

ARTISTA ARTESÃO OU ARTISTA IGUAL PEDREIRO: DE MOZART A MACACO BONG, UMA HISTÓRIA DE LUTAS POR AUTONOMIA

ARTIST CRAFTSMAN OR ARTIST EQUAL MASON: FROM MOZART TO MACACO BONG, A HISTORY OF STRUGGLES FOR AUTONOMY

Rafael LAGE*

Resumo: No livro *Mozart – Sociologia de um gênio*, Norbert Elias descreve embates em torno de artistas artesãos (presos ao gosto musical da corte aristocrata) e artistas autônomos (com certa autonomia musical, só que menos estruturados socialmente), apresentando Mozart como um agente de transição. Já em pleno século XXI, surge com a banda brasileira Macaco Bong o conceito de artista igual pedreiro, a ideia de envolvimento do músico nos processos produtivos, não apenas na hora de subir ao palco, apontando novas tecnologias digitais como democratizadoras. Neste artigo, discutirei reapropriações de antigas estratégias da indústria fonográfica, e de que forma elas retornam reconfiguradas com esses jovens oriundos da indústria musical do século XXI.

Palavras-chave: Autonomia – Reconfigurações – Indústria fonográfica.

Abstract: In the book *Mozart – Sociology of a Genius*, Norbert Elias describes clashes around craftsmen artists (attached to the musical tastes of the court aristocracy) and independent artists (with more freedom and musical autonomy, only less socially structured), presenting Mozart as an agent of transition. On the other hand, in the XXI century, comes up with the Brazilian band Macaco Bong the concept artist like mason, i. e., the idea of Musician's involvement in the production process, not just in time to take the stage, pointing out the new digital technologies as a way for democratizing music. In this article, I will discuss reappropriations of ancient strategies of the music industry, and how they return reconfigured with these young people from the new music industry of the XXI century.

Keywords: Autonomy – Reconfigurations – Music industry.

Introdução

Nos debates sobre música independente, temas como autonomia e autenticidade costumam permear e balizar discursos de agentes envolvidos no setor. Considerarei aqui, como embasamento para este debate, os conceitos de artista artesão e artista autônomo, trazidos por Norbert Elias em seu livro *Mozart – Sociologia de um gênio* (originalmente publicado em 1991). O autor apresenta a história do renomado músico, destacando embates e conceitos que permeavam o “fazer musical” da época. Norbert Elias (1995, p. 17) nos

* Mestrando – PPGCOM – Universidade Federal Fluminense. Pesquisador ligado ao Laboratório de Pesquisas em Cultura e Tecnologias da Comunicação (LABCULT / UFF).

apresenta um Mozart em luta para “se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores [...] quando, em quase toda a Europa, o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder”. Posteriormente, Norbert Elias (1995, p. 32) apresenta também as dificuldades de Mozart ao se desligar de seus padrões e tentar viver como artista autônomo, “numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres.”

Farei aqui um paralelo entre a situação de Mozart e a de determinados artistas e produtores brasileiros no século XXI. Com acesso remoto aos meios de produção da antiga indústria fonográfica passam a negociar entre si em busca de recriarem tais meios, chegando ao que hoje se denomina Circuito Fora do Eixo. Esta grande rede de trabalhos surgiu a partir de parcerias entre produtores e artistas independentes, inicialmente através do Espaço Cubo (Cuiabá - MT),¹ com agentes de Rio Branco (AC), onde promoviam intercâmbios de bandas e palestras sobre música e produção cultural.

Uma das bandas mais simbólicas iniciadas em meio ao Circuito Fora do Eixo é o Macaco Bong. O grupo surgiu em 2005, fazendo um *rock* pesado e instrumental com baixo, bateria e guitarra. Em 2008, o Macaco Bong lançou o disco *Artista Igual Pedreiro*, que traz no título a ideia de envolvimento do músico em processos produtivos, não apenas na hora de subir ao palco. São artistas diretamente ligados à produção cultural, que através das novas mídias digitais procuram preencher lacunas não existentes na música independente, justamente por contarem com pouca ou nenhuma inserção na grande mídia e no *mainstream* da indústria fonográfica brasileira. Ou seja, sai de cena o artista-estrela, que apenas sobe ao palco para se apresentar, e entra o artista igual pedreiro – que busca construir seu caminho com as próprias mãos.

Quais seriam as conexões do artista autônomo desempenhado por Mozart e o artista igual pedreiro do Macaco Bong e diversas outras bandas direta ou indiretamente ligadas ao Circuito Fora do Eixo? Neste artigo, discutirei reapropriações de antigas estratégias da indústria fonográfica, e de que forma elas retornam reconfiguradas em tempos de mídias digitais. Considerarei o papel das tecnologias neste processo, entendendo as linhas de ruptura entre passado e presente, mas também não deixando de indagar “sobre o que permanece ou se revigora como prática cultural” (SÁ, 2009, p. 52).

No livro *Mozart – Sociologia de um gênio*, Norbert Elias descreve dois tipos de artistas na época: o artista artesão e o artista autônomo. Para Elias (1995, p. 135), artista artesão seria aquele que trabalharia para um patrono pessoalmente conhecido, com “subordinação da imaginação do produtor de arte ao padrão de gosto do patrono”. Elias esclarece que o artista artesão teria seu poder criativo subordinado ao patronato, não havendo muita negociação para o produtor de arte. Seria uma arte de “forte caráter social e fraco caráter individual” (ELIAS, 1995, p. 135), produzida sob os moldes da sociedade vigente.

Já o artista autônomo seria aquele que produz para “um mercado de compradores anônimos, mediados por agências tais como negociantes de arte, editores de música, empresários etc.” (ELIAS, 1995). Segundo Elias (1995), surgia na época este novo padrão de trabalho, ainda que apenas de forma inicial, com mudanças na relação de poder em favor dos produtores de arte e “maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade”.

Para Elias, Mozart é um agente de transição entre esses dois tipos de artistas, tendo experienciado, em diferentes momentos de sua vida, ambos os modelos de trabalho. O importante a se destacar aqui é que o músico vivia em constante negociação com seus patronos, que a todo momento tentavam moldar a música de Mozart ao gosto musical da corte. Norbert Elias nos apresenta o contexto em que se davam os trabalhos artísticos da época, ainda fortemente dependentes do patronato e do gosto musical padrão da corte, dos círculos aristocráticos e do patriciado burguês urbano. Segundo o autor, não havia muitas opções aos músicos de então:

Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte, de preferência uma corte rica e esplêndida (ELIAS, 1995, p. 17-18).

Em um dado momento, o artista, cansado de negociar com as exigências de seus patronos, rompia com a corte e iniciava seu processo como artista autônomo. Elias nos descreve o momento, no ano de 1781, em que Mozart cortou relações com o príncipe-arcebispo, poucos meses após a primeira apresentação da ópera *Idomeneo*. O músico “com a maior dificuldade obteve sua dispensa através do expediente do famoso ‘chute no traseiro’. Foi o clímax de sua revolta pessoal contra a imposição de um papel subordinado, como serviçal de um senhor absoluto” (ELIAS, 1995, p. 27).

Em seu “brado de independência”, Mozart visualizava algumas formas de sustentabilidade como artista autônomo: dar aulas de música e concertos, manter academias (apresentações com a renda direcionada ao bolso dos músicos) e também vender e imprimir partituras de suas composições a negociantes autônomos (ELIAS, 1995, p. 34). Infelizmente, o livro de Norbert Elias nos mostra um final não tão feliz para o músico. Mozart terminaria sua vida em clara decadência financeira e adoecido até a morte. Na época, os caminhos de uma suposta independência estavam pouco traçados e ainda nem mesmo existia essa ideia acerca da possibilidade de se fazer música por conta própria:

A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O mercado de música e suas instituições correspondentes estavam apenas surgindo. A organização de concertos para um público pagante, e as atividades editoriais na venda de músicas de compositores conhecidos, mediante adiantamentos, se encontravam, na melhor das hipóteses, em seus estágios mais iniciais. Especificamente, faltavam ainda em grande parte as instituições necessárias para que o mercado ultrapassasse o nível local (ELIAS, 1995, p. 32-33).

Diálogos e parcerias: ABRAFIN e Fora do Eixo

Já em pleno século XXI, artistas e produtores brasileiros vivenciam situações semelhantes relativas a disputas de autonomia, no que hoje se denomina por Circuito Fora do Eixo. Seu início remete à criação do Coletivo Cubo, em Cuiabá (MT), no ano de 2001. Reunindo produtores e bandas da cidade como Vanguard e Macaco Bong, o Coletivo Cubo produziria festivais independentes como o Calango e o Grito Rock.

A partir de 2005, entraria em cena no Brasil a ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes), em reuniões durante o *11º Goiânia Noise Festival*. Além do

Goiânia Noise, outros festivais integravam a associação naquele momento, como o *Abril Pro Rock* (Recife) e o *SuperDemo* (Rio de Janeiro). A ABRAFIN surgiu nesta época como uma tentativa de sistematizar os festivais independentes,

pautada no interesse comum dos produtores de festivais locais em montar um calendário unificado, trocar informações sobre as tecnologias disponíveis de som, luz, palco, etc (CORREA, 2012, p. 82).

A criação da ABRAFIN teve um papel central no surgimento do Circuito Fora do Eixo. Foi através do início dos diálogos e parcerias entre produtores de diversas cidades que o Coletivo Cubo teve bases para aprofundar seus trabalhos. Em meio aos encontros da ABRAFIN, o Coletivo Cubo ganhava força e crescia com diversas trocas e circulação de artistas entre as cidades parceiras: agentes culturais de Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR) participariam de uma reunião durante o *Goiânia Noise Festival* (em 2005) e lançariam as bases do Circuito Fora do Eixo. Pablo Capilé, um de seus principais articuladores, relata o encontro em seu blog:

Marcamos de nos reunir em algum dos quartos do hotel para a reunião de fundação do Circuito Fora do Eixo e no dia seguinte estávamos lá no 403, com representantes de vários estados do país, debatendo as diretrizes que norteariam nossos próximos passos e nesse momento definimos três eixos principais de atuação: Circulação de bandas e produtores, Distribuição de produtos e produção de conteúdo (CAPILÉ, on-line).

Atualmente, o Circuito Fora do Eixo possui coletivos culturais espalhados por todo o Brasil e também atua de forma significativa em países da América Latina como Argentina, Chile e Venezuela, além de outros países mais recentemente incorporados, como a Inglaterra, que através do *Un-Convention*, grupo britânico de produção cultural independente, lançou em 2013 as bases do *Out-Off-Axis*, o Fora do Eixo britânico.²

Artista Igual Pedreiro e autonomia musical

É em meio à efervescência dos festivais e agrupamentos culturais (ou coletivos, como costumam denominar seus integrantes) que surge o Macaco Bong. A ideia contida no título do álbum “Artista Igual Pedreiro” é explicada por alguns de seus próprios integrantes,

como, por exemplo, o ex-baixista (e hoje agente do Fora do Eixo) Ney Hugo. Em uma entrevista ao SESC São Paulo, Ney Hugo (2010b) fala sobre o funcionamento do Macaco Bong como banda-programa do Fora do Eixo e explica como é o envolvimento no circuito:

A banda surgiu nesta perspectiva de ser um programa. Então, em 2006, quando começamos a circular, não era simplesmente uma banda indo fazer o show, eram três pessoas que trabalham no Espaço Cubo, e ali mesmo a gente trabalhava em banquinha vendendo CD, trabalhava na sonorização dos palcos dos eventos, fazendo a cobertura e transmissão ao vivo em web-rádio [...] então a gente sempre foi com esse *case*, né...

O *case* do Macaco Bong também é associado à questão da autonomia na música. Seria a ideia de não mais precisarem dos antigos processos comunicacionais da indústria fonográfica. Se não possuem rádio, criam sua própria web-rádio; se não possuem TV, criam sua web-tv; se não possuem gravadora, criam selos virtuais e publicam seus discos na web. Esta autonomia também estaria relacionada ao processo de construção musical. Como não vão tocar em grandes rádios, não precisam se preocupar com *hits* radiofônicos. Como não possuem gravadora, compõem e gravam seu disco do jeito que bem entendem. Na mesma entrevista ao SESC, Ney Hugo (2010b) comenta a construção musical do Macaco Bong:

É a questão do simples e bem-feito, sem ter a preocupação às vezes de a música estar muito longa... a gente está hoje num mercado que não precisa da rádio, não precisa da gravadora falando que a música tem que ser pequena. É bem em cima dessa autonomia mesmo, de auto-gestão da banda, que cai também na hora de compor...

Para Ney, autonomia e autogestão estão diretamente ligados ao processo de composição musical e idealização da obra como um produto. Quanto a isso, Bourdieu (2007, p. 10) nos diz que:

Afirmar a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo, em relação ao 'indivíduo'... é, ao mesmo tempo, recusar o reconhecimento de qualquer outra necessidade além daquela que se encontra inscrita na tradição própria da disciplina artística comemorada.

Tal recusa, ainda que utópica, em reconhecer qualquer outra necessidade além da disciplina artística, é um ponto constante na música independente brasileira atual, e vem

acompanhada da distinção de produtos criados em meio ao *mainstream*³ e ao circuito independente. Felipe Trotta e Márcio Monteiro (2008, p. 5) explicam o funcionamento do conceito:

O que se observa é que o panorama da circulação de música pela sociedade estabelece uma distinção entre os produtos concebidos no forno das multinacionais e os ‘outros’, produzidos a partir de lógicas e capitais ‘independentes’ do financiamento das ‘majors’. Nessa distinção, opera uma forte vertente de valoração estética, agregando núcleos estilísticos radicalmente diversos a partir do compartilhamento hipotético de determinado grau de autonomia artística. Ainda que se possa argumentar que essa valoração através da autonomia seja altamente problemática e com poucas possibilidades de resistir à análise dos mecanismos de produção musical – tanto das majors quanto das ‘indies’ – trata-se de um critério valorativo-argumentativo que funciona de forma incrivelmente uniforme nos ambientes multifacetados da chamada música ‘independente’.

Márcia Tosta Dias esclarece que nem sempre artistas com relativa distância do *mainstream* utilizam sua autonomia estética para se afastarem bruscamente de um determinado modelo de música *pop* formatado em meio à indústria, recorrendo então a modelos previamente consagrados, ousando pouco e reiterando a estética lançada pelas *majors* (DIAS, 2000, p. 130). Isto, no entanto, não parece acontecer com a banda Macaco Bong. A maioria de suas músicas tem em torno de sete minutos, algumas chegando a dez. Também não parecem se preocupar em evidenciar refrões ou estrofes em suas composições, aproximando seu rock instrumental do gênero musical conhecido como *free jazz*, muito afeito a improvisos.

Já Mozart, ciente de seu talento musical, viveu ao seu modo questões parecidas. Norbert Elias (1995, p. 34) relata que o músico “antecipou as atitudes e os sentimentos de um tipo posterior de artista”, e que “a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir sua própria imaginação”. No entanto, o artista esbarrava na obrigatoriedade de moldar suas composições ao gosto da corte dominante. Quando buscou romper com este gosto, deparou-se com um circuito cultural ainda inicial e não muito favorável para artistas autônomos como ele.

Analisando reconfigurações na indústria da música, Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky (2011, p. 3-4) abordam o conceito de circuito cultural, que abarcaria processos produtivos com níveis de institucionalidade baseados em modelos de negócios,

com “um razoável protagonismo dos atores sociais”. Citando Du Gay (1997), Herschmann e Kischinhevsky (2011, p. 2) entendem que circuitos culturais se formam

na articulação entre cenas artísticas locais e empresas do setor de comunicação e cultura (selos musicais, redes de rádio e TV, imprensa especializada), além de produtores, empresários autônomos e outros profissionais que orbitam os negócios da música.

Talvez, se Mozart encontrasse um circuito cultural musical mais favorável a artistas autônomos, como encontrou Beethoven – segundo descreve Norbert Elias (1995, p. 43-44) –, seu final teria sido menos trágico.

A utopia da comunicação

Uma das características do circuito cultural no século XXI é a autopublicação na *web*. Esta ferramenta tecnológica possibilita o surgimento de um mercado de nichos, sustentado pela Cauda Longa (ANDERSON, 2006), que traria o crescimento de vendas de grandes variedades de produtos, com cada item vendendo pequenas quantidades, ao invés de apenas poucos itens vendendo grandes quantidades. A Cauda Longa seria proporcionada pelas novas mídias digitais, presentes principalmente na *internet*. Com isso, artistas independentes utilizam ferramentas digitais como estratégia de lançamento no mercado, em busca de formação de público em um mercado de nichos.

Citando casos de bandas como Bonde do Rolê e Cansei de Ser Sexy, “que obtiveram sucesso comercial a partir de estratégias de disponibilização gratuita de músicas na Internet” (TROTТА; MONTEIRO, 2008, p. 2), Felipe Trotta e Márcio Monteiro (2008, p. 1) chamam atenção para alternativas de distribuição de fonogramas, que “têm obtido razoável êxito na diversificação de ofertas musicais disponíveis, potencializando um mercado de ‘nichos’ que passa a competir com o mercado de ‘massa’”.

Trotta e Monteiro (2008) abordam a questão da tecnologia nestes nichos: “em virtude das facilidades tecnológicas promovidas pela digitalização, alcançam circulação mundial ou local, e tornam comercialmente viáveis universos culturais com públicos numericamente reduzidos”. Neste mesmo texto, os autores esclarecem o quão fluido e dúbio é o conceito de independente, “termo vago o suficiente para abarcar artistas e grupos

bastante diferentes esteticamente, unidos por uma certa posição periférica no mercado – seja como estratégia política consciente ou como contingência profissional”.

Dentro dos circuitos independentes, as novas mídias digitais são frequentemente lidas sob a égide de democratizadoras da comunicação, contra (segundo tais argumentos) o anterior monopólio comunicacional imposto pela indústria cultural. Em resumo, seria uma ideia (extremamente ingênua) de que a liberdade em relação às mídias e grandes gravadoras permite uma maior autonomia em relação à carreira musical; e que o material produzido no forno das grandes gravadoras seria um produto moldado ao mercado e preso a um esquema produtivo voltado apenas ao comércio.

Um tanto otimistas com as reais possibilidades de democracia na cultura digital, tais conceitos situam-se dentro do que Yves Winkin chamou de utopia da comunicação, “principalmente no que se refere à amplidão de sua difusão e à crença em seu caráter inelutável” (WINKIN, 1928, p. 190). Winkin aborda a questão de certo furor em torno das NTICs (Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação). Para o autor, tal furor e os discursos ora apavorados, ora entusiasmados

[...] são igualmente indícios que mostram que a comunicação – ou seja, a transmissão de informações – é apresentada, como em 1945-1950, como um valor progressista, que fará surgir uma sociedade melhor e mais justa. A comunicação é de fato a utopia da segunda metade do século XX (WINKIN, 1928, p. 191).

Muito do poder de autonomia estética da música independente atual passa, então, pela crença no poder das NTICs. No entanto, tal leitura não substitui o importante papel legitimador da mídia impressa e massiva.

O papel central das mídias

As mídias musicais possuem um importante papel nas disputas geradas em meio ao circuito da música. A própria “crise” da indústria fonográfica, que “nada mais é do que uma reconfiguração dos padrões de produção, circulação e consumo de música na contemporaneidade” (SÁ, 2006, p. 2), muito se deve à chegada de uma importante mídia ao mercado, no início dos anos oitenta, o *Compact-Disc* (CD), que iniciava a era de desmaterialização digital. A música se transformava então em “bits que podem ser

acessados, lidos e traduzidos em suportes variáveis, virtualizando-se; e pode ainda ser reprocessada, sampleada e reconectada com outros sons através de softwares específicos; num processo aberto e potencialmente infundável” (SÁ, 2006, p. 15).

Assim, entendemos que ao menos parte da suposta “crise da indústria fonográfica” foi causada com o lançamento de produtos que separariam aos poucos a noção de “música” de seus formatos físicos, tornando-a cada vez mais digital, menos palpável. Herschmann e Kischinhevsky (2005, p. 6) abordam a chegada da tecnologia de gravação de CDs ao grande público, que, segundo eles, “funcionou como um tiro no próprio pé”. Logo, LPs, CDs, K-7s, MP3 e demais artefatos são importantes para nos fazer refletir sobre o “papel central da mídia, da chamada indústria cultural e das tecnologias da comunicação em todo o processo de produção, circulação e consumo musical ao longo do século XX e, agora, no início do XXI” (SÁ, 2006, p. 6).

É muito significativa, por exemplo, a plataforma de lançamento escolhida pelo Macaco Bong para o álbum *Artista Igual Pedreiro*. Aproveitando a capacidade de extremo compartilhamento do MP3, mas também das práticas cotidianas de colecioná-lo (STERNE, 2010, p. 71), a banda lançou *Artista Igual Pedreiro* em CD físico (pelos selos independentes Fora do Eixo Discos e Monstro Discos), mas também digitalmente, através da plataforma *Album Virtual*, do extinto selo musical *Trama Virtual*, “chegando a figurar como o mais baixado a frente de artistas como Elis Regina, Tom Zé e Otto” (PIRES, 2010, p. 54).

O *Album Virtual* da *Trama* apresenta características interessantes de remediação. O conceito é proposto por Bolter e Grusin (2000) e “ênfatiza a relação de mútua provocação, diálogo e apropriação entre diferentes mídias, em que a sugestão é a de que um meio atua sempre em relação aos anteriores a partir de uma dupla lógica de conservação e ruptura” (SÁ, 2009, p. 52). Logo, através da remediação, podemos entender a importância de lançamentos virtuais simulando experiências com CDs ou LPs, tratando-se “de uma forma ativa de se relacionar com a história da música, quando o passado ressignifica o presente, enriquecendo-o de sentidos ao permitir o aprofundamento de uma genealogia musical que interessa ao ouvinte resgatar” (SÁ, 2009, p. 67).

Henrique Ramos Reicht (2011, p. 99) explica a experiência de escuta do *Album Virtual*:

A experiência de acesso ao álbum ocorre pela mediação de uma representação da prática de escuta do CD. Através de uma nova janela, o álbum é apresentado em uma animação em flash, onde, utilizando o mouse, antes de ouvir a música é preciso abrir a caixa do CD e direcioná-lo a um aparelho de som à direita. Do mesmo modo, o encarte do CD pode ser tirado da caixa e ‘folhado’ com o mouse. Para ver a contracapa da caixa o processo é o mesmo.



Fig. 1 - O disco *Artista Igual Pedreiro* no *Album Virtual* do extinto selo musical *Trama Virtual*.

As mídias possuem, portanto, um papel fundamental na mediação dentro de qualquer circuito musical. Logo, o Macaco Bong já parte de uma base comunicacional e tecnológica pré-estabelecida em anos de indústria fonográfica. Mesmo que negue diversas práticas desta indústria, apropria-se de outras para se legitimar. Neste caso, a *Revista Rolling Stone Brasil* tem um papel fundamental neste processo de construção.

Em 2008, o disco *Artista Igual Pedreiro* foi eleito o melhor disco nacional do ano pela revista,⁴ sendo divulgado com alarde pelo circuito Fora do Eixo e pela banda. O disco obteve

[...] um feito inédito para uma banda instrumental, a frente de artistas mais populares como Mallu Magalhães, Lenine e Ney Matogrosso. Essa premiação é considerada por muitos como um dos grandes acontecimentos para o Rock instrumental no Brasil (PIRES, 2010, p. 54).

Em um *post* no antigo portal do FdE, Ney Hugo afirmava:

A representatividade do primeiro lugar de uma revista grande como a RS (Rolling Stone) ser de uma banda independente, que lançou seu álbum por selos independentes (Fora do Eixo Discos / Monstro Discos) se torna tamanha, visto o momento de transição pelo qual passa a música brasileira, acompanhando as tendências mundiais do pós internet e maior acessibilidade às tecnologias de áudio. O fato certamente é um estímulo às bandas e a um rever de conceitos por parte dos veículos que se pautam nas majors, e ainda não se ligaram que o mercado atual clama por bandas que trabalhem a auto gestão. Novos tempos, camarada... Azar de quem ainda não sacou (HUGO, on-line).

Pensar que as novas bandas e produtores culturais se baseiam apenas nas plataformas virtuais para se divulgarem é lançar um olhar restrito a este circuito musical. A mídia tradicional costuma, então, ser muito útil neste circuito e um contraponto ao seu próprio discurso e crença nas mídias digitais como principais meios de democratização de processos comunicacionais. O poder legitimador da mídia tradicional parece longe de chegar ao fim.

Gilberto Gil e Macaco Bong: um futuro possível?

Outra forma importante de legitimação na música é a associação a agentes culturais que acionem pertencimento histórico aos novos artistas. Neste sentido, o *show* em que o Macaco Bong tocou com Gilberto Gil é um caso exemplar. Em novembro de 2010, aconteceu no Auditório Ibirapuera (SP) o espetáculo *Futurível*. Na ocasião, o Ministro da Cultura do Brasil era Juca Ferreira, que havia herdado o cargo diretamente da gestão de Gilberto Gil, sendo que ambos trouxeram à pauta incentivos à cultura digital no país. No evento, a banda Macaco Bong se apresentou como acompanhante do cantor Gilberto Gil. Uma reportagem na revista *Rolling Stone Brasil* apresentava o show como uma “rara oportunidade de se ver um dos representantes da Tropicália liderar, ainda que por um breve tempo, uma banda de rock” (PEREIRA, 2010). Já no site do Ministério da Cultura, a resenha do *show* Futurível enfatizava o caráter político e simbólico do evento, ressaltando também sua conexão com a Tropicália.⁵

[...] o encontro ‘Futurível’, embora praticamente livre de discursos, parecia fazer um balanço dos oito anos de cultura e do Ministério da Cultura, sob a direção de Lula e da turma de mutantes tropicalistas de Gilberto Gil. E agora, qual será o possível futuro futurível? (SANCHES, 2010).

A conexão do Macaco Bong e do Circuito Fora do Eixo com a Tropicália e também com Gilberto Gil era a todo tempo evocada, inserindo a banda e o circuito em uma linha histórica na qual o envolvimento musical e político de Gilberto Gil eram protagonistas. Em uma entrevista antes do show Futurível, Ney Hugo (2010a) afirmava:

O Gil é um grande elemento de transição nisso que a gente está vivendo agora... do ano dois mil pra cá os artistas começaram a visualizar mais a questão política... essa coisa de separar a cultura e a música do ambiente político veio muito mais dos anos oitenta pra cá, que foi uma coisa que já existia, mas que foi se perdendo, e agora, depois da internet, dos anos dois mil pra cá, a galera vem com uma outra maneira, a gente tem essa década aí de transição e agora a partir de 2011 as perspectivas continuam ótimas no ambiente político, e a internet foi o grande transformador dos caminhos da humanidade.

A inserção do Macaco Bong e do Circuito Fora do Eixo nesta linha histórica em que Gilberto Gil e a Tropicália perpassam torna-se então um forte processo comunicacional de legitimação perante o cenário musical brasileiro e reforça o papel do agente legitimador na música.

Mozart também viveu situações parecidas. Sua ópera *O rapto do serralho* foi avaliada negativamente pelo imperador José II em 1782. “Notas demais, meu caro Mozart, notas demais”, declarava o imperador ao músico (ELIAS, 1995, p. 128). Em sua fase de artista autônomo, apesar de livre das imposições da corte, Mozart ainda dependia da opinião legitimadora do imperador: “se corresse o rumor de que o imperador não tinha um músico especialmente em conta, a boa sociedade simplesmente o deixava de lado” (ELIAS, 1995, p. 35).

Em um caso muito similar à perenidade de alguns exemplos de sucesso rápido na música *pop* difundida pela indústria fonográfica, a sociedade cortesã de Viena também era muito volúvel, como advertiu o Conde Arco, membro da corte de Salzburgo: “aqui a fama de uma pessoa não dura muito” (ELIAS, 1995, p. 36). Conde Arco insistia no aviso a Mozart:

Acredite-me, você está se deixando deslumbrar muito facilmente por Viena. Aqui, a reputação de um homem dura muito pouco tempo. De início, é verdade, você é coberto de elogios e ainda por cima ganha muito dinheiro — mas quanto tempo isso dura? Após alguns meses os vienenses querem algo novo (ELIAS, 1997, p. 118).

Talvez o papel legitimador negativo do imperador é o que tenha ocasionado a ruína do circuito musical que Mozart vinha então construindo para si, como forma de sustentabilidade em sua condição de artista autônomo:

Pela manhã, dava aulas de piano e quase todas as noites tocava em casas nobres. Os assinantes — temos algumas listas — também eram nobres. Mas, a 12 de julho de 1789, menciona ao mercador Michael Puchberg que um novo concerto por assinaturas havia fracassado, já que só tinha um nome na lista: Herr van Sweiten, um conhecido seu. A sociedade vienense tinha se afastado dele, o Imperador à frente (ELIAS, 1995, p. 35).

Editais do governo e patronato

Outro processo que remete ao passado é a forma de sustentabilidade buscada via editais e patrocínios do governo. Tanto o Macaco Bong quanto outras bandas do circuito independente costumam ser beneficiados via editais de fomento à produção de festivais, gravação de discos e demais produções de conteúdo relacionado à música. Esta forma de patrocínio relacionada ao governo nos faz lembrar a dependência do patronato que os artistas artesãos tinham na época de Mozart. Por mais que não tenhamos uma situação típica ideal de comparação, ainda assim podemos pensar na questão da dependência dos músicos em relação a supostos “patrões” e como se dá o poder de negociação neste âmbito.

O Circuito Fora do Eixo associa suas captações de recursos estatais aos recursos de empresas privadas. Para isso, conta com um grande banco de dados na ferramenta *Google Docs*, para quem quiser consultá-lo.⁶ Lá estão cadastrados todos os projetos, aprovados ou não, possibilitando a troca de informações e a capacitação da rede em angariar recursos.

No caso do Macaco Bong, sua autonomia musical permanece pouco ou nada alterada em relação a qualquer tipo de dependência (mesmo que branda) ao governo, o que

não acontecia no caso de Mozart, que obviamente vivenciava um regime de negociação muito escasso com seus patronos.

Considerações finais

Muitos dos processos utilizados na música independente atual remetem a situações históricas já vivenciadas, mesmo que de formas não idênticas, mas com semelhanças interessantes como objeto de estudo. O contexto histórico em que se encontra o artista é determinante não apenas em sua forma de sustento, mas também em todo o processo de criação musical. E sua relação com as tecnologias disponíveis também proporciona um mundo de possibilidades de construção identitária, como é o caso do “artista igual pedreiro”, que se baseia nas novas mídias digitais para se legitimar perante a antiga indústria fonográfica.

A autopublicação propiciada pelas mídias digitais traz a possibilidade dos novos artistas apresentarem sua música. Independentemente de o artista conseguir ou não se sustentar ou atingir alguma notoriedade, esse é um diferencial que não existia na época de Mozart, que contava apenas com suas partituras escritas e o nome já estabelecido para ver sua obra sair do papel. No entanto, o papel legitimador de agentes com posição de destaque na sociedade (seja um músico como Gilberto Gil, um imperador ou um jornalista da *Rolling Stone*) ainda é fundamental neste processo. Além disso, a busca por apoio financeiro governamental e até mesmo a utilização virtual de experiências com mídias como o CD nos levam a crer que a história apresenta caminhos que se reconfiguram, em processos de transformação, mas também de retorno e solidificação de antigas práticas, possibilitando-nos observá-la como “uma história que se constrói em ziguezague, por caminhos transversos, repleta de reapropriações, ressignificações e resistências...” (SÁ, 2009, p. 52).

Logo, abordar o Circuito Fora do Eixo e a banda Macaco Bong é observar toda uma rede comunicacional e suas práticas relacionadas tanto às novas tecnologias quanto às mídias tradicionais e aos grandes conglomerados de comunicação. É procurar entender o circuito da música independente sem dissociá-lo das antigas estratégias das grandes gravadoras. É observar as materialidades da música e de que forma elas atuam neste cenário; cenário este que remete a primórdios de construções identitárias tão antigas quanto as que viveu Mozart, no século XVIII, fosse como artista artesão ou artista autônomo,

porém, desde então, já em busca – e em constante luta – pelo estabelecimento de sua autonomia musical.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, C. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BOLTER, J.; GRUSIN, D. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: critério social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAPILÉ, Pablo. *Conexão Cuiabá/Acre (parte 1)*. Disponível em: <<http://cubista.blogspot.com.br/search?updated-max=2009-01-18T19:47:00-08:00&max-results=7&start=35&by-date=false>>. Última conferência: 10 jun. 2013.
- CORREA, Wyllian. *Produção, comunicação e Consumo Musical no Brasil no início do século XXI: o estudo de caso dos festivais de música independente realizados no país e vinculados à Abrafin*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2000.
- DU GAY, Paul etc. (Ed.). *Production of culture/Culture of production*. Londres: Sage, 1997.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- HERSCHMANN, Michael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A reconfiguração da indústria da música. *E-compós*, Brasília DF, v. 14, n. 1, jan./abr. 2011.
- _____. Indústria da Música: uma crise anunciada. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, v. 28, 2005. Rio de Janeiro. *Anais...*, Rio de Janeiro, 2005.
- HUGO, Ney. *Futurível: Macaco Bong fala*. [nov/2010]. Casa de Cultura Digital, São Paulo, 2010a. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aO6BTfITL-k>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- _____. *Macaco Bong: entrevista*. [jul/2010]. SESC, São Paulo, 2010b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hPMUM-w2qqo>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- _____. *Os melhores do ano da Rolling Stone brasileira*. Disponível em: <<http://v1.foradoeixo.org.br/noticia.php?id=714>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- PEREIRA, L. D. Trio Macaco Bong leva Gilberto Gil de volta ao Rock. *Rolling Stone Brasil*, São Paulo, n. 51, 2010. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/51/gilberto-gil-de-volta-ao-rock-com-trio-macaco-bong>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- PIRES, V. *Para além do post rock: cena, mídia e a nova música instrumental brasileira*. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.
- REICHEL, H. R. *Da venda de discos à monetarização das mediações musicais*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

SÁ, S. P. O CD morreu? Viva o vinil! In: PERPETUO, I. F.; SILVEIRA, S. A. (Org.). *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

_____. *A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo*. Bahia: Gepicc, 2006.

SANCHES, P. A. *Gilberto Gil faz “balanço” em espetáculo coletivo no Ibirapuera*. Último Segundo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2010/11/17/gilberto-gil-faz-balanco-em-espetaculo-coletivo-no-ibirapuera>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

STERNE, Johnatan. O MP3 como artefato cultural. In: SÁ, S. P. (Org.). *Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

TROTTA, F.; MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. *E-compós*, Brasília DF, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008.

WINKIN, Yves. *Nova Comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papyrus, 1998.

Notas

¹ Disponível em: <<http://www.espacocubo.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

² No dia 09 de abril de 2013, Pablo Capilé anunciava em um post no *Facebook*: “O Un-Convention lançará a versão britânica do Fora do Eixo!”, postando o link de uma matéria do *The Journal*, da Escócia. Disponível em: <www.facebook.com/pablocapile/posts/501796963201462>. Última conferência: 10 de junho de 2013.

³ Mercado historicamente protagonizado pelos grandes conglomerados, ou seja, empresas multinacionais, muito conhecidas como *majors*.

⁴ Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2008/#imagem0>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁵ A Tropicália (ou Tropicalismo) foi um movimento cultural brasileiro surgido nos anos sessenta, reunindo música brasileira e avanços tecnológicos, abrindo-se às influências da música estrangeira da época, principalmente o rock psicodélico. O disco-manifesto *Tropicália ou Panis Et Circensis*, de 1968, traz artistas como Gilberto Gil, Os Mutantes, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e o maestro vanguardista Rogério Duprat.

⁶ Disponível em:

<https://docs.google.com/spreadsheet/ccc?key=0AjEzvOdRTzfAdGJTRGF2ZGU0cmYzczktZ1FIUllpbVE&hl=pt_BR#gid=1>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Artigo recebido em 12/06/2013. Aprovado em 28/06/2013.