

# O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis (SC)

*Tatyana de Alencar Jacques<sup>1</sup>*

*Doutoranda em Sociologia – Universidade Montpellier III (França)*

RESUMO: Partindo de uma etnografia do rock independente da cidade de Florianópolis (SC), este artigo trata das concepções artísticas e das relações com a indústria fonográfica e com o mundo do trabalho dos músicos que constituem esse universo. Emerge dessas relações uma dicotomia entre o “puro” e o “impuro”, em que a “pureza” aponta para a inventividade, a espontaneidade e a autenticidade do músico, valores centrais no rock, enquanto a “impureza” refere-se às restrições que as necessidades financeiras imprimem à sua liberdade criativa e à impregnação da música pela comercialização. Relaciono a elaboração dessa dicotomia às análises adornianas sobre indústria cultural. Em seguida, apresentando algumas visões críticas quanto a essas análises, busco perceber a relação do rock com a tecnologia da indústria fonográfica como algo constituinte do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: rock independente, concepções musicais, indústria fonográfica, tecnologia.

Apresento neste artigo parte das questões desenvolvidas em minha dissertação de mestrado, intitulada *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musi-*

*cais*.<sup>2</sup> Neste trabalho, trato do universo do rock alternativo e das bandas independentes de Florianópolis, fundamentando-me em uma pesquisa de campo realizada no ano de 2006 e constituída de acompanhamento de shows e ensaios, conversas com músicos, técnicos de estúdio e pessoas ligadas a eles, entrevistas e pesquisas em *sites* das bandas. Investigo a cena<sup>3</sup> independente e o trabalho de 14 bandas de rock de Florianópolis – Cabeleira de Berenice, Lixo Organico, Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Brasil Papaya, Los Rockers, Kratera, Zoidz, Pão Com Musse, Euthanasia, Black Tainhas, Pipodélica e Xevi 50. Essas bandas elaboravam seus estilos baseadas em subgêneros de rock diversos, tais como *punk rock*, *hardcore*, *rockabilly*, *psychobilly*, *surf rock*, *metal*, psicodelismo, *stoner rock*, *indie rock* e *grunge*,<sup>4</sup> que, diferentemente do que acontece em outras cidades brasileiras, em Florianópolis constituem uma mesma cena.

Minha análise tem como eixo central as concepções musicais e os discursos sobre música em torno dos quais se configura essa cena. Entendo como “concepção musical” a forma de pensar e de fazer arte e música. Busco identificar entre os músicos quais valores estão em jogo quando tocam, compõem ou ouvem música, isto é, procuro conhecer o que legitima o rock enquanto arte para aqueles que o praticam. Considero o rock como um gênero musical vinculado a um conceito de arte e a uma estética específicos, tendo em mente a relatividade dos valores ligados àquilo que tratamos como música e a diversidade de formas de se pensar a música em nossa sociedade.

### **Das relações com a indústria fonográfica**

As relações com a indústria fonográfica e com o mundo do trabalho são de fundamental importância para a compreensão das concepções artís-

ticas dos músicos com quem pesquisei. Em sua visão, a ambição comercial e as necessidades financeiras restringem a criação e corrompem a autenticidade da música. Assim, há no discurso nativo uma dicotomia entre música autêntica e original e música “comercial”, estandardizada e alienada, respectivamente o puro e o impuro.

É com base nessa oposição que surgem as categorias rock independente, alternativo ou *underground* – esta última ligada à contracultura, movimento contestador dos valores centrais do Ocidente, tais como a tecnocracia<sup>5</sup> – opostas ao *mainstream*, constituído por bandas vinculadas às grandes gravadoras (*majors*) e associadas à cultura apontada, pelos músicos independentes e por autores que trabalham com música popular ou na indústria fonográfica, como estabelecida e convencional.

As bandas do *mainstream* são acusadas, por esses músicos e autores, de sucumbir à lógica comercial das *majors* e de ser musicalmente caracterizadas pelo processo de estandardização. As independentes aparecem nesse contexto como bandas com poucos recursos econômicos, fazendo música por prazer e não por dinheiro. Como não têm vínculos com as *majors*, contam apenas com sua iniciativa e recursos financeiros próprios para realizar shows e gravações. Elas freqüentemente passam por dificuldades para a concretização de seu trabalho e acabam vinculando-se às gravadoras também independentes (*indies*), supostamente regidas pela mesma lógica do prazer e do amor pela música em oposição à da comercialização das *majors*. Com isso, uma *cena underground* seria constituída “abaixo” do *mainstream* e da cultura reconhecida, e o rock independente seria “alternativo” a essa cultura e considerado o motor da diversidade do gênero.

A dicotomia entre o puro e o impuro no mundo do rock foi também tratada, entre outros, por Cohen (1991), Seca (1988, 2004) e Frith (1981, 1988). Mas ela não é apenas do rock, está em outros gêneros. São elaboradas no discurso dos músicos oposições entre gêneros au-

tênticos e corrompidos pela ambição comercial das gravadoras, como aquelas entre o rock e o *pop* e o *hardcore* e o *emocore*.<sup>6</sup> Os gêneros mais acusados de corrompidos e corruptores pelos músicos que pesquisei são a MPB, especialmente Caetano Veloso e Djavan, o pagode e o *pop-rock mainstream*.

A oposição entre a pureza da autenticidade e a impureza e alienação da comercialização marca também o trabalho de diversos estudiosos da música popular, principalmente quando entra em pauta o conceito adorniano de indústria cultural, segundo o qual a “pura racionalidade sem sentido” (Adorno & Horkheimer, 1986, p. 157) leva a uma sociedade organizada e dominada pela administração, que elimina “as peculiaridades de várias esferas da vida social” (Dias, 2000, p. 25) e transforma a cultura e a arte em produção industrial e mercadoria.

Os estudos de Adorno sobre música popular apresentam dois principais conceitos: estandardização e “pseudo-individualização” (Middleton, 1990). Quanto ao primeiro, os músicos de *jazz* ou os diretores cinematográficos reduziram músicas e filmes a fórmulas familiares ao ouvinte e ao espectador. Assim, a indústria cultural apresenta um estilo tecnicamente condicionado que é, ao mesmo tempo, a negação do estilo e a pura imitação, “a conciliação do universal e do particular” (Adorno & Horkheimer, 1986, p. 166), na qual “o universal pode substituir o particular e vice-versa” (ibid.). Essa padronização leva ao processo de pseudo-individualização, no qual a diferenciação seria dada apenas por detalhes, fazendo que o novo pareça familiar. Esse processo seria típico da música popular, uma vez que na música “séria” cada música seria única.

Com a estandardização e a pseudo-individualização, a indústria cultural faz que, “em inúmeros locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados”, a unidade do sistema restringindo-se a um “círculo de manipulações e necessidades” (id., p. 158). Ela organiza e padroniza os consumidores, e o homem deixa de ser sujeito de suas

ações, passando a ser um indivíduo genérico, manipulado e substituível. Ela também atrofia a imaginação do consumidor – os filmes e os outros produtos culturais seriam tão familiares e previsíveis que a atenção do público seria automatizada. Com a vinculação às estruturas manipuladoras, a arte perde a autonomia e sua característica revolucionária para se tornar mercadoria e legitimar o *status quo*.

A característica revolucionária e contestatária é fundamental no conceito de arte de Adorno (1982). Para ele, as obras de arte se utilizam de uma linguagem própria que tira seu conteúdo da realidade ao mesmo tempo em que a renega, tornando-se sua antítese. A arte representaria o “desejo de construir um mundo melhor” (id., p. 20), sendo “a fonte da esperança humana, a inspiração para luta por mudança social”<sup>7</sup> (Frith, 1981, p. 44). É devido à perda de seu caráter contestatário que Adorno constata a morte da arte na sociedade moderna.

A constituição de um rock independente, alternativo e *underground* em oposição ao *mainstream* está ligada a uma forma de pensar similar à que embasa o conceito de arte de Adorno, que opõe autenticidade a alienação – por mais paradoxal que isso possa parecer. Na visão dos músicos e de alguns teóricos, a música independente é autônoma, o que seria dado pela negação da lógica comercial das *majors*. Essa música escaparia da pretendida standardização, tendo a criatividade e a inovação como valores fundamentais.

Dias (2000) e Manuel (1993), tratando das *majors*, abordam a indústria fonográfica dentro do esquema controlados/controladores, sendo “otimistas” quanto às gravadoras independentes, vistas como agentes da diversidade e de maior democracia na produção. Dias até considera que as análises de Adorno deveriam ser revistas quanto à produção independente, uma opção para a opressão esmagadora da mídia de massa. Ela também faz a aproximação entre esses dois pontos de vista, que a um primeiro momento poderiam parecer antagônicos: o de Adorno e o

de músicos populares, no caso roqueiros, pois Adorno simplesmente execrou toda música popular. Durma-se com o barulho disso: como pensar roqueiros ou simplesmente músicos populares em geral adornianos? Será que o pensamento “de” Adorno não é uma espécie de senso comum da *intelligentsia* ocidental desde as décadas de 1930 e 1940 até hoje (Menezes Bastos, 1996, 2005)?

Para Dias (2000), a relação das bandas com a comercialização só se dá por negação ou posituação. Isso fica claro quando a autora trata dos selos criados por alguns artistas para promover o próprio trabalho. Nesse caso, assumindo o objetivo de promover um artista, a *indie* deixaria “seu valor agregado de símbolo de qualidade musical e de veículo de críticas e inovações para, igualmente, desenvolver fórmulas previsíveis e consagradas” (id., p. 130).

A possibilidade de corrupção da autenticidade também aparece no discurso dos músicos que pesquisei, para os quais haveria vários tipos de bandas independentes. O primeiro incluiria aquelas que têm na cena independente seu objetivo final, buscando na música o prazer de tocar e vendo-a como um *hobby*. O segundo tipo de discurso veria na cena independente apenas um trampolim para o *mainstream*, não tendo compromisso com os ideais contraculturais da música “alternativa”. A visão da música como *hobby* é importante aqui, pois a oposição entre pureza e impureza quanto à indústria fonográfica está em última instância relacionada ao mundo do trabalho, oposto ao do prazer e lazer associado ao rock.<sup>8</sup> O primeiro leva à necessidade de comercialização e, então, à perda de autenticidade e artisticidade.

A relação do rock com o lazer surge nos anos 50, quando emerge como parte do universo jovem. Na sociedade moderna, a idéia de juventude é construída como um período de transição, “de preparação para o ingresso na vida adulta” (Abramo, 1994, p. 11). Frith (1981) observa que, entre 1920 e 1960, ela é considerada símbolo do lazer, o

qual significa prazer e consumo, ser irresponsável e espontâneo antes de assumir as responsabilidades da vida adulta. O contexto das elaborações de Frith é o Ocidente, no qual surge uma idéia de trabalho associada ao processo de industrialização, às obrigações econômicas, à rotina e repetição, e no qual o lazer é pensado como o tempo em que não se trabalha. A dicotomia entre a responsabilidade do trabalho adulto e a liberdade do lazer jovem é o que interessa na relação do rock com a juventude. Apesar de ter encontrado um grande contingente de jovens durante a pesquisa, o importante na relação entre a juventude e o rock não é simplesmente a idade, mas os valores de liberdade e prazer associados a essa. Concordo com Seca (1988) quando ele propõe que no universo do rock a adolescência torna-se uma fase prolongada.

Em meu campo, uma das perguntas que constantemente fazia era: “Quais os objetivos da banda?”. Mas, em nenhuma banda, os integrantes responderam a essa questão diretamente, e alguns até apresentaram dificuldade, contradizendo-se ao respondê-la. Eu perguntava também a eles se tinham o intuito de “viver de música”, o que significa ter o trabalho da banda como profissão e principal fonte de renda. A única banda cujos integrantes apresentaram objetivos de “viver de música” foi a Kratera. Sil, líder da Xevi 50, vê a banda como “profissional”, mas isso devido à qualidade e seriedade do trabalho, pois a Xevi não levanta recursos financeiros suficientes para sustentar seus músicos.

Alguns músicos afirmaram ter tido perspectiva de “viver de música” durante certo tempo, o que abandonaram devido às dificuldades encontradas. Assim, o amor pela música e o gosto por tocar são as principais justificativas para a existência da banda. Mesmo os músicos da Pipodélica, apontados por muitos como tendo pretensões de “viver de música”, não assumiram isso. Os músicos têm experiência em shows e turnês com a banda e relataram em entrevista<sup>9</sup> as dificuldades de uma banda independente. Em seus relatos, há uma tensão entre “ganhar di-

nheiro” e “fazer um bom show”. Num bom show, a sonorização é bem-feita e o público é o que Seca (1988) chama de “público amigo”, que conhece rock e sabe avaliar ao que assiste. O pior tipo de show é aquele no qual o desleixo com a sonorização prejudica a banda. Outra situação não ideal, segundo os integrantes da Pipodélica, são os shows no interior do estado de Santa Catarina. Nestes haveria boa remuneração, mas faltaria o “público amigo” – o público ali não teria expectativa de assistir a um show de rock. Quando a banda “toca por dinheiro”, ela apresenta um repertório de *covers* “da moda”. Alguns músicos, não apenas da Pipodélica, tinham projetos de bandas de *covers* paralelos com a intenção de ganhar dinheiro, mas não se sentiam realizados e satisfeitos com isso.

A falta de recursos é o maior obstáculo para as bandas. Cito o comentário do debochado Arioli, baixista da banda Ambervisions, sobre as características de uma banda independente: “São aquelas que viajam de avião, só andam de carro, não andam de ônibus e não pegam carona e, por isso, são caracterizadas pelo dinheiro”.<sup>10</sup> O sarcasmo do comentário aponta para a recorrência dos músicos a outras fontes de renda que não a banda para sustentar esta. Eles têm de ter “dinheiro” para pagar as viagens e gravações.

A relação com o “dinheiro” vem ao encontro do observado por Cohen (1991) em Liverpool. Ela liga os valores vinculados às bandas de rock à classe média, cuja educação encoraja a originalidade, a criatividade e a arte não como forma de ganhar dinheiro, mas como meio de expressão. Por outro lado, ela observa que músicos de classes menos privilegiadas buscam na arte o profissionalismo, tendo objetivos comerciais e financeiros e visando adquirir respeito por meio desta.

Nas bandas independentes, a realização não se dá em termos financeiros, mas como reconhecimento e compreensão do trabalho. Isso me ficou claro quando assisti a um show da Xevi 50 tocando com naipe de metais contratado. Observei a dinâmica entre a performance e o envol-

vimento com o show dos músicos da Xevi e a dos músicos do naipe. Eu conhecia esses músicos, pois sou violoncelista e eles foram meus colegas na Orquestra Sinfônica de Santa Catarina. Para esses músicos, que tocam em orquestras, bandas militares e circulam por diversos ambientes musicais, aquele show parecia ser um *trabalho* qualquer. Eles não tinham a mesma identificação com o rock e a mesma imposição no palco que os músicos da Xevi, parecendo não compartilhar das expectativas destes quanto ao show. A oposição entre produzir música por amor ou por dinheiro também aparece quando os músicos falam sobre os donos dos bares, vistos como motivados pela ganância, exploradores indispostos a ajudar a cena.

Além de estar relacionada ao universo adorniano – ou melhor, a um universo de sentido também presente no pensamento de Adorno –, a recusa do dinheiro está ligada à concepção de artista do Romantismo do século XIX e da vanguarda do XX. A arte “considerada como se tivesse de estar separada das restrições do dinheiro, do comércio e como uma prática individualista” aparece no Romantismo (Seca, 1988, p. 161).<sup>11</sup> Seca observa que, enquanto os românticos buscaram renunciar ao mundo burguês, os roqueiros renunciam à sociedade de consumo. Além disso, a arte romântica tem como ideal “transcender uma época” e criar um “mundo novo” (Grout & Palisca, 1988, p. 573) a partir da subjetividade do artista – ser isolado e incompreendido por seus semelhantes que procura inspiração dentro de si próprio.

Essa concepção elitista de arte, de acordo com a qual poucas pessoas são capazes de compreendê-la, é similar àquela que está na base da crítica dos músicos independentes à música *mainstream*. O elitismo é também característico das vanguardas do século XX: “a vanguarda é o movimento pelo qual um pequeno grupo, uma elite, animada por um projeto *novo*, rejeita radicalmente o conformismo ambiente, as idéias aceitas, as heranças da tradição” e, por isso, está fadada à solidão, considerada pelo

artista como “indício de sua personalidade” e “sinal de sua *individualização* frente a uma massa *informe* que absorve cegamente os valores da tradição, contra os quais o artista se revolta” (Ferry, 1994, pp. 271-5). O artista deve “romper com a tradição para criar sem cessar algo de novo” (id., p. 276) e recusar as formas habituais de expressão do belo em prol de sua subjetividade. Essa idéia de ruptura, como se viu, é fundamental para Adorno (1982; Adorno & Horkheimer, 1986), um dos principais autores a desenvolver os valores do pensamento de vanguarda, tipicamente na música. Segundo Ferry (1994), a deserção do público apareceria como sintoma positivo para a vanguarda, pois a arte não pode ser conciliada com a sociedade de consumo e o artista é “gênio desconhecido, mártir solitário de um mundo sem alma, abandonado à dominação técnica” (id., p. 270).

A suspeita de um público manipulado pelas *majors* faz que os músicos não considerem que suas bandas possam ser aceitas por ele. Percebi em campo a mesma tensão observada por Seca (1988) entre o desejo de aceitação pelo público e a fidelidade à autenticidade. Aqui, surge a concepção nativa de “ideologia”, que se refere à autenticidade e originalidade, tidas como valores supremos. Conforme Christian, vocalista de Los Rockers:

“Vou dar um exemplo: sei lá quantos CDs teve, o primeiro e o segundo foram mais pesados, daí, depois começou a ficar mais comercialzinho, com certeza não foi porque eles quiseram. Acho que teve dedinho de produtor lá pra vender mais. [...] Isto aí é corromper. Eu acho assim: se tu estás a fim de fazer um som, a gravadora fechou contigo, a sua *ideologia* não pode mudar, tem muita banda que eu conheço [...] que mudou o jeito de trabalhar. [...] Vamos supor que o Los Rockers faça música própria, daí vem um cara e fala assim pra gente: ‘Oh, a gente está a fim de gravar vocês’. ‘Tudo bem, a nossa *ideologia* é a mesma, nossa melodia é a mesma, a gente com-

*põe as músicas do jeito que a gente acha, a gente passa a mensagem que a gente quer.” Entendeu? Então o cara quer gravar, quer gravar a gente do jeito que a gente é. É esse estilo que a gente tá fazendo”.*<sup>12</sup>

Alguns músicos têm uma visão diferente quanto a isso, apontando que atualmente vem surgindo um novo nicho para bandas, em que elas poderiam ao mesmo tempo ser independentes e “ganhar dinheiro”. Entre os músicos que entrevistei, Zimmer, vocalista dos Ambervisions, foi o que se mostrou mais otimista nesse sentido:

“A cena nacional tem que crescer, ou seja, tem que rolar grana. A coisa só vai crescer quando as pessoas começarem a viver disto. Sabe? Uma pessoa que tem uma banda, e tem um segundo emprego pra sustentar a banda, ela não vive de banda. [...] As bandas têm que entender o seguinte: ‘Eu tenho banda porque tenho um ideal, eu adoro aquilo, tenho tesão de tocar, eu quero dizer uma mensagem’. Mas quem tem bar, quem tem rádio, quem tem jornal está ali pra ganhar dinheiro, e isso não tem pecado nenhum. [...] Então, a coisa tem que se adequar. [...] As bandas estão começando a entender isto: que, pra virar profissional, que, pra cena crescer e se sustentar, tem que ter organização, tem que ter grana. (informação verbal)<sup>13</sup>

O que esse músico propõe é a superação da oposição entre arte e comercialização por meio da conciliação dos dois extremos.

### **Da emergência de uma forma de se pensar arte**

Partindo das análises de Adorno, há dois pontos de vista: o dos autores que as sustentam, como Dias (2000) e Manuel (1993), e o dos seus críticos, como Menezes Bastos (2005), Middleton (1990) e Frith (1981,

1988). Os segundos consideram que a posição de Adorno leva à cegueira quanto a outros valores. Sobre isso, Middleton observa que a falha das análises de Adorno está na articulação de uma teoria da evolução musical centrada na tradição europeia de fins do século XIX, que privilegia elementos musicais característicos de sua vertente austríaco-germânica, não dando atenção ao que se passa nas demais vertentes. Middleton e Menezes Bastos criticam Adorno quanto à ênfase na nocividade da indústria fonográfica e em seus processos de manipulação. É considerado pelos autores como sendo reducionista quanto à recepção do público, tido como uma massa sem espírito. Middleton observa que para Adorno os ouvintes não produzem significados, o conteúdo da obra é tomado como acabado, apenas a ser decifrado pelo ouvinte. Para ele, Adorno percebe de forma exagerada a homogeneidade da cultura sob o impacto do capitalismo.

Menezes Bastos (2005) tem posição semelhante, criticando aqueles que confundem “a cultura dos pobres com a pobreza de cultura” (id., p. 233).<sup>14</sup> Segundo ele, nativos de todos os tipos são ativos na incorporação de produtos da indústria fonográfica em suas vidas:

De forma crescente, etnomusicólogos estão descobrindo que não apenas as gravações que eles fazem, mas também as técnicas e máquinas que as produzem, estão sendo radicalmente transformadas através de seu uso pelos povos-objeto que eram previamente assumidos como passivos. (id., p. 385)<sup>15</sup>

Apesar – *et pour cause* – de não concordar com Adorno, Menezes Bastos (1996) chama a atenção para a importância de seu pensamento, o primeiro a tematizar sociologicamente a música popular, legitimando-a como objeto de estudo. Ele observa que o tão criticado *amargor* de Adorno quanto à música popular “nunca foi particularmente de Adorno,

manifestando-se também [...] em outros intelectuais importantes de seu tempo” (id., p. 158). Por fim, ele evidencia que a oposição entre um universo tido como “autêntico” e outro “comercial” está também presente nas polêmicas que envolvem a *intelligentsia* carioca dos anos 30, que tematizam as diferenças entre os sambas de primeiro tipo – baiano e “antigo” – e segundo tipo – carioca e “moderno” (id., pp. 17-18). Ela surge também no fim da década de 1960, quando músicos e intelectuais que “defendem” a MPB se posicionam contra a apropriação tropicalista da música *pop*, associada à comercialização e à corrupção. Uma outra ocorrência da dicotomia se dá na música caipira: a sertaneja é para alguns estudiosos resultado de sua inserção na indústria cultural e, logo, deturpação (Oliveira, 2004, pp. 17).

Benjamin (1969) é o primeiro autor “otimista” quanto aos efeitos da industrialização e das técnicas de reprodução na arte. Ele observa que algumas mercadorias produzidas pelos meios capitalistas, como o cinema, têm potencialidade crítica e revolucionária, podendo ser engajadas nos processos de transformações sociais. Para ele, as técnicas de reprodução tornam a arte acessível às massas, reforçando seu poder de transformação social.

Quando nos desvinculamos de visões apocalípticas quanto aos meios de produção industrial, observamos como emergem com eles novas estéticas e valores relacionados a elas. Benjamin considera que os modos de vida transformam as maneiras de perceber o mundo, e a reprodução técnica ressalta aspectos que não seriam percebidos sem esta. Para ele, o cinema é caracterizado por um modo de percepção do mundo propiciado pelo aparelho, que amplia a quantidade de objetos visuais e auditivos que apreendemos a um só momento, aprofundando nossa atenção.

A fonografia também caracteriza um modo de percepção. Em 1877, Edison inventa o fonógrafo, materializando uma idéia presente no Ocidente pelo menos desde o mito narrado por Rabelais sobre o congela-

mento de palavras e músicas nas regiões remotas do planeta (Menezes Bastos, 1990, 1995, 1996, 1999 e 2002). Edison não pensa a gravação musical e o entretenimento como as vocações do fonógrafo e, sim, o registro da voz humana em aulas e testamentos (Chanan, 1995). Em 1887, o gramofone é desenvolvido por Berliner, que entende que sua vocação é o entretenimento e a reprodução musical. A diferença de opiniões quanto às finalidades da fonografia gera uma polêmica entre Berliner e Edison em torno da dicotomia entre “ferramenta” ou “utilidade” (*tool* ou *utility*) e “brinquedo” (*toy*), cuja resolução aponta para a essência da contribuição dos Estados Unidos para a sociedade moderna: “Esse país é o lar *par excellence* do *show business*”, no qual ocorre o encontro entre o “brinquedo” (*show*) e a “utilidade” (*business*)” (Menezes Bastos, 2002, pp. 388-90).<sup>16</sup>

Menezes Bastos (2005) observa que a fonografia não é um *veículo* para a produção, mas um *processo constituinte* da música do século XX, até mesmo da erudita e da folclórica. O desenvolvimento da tecnologia fonográfica estabelece características musicais: por exemplo, devido ao tamanho do disco, a duração das canções é fixada em três minutos; com a fita magnética, as partes de cantores e instrumentistas podem ser captadas separadamente, as gravações podem ser corrigidas (Wicke, 1993). A gravação gera um ouvido detalhista (Chanan, 1995) que torna determinantes efeitos que antes não eram registrados na partitura: pequenas inflexões e características expressivas da voz, mudanças de colorido, nuances de fraseado, pequenas alterações de tempo e de timbre (da voz e dos instrumentos).

O envolvimento com a mídia e com a tecnologia de sintetizadores, amplificadores, microfones, efeitos especiais e assim por diante é característico dos músicos de rock, que em sua maneira de criar música transformam o equipamento técnico em material musical. Os meios digitais de gravação ainda facilitam a montagem de estúdios, reduzindo seus

custos (Wicke, 1993). Isso possibilitou o aparecimento recente de diversos estúdios em Florianópolis, o que proporcionou material gravado a praticamente todas as bandas de que trato. Bandas que atuam na cidade desde os anos 90 ainda observaram que a tecnologia barateou instrumentos musicais e facilitou o acesso à informação, impulsionando a cena. A veiculação de música em MP3<sup>17</sup> pela internet fez que as bandas não apenas recebessem mais informações de outras como também tivessem mais oportunidades para divulgar seu trabalho. Praticamente todas as gravações que recolhi durante a pesquisa estavam na internet, em *sites* específicos das bandas e em outros como Trama Virtual e Democlub.<sup>18</sup>

O CD *Volume quatro* (2005) da Pipodélica foi lançado e disponibilizado gratuitamente na internet, o que reflete uma mudança ampla na forma com que as bandas têm tratado seu material e percebido as possibilidades de inserção no mercado. Bandas no início da carreira acham mais vantajoso serem conhecidas pelo maior número de pessoas possível do que vender CDs. O lançamento do CD pela internet superou as expectativas da Pipodélica, que registrou mais de 100 mil *downloads* de suas músicas, o que equivale a 15 mil cópias do CD, muito mais que as mil das tiragens usuais das *indies*.

A Pipodélica ainda é um bom exemplo da utilização criativa da tecnologia dos estúdios. Ela, que durante a pesquisa tinha quatro CDs lançados além de gravações avulsas, considera que 30% de seu trabalho de composição é feito em estúdio. Quando grava, a banda leva prontas para o estúdio as partes de guitarra e voz. No estúdio, o grupo compõe e adiciona as outras partes: outras guitarras, teclados e bateria e as partes de *samplers* (gravações prontas). Ela chega a elaborar músicas inteiras no estúdio para melhor aproveitar seus recursos. Isso se deu com “Cabeção”, do CD *Simetria radial* (2003), constituída pela sobreposição de *samplers*. Ademais, por opção de qualidade de timbre, a banda muitas vezes

usa bateria eletrônica. Nesta, são captados os sons das peças do instrumento (caixa, tons, bumbo, surdo, chimbau e pratos) que, então, são montados eletronicamente.

Essa apropriação da tecnologia dos estúdios também constitui o trabalho da Kratera. A banda ensaia em um estúdio, o que lhe possibilita gravar seus ensaios, que aparecem como espelhos que permitem a auto-avaliação. Fui convidada a participar da gravação de uma de suas músicas, compondo uma parte para meu instrumento, o violoncelo, e tocando-o. Agora, passo à descrição de como ocorreu essa gravação: recebi um CD “rascunho” com a música em esqueleto para que fizesse minha parte. A música continha as partes de baixo, bateria, guitarra e voz. Montei o arranjo escolhendo os momentos em que considereei que caberia violoncelo, criando uma frase musical para eles. Em seguida, encontrei-me com Gastão, baixista e principal compositor da banda, para mostrar meu arranjo, que toquei junto com a gravação do CD. Na ocasião, Gastão trouxe uma segunda versão da música que incluía teclado, com base na qual nós refizemos meu arranjo inicial. Após esse encontro, fui gravar no estúdio a parte do violoncelo, utilizando a segunda versão como guia. Ouvia a música pelo fone de ouvido enquanto o som do violoncelo era captado. Na última versão que ouvi da música, algumas partes do violoncelo foram suprimidas e foi acrescentado a seu som um pouco de *reverb* – efeito que cria reverberação do som –, o que modificou seu timbre.

A tecnologia enquanto matéria-prima para a criatividade dos músicos aparece mesmo em sua relação com seus instrumentos e na criação de uma sonoridade própria da banda. Os músicos dedicam horas de seus dias à audição, pesquisa e elaboração dos timbres dos instrumentos, que são constituídos por recursos elétricos e eletrônicos. Essa pesquisa de sonoridades dá-se principalmente entre os guitarristas.

De uma guitarra para outra, o timbre varia muito, e a escolha de uma guitarra diz muito sobre o estilo próprio que um músico busca forjar. Existem duas principais marcas de guitarra: Fender e Gibson. Para meus informantes, a Gibson é mais apropriada para sonoridades com distorção, efeito que, como já indica o nome, “distorce” o som do instrumento enviado para o amplificador, dessa forma, gerando ruído. Existem inúmeros tipos de distorções, entre os mais comuns, estão o *fuzz*, o *lead* e o *overdrive*,<sup>19</sup> a distorção típica do *blues* e a distorção própria ao *metal*. Por outro lado, a guitarra Fender seria ideal para sonoridades mais “limpas”, o que significa sem distorção ou outros efeitos. Ainda existem modelos de guitarra “próprios” para determinados subgêneros, como é o caso da Fender Jaguar, tida como ideal para o *surfrock*. Além de cada guitarra possuir um timbre específico, há diversos tipos de caixas de amplificação de seu som, que também têm timbres particulares. O cubo Fender foi apontado como ideal para sonoridades “limpas”, enquanto o Marshall para “puxar distorção”.

Há, ainda, equipamentos que podem ser anexados ao instrumento, como os pedais e as pedaleiras que o músico aciona com os pés durante a performance e que modificam o som de seu instrumento por meio da adição de efeitos. Entre esses efeitos são comuns o *delay*, que cria repetições de um mesmo som, o equalizador, que atenua ou amplifica frequências selecionadas, controlando o timbre do instrumento, o *phaser*, que faz que o som “vibre”, saia e volte para sua altura original, o *flanger*, um tipo de *delay* bem curto, além dos já referidos *reverb* e distorção.

Cada pedal oferece apenas um efeito, enquanto a pedaleira oferece uma gama de efeitos que o músico combina e armazena. Em geral, os músicos preferem os pedais, pois seus timbres são tidos como de “melhor qualidade”. Além disso, uma vez programados e acionados, os efeitos da pedaleira não podem ser graduados durante as performances, ao contrário dos pedais. Devido a essa falta de controle e baixa qualidade

do som, os músicos consideram os timbres da pedaleira “artificiais”. No entanto, esse é um recurso mais barato, pois concentra em si efeitos de diversos pedais. Willy, guitarrista da banda Lixo Organico, foi quem observei mais explorar a pedaleira, sendo apontado por outros como um dos únicos músicos que a controla bem e tira bons sons dela. Perguntei a ele, que trabalha com misturas de efeitos, principalmente de reverberação, se em suas performances os efeitos não saíam do controle, adquirindo autonomia e “vida própria”. Ele me respondeu que não, que o músico deve controlar e dominar o efeito, conduzindo os sons gerados por este. Para ele, a partir do efeito, uma linha melódica ou harmônica que a princípio pareceria simples acaba por ser complexificada, o que se dá devido à soma dos sons privilegiados pelo efeito, que geram sons resultantes, que, por sua vez, geram linhas melódicas. Assim, na visão de Willy, há uma *interação* entre músico e efeito, na qual a pergunta do músico gera uma resposta do efeito. Observo que essa idéia de interação expressa pelo músico sintetiza de forma clara o papel da tecnologia como constituinte do processo de composição musical típico das bandas de rock independente.

### **Algumas considerações finais**

Sempre percebi o rock como um gênero ligado a visões de mundo questionadoras e tinha como objetivo investigar a relação entre concepções musicais e política. No início de meu campo, surpreendi-me pelo fato de que poucas bandas apresentavam letras com temas políticos, com exceção da Black Tainhas e da Euthanasia. Muitos músicos chegavam a se assustar quando indagados sobre a relação entre música e política. Aos poucos, percebi que sua visão questionadora não era articulada pelo discurso verbal, mas na própria forma de conceber a música.

As concepções de “música” e “arte” do rock estão ligadas à rejeição da racionalização ocidental e à proposta de uma visão de mundo hedonista (Menezes Bastos, 2003) – um mundo obscuro é contraposto a um claro e racionalizado. E o abandono daquilo que é percebido como “padrões” da indústria fonográfica está ligado a isso.

Os músicos de rock questionam a estética de uma tradição musical burguesa que tem origens no Canto Gregoriano, chegando ao fim com o dodecafonismo (ibid.) – a tradição que Weber afirma ter racionalizado o material sonoro por meio de elaborações acústico-matemáticas. A rejeição dessa estética é também a rejeição do comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do rock. Nos anos 50, Elvis Presley com seus movimentos de quadril confronta uma sociedade moralista (Wicke, 1993). Na década de 1960, com a contracultura e sua oposição à tecnocracia, o confronto intensifica-se (Roszak, 1972). Nos anos 70, a rejeição do comportamento racionalmente orientado e da tecnocracia tem seu ponto culminante no *punk* e em sua máxima “faça você mesmo”.

Vale retomar aqui a relação paradoxal entre a forma adorniana de conceber arte e a visão de mundo dos músicos. Para Adorno, hedonismo e diletantismo seriam características próprias à música vinculada à indústria cultural. Adorno critica a racionalização da música enquanto mercadoria, mas não sua racionalização interna, aquela apontada por Weber. O intelecto desempenha um importante papel na concepção artística adorniana. Assim, repare-se que a oposição entre arte e comércio própria à abordagem adorniana é concebida e construída de forma particular no universo das bandas.

A originalidade, tão importante para o rock, é uma forma de conquista de um território simbólico demarcado por uma visão de mundo que prioriza o prazer e a diversão em detrimento de trabalho, mecanização e obrigação. É disso que trata a questão da “ideologia da banda”.

Por meio de sua proposta original, não corrompida pela “comercialização”, a banda constrói um universo particular que expressa sua visão de mundo. Quando deixa de seguir suas concepções, cedendo aos “padrões” racionalizados da comercialização, abandona esse universo. Assim, percebo que o riso, a diversão, o hedonismo é a proposta de visão de mundo das bandas. Na brincadeira de se fazer música e de se recriar o mundo, o que está em jogo é a originalidade, a espontaneidade e a autenticidade. Brincando de se fazer música e experimentando com os instrumentos e com a tecnologia, o mundo é “reencantado”.

## Notas

- 1 Bacharel em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina.
- 2 Dissertação orientada pelo professor dr. Rafael José de Menezes Bastos e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina em março de 2007.
- 3 O termo *cena* é aqui empregado como em Maffesoli (2000), referindo-se à cristalização de ambientes dentro do fluxo de redes extensas de troca de informação. *Cena* é também um termo nativo que diz respeito aos shows e festivais de rock alternativo, à produção independente de CDs, revistas e fanzines e a todas as pessoas constituintes da comunidade rock.
- 4 *Punk* rock: subgênero caracterizado pela crítica social que surge em meados dos anos 70, paralelamente em Londres e Nova York. *Hardcore*: variante do *punk* que surge na Califórnia no final da década de 1970. *Rockabilly*: outro termo para designar o *rock'n'roll* dos anos 50. *Psychobilly*: subgênero descrito como uma mistura entre o *punk* dos anos 70 e o *rockabilly* dos anos 50, que tem o humor e a ironia como características principais. *Surf* rock: subgênero que surge na Califórnia nos anos 60, mesclando elementos da *surf music* havaiana e do *rock'n'roll*. *Metal*: subgênero caracterizado pelas guitarras distorcidas e virtuosísticas e pelos vocais gritados e também virtuosísticos, que surge na Inglaterra nos anos 70. Psicodelismo:

corrente musical que surge no final dos anos 60, ligada à contracultura e às experiências com drogas, principalmente com LSD. *Stoner rock*: também californiano, subgênero relacionado ao psicodelismo caracterizado pelo emprego de registros graves; surge nos anos 80. *Indie rock*: considerado como uma conseqüência da máxima *punk* “do it yourself”; surge nos anos 80 como um subgênero que se constitui pelo movimento de bandas americanas ligadas às gravadoras independentes, também chamadas de *indies*. *Grunge*: pode ser caracterizado como uma retomada do *punk*; surge nos anos 90 em Seattle.

- 5 Sobre a contracultura, ver Roszak (1972).
- 6 O *hardcore* é um subgênero que enfatiza as críticas políticas do *punk*. A oposição à comercialização da música é central a esse subgênero. As bandas de *hardcore* e *punk* que alcançam projeção na mídia são duramente criticadas pelas pessoas vinculadas à cena. O *emocore* surge em Washington-DC em meados dos anos 80 como uma abreviação de *emotional hardcore* e, na concepção nativa, refere-se a bandas que fazem *performances* extremamente emocionais e que desenvolvem em suas letras temáticas ligadas a relacionamentos amorosos. É somente nos anos 2000, quando bandas vinculadas a esse subgênero alcançam grande projeção na mídia, que esse termo assume conotações ligadas à comercialização.
- 7 No original: “*Art is the source of human hope, the inspiration to the struggle for social change*”.
- 8 A relação puro-impuro no rock evoca o trabalho de Dumont, *Homo hierarchicus* (1999), no qual a pureza e a impureza conferidas às castas da Índia do Sul aparecem relacionadas à vinculação das pessoas ao trabalho.
- 9 Realizada em 18 de julho de 2006.
- 10 Comentário anotado em diário de campo. Tento, por meio da memória, recuperar as palavras do músico.
- 11 Tradução livre. No original: “*L’activité artistique est [...] considérée comme devant être séparée des contraintes de l’argent, du commerce et comme une pratique individualiste*”.
- 12 Entrevista realizada em 6 de fevereiro de 2006. Os grifos são meus.
- 13 Entrevista realizada em 26 de julho de 2006.
- 14 No original: “[...] *these intellectuals have confused the culture of the poor with poverty of culture*”.
- 15 No original: “*Increasingly, ethnomusicologists are discovering that not only the recordings they make but also the techniques and machines that produce them are being*

*radically transformed through their use by the object-peoples, who were previously assumed to be passive”.*

- 16 No original: “*Here this country is the home par excellence of show business, or of the encounter of true toys (show) dressed as absolutely true utilities (business), and vice versa*”.
- 17 MP3 é “um *software* que comprime música com qualidade digital para um formato de até um décimo de seu tamanho atual de leitura binária” (Gueiros Jr., 2005, p. 498).
- 18 Localizados em <<http://www.tramavirtual.com.br>> e <<http://www.democlub.com>>.
- 19 *Fuzz*: efeito de distorção que gera modulações da nota produzida pela guitarra, o que pode levar a dissonâncias. *Lead*: tipo de distorção considerada pelos músicos como brilhante e uniforme. *Overdrive*: efeito gerado por um circuito que visa imitar a distorção dos antigos amplificadores de tubo.

## Bibliografia

- ABRAMO, Helena Wendel  
1994 *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*, São Paulo, Scritta.
- ADORNO, Theodor W.  
1982 *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70, pp. 11-27.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max  
1986 “A indústria cultural”, in COHN, G. (org.), *Sociologia: Theodor W. Adorno*, São Paulo, Ática.
- BENJAMIN, Walter  
1969 “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”, in VELHO, Gilberto (org.), *Sociologia da arte*, vol. IV, Rio de Janeiro, Zahar.
- CHANAN, Michael.  
1995 *Repeated Takes*, Londres/Nova York, Verso.
- COHEN, Sara

- 1991            *Rock Culture in Liverpool*, Nova York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- DIAS, Márcia Tosta  
2000            *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, São Paulo, Boitempo.
- DUMONT, Louis  
1992            *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*, São Paulo, Edusp.
- FERRY, Luc  
1994            “O declínio das vanguardas: a pós-modernidade”, in *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*, São Paulo, Ensaio.
- FRITH, Simon  
1981            *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*, Nova York, Pantheon Books.  
1988            *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Nova York, Routledge.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V.  
1988            *História da música ocidental*, Lisboa, Gradiva.
- GUEIROS JR., Nehemias  
2005            “A revolução digital do final do milênio”, in *O direito autoral no show business*, Rio de Janeiro, Gryphus.
- JACQUES, Tatyana de Alencar  
2007            *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*, Florianópolis, dissertação, PPGAS/UFSC.
- MAFFESOLI, Michel  
2000            *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- MANUEL, Peter  
1993            *Cassete Cultures*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- MARTIN, George

TATYANA DE ALENCAR JACQUES. O PURO E O IMPURO...

2002 *Fazendo música: guia para compor, tocar e gravar*, Brasília/São Paulo, Editora da UnB/Imprensa Oficial.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

1990 *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*, São Paulo, tese, Universidade de São Paulo.

1995 “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”, *Anuário Antropológico*, vol. 93.

1996 “A origem do samba como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 31.

1999 “Músicas latino-americanas hoje: musicalidade e novas fronteiras”, in TORRES, Rodrigo (ed.), *Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Santiago de Chile, FONDART (Ministério de Educação de Chile), pp. 17-39.

2002 “Authenticity and Entertainment: Ethnic Folkways Library, American Ethnomusicology and the Ethnic Music Market”, in BERLIN, G. & SIMON, Artur (ed.), *Music Archiving in the World*, Berlim, Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 385-91.

2003 “Brazilian Popular Music: an Anthropological Introduction (part III)”, *Antropologia em Primeira Mão*, UFSC/PPGAS.

MENEZES BASTOS, Rafael José de (org.)

2005 “Verbete Brasil”, in SHEPHER, John; HORN, David & LACING, Dave (orgs.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World – vol. III Caribbean and Latin America*, Londres, Continuum, pp. 213-48.

MIDDLETON, Richard

1990 *Studying Popular Music*, Bristol, Open University Press.

OLIVEIRA, Allan de Paula

2004 *O tronco da roseira: por uma antropologia da viola caipira*, dissertação, Florianópolis, PPGAS/UFSC.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de & LOPES, Rodrigo de Castro

1999 *Manual de produção de CDs e fitas demo*, Rio de Janeiro, Gryphus.

ROSZAK, Theodore

- 1972 *A contracultura*, São Paulo, Vozes.
- SECA, Jean-Marie  
1988 *Vocations rock*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- 2004 *Los músicos underground*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- WICKE, Peter  
1993 *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Nova York, Cambridge University Press.

## Discografia

- Lixo Organico  
2006 *Merda*, Brasil. (sem gravadora)
- Os Ambervisions  
2001 *Cada dia mais a mesma coisa*, Brasil, Monstro Discos/Migué Records.  
2003 *Bons momentos não morrem jamais*, Brasil, Monstro Discos/Migué Records.
- Pipodélica  
2004 *Vol. IV*, Brasil, Senhor F.  
2003 *Simetria radial*, Brasil, Baratos Afins.

## Sites Pesquisados

- <<http://www.tramavirtual.com.br>>  
<<http://www.democlub.com>>  
<<http://www.pipodelica.com.br>>

ABSTRACT: Based on ethnography made in Florianópolis (SC, Brazil), this paper discusses the artistic conceptions of independent rock musicians and

TATYANA DE ALENCAR JACQUES. O PURO E O IMPURO...

their relationship with record industry and the values of work world. Emerges from these relationships a dichotomy between “pure” and “impure”, where purity points to musicians’ inventiveness, spontaneity and authenticity, central values to rock, whereas “impurity” refers to financial necessities restrictions to their creative freedom and to musical impregnation by commercialization. This dichotomy is focused as related to Adorno’s analyses of cultural industry and some critical views concerning these analyses are presented. The rock relationship with record industry technology is considered something that shapes rock as a musical genre.

KEY-WORDS: independent rock, musical conceptions, record industry, technology.

Recebido em janeiro de 2008. Aceito em março de 2008.