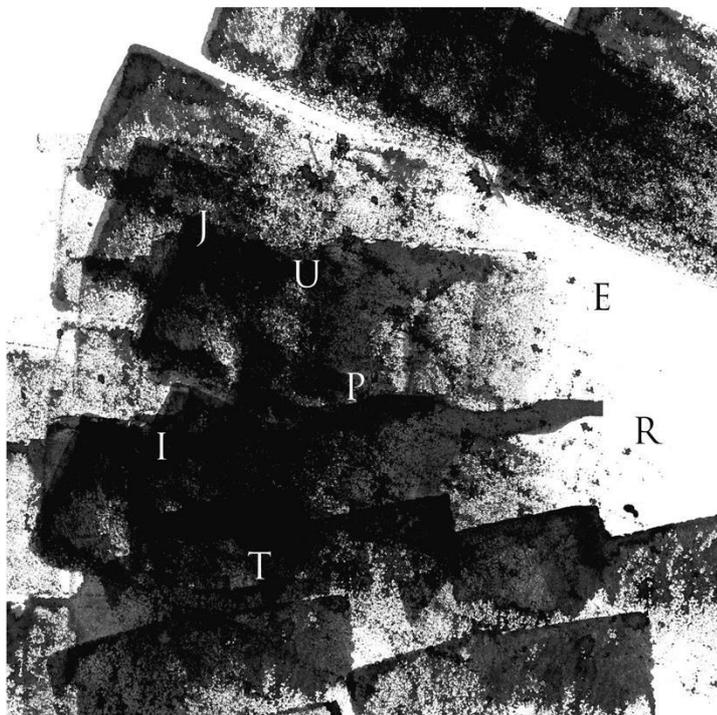
Entretanto, a atenção dada aos aspectos performáticos de sua produção não exclui o domínio da musicista das técnicas e modos que compõem as práticas de escuta discutidas até aqui. Ao contar sua trajetória através dos fonogramas que gravou, menciona a instrumentação, os *plug-ins*, e o que entende ser a crescente superioridade “em termos de qualidade de áudio”. Afinal, seu primeiro disco, *Conflito* (2015), foi feito enquanto Kapp estava no ensino médio. E sobre esta época, a artista admite que

“não sabia nada sobre música, sobre equipamentos. Eu e meu pai fomos numa loja, compramos um microfone, uma interface de áudio que não era a melhor do mundo, mas que bastava para aquele momento. Então eu gravei. Editei, não sabia editar direito, só coloquei os áudios ali, exportei e pronto, essa era a música”.

Com o tempo, a própria musicista comprou outra interface de áudio, um microfone considerado melhor, e para o EP *Jupiter* (2019), Lia Kapp conta que “estudou bastante sobre gravação pra conseguirem som que queria”. Foi um disco “98% pensado antes de ser gravado”. Ainda que na entrevista que realizei um ano antes com a banda, os integrantes tenham afirmado a importância do papel do guitarrista Gustavo Mazuroski (2019) nos processos de produção musical dos fonogramas, neste vídeo para o YouTube, sem diminuir a colaboração de seus colegas de banda, a musicista demonstra ter papel responsável nos processos de elaboração propriamente sonora do EP.

³³<<https://www.youtube.com/watch?v=8FWdu3l85f4&list=PLRwDlrO96enU6YtSO7MXU3xa30SZ2ctVp>> . Acesso em 06/10/2020.

Figura 28 – Capa do EP *Jupiter* (2019) da banda Lia Kapp



Fonte: imagem coletada das redes sociais da banda.

E em matéria para o blog Rebobinados³⁴ Lia Kapp indica cinco discos que considera influentes para sua formação como artista. A maior parte dos álbuns fazem parte do imaginário *indie*, com bastante proximidade com as vertentes discutidas no decorrer deste trabalho: *Ok Computer* (1997), dos britânicos do Radiohead, *Lateralus* (2001), da banda rock progressivo Tool, um split das bandas *Labirinto* (grupo paulista de post-rock experimental) e *thisquietarmy* (banda de *ambient* e *drone* canadense) lançado em 2013³⁵, e *Hiss Spun* (2017), da cantora Chelsea Wolfe. Ao falar desses discos, vale notar que Lia Kapp menciona as mídias que utilizava para escutar quando conheceu os álbuns

“Na época que eu conheci [o álbum *Ok Computer*, do Radiohead], eu tinha um celular que não dava pra baixar música, mas tinha um app que baixava

³⁴ Ver em < http://rebobinados.com.br/materias/quem-indica-lia-kapp/?fbclid=IwAR27czz13od8V-uj8JtXeWqipBMo7WL_eTkmw4iXmDV-kPfVhUfDAUb7aYE>. Acesso em 06/10/2020.

³⁵ Ouvir em < <https://labirinto.bandcamp.com/album/labirinto-thisquietarmy-split>>. Acesso em 06/10/2020.

vídeos do youtube, então baixei o *full album* e ouvia todos os dias no ônibus a caminho da faculdade de psicologia em 2015” (REBOBINADOS, 2020)

Também apresenta questões de teoria musical como justificativa para o seu apreço por determinados álbuns:

O que eu mais gosto nesse álbum [*Lateralus*, do Tool] é que tem músicas que a fórmula de compasso muda um milhão de vezes, e eles utilizam tempos bem inusitados comparados ao famoso 4/4 (REBOBINADOS, 2020)

Ou mesmo de timbre, tanto de voz quanto de guitarras. Para falar do disco supracitado do Tool, a musicista aponta que “uma característica bem marcante pra mim é a voz do vocalista, Maynard Keenan, que entrega um trabalho incrível tanto na voz limpa quanto na voz distorcida” (REBOBINADOS, 2020). E ao justificar a escolha do disco *Hiss Spun* (2017), da Chelsea Wolfe, aponta que “o que mais me agrada nesse álbum é a agressividade das guitarras”.

No entanto, entre esses discos recomendados pela artista, também esta o *In the Zone* (2003) da cantora Britney Spears. A canção do álbum destacada por Kapp é “Breathe on Me”. Mas ao invés de falar de aspectos performáticos da artista *pop*, a musicista afirma que o disco é “muito interessante pra mim pelas influências de hip hop e também pelos sintetizadores” porque “a Britney participou ativamente da produção e entregou composições próprias” apesar de admitir “ser o mais distante do que faço na minha arte” (REBOBINADOS, 2020). Ou seja, aqui há o reconhecimento de que se trata de um gosto pessoal, mas que dialoga de forma muito mais indireta com o seu trabalho.

Cabe sublinhar também que, mesmo quando aponta o disco de uma cantora pop do *mainstream* global, o que Lia Kapp destaca é justamente a instrumentação, timbres específicos e o fato da produção assumida pela cantora na feitura do disco. E também lamenta que, após o álbum de 2003, supostamente a gravadora não permitiu que fossemos “capazes de ver um trabalho tão autêntico assim...” (REBOBINADOS, 2020). Ou seja, tratam-se de juízos de valor comumente encontrado nos discursos *indie* para modelar o gosto por um disco assumidamente *pop*.

Portanto, se considerarmos tanto o relato do vídeo do YouTube quanto da matéria para o blog, encontramos menções aos diversos modos de escuta que compõem as práticas historicamente consideradas masculinas do rock independente como as técnicas de audibilidade autodidatas gestadas em ambiente doméstico, e a

construção de espaços privados de escuta mediante tecnologias sonoras no tecido urbano.

Ainda assim, vale lembrarmos a hesitação da artista ao entrar em consonância com seus colegas de banda a respeito da experiência "introspectiva" de escuta do trabalho produzido pelos três. E mesmo a tentativa de exclusão de suas atividades como "ouvinte virtuosa" (STERNE, 2007) nas passagens de som, como se estivesse no palco apenas como *performer*, instrumentista e compositora. Assim como o presente pesquisador, a maior parte dos colaboradores da pesquisa são jovens brancos adultos do sexo masculino. Seguramente, as práticas de escuta que foram praticamente consenso entre o etnógrafo que constrói o objeto e os colaboradores homens da pesquisa são modeladas pelos marcadores sociais compartilhados. E Lia Kapp, uma minoria em um ambiente que ainda está longe de ser igualitário, foi a única que apresentou um "ruído" nos relatos a respeito da experiência de escuta.

Portanto, apesar de encontrarmos entre as tags página do Bandcamp da banda³⁶ de Lia Kapp rótulos como *indie rock* e *post-rock*, e mesmo com integrantes que se assumem apreciadores de subgêneros como o *shoegaze*, é importante atentarmos para os limites da generalização das práticas de escuta discutidas na presente pesquisa, mesmo em contextos *indie*. Reconhecer que tais práticas favorecem recortes de gênero, classe e etnia historicamente ligados ao indie rock, sobretudo em contexto latino-americano, não é apenas um exercício do "relativismo" costumeiro das perspectivas etnográficas, ou uma forma de compensar o viés "apolítico" que algumas vertentes teóricas materialistas em alguma medida implicam, mas também um reconhecimento do quanto a compreensão da escuta ainda pode render a partir da prática da pesquisa.

³⁶ < <https://liakapp.bandcamp.com/album/jupiter> >. Acesso em 17/12/2020.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para compreender de que formas se constituem as práticas de escuta que em alguma medida aglutinam e atualizam subgêneros de rock independente de e em Curitiba, entendi ser necessário realizar o percurso desenhado pelos capítulos até aqui. Após a introdução, procurei contextualizar com um capítulo mais expositivo a situação do rock independente e autoral na capital paranaense no momento em que a pesquisa foi realizada. Por um lado, é reconhecível uma produção relativamente numerosa – embora esparsa e bastante descontinuada – de projetos, bandas e artistas-solo que se movimentam a partir de subgêneros como o post-rock, post-metal, post-hardcore, math-rock, dream pop, shoegaze, emo, dark ambient, música instrumental e uma série de vertentes do rock independente. Por outro, a ideia de se reconhecerem como uma “cena” local não é unânime, e frequentemente é tomada de forma irônica, hesitante ou até mesmo rechaçada. Para alguns colaboradores, há uma cena; para outros há várias micro-cenas que não dialogam entre si; para outros, a cena não existiria plenamente, e ainda estaria sendo formada (e em estado completamente desconhecido com a pandemia); e outros, embora bastante engajados com a escuta de tais subgêneros do rock independente, sequer imaginavam a existência de bandas locais.

O que teríamos seria uma quantidade considerável de expressões musicais que podem ser aglutinados em subgêneros em que é frequente a evasão do cantor(a) ou *front(wo)man* como centro sonoro e performático das peças musicais. Além disso, seriam subdivisões consideradas “introspectivas”, como se sugerissem – ao menos para os seus iniciados – um comportamento de escuta introvertido, retraído, de oscilação entre deriva e concentração às materialidades sonoras durante a audição das peças musicais. A proliferação de projetos acolhidos de forma mais ou menos assumida em tais sub-estilos do rock independente em Curitiba pode ser considerada uma ocorrência local de processos que ocorrem para além da cidade, como o *revival* de bandas consideradas “canônicas” de tais subgêneros num cenário internacional, e o surgimento de projetos de relativo êxito dentro do cenário independente nacional que também dialogam com tais vertentes.

Além disso, cabe destacar a reiterada menção por parte dos colaboradores da pesquisa à banda conterrânea de post-rock ruído/mm, que serviria como uma espécie de orientação, por vezes estética e sonora, mas também de êxito de crítica e trajetória

por parte de uma banda surgida em Curitiba. Esta banda, fundada em 2003, faria parte de uma geração anterior à proliferação de bandas locais que dialogariam com uma série de subgêneros co-relatos ao post-rock, e que ocorreria apenas na década seguinte, com a consolidação das plataformas de streaming como forma midiática dominante de escuta musical em tais contextos, sempre acopladas em dispositivos midiáticos portáteis e móveis como *smartphones* ou computadores pessoais. Dessa forma, caberia compreender os processos que conformariam as práticas de escuta aglutinariam tais subgêneros de rock independente em um contexto midiático diverso, fragmentado, insular, esparso, precário e individualizado.

O que nos leva à dimensão teórica do presente trabalho. Se por um lado, os próprios dados produzidos em campo direcionavam o trabalho para problematizações diversas às discussões mais centradas na construção de cenas locais, as teorias também exercem um papel importante na modelagem do objeto de pesquisa. O esforço realizado aqui foi de mobilizar vertentes relativamente recentes, frequentemente de cunho bastante filosófico e de difícil operacionalização, e que ainda compõem linhas bastante minoritárias na Comunicação do Brasil. Das chamadas Materialidades da Comunicação, busquei ancoragem para justamente dar mais atenção à cultura material, sobretudo sonora, que compõe as interações musico-comunicacionais, além de reconhecer a importância do aspecto sensorial, corpóreo, somático, fisiológico e tátil de nossa experiência com a música. Afinal, estamos tratando aqui de expressões musicais que ora prescindem de letras, ora tais letras são cantadas sob camadas de modulações sonoras, tornando sua compreensão se não difícil, pelo menos longe de ser prioritária. Dessa forma, não seriam apenas as materialidades no sentido dos meios, tecnologias e corpos humanos que importariam, mas sim as próprias "materialidades invisíveis" que são os sons, que nos atingem e nos afetam, de uma forma para além da mera interpretação de significados bem circunscritos.

Em diálogo com as Materialidades da Comunicação, me pareceu apropriado – imperativo até, dada à construção do objeto de pesquisa – uma aproximação com os Estudos de Som. Trata-se de outra linha minoritária, interdisciplinar e em vias de consolidação institucional, bastante preocupada com o som, com a escuta, e com as tecnologias sonoras, incluindo, obviamente, as mídias sonoras. Temas que seguramente são longe de ser dominantes em seus respectivos campos, dada a predominância do visual nos objetos, metáforas e modos de estruturação do

conhecimento científico. A ideia não é substituir a hegemonia de um sentido pelo outro, mas de compreender as articulações entre os sentidos a partir da modalidade aural de nossas experiências.

Com efeito, os objetivos dos Estudos de Som em muito superam o estudo da escuta musical, mas ainda assim a maneira como propõem alguns conceitos para dar conta da nossa experiência auditiva com mundo são relevantes para se compreender nossa relação com a música, esse tipo de som bastante específico, embora privilegiado esteticamente e mercadologicamente. Além disso, os Estudos de Som viabilizam uma abordagem mais sociocultural da escuta, em alguma medida corrigindo alguns excessos das Materialidades da Comunicação, que por vezes acabam propondo uma cruzada contra os significados, a cultura e os processos sociais bastante difícil de se operacionalizar e efetivar concretamente em uma pesquisa, sobretudo uma de abordagem etnográfica, que aliás, é o tema central do capítulo seguinte.

A etnografia é uma perspectiva metodológica relativamente comum em estudos mais voltados para a compreensão dos processos de escuta e do papel da música no cotidiano. Para o presente trabalho, evidentemente se fez necessário um diálogo com uma compreensão multi-situada, já que "o campo" não corresponde a apenas uma localidade bem circunscrita geograficamente com um conjunto de atores específicos, mas sim é plural, efêmero, em fluxo. E seguramente em diálogo com interações *online*, o que também nos direciona para uma aproximação com etnografias para a internet, em que a produção de dados não se dá apenas mediante às interações participantes e entrevistas co-presentes espacial e temporalmente, mas sim nas interações, observações, escutas mediadas por dispositivos midiáticos. Embora essa dimensão "híbrida" do campo se fizesse desde o princípio da pesquisa, com o distanciamento social como medida de prevenção à pandemia do novo coronavírus acabou acentuando tais processos.

Ainda sobre a etnografia, cabe destacar a forma como as observações-escutas participantes são tratadas a partir dos relatos de campo, a importância das entrevistas semi-estruturadas, e por fim o ajuste para uma etnografia mais voltada para o som e a escuta. Alguns fragmentos de campo permeiam o texto da tese, e, portanto, a dimensão empírica não se faz presente apenas nos capítulos finais de análise e discussão dos achados de campo. A forma de escrita da etnográfica assumidamente oscila entre descrições mais convencionais, "distanciadas" e "realistas", e trechos

mais “confessionais” e “auto-reflexivos”, algo que me parece necessário dada a característica de subjetividade frequentemente associada à escuta.

As entrevistas em profundidade semi-estruturadas foram uma escolha que me pareceu equilibrada entre a conversa informal e um questionário fechado e impessoal. Cada entrevista foi elaborada de acordo com os colaboradores, com questões mais específicas de suas atividades, embora sempre aberta às questões que surgissem na hora, e até mesmo proposições dos próprios colaboradores. Mais importante, evidentemente, foi a compreensão qualitativa e vertical de suas práticas de escuta, escutando sobre o escutar do outro. Desde a etapa exploratória da pesquisa, os relatos dos colaboradores foram fundamentais para a modelagem da problemática da pesquisa, conciliando as minhas questões como pesquisador com pontos que me pareciam caros aos meus colaboradores.

E uma vez que a pesquisa assumidamente se ocupa com a dimensão sonora da experiência musical, cabe uma crítica ao predomínio visual também da etnografia. Para isso, é válido destacar tanto a importância da escuta no trabalho de campo – mesmo de objetos de pesquisa que não tem o som como um tema relevante – quanto as possibilidades de metáforas para a compreensão dos dados produzidos em campo. Por isso, a ideia de “transdução” me parece mais apropriada do que a “imersão” convencional da etnografia, pois assim como aparelhos transdutores transformam uma energia em outra, os etnógrafos também transduzem conhecimentos, do campo para o texto, distorcendo, amplificando, modulando. Não se trata de “traduzir” perfeitamente as redes de significados que compõem a cultura de um determinado povo, mas sim de converter, transmutar culturas do som e da escuta.

Feitas as reflexões sobre os arranjos metodológicos, avançamos para o capítulo dos achados de campo. Para compreender as práticas de escuta locais da atualização de subgêneros de rock independente, pareceu-me mais apropriado consultar vários tipos de indivíduos que escutam, não apenas reconstruir a escuta dos músicos envolvidos em bandas em atividade na época do trabalho de campo. Por isso, alguns colaboradores da presente pesquisa, embora saibam tocar instrumentos musicais de maneira informal e despretensiosa, e tenham noções de teoria musical, têm como predominante forma de engajamento com o *indie* rock ouvindo música. Logicamente, mesmo nesses casos, a escuta está longe de ser uma atividade passiva, mas sim é mobilizadora da circulação de sentidos, produtos audiovisuais, discussões, podcasts, resenhas, *stories* no Instagram, *playlists* e uma série de

atividades que se oscilam em diferentes modos de escuta que tais práticas aurais em torno de rock independente estimulam.

O que nos leva à análise e discussão dos modos oscilantes e complementares que compõem as práticas de escuta na atualização de tais subgêneros do rock independente. O argumento do presente trabalho é de que as práticas de escuta neste contexto de pesquisa articulam processos ou modos aqui descritos como 1) A escuta musical como forma de enfrentamento a um contexto de precariedade para além do *indie*; 2) técnicas de audibilidade autodidatas gestadas no ambiente doméstico; 3) Produção de espaços percebidos individualizados de escuta no tecido urbano; 4) Dominância Sônica introspectiva em contextos de performances ao vivo; 5) Sociabilidades da circulação a partir da escuta acoplada. É importante mencionar que não são apenas os modos de escuta em si, mas é a articulação de tais modos – que seguramente são indícios de um regime moderno consolidado a partir do advento da fonografia – que caracterizariam essa atualização local de tais subgêneros de rock independente.

No primeiro modo ou processo, há o reconhecimento da escuta musical – seja produzindo música ou apreciando a música de outra pessoa – como uma maneira de lidar com um contexto de precariedade e faça-você-mesmo para além do *indie*, em conjunto com uma sentida vulnerabilidade social, política e até psíquica. Os colaboradores, embora cientes dos recortes sociais aos quais pertencem, compreendem na sua relação cotidiana com a música – geralmente mediante fones de ouvido – uma maneira de enfrentamento às condições adversas que se abatem até mesmo sobre grupos sociais relativamente privilegiados dentro de nossa sociedade.

Já as técnicas de audibilidade autodidatas descrevem as maneiras como os colaboradores “treinam o ouvido” de maneira tentativa, informal e solitária, geralmente nos espaços domésticos. O quarto é entendido como um espaço de interação e reclusão, social e individual, além de produção e consumo que se realimentam apoiados por uma série de dispositivos midiáticos. Tais técnicas autodidatas e solitárias, derivadas de horas de estudo reclusivo e atenção às materialidades sonoras, são parte fundamental na conformação das expressões musicais em tais subgêneros.

Por outro lado, temos na produção de espaços percebidos de escuta individualizados uma forma de engajamento aural com a música em que a atenção se

encontra dividida com outras atividades. Escutar música, nesse modo, é uma forma de passar o tempo durante o trajeto na cidade, ou de ter alguma companhia sonora durante alguma atividade de trabalho, estudo, ou até mesmo interação via texto e imagem com outras pessoas. Seguramente, trata-se de mais um modo de escutar música que vai além de tais subgêneros musicais e seguramente anterior à consolidação das plataformas de streaming de áudio como forma dominante entre jovens dos recortes sociais do rock independente. Assim como as técnicas de audibilidade, tratam-se de remediações em que, no contexto permeado por plataformas de streaming, apropriações de tais mídias se mantêm e amplificam. Por outro lado, tais subgêneros do rock independente seriam considerados apropriados para servirem de fundo musical em tais momentos, retroalimentando *affordances* específicas das plataformas com sentidos construídos em diálogo com as materialidades de tais vertentes de rock independente.

A dominância sônica introspectiva em contextos de performances ao vivo, concerne à maneira aparentemente retraída, introvertida e contemplativa em que os sujeitos e sujeitas que ouvem – como músicos ou público – se comportam nos shows. Diante do volume intenso em que as peças musicais são tocadas em pequenos bares e casas de shows, além do constante acionamento de modulações sonoras através de tecnologias como amplificadores, pedais e instrumentos elétricos, os indivíduos que escutam muitas vezes se mantêm imóveis, ou balançando os corpos para frente e para trás, como em uma deriva auditiva individualizada. Trata-se de uma forma de escutar música que obviamente se coloca em conjunto com as potenciais sociabilidades e comunidades imaginadas estabelecidas a partir de tais subgêneros musicais, mas que diz mais sobre os efeitos e afetos que envolvem e atingem as pessoas dessas subculturas aurais. A ideia de “introspecção” aqui é um termo êmico para descrever a escuta de tais gêneros musicais, e que nesse caso seria produzida mediante processos afetivos, mas que podem ser situados dentro da cultura, e circunscritos a vertentes musicais específicas, ainda que guardem aparente semelhança com gêneros para além até do rock, como o jazz e a música de concerto.

Já as sociabilidades da circulação concernem a um modo de escuta dentro das práticas de tais subgêneros do rock independente que diz respeito às interações e trocas – frequentemente mediadas por dispositivos midiáticos – a partir das materialidades sonoras. Não se tratam de sociabilidades em torno dos sons e da música, mas sim interações interpessoais em que estes são parte fundamental do

estabelecimento de laços. Timbres, ritmos, *riffs*, acordes, instrumentos não são elementos a serem desconsiderados em relação de algo supostamente mais importante que estaria subjacente a tais materialidades, mas sim componentes de construção de interações sócio-musicais. Estas sociabilidades seriam um complemento às técnicas de audibilidade autodidatas e mesmo à produção de espaços percebidos individualizados de escuta, pois operariam em conjunto, na circulação de materialidades sonoras produzidas e ouvidas individualmente em um primeiro momento.

Tais modos que compõem as práticas de escuta na atualização de subgêneros do rock independente, e seguramente não esgotam os modos possíveis de engajamento aural em torno de tais expressões roqueiras. A última sessão do capítulo de discussão da pesquisa procura justamente expor uma lacuna investigativa possível. As práticas de escuta aqui expostas tratam-se da tentativa consequente da transdução através dos recortes acessados por mim enquanto etnógrafo. Recortes esses que também são limitados em termos de gênero, etnia e classe social. Estes modos não são universais, nem mesmo unânimes entre seus agentes. E que, por outro lado, fazem parte de um processo muito mais amplo da conformação da individualização da escuta através do consumo musical a partir do advento da fonografia. Porém, tais modos, quando pensando em articulação conjunta e retroalimentada, descrevem processos que, no meu entendimento, são pertinentes a um contexto que possivelmente será modificado, talvez de maneira irreversível, devido às consequências geralmente catastróficas da pandemia do novo coronavírus.

Como exercício especulativo, eis algumas questões ou linhas de investigação que podem emergir das práticas musicais e roqueiras dessa sociedade “introspectiva” que vem se impondo:

- a) Em um contexto de distanciamento social tão prolongado, de que forma a produção voluntária de espaços privados de escuta se coloca? Seria algo a ser buscado ainda, mesmo por indivíduos ligados a tais subgêneros do indie?
- b) Que implicações sonoras e estéticas a pandemia poderá sugerir à produção roqueira? Isto é, que tipo de música está surgindo e surgirá diante deste contexto? Terão tais subgêneros “introspectivos” ainda alguma acolhida?
- c) Por que, ainda que habituados à produção caseira, à precariedade e aos discursos do faça-você-mesmo, muitos projetos de música independente

entraram em hiato ou encontram-se em risco de encerrarem suas atividades? De que forma se dão esses processos? Que desdobramentos isto trará para o cenário de rock independente futuro?

- d) De que forma se estabelecerão as casas de show de rock independente, e conseqüentemente, às práticas musicais co-presentes espacial e temporalmente de tais subgêneros?
- e) Especificamente a respeito do rock independente e autoral curitibano, que sociabilidades poderão emergir das práticas sócio-musicais diante do impacto da pandemia?

O que está se consolidando, é difícil precisar, mas é seguro dizer que novas práticas com novos modos de se escutar emergirão. Compreende-las, a despeito das complexidades de tais objetos, somadas às adversidades que o atual momento político, econômico e sanitário impõe à prática da pesquisa no Brasil, ainda assim é fundamental.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Tipos de comportamento musical. *In* _____. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 55-84.

AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara. “Eu recomendo...e etiqueto”: práticas e folksonomia dos usuários no *Last.fm*. *In* **Líbero** – São Paulo, v.12, n.24, p.117-130, dez. De 2009.

AMARAL, Adriana. Apontamentos iniciais sobre a cena Witch House: a viralização de um subgênero e suas apropriações. *In* Simone Pereira de; JANOTTI JÚNIOR, Jéder (orgs). **Cenas Musicais: comunicações e territorialidades**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 103-122.

AMARAL, Adriana. Plataformas de música online: práticas e comunicação e consumo através os perfis. *In* **Contracampo**, Niterói, nº20, agosto de 2009, p. 147-170.

ANDERSON, Paul Allen. Neo-Muzak and the Business of Mood. *In* **Critical Inquiry**, Vol.41, No. 4 (Summer 2015), pp. 811-840.

ANÚBIS, Marcos. O impacto da pandemia nos bares do underground curitibano. 14 de Julho de 2020. Acesso em 18/07/2020 < <https://cwblive.com/o-impacto-da-pandemia-nos-bares-do-underground-curitibano/> >

ATANASOVSKI, Srđan. Consequences of the Affective Turn: Exploring Music Practices from without and within. *In* **Музикологија**, n.18, 2015, p. 57 – 75

AUSLANDER, Philip. **Liveness**: performance in a mediatized culture. 2ª Ed. London and New York: Routledge, 2008.

BANNISTER, Matthew. **White boys, white noise**: masculinities and 1980s Indie guitar rock. Wintec, New Zealand: Ashgate, 2006.

BARNA, Emília. A translocal Music Room of One’s Own. Female Musicians within the Budapest Lo-Fi Music Scene. *In* BARNA, Emília; TÓFALVY, Tamas (eds.). **Made in Hungary. Studies of Popular Music**. Routledge, 2017, p.47-57

BECKER, Howard. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENVENUTI, Christian. An acoustemology of streaming media and information and communication technologies. *In* **SoundEffects**, vol.8, no.1, 2019, p. 33-50.

BERGH, Arlid; DENORA, Tia. From Wind-Up to iPod: Techno-Cultures of Listening. *In* COOK, Nicholas *et al.* **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 102-115.

BERTI, Alessa. Conheça Fntsma, um duo perfeito para quem gosta de Grizzly Bear e Neutral Milk Hotel. **Hits Perdidos**. 16 de Outubro de 2019. Entrevista concedida a Rafael Chiocarello. Disponível em < <https://hitsperdidos.com/2019/10/16/fntsma-os-fantasmas-se-divertem/?fbclid=IwAR0r0x0J0CSXedTN7dEnt1VMxLAB5BgSTAKTA16F5Up95g2XYozfF8a1yo> >. Acesso em 20 de Outubro de 2019.

BIELETTO-BUENO, Natalia. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *In El oído Pensante*, Agosto 2019 – Enero 2020, vol. 7, nº 2 (2019), p.111-134

BIJSTERVELD, Karin. **Sonic Skills**: listening for knowledge in Science, medicine and engineering (1920 – Present). London: Palgrave Macmillian, 2019.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000

BOREALL MAG. Curitiba – PR: Boreall Prods. Alessa Berti 1ª Edição – Agosto de 2020. Ver em < <https://boreallprods.tumblr.com> >. Acesso em 12 de Ago. 2020.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Matrizes**, v.1, n.1, p.73-88, 2008.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. *In* LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos; GUIMARÃES, César (orgs.) **Entre o sensível e comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010, p.73-87.

BRAGA, José Luiz. Para começar um projeto de pesquisa. **Comunicação e Educação**. São Paulo, v. X, série 3, pp 288-296, 2005.

BULL Michael. **Sounding out the city**: personal stereos and management of everyday life. New York: Oxford, 2000.

BULL, Michael The auditory nostalgia of iPod Culture. *In* BIJSTERVELD, Karin ; DIJCK, José van (ed.). **Sound Souvenirs**; Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 83 -93.

BULL, Michael. iPod: a personalized sound world for its consumers. *In* **Comunicar**, n/34, XVII, 2010, Scientif Journal of Media Education, p. 55-63

BULL, Michael. Listening to race and colonialism within sound studies? *In* **Sound Studies**: An Interdisciplinary Journal, vol.6, no.1, 2020, p. 83-86. Ver em < <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20551940.2019.1710691> >. Acesso em 06/07/2020.

BULL, Michael. Sound Mix: the framing of multi-sensory connections in Urban Culture. *In* **SoundEffects**, vol.3, no.3, 2013, p. 25- 45.

BULL, Michael. Thinking about sound, proximity, and distance in western experience: the case of Odysseus's Walkman. *In* **Hearing Cultures**. Essays on Sound, Listening and Modernity. New York: Berg, 2004, p. 173-191

CARDOSO FILHO, Jorge. El cultivo retórico de la escucha. *In El Oído Pensante* vol. 2, n°2 (2014), p. 1-18.

CARDOSO FILHO, Jorge. O cultivo retórico da escuta. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014, p. 1-16.

CARDOSO FILHO, Jorge. Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2010.

CARMI, Elinor. **Media distortions**: understanding the power behind spam, noise, and other deviant media. New York: Peter Lang, 2020.

CARVALHO, Nilton; CONTER, Marcelo Bergamin. Processos de diferenciação dos gêneros musicais. Afetos, materialidades e semiótica da cultura. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém – PA – 2 a 7/09/2019.

CÉU DE VÊNUS. Entrevista – Céu de Vênus. **Diascevasta** .14 jan. 2019. Disponível em: < <http://diascevasta.tumblr.com/post/182011008478/entrevista-céu-de-vênus> >. Acesso em 29/03/2019.

CHIOCARELLO, Rafael. SHOEGAZING: PLAYLIST REÚNE MAIS DE 100 BANDAS DO SHOEGAZE / DREAM POP NACIONAL. 17 de Janeiro de 2018. Disponível em: < <https://hitsperdidos.com/2018/01/17/playlist-shoegaze-dream-pop-brasil/> > . Acesso em 20 de Outubro de 2019.

CHUTER, Jack. **Storm static sleep**: A pathway through Post-Rock. London: Function Books, 2015.

COGGINS, Owen. Amplifier Worship: Materiality and Mysticism in Heavy Sound. **Mysticism, Ritual and Religion in Drone Metal**. London and New York: Bloomsbury Academic, 2018, p. 115-136.

CONTER, Marcelo Bergamin. **LO-FI**: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.

CRARY, Jonathan. **24/07**. O capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DAHER, A. 2011a. Panfleto contra 'tédio' da teoria. **O Globo**. Caderno Prosa e Verso, Rio de Janeiro, 19 fev., p. 3.^[1]

DAHER, A. 2011b. Equívoco da equivalência. Caderno Prosa e Verso, **O Globo**, 05 mar., p. 5.

DAUGHTRY, J Martin. Aural Armor: Charting the Militarization of the iPod in Operation Iraqi Freedom. *In* GOPINATH, Sumanth; STANYEK, Jason (eds). **The**

Oxford Handbook of Mobile Music Studies, vol. 1. New York: Oxford University Press, 2014, p.221- 258

DAUGHTRY, J. Martin. Estruturas de escuta na guerra, ou quando o som é mais do que um som. In: CASTANHEIRA, José Cláudio (org.) et al. **Poderes do som: políticas, escutas e identidades.** 1ed – Florianópolis, SC: Insular Livros, 2020, p. 55-72.

DAUGHTRY, J. Martin. **Listening to war: Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime Iraq.** New York: Oxford University Press, 2015.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DIAS, Wesley. Entrevista de Felipe Viana Estivalet. 09 de Julho de 2020. Arquivo de mp3.

DOMINGUEZ RUIZ, Ana Lúcia. El Oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha. In _____ (ed.). Dossier: Modos de escucha. **El Oído Pensante** 7, (2), p. 92-110

DOMINGUEZ-RUIZ, Ana Lidia. Ruido: intrusión sonora e intimidad acústica. **Inmediaciones de la Comunicación**, vol. 10, no.10, pp.118-130.

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

DU GAY *et alii*; Paul. **Doing cultural studies: the story of walkman.** London: SAGE Publications, 1997.

DUARTE, Eduardo. A experiência estética e as condições para um método. In MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (org). **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas.** Belo Horizonte: PPGCOM – UFMG, 2016, p. 22-36

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. DUARTE, Jorge; BARROS, Alexandre (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2ed. – 4ª reimpr. – São Paulo: Atlas, 2010, p.62-75.

ENO, Brian. Ambient Music. In In COX, Cristoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music.** Bloomsbury, 2004a, p. 95- 97

ENO, Brian. The Studio as Compositional Tool. In In COX, Cristoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music.** Bloomsbury, 2004b, p. 127- 130

ERIKSSON, Maria *et al.* **Spotify teardown: inside the black box of streaming music.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2019.

ERIKSSON, Maria; JOHANSSON, Anna. “Keep Similing!”: Time, Functionality and Intimacy in Spotffy’s Featured Playlists. In **Cultural Analysis** 16. 1 (2017): p.67-82.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: **Popular Music Perspectives**, Papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn e Philip Tagg, eds, IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FABBRI, Franco. Browsing music spaces: categories and the musical mind. In **3rd Triennial British Musicological Societies'** Conference, University of Surrey, Reino Unido, p. 1-14 1999.

FABBRI, Franco. **Il suono in cui viviamo**: Saggi sulla popular music. 3ª ed. Milão: il Saggiatore, 2008

FABBRI, Franco. Tipos, categorias, géneros musicales – Hace falta una teoría?. In **VII Congreso IASPM-AL**, "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina. La Habana, 19-24 de junho de 2006, p. 1-17.

FABBRI, Franco. La escucha tabú. In QUIÑONES, Marta (ed.). **La música que no se escucha**: aproximaciones a la escucha ambiental. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008, p. 19-38.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. In **Contemporânea**, vol.3, nº1, p.75-94, janeiro/junho 2005

FELINTO, Erick. Da teoria da comunicação às teorias da mídia: Ou, temperando a epistemologia com uma dose de cibercultura. In **Revista Eco-Pós**, volume 14, numero 01, 2011, p.233-249.

FERNÁNDEZ-PORTA, Eloy. **Afterpop**. La literatura de la implosión mediática. Barcelona: Ed. Anagrama, 2010.

FISH, Nicolas. Entrevista concedida a Felipe Estivalet em 12/10/2018. Curitiba. Arquivo Mp3. Boteco Basset.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism**. Is there no Alternative? Winchester: Zer0 Books, 2009.

FLETCHER, Lawson. The Sound of Ruins: SigurRós' Helma and the Post-Rock Elegy for Place. In **Interference**: a Journal of Audio Culture, Issue 2, 2012. Disponível em: < <http://www.interferencejournal.org/editorial-issue-2/> >. Acesso em 17/01/2020.

FLYNN, Mathew. Accounting for Listening: how music streaming has changed what it means to listen. In **Kinephanos** – Revue d'études des médias et de culture populaire, December 2016, p. 36-59.

FONSECA, Daniela Fischer. Paisagens sonoras etéreas. O dreampop sob a perspectiva das Materialidades da Comunicação. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Comunicação Social). Porto Alegre, 2013.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2015

FRITH, Simon. More than meets the ear: on listening as a social practice. *In* BARLOW, HELEN; ROWLAND, David (eds.). **Listening to music: people, practices and experiences**, The Open University, 2017. Ver em < http://ledbooks.org/proceedings2017/#sec_160_h1 > Acesso em: 24/11/2019.

FRONER, Natália; FACCHIN, Patrícia ; AZEVEDO, Wagner Fernandes de. IHU para a quarentena. O indivíduo e a Sociedade em introspecção. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 30 de Mar. 2020. < <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597565-ihu-para-a-quarentena-o-individuo-e-a-sociedade-em-introspecao> > . Consulta em 02 de abr. 2020.

GABRIEL, Lucas. Entrevista de Felipe Viana Estivalet. 23 de Agosto de 2020. Arquivo de mp3.

GARCIA, Aysllan. Entrevista de Felipe Viana Estivalet. 23 de Agosto de 2020. Arquivo de mp3.

GARCIA, Luis-Manuel. Beats, flesh, and grain: sonic tactility and affect in electronic dance music. *In* **Sound Studies**, 2015, 1:1, p.59-76.

GARCIA, Luis-Manuel. Feeling the vibe: sound, vibration, and affective attunement in electronic dance music scenes. *In* **Ethnomusicology Forum**, 2020, p.1-19.

GARLAND, Shannon. Exigimos o amor: a música como articuladora de afetos políticos. *In*: CASTANHEIRA (org) *et al.* **Poderes do som: políticas, escutas e identidades**. 1ªed – Florianópolis- SC: Insular Livros, 2020, p. 127-152.

GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. *In* **revista do Instituto de estudos Brasileiros**, n. 73, ago.2019 (p.47-63).

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1ª Ed – 13. Reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1973]

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In* **Mitos, emblemas, sinais**. Schwarcz, 1989, p.143-179, 1989.

GOLDSCHMITT, Kariann. Mobile tactics in the Brazilian independent music industry. *In* **The Oxford Handbook of Mobile Music Studies**, vol. 1. New York: Oxford University Press, 2014a, p. 497 – 522.

GROSSBERG, Lawrence. Is there rock after punk? *In* **Critical Studies in Mass Communication**, vol. 3, 1986, p. 50-74.

GROSSBERG, Lawrence. Rediscovering the Virtual in the Actual. *In* GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. **The affect theory reader**. Durham and London: Duke University Press, 2010, p. 309-338.

GUIMARÃES, César. As bordas entre a comunicação e a experiência estética. *In* MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (org).

Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas. Belo Horizonte: PPGCOM – UFMG, 2016, p. 10-21.

GUMBRECHT, H.U. 2011a. Uma questão de sentido. **O Globo**. Caderno Prosa e Verso, Rio de Janeiro, 26 fev., p. 3.

GUMBRECHT, H.U. 2011b. Uma segunda resposta 'cordial'. **O Globo**. Caderno Prosa e Verso, Rio de Janeiro, 12 mar., p. 5

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A farewell to Interpretation. *In* GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (ed.). **Materialities of Communication**. Stanford University Press, 1994, p. 389-412

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma:** ensaios para uma crítica não-hermenêutica. ROCHA, João Cezar de Castro (org.). Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. *In* **Teresa**, revista de Literatura Brasileira (10) 11: São Paulo, p. 386-407, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. *In* GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.50-63

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença** : o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAGEN, Anja Nylund. Music Streaming the Everyday Life. *In* NOWAK, Raphaël; WHELAN, Andrew (eds). **Networked music cultures:** contemporary approaches, emerging issues. London: Palgrave Macmillian, 2016, p. 227-246.

HAGEN, Anja; LÜDERS, Marika. Social streaming? Navigating music as personal and social. **Convergence:** the international journal of research into new media Technologies, p. 1-17.

HAGOOD, Mack. **Hush**. Media and Sonic Self-Control. Durham and London: Duke University Press, 2019.

HAN, Byung-Chul. O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã, segundo o filósofo Byung-Chul Han. **El País**, São Paulo, 22 de mar. 2018. < <https://brasil.elpais.com/ideas/2020-03-22/o-coronavirus-de-hoje-e-o-mundo-de-amanha-segundo-o-filosofo-byung-chul-han.html> >. Consulta em 02 de abr. 2020.

HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Pretrópolis – RJ: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2ª Ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2017.

HELMERICH, Stefan. Transduction. *In* NOVAK, David; SAKAKEENY. **Keyword in sound**. Durham: Duke University Press, 2015a, p. 222-231

HELMREICH, Stefan. Um antropólogo debaixo d'água: paisagens sonoras imersivas, ciborgues submarinos e Etnografia Transdutora. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, Vitória, v.3, n.1, 2015b, pp.174-214

HENRIQUES, Julian. A Dominância Sônica e a Festa de *Sound System* de Reggae. In **ECO-Pós**, Dossiê A Música e suas Determinações Materiais, v. 23, n.1, 2020, p. 44-80.

HESMONDHALGH, David *et al.* SoundCloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms. In **Social Media + Society**, October- December, 2019, p.1-13.

HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. In **Cultural Studies**, n. 13, v.1, 1999, p.34-61.

HESMONDHALGH, David. Is streaming bad for musicians? Problems of evidence and argument. **Media & Society**, 2020, p. 1-23.

HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música**. Buenos Aires: Paidós, 2015

HIBETT, Ryan. What is indie rock? **Popular music and society**, vol.28, n.1, Fev. 2005, p.55-77.

HINE, Christine. **Ethnography for the internet**: Embedded, Embodied and Everyday. London and New York: Bloomsbury Academic, 2015a.

HINE, Christine. Por uma etnografia para a internet: transformações e novos desafios. In **MATRIZES**. São Paulo – Brasil. V.9 - No 2 jul./dez. 2015b, p. 167-173

HOFMAN, Ana. The Affective Turn in Ethnomusicology. In **Музикологија**, n.18, 2015, p. 35-55

JANOTTI Jr., Jéder. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020.

JARMAN, Freya. Relax, feel good, chill out: the affective distribution of classical music. In THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian (eds.). **Sound, Music, Affect**. Theorizing Sonic Experience. London and New York: Bloomsbury, 2013, p.183-204.

JHONNES, Willian. O underground Curitiba e Suas Pannels. 2017. Disponível em https://br.artemisrocknews.com/secoes/colunas/universo_underground/universo-underground-estrela/>. Acesso em 23/01/2019.

JONES Steve. Music and the Internet. In: CONSALVO M. and ESS C. (eds) **The Handbook of Internet Studies**. Oxford: Wiley-Blackwell. 2011, pp.440–451. [L1]

KANE, Brian. Sound Studies without auditory culture: a critique of the ontological turn. In **Sound Studies**, 2015, vol.1, no.1, 2-21.

KAPP, Lia. Entrevista concedida a Felipe Estivalet no dia 11/11/2019. Curitiba. Arquivo Mp3. Shopping Muller.

KATZ, James E; LEVER, Katie M.; CHEN Yi-Fan. Mobile Music as Environmental Control and Prosocial Entertainment. In KATZ, James E. (ed.). **Handbook of Mobile Communication Studies**. MIT Press, 2008, p. 367 – 376.

KATZ, Mark. The amateur in the age of mechanical music. In PINCH, Trevor; BIJSTERSVELD, Karin. **The Oxford Handbook of Sound Studies**. New York: Oxford University Press, 2012, p. 459 – 479.

KEEFE, LINDA O'; KERR, Aphra. Reclaiming Public Space: Sound and Mobile Media Use by Teenagers. In **International Journal of Communication** 9, 2015, p. 3562 – 3582.

KRUKOWSKI, Damon. **Ways of Hearing**. London, England and Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2019.

LACEY, Kate. Towards a Periodization of listening: radio and modern life. In **International Journal of Cultural Studies**, Volume 3(2), 2000, p.279-288.

LE BRETON, David. Com a reclusão compulsória, assistiremos a um fortalecimento do individualismo. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 22 de Mar. 2020. < <http://www.ihu.unisinos.br/597323-com-a-reclusao-compulsoria-assistiremos-a-um-fortalecimento-do-individualismo> >. Consulta em 02 de abr. 2020.

LEECH, Jeanette. **Fearless: the making of post-rock**. London: Jawbone Press, 2017.

LEYS, Ruth. The Turn to Affect: A Critique. **Critical Inquiry**, vol.37, No.3 (Spring 2011), pp. 434-472.

LINCOLN, Siân. Young People and Mediated Private Space. In BENNET, Andy; ROBARDS, Brady (eds.). **Mediated Youth Cultures**. The Internet, Belonging and New Cultural Configurations. New York: Palgrave Macmillan 2014, p. 42-58.

LINCOLN, Siân. **Youth Culture and Private Space**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

MACAN, Paulo Afonso Chaves. Rock em Curitiba: a cena musical, seus agentes, espaços e relações com as inovações digitais entre 2005 e 2019. 2020. 295f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the worldsystem: the emergence of Multi-Sited Ethnography. In **Annual Review of Anthropology**, vol. 24, 1995, p. 95-117.

MARCUS, George E. Multi-sited Ethnography: Five or Six Things I Know About It Now. In COLEMAN, Simon; HELLERMANN, Pauline (eds.) **Multi-sited ethnography: problems and possibilities in the translocation of research methods**. New York: Routledge, 2011, p. 16-34.

MARRA, Pedro; GARCIA, Luiz Henrique. Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte. In **Contemporânea**, ed. 20, vol. 10, n.2, 2012, p. 43-57.

MARRA, Pedro. Materialidades invisíveis: parâmetros sonoros como operadores analíticos em pesquisas acerca de sonoridades e sociedade. **TRANS-Transcultural Music Review** 10 (2015). [Acessado em 09 de Novembro de 2018]

MARTINI, Felipe Gue. Platina : Transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideú. Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2018.

MARZANO, Michela. Reclusão em tempos de coronavírus: “Isolar-se é um gesto de solidariedade”. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 27 de Mar. 2020. < <http://www.ihu.unisinos.br/597530-reclusao-em-tempos-de-coronavirus-isolar-se-e-um-gesto-de-solidariedade-artigo-de-michela-marzano>>. Consulta em 02 de abr. 2020.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. 16ª Ed. São Paulo: Loyola, 2014.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In _____. **Sociologia e Antropologia**, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: EPU, 1974, p. 209- 233

MAZUROSKI, Gustavo. Entrevista concedida a Felipe Estivalet no dia 11/11/2019. Curitiba. Arquivo Mp3. Shopping Muller.

MERCADO, Alejandro. ruído/mm segue trilha magistral em ‘A é Côncavo, B é Convexo’. **A escotilha**. Publicada em 14 de Fevereiro de 2019. Disponível em: < http://www.aescotilha.com.br/musica/prata-da-casa/ruído-mm-a-e-concavo-b-e-convexo-resenha/?fbclid=IwAR1EK1U2qHO7vmyOn_HH4xQiRqEhNiy1W_9ypC_vkBei-Vur3m3NtV2OPNA>. Acesso em 17/02/2019.

MERCER, Eduardo. **Uma fina camada de gelo**: o rock autoral e a alma arredia de Curitiba. Curitiba: PR, Edição do autor, 2017.

MESSICK, Kyle J. Music Industry in crisis: the impact of a novel coronavirus on touring metal band, promoters, and venues. 18 de Junho de 2020. Disponível : < <https://osf.io/96ptk/>> . Acesso em 18/07/2020.

MILLER, Daniel (ed.). **Materiality**. Durham and London: Duke University Press, 2005.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. Etnografia on e off-line: cibercafés em Trinidad. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n.21, p.41-65, jan/jun 2004.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NEWELL, Sasha. The Affectiveness of Symbols: Materiality, Magicality, and the Limits of the Antisemiotic Turn. *In Current Anthropology*, vol. 59, Number 1, February, 2018, p. 1- 22.

NOVAK, David. 2.5x6 metres of space: Japanese music coffehouses and experimental practices of listening. **Popular Music**, vol. 27, n.1, 2008, p. 15-34.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. **Aurality**: listening and knowledge in nineteenth century Colombia. Durham and London: Duke University Press, 2014

PEREIRA DE SÁ, Simone. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos *Estudos de som*. In _____ (org.) . **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, p. 91-110.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Ando meio (des)ligado? Mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. *In E-compós*, Brasília, v.14, n.2, maio/ago, 2011, p.1-18.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. *In Contemporânea – comunicação e cultura*, v.12, n.03, set-dez 2014, p. 537-555.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura material, gostos e afetos para além da noção de *presença*. MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (org). **Comunicação e sensibilidade**: pistas metodológicas. Belo Horizonte: PPGCOM – UFMG, 2016, pgs 137-157.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Explorações da noção de materialidade da comunicação. *In Contracampo*, PPGCOM-UFF, n.10/11, 2004, p.31-44.

PINCH, Trevor; BIJSTERSVELD, Karin. New keys to the world of sound. *In _____*. (eds.). **The Oxford Handbook of Sound Studies**. New York: Oxford University Press, 2012, p. 3-38.

PITCHFORK. The 50 Best Shoegaze Albums of All Time. 24 de Outubro de 2016. Disponível em < https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9966-the-50-best-shoegaze-albums-of-all-time/?mbid=social_twitter&utm_brand=p4k&utm_campaign=falcon&utm_medium=social&utm_social-type=owned&utm_source=twitter > . Acesso em 04/08/2020.

PÍTRE-VÁSQUEZ; Edwin; MACAN, Paulo. A Cena Musical em Curitiba: A Partir do Acervo do Programa Ciclojam entre 1996 e 2005. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do **40o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba, 2017.

PREY, Robert. Henri Lefebvre and the Production of Music Streaming Spaces. *In Sociológica*, 3/2015, p. 1-22.

PREY, Robert. Nothing personal: algorithmic individuation on music streaming platforms. *In Media, Culture & Society*, p. 1-15, 2017.

PRIOR, Nick. The plural iPod: a study of technology in action. *In Poetics*, Volume 42, issue, 1, February 2014, p. 22-39.

QUIÑONES, Marta García. Escucha ambiental y tradición musical: cuando las emisoras de música clásica programan para el oyente distraído. *In _____*. **La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental**. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008, p. 99-112.

QUIÑONES, Marta García. Listening in shuffle mode. *In Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture*, 52, 2007, p.11- 22.

QUIÑONES, Marta García. Studying listening to recorded popular music: a methodological overview and some suggestions for future research. In VILOTIJEVIC, M.; MEDIC, I (eds). **Contemporary Popular Music Studies: Systemtische Musikwissenschaft**. Springer VS, Wiesbaden. 2019, pp. 91-100.

REDEKOPP, Lucas. Entrevista concedida a Felipe Estivalet no dia 22/11/2019. Arquivo Mp3. Don Almeida Bar.

REYNOLDS, Simon. Post Rock. *In _____*. **Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop**. Faber and Faber Ltd, [1994], 2009, p.186-194

RICE, Tom. 'Ethnographies of Sound'. In BULL, Michael (ed.) **Routledge Companion to Sound Studies**. Oxford and New York: Routledge, 2018, pp 239-248.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. *In In HOHFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. Teorias da comunicação*. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 131- 150.

SAKAKEENY, Matt. Music. *In NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt. Keywords in sound* (eds). Durham: Duke University Press, 2015, p. 112-124

SANDMANN, Marcelo. **Algumas canções em Curitiba**. *In Letras, Curitiba*, n.45, p.147-158, 1996. Editora da UFPR.

SCHMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. 3ª Ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2014

SILES, Ignacio *et al.* Genres as social affect: cultivating moods and emotions through playlists on spotify. **Social Media + Society**, April-June 2019:1-11.

SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop**. Porto Alegre: Libretos, 2013.

SIMÕES, Guilherme. Entrevista de Felipe Viana Estivalet. 23 de Agosto de 2020. Arquivo de mp3.

SKÅNLAND, Marie. Use of MP3 Players as a Coping Resource. **Music and Arts in Action**, 3 (2), p.14-33.

STEINGO, Gavin; SYKES, Jim Introduction: Remapping Sound Studies in the Global South. *In _____*. (eds.). **Remapping Sound Studies**. Durham and London: Duke University Press, 2019, p. 1-38.

STEINTRAGER, James A; CHOW, Rey. **Sound Objects**. Durham and London: Duke University Press, 2019

STERNE, Jonathan. "What do We Want?" "Materiality!" "When do We Want It?" "Now!". In GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo J; FOOT, Kirsten A (ed.). **Media technologies**. Essays on communication, materiality and society. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2014, p. 119-128

STERNE, Jonathan. Communication as Techné. In GREGORY, J *et al* (ed.). **Communication as -** : perspectives on the theory. London and New Delhi: SAGE Publications, 2006, p. 91- 98.

STERNE, Jonathan. Headset culture, audile technique, and sound space as private space. In **Tijdschrift voor Media Geschiedenis**, 6:2 (December 2003), pp. 57-82.

STERNE, Jonathan. Media or Instruments? Yes. In **OFFSCREEN**, Vol. 11, nos, 8-9, Aug/Sept, 2007, p. 1-18.

STERNE, Jonathan. Sonic Imaginations. In _____ (ed.). **The sound studies reader**. Nova Iorque: Routledge, 2012, p.1-18.

STERNE, Jonathan. Spectral Objects: On the Fetish Character of Music Technologies. In STEINTRAGER, James A.; CHOW, Rey. **Sound Objects**. Durham and London: Duke University Press, p. 94-112.

STERNE, Jonathan. **The audible Past**: cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.

STOCKFELT, Ola. Adequate modes of listening. In COX, Christopher; WARNER, Daniel (eds.). **Audio Culture**: readings of modern music. London and New York: Continuum, 2004 p. 88-93.

SUPPER, Alexandra ; BIJSTERVELD, Karin. Sounds convincing: modes of listening and Sonic Skills in Knowledge Making. In **Interdisciplinary Science Reviews**, vol.40, No.2, June 2015, p. 124-144.

TAYLOR, Iain A.; RAINE, Sarah; HAMILTON, Craig. COVID-19 and the UK Live Music Industry: A Crisis of Spatial Materiality. In **MAST**, The Journal of Media Art Study and Theory, *Volume 1, Issue 2*, 2020, p.219- 241.

THÉBERGE, Paul. 'Plugged in': technology and popular music. In FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (orgs). **The Cambridge Companion to Pop and Rock** . Edimburgo: Cambridge University Press, 2011, p. 3-25.

THÉBERGE, Paul. **Any sound you can imagine**: making music/consuming technology music/culture. Middleton-Connecticut: Wesleyan University Press, 1997.

THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian. Introduction: Somewhere between the signifying and the Sublime. In _____ (eds.). **Sound, Music, Affect**: Theorizing Sonic Experience. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 1-24

TROTTA, Felipe. Cenas Musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. *In* SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JÚNIOR, Jéder (orgs). **Cenas Musicais: comunicações e territorialidades**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 63-84.

TROTTA, Felipe. Música, afeto e bem-estar: uma conversa com Alicia e Peter. *In* **El oído pensante**, vol.7, nº1, 2019, p.7- 23.

VALENTE, Matheus. Entrevista concedida a Felipe Estivalet em 08/09/2018. Curitiba. Arquivo Mp3. Bar do Alemão.

VALENTE, Matheus. Entrevista de Felipe Viana Estivalet. 18 de Julho de 2019. Arquivo de mp3.

VAN MAANEN, John. **Tales of the field: on writing ethnography**. 2ª Ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

WEBER, Heike. Head cocoons: a sensori-social history of earphone use in West Germany, 1950-2010. *In* **Senses & Society**, volume 5, Issue 3, 2010, pp. 339-363.

WEBER, Heike. Taking your favorite sound along: portable audio technologies for mobile music listening. *In* BIJSTERVELD, Karin ; DIJCK, José van (ed.). **Sound Souvenirs**; Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 69-82.

ZIMMERMANN, Erich. Entrevista concedida a Felipe Estivalet no dia 11/11/2019. Curitiba. Arquivo Mp3. Shopping Muller.

ZIMMERMANN, Jens. **Hermeneutics: A very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

APÊNDICE A – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Venho, através desta, apresentar o projeto de pesquisa intitulado “**Introspecção Através de Escutas: Experiências Estéticas no Rock Independente**” do qual sou doutorando responsável. Meu nome é Felipe Viana Estivalet, sou discente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, membro dos grupos de pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP) e grupo de pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná (GRUPEINO). O presente projeto tem como objetivo mapear, criar e gerar arquivos audiovisuais de atividades musicais da cidade de Curitiba. O projeto é apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao qual sou bolsista.

Você está convidado a participar desta pesquisa, a qual consiste em entrevista coletiva através de Grupo Focal para a coleta de informações que nos auxiliem a produzir artigos e arquivo audiovisual e de memória sobre a música rock em Curitiba.

Por ser voluntário, você é livre para recusar ou interromper a participação a qualquer momento sem prejuízo algum. Por se tratar de trabalho referente a pessoas públicas como artistas, bandas e outros aspectos do cenário musical, seu nome e imagens poderão ser veiculados em todo e qualquer tipo de mídia mesmo após o término da pesquisa, não acarretando nenhuma compensação financeira a você. Caso você opte em manter o anonimato, em relação ao seu nome e imagem, assinale a opção abaixo:

Desejo que meu nome/imagem seja utilizado?

Sim () Não

As informações colhidas mediante gravações, anotações, filmagens e fotografias serão utilizadas para propósito acadêmico para fins de consulta e argumentação nesta pesquisa. Sua participação é essencial para a reflexão acerca dos objetivos da pesquisa e certamente trará contribuições para os campos da Comunicação, Indústrias Criativas e Estudos de Som. Desta forma, ao participar deste estudo você não terá nenhum tipo de despesa, bem como nada será pago pela sua colaboração. As informações dadas são de sua plena responsabilidade.

Assinando este termo em 02 (duas) vias você concorda com as condições acima.

Qualquer dúvida entre em contato pelo e-mail felipe.estivalet@gmail.com ou pelo fone (41) 987571212 com Me. Felipe Viana Estivalet, condutor do projeto.

Curitiba, 1º de Outubro de 2019.

Felipe Viana Estivalet
Nome da Coordenador Técnico

Assinatura da Coordenador Técnico

Nicolas Fish Garcia
Nome do Participante



Assinatura do Participante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Venho, através desta, apresentar o projeto de pesquisa intitulado “**Introspecção Através de Escutas: Experiências Estéticas no Rock Independente**” do qual sou doutorando responsável. Meu nome é Felipe Viana Estivalet, sou discente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, membro dos grupos de pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP) e grupo de pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná (GRUPETNO). O presente projeto tem como objetivo mapear, criar e gerar arquivos audiovisuais de atividades musicais da cidade de Curitiba. O projeto é apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao qual sou bolsista.

Você está convidado a participar desta pesquisa, a qual consiste em entrevista coletiva através de Grupo Focal para a coleta de informações que nos auxiliem a produzir artigos e arquivo audiovisual e de memória sobre a música rock em Curitiba.

Por ser voluntário, você é livre para recusar ou interromper a participação a qualquer momento sem prejuízo algum. Por se tratar de trabalho referente a pessoas públicas como artistas, bandas e outros aspectos do cenário musical, seu nome e imagens poderão ser veiculados em todo e qualquer tipo de mídia mesmo após o término da pesquisa, não acarretando nenhuma compensação financeira a você. Caso você opte em manter o anonimato, em relação ao seu nome e imagem, assinale a opção abaixo:

Desejo que meu nome/imagem seja utilizado?

Sim () Não

As informações colhidas mediante gravações, anotações, filmagens e fotografias serão utilizadas para propósito acadêmico para fins de consulta e argumentação nesta pesquisa. Sua participação é essencial para a reflexão acerca dos objetivos da pesquisa e certamente trará contribuições para os campos da Comunicação, Indústrias Criativas e Estudos de Som. Desta forma, ao participar deste estudo você não terá nenhum tipo de despesa, bem como nada será pago pela sua colaboração. As informações dadas são de sua plena responsabilidade.

Assinando este termo em 02 (duas) vias você concorda com as condições acima.

Qualquer dúvida entre em contato pelo e-mail felipe.estivalet@gmail.com ou pelo fone (41) 987571212 com Me. Felipe Viana Estivalet, condutor do projeto.

Curitiba, 1º de Outubro de 2019.

Felipe Viana Estivalet
Nome da Coordenador Técnico

Felipe Viana Estivalet
Assinatura da Coordenador Técnico

Matheus Valente Bührer Tavares
Nome do Participante

mmBührerT
Assinatura do Participante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Venho, através desta, apresentar o projeto de pesquisa intitulado “**Introspecção Através de Escutas: Experiências Estéticas no Rock Independente**” do qual sou doutorando responsável. Meu nome é Felipe Viana Estivalet, sou discente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, membro dos grupos de pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP) e grupo de pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná (GRUPETNO). O presente projeto tem como objetivo mapear, criar e gerar arquivos audiovisuais de atividades musicais da cidade de Curitiba. O projeto é apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao qual sou bolsista.

Você está convidado a participar desta pesquisa, a qual consiste em entrevista coletiva através de Grupo Focal para a coleta de informações que nos auxiliem a produzir artigos e arquivo audiovisual e de memória sobre a música rock em Curitiba.

Por ser voluntário, você é livre para recusar ou interromper a participação a qualquer momento sem prejuízo algum. Por se tratar de trabalho referente a pessoas públicas como artistas, bandas e outros aspectos do cenário musical, seu nome e imagens poderão ser veiculados em todo e qualquer tipo de mídia mesmo após o término da pesquisa, não acarretando nenhuma compensação financeira a você. Caso você opte em manter o anonimato, em relação ao seu nome e imagem, assinale a opção abaixo:

Desejo que meu nome/imagem seja utilizado?

X) Sim () Não

As informações colhidas mediante gravações, anotações, filmagens e fotografias serão utilizadas para propósito acadêmico para fins de consulta e argumentação nesta pesquisa. Sua participação é essencial para a reflexão acerca dos objetivos da pesquisa e certamente trará contribuições para os campos da Comunicação, Indústrias Criativas e Estudos de Som. Desta forma, ao participar deste estudo você não terá nenhum tipo de despesa, bem como nada será pago pela sua colaboração. As informações dadas são de sua plena responsabilidade.

Assinando este termo em 02 (duas) vias você concorda com as condições acima.

Qualquer dúvida entre em contato pelo e-mail felipe.estivalet@gmail.com ou pelo fone (41) 987571212 com Me. Felipe Viana Estivalet, condutor do projeto.

Curitiba, 11 de Novembro de 2019.

Felipe Viana Estivalet
Nome da Coordenador Técnico

Felipe Viana Estivalet
Assinatura da Coordenador Técnico

Nome do Participante
Guilherme Magroto Gonzales

Assinatura do Participante
Guilherme M.

Nome do Participante
Erich Martins Zimmermann

Assinatura do Participante
Erich Martins Zimmermann

Nome do Participante
Julia Garcia Pinheiro da Luz

Assinatura do Participante
Julia Garcia Pinheiro da Luz

Nome do Participante

Assinatura do Participante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Venho, através desta, apresentar o projeto de pesquisa intitulado “**Introspecção Através de Escutas: Experiências Estéticas no Rock Independente**” do qual sou doutorando responsável. Meu nome é Felipe Viana Estivalet, sou discente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, membro dos grupos de pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP) e grupo de pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná (GRUPEITNO). O presente projeto tem como objetivo mapear, criar e gerar arquivos audiovisuais de atividades musicais da cidade de Curitiba. O projeto é apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao qual sou bolsista.

Você está convidado a participar desta pesquisa, a qual consiste em entrevista coletiva através de Grupo Focal para a coleta de informações que nos auxiliem a produzir artigos e arquivo audiovisual e de memória sobre a música rock em Curitiba.

Por ser voluntário, você é livre para recusar ou interromper a participação a qualquer momento sem prejuízo algum. Por se tratar de trabalho referente a pessoas públicas como artistas, bandas e outros aspectos do cenário musical, seu nome e imagens poderão ser veiculados em todo e qualquer tipo de mídia mesmo após o término da pesquisa, não acarretando nenhuma compensação financeira a você. Caso você opte em manter o anonimato, em relação ao seu nome e imagem, assinale a opção abaixo:

Desejo que meu nome/imagem seja utilizado?

Sim () Não

As informações colhidas mediante gravações, anotações, filmagens e fotografias serão utilizadas para propósito acadêmico para fins de consulta e argumentação nesta pesquisa. Sua participação é essencial para a reflexão acerca dos objetivos da pesquisa e certamente trará contribuições para os campos da Comunicação, Indústrias Criativas e Estudos de Som. Desta forma, ao participar deste estudo você não terá nenhum tipo de despesa, bem como nada será pago pela sua colaboração. As informações dadas são de sua plena responsabilidade.

Assinando este termo em 02 (duas) vias você concorda com as condições acima.

Qualquer dúvida entre em contato pelo e-mail felipe.estivalet@gmail.com ou pelo fone (41) 987571212 com Me. Felipe Viana Estivalet, condutor do projeto.

Curitiba, 22 de Novembro de 2019.

Felipe Viana Estivalet
Nome da Coordenador Técnico

Felipe Estivalet
Assinatura da Coordenador Técnico

LUCAS ROEKOPP
Nome do Participante


Assinatura do Participante

Nome do Participante

Assinatura do Participante

Nome do Participante

Assinatura do Participante

Nome do Participante

Assinatura do Participante

