
Modos de Ser, de Dizer e de Fazer:

A Banda Violins e as Disputas pelos Significados no Brasil

Rubens Benevides*

No que se segue serão analisadas apenas aquelas obras que não aderem de forma integral ao campo da cultura de massa, tratando principalmente da música realizada nos campos de produção restrita, notadamente a música independente. Mais especificamente, iremos tentar a análise da obra de uma banda do rock independente contemporânea, a banda Violins. A banda, ainda em atividade, chama a atenção pela fidelidade de seu público ainda que os temas de suas músicas sejam marcados por questões áridas, ácidas e difíceis. A questão adquire ainda mais interesse na medida em que a banda atuou em toda a sua trajetória em um esquema de produção independente, sem qualquer participação do grande capital, portanto sem aderir integralmente aos esquemas da massificação cultural. O referencial, nos termos dos horizontes teóricos do texto, passa pela teoria crítica, predominantemente T.W. Adorno e Walter Benjamin e por autores críticos contemporâneos como Jacques Ranciere, André Gorz e Axel Honneth. Mas é atualizado pela referência a autores mais contemporâneos dos estudos musicais, David Hesmondhalgh, David Nakano, Frédéric Martel, Scott Timberg e Shannon Garland.

As abordagens musicais de Adorno na teoria crítica da Escola de Frankfurt circularam em torno das dinâmicas de reificação cultural pelo avanço da lógica da mercadoria sobre as formas musicais não mercadológicas, fazendo-as desaparecer ou adaptando-as ao mercado. Adorno, um dos principais autores dos estudos crítico-musicais, prefere a análise do campo erudito, gênero musical onde encontrar-se-iam as

* Professor da Faculdade de Ciências Sociais da UFG (Universidade Federal de Goiás).

melhores representações das expressões do eu individual e do encantamento estético. Mas sua teoria mais geral do campo cultural é a teoria da indústria cultural, que não poupa sequer a música erudita. Contudo, Adorno não abandona os temores vividos por um judeu-alemão causados pelo avanço fascista, pelo terror do holocausto e considerando-se que não foram refreados, a continuidade do arcaico metamorfoseado pelo processo de massificação e homogeneização cultural, conforme é apontado no livro escrito com Horkheimer, *A dialética do esclarecimento* (ADORNO, 1985). Assim, se se considera as análises sobre a música popular, os gêneros musicais populares, em particular o Jazz, aparecem como gêneros musicais massivo-mercadológico e, no sentido em que eliminam as formas de auto-determinação e autonomia individual da produção musical Adorno enxergou neles, no avanço da massificação e da homogeneização, equivalências com o fascismo.

O forte arraigamento da teoria crítica da sociedade de Adorno ao princípio marxiano¹ do caráter revolucionário do proletariado nas lutas sociais, a partir da prioridade do trabalho, contudo, no contexto de capitalismo tardio a cooptação política do proletariado fez que ele incluísse no campo de análise crítica da Indústria Cultural todo um universo da produção musical que foi entendida como música massiva e, portanto, reificada. A principal crítica dos autores pós-modernistas a perspectivas como a de Adorno é a referencialidade a uma cultura elitizada em que o restante da produção cultural no capitalismo tardio perde seu caráter original e autêntico como significantes válidos do modo de sociabilidade. Sua análise do *Jazz* ressalta esse aspecto, uma vez que desconsidera a formação de comunidades de músicos que funcionavam como situações criativas quando adquiriam presença nas *Jam sessions*, conforme aponta Hobsbawn (HOBSBAWN, 2014).

Daí que Adorno tenha analisado o Jazz sem qualquer concessão, sob os conceitos de sua crítica cultural, e perdido o potencial de rebeldia, bem como a produção de vínculos entre os músicos e agentes da música, que o *Jazz* proporciona a tanto tempo. Ainda que Adorno indique frequentemente em sua obra a necessidade urgente de alternativas políticas, ele não indica um movimento social ou cultural concreto, para além da subjetividade individual, como portador de potencial emancipatório. Sua análise do *Jazz* como gênero musical comprova isso, pois, ela não

¹O termo *marxiano* aparece aqui procurando indicar a leitura da obra do próprio Marx, tendo em vista que toda a tradição do pensamento influenciada por ele também foi denominada *marxista*, dando margem a confusões.

lhe permite a sensibilidade para aquilo que Benjamin já havia indicado, antes dele, quando escreveu sobre o caráter da reprodutibilidade técnica das obras de arte, que “não há épocas de decadência” em termos artísticos-culturais, apontando na direção da “retomada do fetiche” como horizonte político (BENJAMIN, 2006).

No entanto, o proletariado, ainda que de fundamental importância nas lutas sociais, não pode mais ser considerado como protagonista² exclusivo ou mesmo majoritário delas devido ao fato de o campo do trabalho encontrar-se em necessária transição para novas formas de atividade, especialmente nos campos da produção imaterial. Gorz (2005) indica que a tendência para a mudança dos paradigmas produtivos faz do trabalho imaterial o coração do sistema, o “centro da criação de valor é o trabalho imaterial” (p. 19). Tendência que é completada com o uso cada vez mais intenso da produção computadorizada e robotizada e a criação da Web que fazem o deslocamento da propriedade de bens para a de saberes e conhecimento, trazidas para a frente do processo de produção de valor.

Um conceito que pretende incorporar toda essa força de trabalho que se encontra na vanguarda da classe trabalhadora é o conceito de “precariado”. Não cabe aqui fazer uma análise do desenvolvimento do precariado no Brasil, mas deve bastar que ele indica aqueles conjuntos de trabalhadores, de diversas áreas de atividade, qualificados ou não para o trato com as novas tecnologias de produção e comunicação, que são continuamente deslocados dos sistemas de direitos e que se submetem às demandas das empresas e da valorização do capital. O precariado é, portanto, o antípoda dialético da aplicação das técnicas da Terceira Revolução Industrial aos espaços produtivos pelo capital transnacional que flexibiliza direitos e precariza as condições de existência dos trabalhadores produzindo também formas novas de luta e de resistência. Os precários são tanto trabalhadores rurais, autônomos, informais, urbanos, diaristas, profissionais liberais, *free lance*, entre várias outras modalidades de trabalho. Todos eles direta ou indiretamente têm as condições das suas atividades ligadas às inovações tecnológicas.

Como indica Francisco de Oliveira (2003):

Ora, a tendência moderna do capital é a de suprimir o adiantamento de capital: o pagamento dos trabalhadores não será um adiantamento do capital, mas dependerá dos resultados das vendas dos produtos-mercadorias. Nas formas da terceirização, do trabalho precário, e, entre nós, do que continua a

²Aqui o termo *protagonista* aparece como o traço realista do conceito de classe revolucionária, indicando o aspecto concreto das lideranças dos movimentos que nos eventos revolucionários conduziram as ações de conjuntos mais amplos da classe trabalhadora.

se chamar 'trabalho informal', está uma mudança radical na determinação do capital variável (OLIVEIRA, 2003, 136).

Trata-se da radicalização da circulação no trabalho e dos processos de precarização, com a legalização de novas formas flexíveis do vínculo empregatício, e virtualização das atividades sociais. Oliveira assim expressa o problema, “A estrutura de classes também foi truncada ou modificada: as capas mais altas do antigo proletariado converteram-se, em parte, no que Robert Reich chamou de 'analistas simbólicos’” (OLIVEIRA, 2003, 146).

Em relação à tendência existente para a produção imaterial Gorz (2005) mostra como o conceito de valor no capitalismo tardio migrou da produção para o conhecimento e, como resultado,

o capital material é abandonado aos “parceiros” contratados pela firma-mãe, que por sua vez assume para eles o papel de suserano: ela os força, pela revisão permanente dos termos de seu contrato, a intensificar continuamente a exploração de sua mão de obra. Ela compra, a um preço muito baixo, produtos entregues pelos contratados, e embolsa ganhos bastante elevados (no caso da Nike, por exemplo, quatro bilhões de dólares por ano, apenas no que diz respeito às vendas nos Estados Unidos) revendendo-os já com a sua marca. O trabalho e o capital fixo material são desvalorizados e frequentemente ignorados pela Bolsa, enquanto o capital imaterial é avaliado em cotações sem base mensurável (GORZ, 2005, p. 39).

Sobre isso basta observar no Brasil as filiais das transnacionais do automóvel que terceirizam completamente a produção veicular e recebem pelo know-how acumulado e pela concessão de atualizações, isto é, pela gestão de conhecimentos, saberes e direitos, como por exemplo, dos direitos de uso das marcas. O melhor exemplo do tipo de consórcio modular que levou ao extremo as formas de *outsourcing* foi a fábrica da Volkswagen em Resende no Rio de Janeiro (CORREA, 2000).

Gorz (2004) mostra em a *Miséria do presente, riqueza do possível* que as mudanças nas formas de organização do trabalho retiraram o “trabalhador” e no estrito sentido marxiano o proletário, da centralidade do mundo e colocou em seu lugar o *precário*,

que às vezes “trabalha” e às vezes não “trabalha”, exercendo de modo descontínuo múltiplos ofícios que não constituem, nenhum deles, propriamente falando, um ofício, precário que não possui profissão identificável e cuja profissão é não ter nenhuma, não podendo portanto identificar-se a seu trabalho e que a ele não se identifica, mas considera sua “verdadeira” atividade aquela a qual se devota nas intermitências de seu “trabalho” remunerado (GORZ, 2004, p. 64).

Parece evidente que da perspectiva de Gorz temos ainda a permanência da relação fundamental de exploração de uma classe por outra, mas aparentemente o que

ocorre é que a atividade produtiva do trabalho assumiu um caráter fantasmagórico, pois é “massivamente eliminado, economizado e abolido em todos os níveis da produção, na escala da sociedade inteira e do mundo inteiro” (GORZ, 2004, p. 65). Este processo possui como um de seus elementos fundamentais o processo de mundialização financeira do capital (CHESNAIS, 1996), mas, particularmente,

Na medida em que o valor simbólico do produto se torna a fonte principal do lucro, a criação de valor se desloca para um campo em que os progressos de produtividade podem continuar sem efeito sensível sobre o nível dos preços. O capital fixo imaterial da firma compreende agora a sua notoriedade, seu prestígio, constitutivos de um capital simbólico; e o talento, a competência, a criatividade das pessoas que produzem a dimensão quase artística dos artigos (GORZ, 2005, p. 48).

Progressos de produtividade não afetam os preços, pois, o valor agora é o resultado do deslocamento da criação de valor para a produção imaterial, via valorização das imagens, do som e outros elementos das representações. Isto ocorre como resultado da valorização de determinados atributos simbólicos da mercadoria cujo acúmulo torna-se capital simbólico, mas capital que é vendido nos mercados pelas principalmente pelas corporações transnacionais através de técnicas como franchising, outsourcing, entre outras. As imagens e sons também passam a ter valor em si mesmos. No entanto, os avanços tecnológicos principalmente no campo digital e nas tecnologias de comunicação e intercâmbio foram determinantes da tendência dominante da organização de redes sociais que muitas vezes passaram a explorar uma diversidade de campos sociais justamente no contexto da democratização do acesso a computadores e a redes virtuais como a própria Web na direção das formas de colaboração na produção e compartilhamento dos produtos das atividades produtivas. O problema dialético é que esse sistema não se democratiza por si próprio, mas o império das *marcas* também pode ser sentido como símbolo de opressão e o sentido também pode influir nos modos de ser, de dizer e fazer, pois, incluem as experiências com as imagens e, acrescentamos, com os sons e com as formas da arte, com o amor, a justiça e a solidariedade, mas também as experiências de escárnio, humilhação e rebaixamento. Daí que “O encontro dos incompatíveis põe em evidência o poder de outra comunidade estabelecendo outra medida, impondo a realidade absoluta do desejo e do sonho” (RANCIÈRE, 2012, p. 66), (Aqui Rancière é um teórico crítico, como também Deleuze). O choque dialético do aparecimento do Outro ou a atividade da máquina simbolista são os modos de relação entre os heterogêneos, dialético ou simbólico, conflito ou analogia.

É das situações de escárnio, humilhação e rebaixamento que, da perspectiva de Honneth (2009), surgem as formas de luta, expressas nas manifestações públicas dos grupos sociais como resposta para aquelas mesmas situações. Esta é a forma da relação baseada no conflito. Em seu livro anterior, *Crítica do Poder*³, Honneth (2009) mostra que a Teoria Crítica – nas tradições francesa e alemã – sempre deixou de lado as lutas dos grupos sociais realmente existentes. A análise das obras de Horkheimer, Adorno, Habermas e Foucault indica a ausência de alternativas concretas de resistência ao capital. Alternativas estas que o próprio Honneth (2003), em *Luta por Reconhecimento*, apresenta através do modelo de estudo e descrição das experiências concretas de luta dos submetidos, subordinados e subalternos. Essas experiências são percebidas e significadas, de regra, sob o pano de fundo de uma eticidade moderna, daí que lutas sociais nas sociedades pós-contemporâneas necessitam se constituir em contextos comunicativos, como os movimentos sociais, e perquirir as instituições tendo em vista as dívidas ético-morais infligidas aos agentes sociais.

Diversos autores vêm demonstrando que além das formas de sobre-exploração liberadas pela flexibilização do trabalho trazida pela aplicação de produtos e técnicas da “revolução molecular digital” (OLIVEIRA, 2003), encontra-se a presença de inconformismos e criação de alternativas em diversos campos de atividade, especialmente, precários. Nestes encontramos processos de autogestão econômica, de ativismo político transformador e de produção autônoma. Por autogestão econômica nos referimos às formas de independência em relação aos centros do poder econômico dos campos de produção simbólica, cujas atividades aproveitaram-se da possibilidade de utilização de tecnologias sociais ou solidárias, tais como as moedas sociais.

Gorz indica, com o mesmo sentido emancipador, os movimentos pelo software livre e hackerativista e, sustenta a proposta de “renda universal suficiente” como o modo de remuneração do tempo liberado pelo trabalho flexível incorporado pelo capital com a mediação das novas tecnologias (GORZ, 2005). Os inconformismos, resistências e alternativas do período contemporâneo e pós-contemporâneo resultam dos “constrangimentos difusos, onipresentes, político-ideológicos⁴, que esse trabalho faz pesar sobre os indivíduos, [que] suscitam, da parte destes condutas de retração, senão de resistência, qualificadas de antissociais” (GORZ, 2005, p. 26). As formas de luta

³Em tradução livre do título original *Kritik der Macht*.

⁴Gorz parece se referir aqui aos processos burocráticos da aquisição de recursos através das políticas de redistribuição de renda por parte Estado, algo que se assemelha a isso está representado no livro *O processo de Kafka*.

surgem, assim, pela inexistência de relações salariais, pois as empresas operam através de cumprimento de metas e da lógica de avaliação de produtos, que acirram as agruras das condições de existência dos indivíduos, muitas vezes, já difíceis.

A constelação do “acrécimo de tempo livre” (GORZ, 2004, p. 26) é formada pelas diversas formas de atividade precária em suas diversas formas de não-reconhecimento social. Evidentemente, o não-reconhecimento assume uma forma diferente no sul e no norte do mundo. Enquanto no sul, de um ponto de vista mais geral, ainda se luta pela autodeterminação popular e pela soberania dos interesses do próprio povo, no norte estas são as condições consensuais mínimas de que partem a maioria dos governos. Há entre os hemisférios importantes diferenças do ponto de vista evolutivo ou ético-moral. Podemos, portanto, antever o direcionamento que a política segue nos países do sul do mundo, isto é, a manutenção do *status quo ante*, que mantém o poderio do patriarcalismo que permanece funcional para o regime de alta produtividade e altíssima rotatividade do capital moderno (OLIVEIRA, 2003).

Ainda assim, o sul do mundo, mesmo com décadas, séculos, de tradição autoritária, origina uma multiplicidade de experiências de luta e resistência democrática em diversos países do hemisfério, como mostra Santos (org., 2002), excedendo, desse modo, seu próprio conceito, o sul também é o excedente de si mesmo. Daí que em países como África do Sul, Colômbia, Brasil (tendo a cidade de Porto Alegre como principal locus de mobilização), Índia e na semiperiferia, Portugal, encontram-se experiências de combate aos fundamentos da produção de desigualdades tais como, práticas de democracia participativa e acrescentamos também as práticas de economia solidária, os bancos comunitários, as moedas solidárias, os pontos de cultura, os coletivos culturais e a arte independente, entre diversas outras formas e práticas sociais. Indicando a mesma constelação Hardt e Negri apontam para a “produção biopolítica da multidão” (HARDT e NEGRI, 2004) vista como algo espontâneo da Multidão, ou seja, a multiplicação de movimentos coletivos contra as formas de exploração, segregação e dominação estabelecidas no mundo inteiro. As pré-condições econômicas são dadas pelas categorias mais gerais da globalização econômica e da financeirização do capital e a conseqüente emergência de um “Estado de Guerra Global”. É neste contexto social mais amplo que os movimentos sociais e culturais continuam eclodindo em eventos concretos, que simbolizam certas reivindicações que podem ser difusas e focalizadas ou gerais e universais. Para os autores a

forma dominante de produção contemporânea, que exerce sua hegemonia sobre as demais, cria 'bens imateriais' como ideias, conhecimento, formas de comunicação e relações. Nesse trabalho imaterial, a produção ultrapassa os limites da economia tradicionalmente entendida para investir diretamente a cultura, a sociedade e a política. O que é produzido, nesse caso, não são apenas bens materiais, mas relações sociais e formas de vida concretas (HARDT, NEGRI: 2004, p. 134-135).

Não bastasse as estratégias e táticas de aparecimento público dos campos de produção da Multidão – seja reivindicando direitos específicos, seja com reivindicações mais amplas como o aprofundamento da democratização das relações sociais e do espaço físico –, também produtores nas artes e mais particularmente na música passaram a encampar politicamente no país os discursos e narrativas apresentadas por diversos atores da sociedade brasileira, nos planos local, regional e nacional, sobre as ideias e experiências na produção musical popular brasileira. Mas, ainda, aplicaram formas de produção econômica solidária, isto é, cooperativas, colaborativas, na produção cultural em rede .

As artes em geral são caracterizadas pelo surgimento de comunidades ao entorno da produção artístico-cultural e musical, seguindo a tendência de identificações fluidas e temporárias da época atual. Referindo-nos mais especificamente à música, por algum motivo (seja a MTV, seja a adoção do lema DIY, seja o desejo de expressão, todos eles ao mesmo tempo ou por motivos completamente diversos), a música molda o comportamento pelo efeito de criação de comunidades. Dentre essas comunidades encontram-se as cenas musicais independentes, com seus subcampos próprios de produção musical. As cenas se constituem como espaços de sociabilidade colaborativa, marcada por intensa produtividade de imagens e símbolos e por uma grande diversidade de estilos e posicionamentos.

As cenas podem ser descritas, seguindo Rancière (2012) como o mistério simbolista (com seus segredos sobre o resultado da relação entre heterogêneos) cuja forma é baseada na analogia, isto é, na produção simbólica do comum a partir da “montagem de elementos sem relação uns com os outros” (RANCIÈRE, 2012, p. 66). É na diversidade, portanto, que a máquina simbolista atua, mas, mais ainda, a analogia atua “atestando uma relação mais fundamental de copertencimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 67) entre os diversos atores de uma época. “A máquina de mistério é uma máquina para fazer o comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios mais imprevisos, um copertencimento. E é esse comum que dá a medida dos incomensuráveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 68). Dessa forma a analogia “dá forma à

grande comunidade, entre a imagem que separa e a frase que tende a um fraseado contínuo” (RANCIÈRE, 2012, p. 68), entre a adoção de um estilo e pertencer a uma comunidade de estilo, e a implementação e manutenção de um discurso comum aos membros da comunidade. No entanto, conforme o autor, “De fato, a História pode ser duas coisas contraditórias: a linha descontínua dos choques reveladores ou o contínuo da copresença” (RANCIÈRE, 2012, p. 70). A relação entre heterogêneos também pode ser conflituosa, uma vez que tende a ser fundada por uma formação identitária realizada sob as experiências de escárnio, privação e rebaixamento. Aqui o discurso recebe a forma do “escândalo democrático” da atividade político-social ou das formas de arte.

O conflito e o pertencimento são, portanto, atributos fundamentais da produção simbólica. Nas cenas musicais independentes as relações entre o campo musical independente e o campo social mais amplo primeiramente dão ensejo ao surgimento de micro-comunidades de músicos – bandas que se formam, em quantidades que desconhecemos uma vez que surgem a partir dos infindáveis contextos sociais e afetivos locais. Depois as bandas começam a se apresentar em público e são assistidas frequentemente por outros músicos e produtores, dando origem a comunidades de gostos; depois percebem que podem ampliar seu público através de medidas que denominaríamos de *capitalização simbólica*, sendo essa a primeira regra da produção musical independente⁵.

Mas os músicos percebem que a sua entrada nos sistemas de visibilidade pública de artefatos culturais – seja pela luta por reconhecimento de sua origem seja pela luta por reconhecimento de sua qualidade artística – sofre bloqueios sistemáticos, principalmente dos meios de comunicação de massa e da indústria fonográfica. A prática da *payola* nos EUA e do Jabá no Brasil constituem apenas a evidência mais clara desses bloqueios. Eles também ficam ilustrados pelos fatos de que apenas quatro grandes corporações transnacionais (*majors*) detém cerca de 70% de toda música vendida no mundo⁶ e de que

Pop music, which has always had its mix of stars, midlevel journeymen, and struggling or aspiring artists at the bottom end now looks like the U.S. Economy: a plutocracy heavily populated by serfs. As *New York* magazine documented in one of the few clear-eyed looks at this momentous change, in a single pre-Internet year – 1986 – thirty-one number-one songs came from twenty-nine different artists. By the Internet era, things were very different. Between 2008 and September 2012, a period of *almost five years*, there were only sixty-six number-one songs, and nearly half of them were turned out by

5 Há uma bibliografia diversa sobre os novos requisitos jurídicos e produtivos postos às bandas como o mínimo para a entrada no mercado.

6Conferir (MARTEL, 2012, p. 136)

just six artists – Katy Perry, Rihanna, Flo Rida, the Black Eyed Peas, Adele, and Lady Gaga (TIMBERG, 2015, p. 105)⁷.

O que Timberg (2015) denomina de *pop music* fica mais evidente a partir da seguinte colocação de Martel (2012): “A música pop não é um movimento histórico, não é um genero musical, ela esta constantemente sendo inventada e reinventada”. A *pop music* é portanto algo fluido, passageiro, sem vínculos mais estáveis, que está em permanente mudança. Mudança esta, evidentemente, que acontece aos sabores do capital investido na industria fonográfica com todas as implicações políticas que isto tem. Assim, no período atual, os bloqueios à música popular, que limitam o seu desenvolvimento, ocorrem, como em um ponto de partida, nos contextos de acesso ao sistema de visibilidade ampliada dos artefatos culturais e artísticos. As lutas de músicos e produtores pelo reconhecimento, tanto da origem, quanto da qualidade artística da produção cultural das cenas independentes e pelo reconhecimento das próprias cenas como integrante em igualdade de condições das sociedades local, regional e nacional, pode ser vista como embates contra os bloqueios impostos pelos grupos e classes hegemônicos.

Lutas que se deslocam de seu contexto estético inicial para o enfrentamento nas esferas sociais da desigualdade social e das injustiças de modo geral e para formas de participação política. Comunidades que, no Brasil, passaram a realizar enfrentamentos com estamentos, afiliações, patriarcas, e todo tipo de fauna conservadora e autoritária, cristalizada nas posições de controle e decisão juntamente com seu séquito de lacaios. Simon Schwartzmann (1982) na apresentação de seu livro *As bases do autoritarismo brasileiro* mostra que

O problema crucial dos Estados contemporâneos de origem burocrático-patrimonialista é de como fazer a transição de uma estrutura ineficiente, pesada e embebida por um sistema de valores ultrapassado e conservador, para uma estrutura ágil, moderna e capaz de levar a efeito, finalmente, a passagem do subdesenvolvimento e atraso ao desenvolvimento e justiça. O fundamental é que, nesse processo, tal sistema político em renovação não fique atado a suas bases mais arcaicas de sustentação, nem caia presa do liberalismo novecentista que gerou, em outros tempos e outros lugares, uma democracia que não chegamos a conhecer (SCHWARTZMANN, 1982, p. 10).

⁷“Musica pop (popular), que sempre teve suas misturas de estrelas, assalariados de nível médio e lutas ou artistas aspirantes desde a extremidade inferior hoje se parecem com a economia estadunidense: uma plutocracia pesadamente povoada por servos. Como a revista *New York* documentou em um dos poucos olhares claros nesse momento de graves mudanças, em um único ano antes da Internet – 1986 – trinta e uma canções de vinte e nove diferentes artistas foram a ‘numero um’. Na era da Internet as coisas foram diferentes. Entre 2008 e Setembro 2012, um periodo de *quase cinco anos*, ouveram apenas sessenta e seis canções ‘numero um’ e pouco menos da metade delas foram lançadas por somente seis artistas – Katy Perry, Rihanna, Flo Rida, the Black Eyed Peas, Adele e Lady Gaga”.

Assim, a cultura política conservadora produz um sistema político fragmentário que impõe “pesadas travas a transformações de vulto” (NOBRE, 2013, p. 38). Tais “travas” são os bloqueios a que nos referíamos acima e pulverizam-se pelos mais diversos campos sociais. Ainda assim, nos contextos de crise produzidos pela revolução da microeletrônica de fins da década de 1970 em diante, em que “Tudo o que se conhece como informática ou tecnologia da informação significou uma mudança estrutural na base da produção” (NOBRE, 2013, p. 35), os atores sociais na música e na cultura realizaram importantes alterações nas dinâmicas socioculturais. Não é incomum o setor musical antecipar, em suas contradições, as próprias contradições da sociedade mais ampla, em nosso caso global. Timberg cita a fala de Alan Krueger, economista chefe da Casa Branca, que “The music industry is a microcosm of what is happening in the U.S. Economy at large. (...). We are increasingly becoming a 'winner-take-all economy' a phenomenon that the music industry has long experienced”⁸ (TIMBERG, 2015, p. 101). Esses setores tiveram forte influência no processo de democratização no país, que teve seu ponto alto nas Jornadas de Junho de 2013.

As lutas políticas se apresentam como lutas coletivas, pois, conforme Honneth (2003),

o engajamento individual na luta política restitui ao indivíduo um pouco de seu auto-respeito perdido, visto que ele demonstra em público exatamente a propriedade cujo desrespeito é experienciado como uma vexação. Naturalmente, aqui se acrescenta ainda, com um efeito reforçativo, a experiência de reconhecimento que a solidariedade no interior do grupo político propicia, fazendo os membros alcançar uma espécie de estima mútua (HONNETH, 2003, p. 259-260).

Aí encontra-se a perspectiva de Honneth (2003) de luta por reconhecimento como formação moral, que é apresentada como instrumento de combate aos sentimentos de injustiça e das experiências de desrespeito, isto é, oriundas das formas de escárnio, rabaixamento e privação (HONNETH, 2003, p. 258-259). Em relação ao reconhecimento da origem da produção cultural e dos artefatos culturais é a visibilidade da obra que possibilitará sua conquista, pois, seu valor artístico é uma função da obra ser vista como artística. Talvez possamos dizer que as formas de reconhecimento estético é baseado fundamentalmente pela analogia e que as formas de reconhecimento jurídico-político dirigem-se para o conflito. Em ambos os casos a produção de imagem

⁸“A indústria musical é um microcosmo do que está acontecendo generalizadamente na economia estadunidense. (...). Nos estamos nos tornando cada vez mais uma 'economia do vencedor-leva-tudo', um fenômeno que a indústria musical tem longa experiência”

se faz presente, seja pela produção de imagens de escândalo, seja de imagens da diversidade. Estamos aqui ainda no campo dos modos de ser, dizer e fazer da arte. Pretendemos, no que se segue, aprofundar-nos na análise de um elemento mais empírico no setor musical, a banda Violins de Goiânia/GO.

As diferenças na produção musical: *mainstream* e independente.

É nos contextos sociais indicados acima que artistas e produtores independentes, em todo o Brasil, inventaram modos de ser, dizer e fazer da arte – muitas vezes, colaborativos e solidários – e ocuparam os espaços de produção musical abandonados ou nunca explorados pela indústria fonográfica, em função dos juízos estabelecidos sobre eles e suas práticas. O principal desses modos de fazer da arte foi o surgimento dos novos festivais de música independente. Nestes festivais se apresentaram dezenas de milhares de bandas e artistas da música brasileira, desde meados dos anos 1990. Os festivais tiveram efeito semelhante ao que seus congêneres pós-punks ingleses da década de 1970 e 1980 com suas aparições espetaculares e todo o esforço de democratização da indústria musical. O pós-punk resultou de uma ética prática que daria origem aos selos, gravadoras e produtoras independentes. Estes, conforme Hesmondhalgh, desafiaram as estruturas existentes da indústria da música na Inglaterra, isto é, no interior dos campos de produção musical, ao assumirem a designação de independentes, “independent, that is, of the ‘major’, vertically integrated corporations. By the late 1970s, the major/independent Split had already been a feature of discussion and debate about the music business for many years (see Hesmondhalgh 1996b)⁹” (HESMONDHALGH, 1997, p. 256). Os selos pós-punk ingleses surgiram – assim como diversos festivais no Brasil – a partir das lojas especializadas em discos e territorialmente dispersos, mas com posicionamento claro em relação a afirmação da cultura independente. “The core of punk’s democratization efforts were decentralization and access based on subprofessional activity”¹⁰, (HESMONDGHALGH, 1999).

No Brasil a regra da antiga ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes), entre outras, do limite de participação nos festivais para artistas pertencentes aos *casts* de grandes gravadoras é o marco da divisão entre *majors* e independentes. Conforme o texto do próprio Estatuto da ABRAFIN:

⁹“independente, isto é, das 'majors', corporações integradas verticalmente. Lá pelo final da década de 1970 o corte entre majors e independentes já era tema de discussões e debates sobre o negócio da música por muitos anos” (HESMONDHALGH, 1997). Tradução livre do autor.

¹⁰ “O centro dos esforços de democratização feitos pelos punks foi descentralizado e foi acessado fundamentalmente pela atividade subprofissional” (HESMONDHALGH, 1999).

- 4) o festival representado deve ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas não ligados a grandes conglomerados, gravadoras multinacionais, selos “majors” e/ou ligadas a grandes grupos econômicos de entretenimento.
- 5) o festival representado deve ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas brasileiros;
- 6) o festival representado deve ter no mínimo 25% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas do estado onde o mesmo é realizado (ESTATUTO ABRAFIN, Cap. III, Art. 5o., Goiânia/GO, 01/12/2005);

A existência no estatuto da associação de um compromisso com a produção musical independente ilustra também um compromisso com a questão do significado na escolha entre independência e esquema industrial na música, que aparece com importante papel nas ações dos produtores de festivais independentes. Hesmondhalgh indica esse tipo de disposição dentre os músicos e produtores punks ingleses do final da década de 1970: “musicians were effectively trading in short-term financial security for a sense of collaboration and co-operation, and the felling of a shared musical culture”¹¹ (HESMONDHALGH, 1997). Esse compromisso pela afirmação do independente existente na geração pós-punk inglesa dos anos 1980 e 1990 fica claramente expresso no filme de 2002, *24 Hours Party People*, do diretor Michael Winterbotton. Trata-se da situação em que os sócios da gravadora Factory assinam o contrato de sociedade na criação da empresa com sangue e o contrato é emoldurado e fica pendurado na parede da sala de Tony Wilson, seu fundador, durante todo o seu período de existência da casa, como um sinal de respeito ao compromisso feito com a produção independente.

Seguindo Hesmondhalgh em sua análise do movimento punk e pós-punk ingleses, nossa própria análise da produção musical independente em Goiânia/GO e no país de modo geral mostra, não apenas o compromisso ético com determinado subsetor da indústria da música – o setor independente –, mas também o compromisso com um modo de fazer mais cooperativo e colaborativo, que é marcante nesse setor no país. As disposições de colaboração e cooperação podem ser divisadas inclusive na atividade das próprias bandas e artistas independentes em atuação no setor independente no Brasil. Entendemos a produção independente brasileira no período atual como intimamente vinculada às cenas independentes. Resulta disto que a produção musical independente se destacou dos mercados de formatos musicais físicos e portantes dos selos e gravadoras indies, a não ser que consideremos os festivais e eventos musicais como um

11 “Segurança financeira de curto prazo por um sentido entre colaboração e cooperação, entre o sentimento de pertencimento a uma cultura musical”.

formato musical já amplamente utilizado nas cenas independentes e no *mainstream*. Somente mediante uma adesão parcial aos mercados massivos é que se pode considerar o uso de tecnologias sociais e solidárias na produção musical independente.

Mas porque as disposições de colaboração e cooperação são anteriores às disposições para o sucesso nos agentes do setor independente? Há evidências que mostram como as formas colaborativas e cooperativas representam parte do mercado de música independente no Brasil. Práticas solidárias em comunidades culturais, que denominamos cenas independentes, se dão por partes das bandas que abrem mão de oportunidades de aquisição de visibilidade e até de pagamento de cachê para fomentar as cenas locais. Bandas como a *Violins* de Goiânia/GO que, desta forma, tematizam o problema do pertencimento. Ocorrem também por parte de produtores, como coletivos de cultura ou empresas, utilizam formas de colaboração e compartilhamento de informações e conhecimentos e, deste modo, realizam eventos que ampliam e estimulam as práticas nas cenas independentes.

Para a discussão sobre a questão do pertencimento em comunidades musicalizadas parece-nos necessário partir da categoria de estilo como a mediadora entre comunidades concretas e temperamentos musicais. Contudo, por maior originalidade e autenticidade que se atribua a um estilo, parece que ele se esgota, ou pelo menos sua visibilidade pública massiva. Daí a sua alta taxa de substituição nas preferências das audiências musicais. No entanto, apesar de sua fluidez muitos estilos se mantêm no tempo, pois, a existência de um estilo é o índice de pertencimento dos indivíduos às comunidades. Seus traços passam pelas roupas, pelas gírias e os modos de fala, pelos modos de classificação dos *insiders* e *outsiders* e no *continuum* entre músicos de ‘autênticos’ e ‘comerciais’, no esforço de auto-afirmação, entre outras características apontadas por Becker em seu estudo sobre os músicos de jazz (BECKER, [1963]2008). Determinados estilos são adotados por gerações distintas que incorporam as práticas e princípios estabelecidos pelas comunidades originais. Como exemplo indicamos o estilo punk e a ética do Do It Yourself (DIY)¹² que ainda hoje possui adeptos. Para além de uma adoção estrita das práticas, a ética dessas comunidades de estilo foi frequentemente adotada por comunidades de estilo distintas, contemporâneas ou de gerações distintas. Como exemplo indicamos a prática do DIY dos artistas e bandas pós-punk que estabeleceu formas de produção não exclusivamente comerciais na

12 Faça Você Mesmo.

Grã Bretanha, demonstrado pela trajetória da gravadora Routh Trade, entre outras da década de 1980 e 1990.

Aspectos da evolução musical brasileira

O desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil foi amplamente abordado pelo campo da Sociologia da Música e pode-se extrair dessa história que a indústria definiu a própria concepção ou definição moderna de Música para os brasileiros. Contudo, os efeitos das estratégias da indústria esbarraram na riqueza sonora das cidades brasileiras onde até avançado o século XX a música também permanecia como uma atividade não mediada pelos avanços da técnica na área da eletrônica e transmissão sonora. Apenas nos anos 1970 é que se iniciou a difusão dos aparelhos de rádio e televisão, concomitante com forte intensificação do processo de urbanização. Daí também que em curto espaço de tempo, desde a chegada das primeiras gravadoras, os artistas nacionais já se encontravam entre os preferidos pelo público. Isto obrigou as gravadoras multinacionais a explorarem o espaço nacional brasileiro em busca de talentos na música, mas também deu ensejo para o surgimento e crescimento de gravadoras nacionais. Surge assim um mercado misto entre grandes gravadoras internacionais e grandes gravadoras nacionais, todas explorando o território em busca de artistas que pudessem satisfazer os anseios musicais do público. Os embates entre o nacional e o estrangeiro (em termos do estilo musical) permaneceu e em certa medida ainda permanece, passando pela polêmica no uso da guitarra elétrica pelos tropicalistas e pelo desgosto de Ariano Suassuna com o mangubeat.

Mas o fundamento da trajetória da música popular encontra-se sobretudo na desvinculação da produção musical dos contextos socioculturais que originaram os ritmos e harmonias musicais. Como consequência da separação entre temas e ritmos pela derrocada das formas sociais tradicionais, a música popular passou a ser marcada por uma cisão entre os modos de fazer rústicos das comunidades locais tradicionais e os modos de fazer urbanos, do imperativo social do desempenho. A música popular brasileira (MPB), que foi urbanizada de maneira abrupta e colonizada fortemente pelas estratégias da indústria fonográfica de expansão geográfica no globo, é um resultado desse processo, pois, se constituiu frequentemente como a escolha de temas tradicionais agora inscritos nas obras urbanas e modernas. Daí que foram selecionados os modos de fazer urbanos e modernos pelos meios de comunicação como aquilo que se entendia, majoritariamente, como gosto popular. Os modos rústicos foram, em geral, relegados, quando não ao esquecimento, à categoria de folclore e tratada como artefato

museológico. Como tal sofreram o desrespeito da mentalidade tecno-burocrática instalada no governo do país a partir da década de 1960 que pouco se importou com a preservação de nosso patrimônio ancestral.

A origem da música *pop* no país encontra-se nessa moldura dada pela busca de purificação dos traços nacionais pelos meios de comunicação e pela indústria fonográfica sob o imperativo do desempenho. Uma música sem relação com qualquer contexto de sociabilidade, resumindo-se, portanto, à sua forma de produto industrial, de mercadoria. No entanto, sabemos hoje que a estratégia do descaso durante governos subsequentes não obteve sucesso absoluto, pois, as comunidades demonstram o atributo da resistência cultural e mantiveram, não se sabe a que custo, muitas práticas tradicionais. A preservação das representações, símbolos e significados da música local e regional pelas pessoas nos contextos urbanos e modernos forçou a indústria fonográfica a perscrutar os espaços locais e regionais em busca de expressões musicais aptas para o atendimento da demanda das audiências urbanas. Daí que a mistura de ritmos e harmonias tradicionais com temáticas e estilos urbanos e modernos, de sociedades cada vez mais complexas, constituiu-se no manancial em que a indústria passou a coletar os artefatos culturais alçados ao sucesso (exemplo da trajetória do manguebeat recifense que recuperou das expressões culturais tradicionais muitos dos elementos que compuseram o gênero musical do “Mangue”).

Entretanto, a estratégia cada vez mais concentracionista da indústria fonográfica implementou uma cada vez maiores bloqueios à visibilidade do novo, mas no contexto da Revolução desencadeada pelas tecnologias do digital a restrição ao novo fugiu ao controle da grande indústria e impactou-a na medida em que derrubou uma a uma os bloqueios à circulação massiva de artefatos culturais. A isto Martel denomina a “guerra cultural mundial” (MARTEL, 2012). O novo, portanto, circula entre nós tendo se desvinculado das estruturas de poder que o mantinham restrito sob rígidos critérios de visibilidade. Liberado segundo o exponencial avanço do acesso a *web* e das tecnologias informáticas o novo impõe-se, até que seja bloqueado e sucessivamente. Esse foi o caso do compartilhamento de música e outros artefatos culturais pela Internet, cujos acontecimentos mais representativos são o Caso Napster e a morte de Andrew Schwartz (bem como o WikiLeaks e as revelações de espionagem internacional de Edward Snowden). Os casos são representativos do alcance da campanha da indústria fonográfica contra essas práticas, levando a prisões e condenações pela prática de troca de conteúdo sem qualquer cunho comercial. Mas, ao contrário de uma possível alegação

da indústria fonográfica, estas práticas não retiram valor econômico às obras, ao contrário, difundem-nas e podem ampliar o seu valor econômico. Não há, portanto, qualquer perda por parte da indústria, pois todo fonograma já sai com seus custos de produção pagos pelas formas de exploração do trabalho artístico nos principais setores da indústria musical. Mas estamos para saber sobre as empresas de *streaming* de música *on-line*.

Quando os artistas independentes perceberam a possibilidade de maior circulação de sua obra, em meio digital ou nas apresentações ao vivo, perceberam também que podiam realizar eles próprios essa circulação, sem a participação da indústria que em sua estratégia concentracionista deixou esvaziado um grande setor do mercado, agora ocupado pelos independentes. Resulta disso que aos festivais independentes que proliferaram a partir de meados dos anos 2000 no Brasil, somaram-se todos os tipos de produtores musicais em todos os formatos musicais, muitos saídos de bandas anteriores, que passaram a atuar desde a apresentação até a gravação e distribuição dos novos artistas/bandas. Os produtores musicais independentes atuais proliferaram em função do aumento da produção musical mobilizada pelos festivais. Como evidência do crescimento da quantidade de festivais, somente entre os anos de 2005 (criação da ABRAFIN e do Circuito Fora do Eixo) e 2012 (Criação da Rede Brasil de Festivais), os festivais cresceram de 4 em 2005 para 120 em 2012. O aumento da gravação e circulação musical ainda está para ser medido, mas tendo em vista o refluxo do formato do Compact Disc (CD) e a cada vez maior utilização de formatos digitais móveis pode-se supor que as atividades de gravação de fonogramas não foram afetadas em seu conjunto, ao contrário, caso observemos a retomada de crescimento das vendas de fonogramas alavancadas pelo *streaming* e pelas vendas digitais. Assim, é possível considerar que também as atividades relacionadas à gravação musical independente tenha experimentando crescimento proporcional em relação ao número de artistas/bandas.

Por outro lado, há também a noção de pertencimento – a uma comunidade, a uma cena ou a uma rede – que estrutura até mesmo o mercado de consumo. Isto se dá, pois, há que se considerar, ao menos estrategicamente, a transitoriedade do sucesso (nos raros casos em que é atingido) e sustentar uma carreira de longo prazo naqueles casos em que se consegue 'viver da música' que requer a conquista de público que se inicia logo formada a banda. Assim, com poucas exceções, os artistas e bandas constituem seu público inicialmente nas localidades e a partir daí em espaços territoriais mais amplos.

Entra em cena na construção do falatório (*hype*) – um elemento fundamental para a construção do público – sobre um artista/banda os mecanismos de comunicação como revistas, zines, sites, blogs, entre outros, além dos contatos face a face e das apresentações locais, regionais e, às vezes, nacionais. Martel aponta que a questão da visibilidade de um artista/banda influenciou inclusive os críticos culturais.

O papel do crítico de cultura [que] também muda, na *New Yorker* e nos Estados Unidos em geral. O novo árbitro tem por missão avaliar a cultura, já agora não só em função da qualidade – valor subjetivo –, mas igualmente em função da popularidade – valor mais quantificável (MARTEL, 2012, p. 178).

[...]

E tudo isso tem uma causa única: os críticos chegaram à conclusão de que a audiência e a bilheteria eram bons critérios de avaliação (MARTEL, 2012, p. 186).

Evidentemente que conquista de público e visibilidade implicam-se mutuamente, mas o mistério que há na afinidade dos indivíduos com um artista/banda parece ser devedora em algum sentido da categoria de estilo. A quais elementos os membros da comunidade de estilo, ou mesmo de fãs de uma banda, se vinculam em seu movimento de copertencimento? A formação de um público fiel parece resultar em parte da validade cada vez mais ampla da afirmação de qualidade estética de um artista/banda. Mas são frequentemente as condições materiais do trabalho musical que determinam a entrada para o sucesso ou não, resultando disso que muitos artistas/bandas independentes se extinguem precocemente. Somam-se aqui às condições extenuantes em que se dão as apresentações, muitas vezes com a realização de diversas apresentações em poucos dias e em várias cidades diferentes, a exigência de manutenção de atividades de trabalho alternativas que são conciliadas com o trabalho musical, sem falar nas questões íntimas, muitas vezes determinantes da rotatividade de bandas.

Contudo, de outra parte, a possibilidade de construção de um público fiel a um artista/banda no interior de um estilo dado e em condições adversas como é o caso da grande maioria dos artistas/bandas independentes deve ser concebida a partir do critério do pertencimento. O sentimento de pertencimento pode ser orientado não apenas a uma fluida comunidade de fãs, mas também para práticas mais estabelecidas orientadas por sentidos geracionais inscrito na adoção de um estilo pelo público da banda ou por parte dele, ou mesmo na participação em uma cena musical. Na categoria de estilo, portanto, não se incluem apenas o estilo – como gênero musical – de determinado(s) artistas/bandas, mas também todo um complexo exercício de tradução coletiva dos elementos que orbitam os temas, ritmos, melodias e harmonias musicais.

Dessa forma, o estilo inclui uma diversidade de representações em seus temas, imagens e práticas.

Afinidade e Correspondência

Tomando em paralelo a questão da afinidade apresentamos uma equivalência entre a abordagem musical acima e a perspectiva do casamento conforme elaborada por Walter Benjamin no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*. Para Benjamin a afinidade, a decisão e a fidelidade se encadeiam na trajetória dos amantes, uma vez que “tão somente a decisão, não a eleição, está inscrita no livro da vida” (BENJAMIN, 2009, p. 103). A fidelidade no casamento se sustenta pela experiência, pois “capaz de sustentar a decisão é apenas a experiência que, estando além de todo acontecimento e de toda comparação posteriores, revela-se essencialmente singular e única àqueles que a experimentam, ao passo que toda tentativa de fundamentar a decisão na vivência conduz as pessoas íntegras, mais cedo ou mais tarde, ao fracasso” (BENJAMIN, 2009, p. 105). O sentimento que se sustenta na fidelidade é a afeição. Esta se relaciona com a essência ao passo que a paixão se relaciona com a aparência, conforme Benjamin o “amor verdadeiro é inalcançável porque ele é do âmbito do mito. Daí surge a afeição pelo reconhecimento da impossibilidade do amor para os homens” (BENJAMIN, 2009).

Portanto, a fidelidade de um fã para com sua banda preferida é como um amor afetuoso e se sustenta pela experiência do pertencimento. O paralelismo com a abordagem benjaminiana pode ser ilustrado pela análise de Hebdige ([1979]2002) sobre as subculturas britânicas nas décadas de 1960 e 1970 e a sua relação com as pessoas negras e a música negra. Para ele os *punks*, os *mods*, os *tedboys*, entre outros estilos subculturais, construíram seus estilos próprios em íntima conexão com as subculturas negras de jovens caribenhos estabelecidos nas cidades britânicas. Estes contatos entre os brancos oriundos das classes trabalhadoras e os negros migrantes das Índias Ocidentais fundavam-se em uma “afinidade emocional com as pessoas negras: uma afinidade que foi transposta para o estilo¹³” (HEBDIGE, 2002 [1979], p. 9 [cap. 4]).

Resulta daí que essa afinidade, esse amor afetuoso, não está estritamente ligada a uma avaliação da beleza nas músicas das bandas, mas a uma correspondência que a música popular é capaz de estabelecer com o verdadeiro. Esta correspondência decorre de uma cesura, de um corte, do aparecimento do sem-expressão inscrito nas

13 Tradução minha.

obras musicais. No caso das subculturas inglesas os alvos a que se direcionou o potencial de rebeldia e questionamento dos estilos subculturais foram a cultura dominante na sociedade britânica da época. Resulta disto que a espetacularidade do aparecimento das subculturas nos espaços públicos, produzindo situações de choque e escândalo nas classes privilegiadas a partir da adoção de elementos do sem-expressão manifestados pelas forte influência das culturas negras, conforme indica Hebdige (2002).

Para Benjamin,

O sem-expressão é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. Ele tem esse poder enquanto palavra moral. No sem-expressão aparece o poder sublime do verdadeiro, na mesma medida em que ele determina a linguagem do mundo real de acordo com as leis do mundo moral. É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta (BENJAMIN, 2009[1922], p. 92)

O sem-expressão é tudo aquilo que se contrapõe a um totalitarismo da bela aparência, que é o velamento necessário das coisas para nós que contemplamos as obras. Desse modo, na medida em que emerge o sem-expressão em uma obra ele também produz afinidades e, portanto, situações de pertencimento de indivíduos a comunidades determinadas. Mas, aqui não se trata apenas de uma aparência de afinidade ou afinidade de aparência, posto que não se liga à beleza vista na obra e sim a afinidade, como atribuição de um valor essencial, com um estilo. Em determinados estilos a necessidade de validação das práticas estéticas leva à necessidade de compreender melhor os sentidos pelos quais se dão. Daí o estilo funciona como um instrumento de aprendizado para seus integrantes e não apenas no campo da música. Resulta disto que os elementos do sem-expressão no estilo permitem e possibilitam a denúncia de formas de privação, segregação, rebaixamento e exploração.

Aparentemente, contudo, para obtermos acesso ao sem-expressão é necessário abordar o belo. Benjamin se refere à teoria platônica do belo – a beleza corporalmente viva – e de sua relação com a aparência: “tudo o que é essencialmente belo está ligado sempre e de modo essencial, mas em graus infinitamente diferenciados, à aparência” (BENJAMIN, 2009, p. 110). Para Benjamin a aparência de uma obra de arte se encontra na representação delas, pois a “aparência não apenas está representada nesta obra, mas se encontra também na própria representação da obra. Somente por isso a aparência pode significar tanto; somente por isso a representação significa tanto” (BENJAMIN, 2009, p. 101).

No belo “o valor cultural aparece como um valor da arte” (BENJAMIN, 1989, p. 132). Em nota de rodapé no livro sobre Baudelaire, Benjamin define o belo:

O belo pode ser definido de dois modos: em suas relações com a história, e com a natureza. Em ambas, a aparência, o elemento problemático no belo, irá se impor. (A primeira relação será apenas esboçada. O belo é, segundo a sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra. Um pensamento de Goethe estabelece aqui a última conclusão de sabedoria: ‘Tudo aquilo que produziu grande efeito, na verdade não pode mais absolutamente ser julgado’) (BENJAMIN, 1989).

[...]

Em sua relação com a *natureza*, o belo pode ser definido como aquilo que apenas ‘permanece essencialmente idêntico a si mesmo quando velado’ (...). As *correspondances* nos dizem o que devemos entender por esse véu. Pode-se considerar este último (para resumir de forma certamente ousada) o elemento “reprodutor” na obra de arte. As *correspondances* representam a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático. Se quiséssemos reproduzir esta aporia com os recursos da língua, chegaríamos a definir o belo como o objeto da experiência no estado da semelhança. Essa definição coincidiria com a formulação de Valéry: “O belo exige talvez a imitação servil do que é indefinível nas coisas (BENJAMIN, 1989, p. 132-133)

Tal referencia se torna ainda mais interessante quando compara-se com a seguinte afirmação: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994b, p. 170). Assim, o belo permanece na semelhança, pois, apesar da arte ter abandonado a “bela aparência” (BENJAMIN, 1994b, p. 181) o belo mantém-se quando a arte é, de algum modo, velada e quando se constitui como uma experiência comum para muitos através das formas de reprodução ou pelo velamento.

Contudo, a beleza não deve ser confundida com o encantamento estético. Para Adorno (2000) este possui um impulso insubordinado e rebelde que sucumbiu às compensações do consumo massificado que “sanciona tudo que um momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo já deixou completamente de existir. Os momentos de encanto e de prazer, ao se isolarem, embotam o espírito” (ADORNO, 2000, p. 70). A força do encantamento estético (“sedução do encanto e do prazer”) “sobrevive somente onde as forças de renúncia são maiores, ou seja: na dissonância, que nega a fé à fraude da harmonia existente” (ADORNO, 2000, p. 70). O prazer sobrevive apenas “onde há presença imediata, tangível, corporal” (ADORNO, 2000, p. 71). São os momentos passados em coletividade que possuem maior

significado, especialmente aqueles de caráter estético ou político. Contudo, em contextos de estado de guerra em que os bloqueios à práxis social são reforçados, buscando a imposição de comportamentos reflexivos da máquina social com potencial de homogeneização global, os momentos de encanto e prazer tendem a ser cada vez mais monitorados, controlados e limitados. Assim, obra de arte tende a se constituir como objeto de experiência da beleza. O sem-expressão, por sua vez, ao estabelecer relações com a verdade e com a essência, antes do que com a beleza e a aparência, e, portanto, antes com a afeição do que com a paixão, mobiliza nos sujeitos afinidades e pertencimentos antes do que arroubos e fanatismos. O sem-expressão é o elemento na arte que pode mobilizar o choque ou articular os elementos do comum.

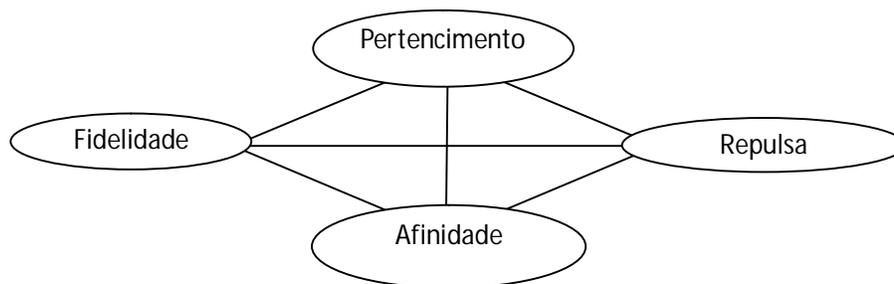
Retomando a questão da fidelidade indicada acima, referimos agora uma citação de Mikhail Bakhtin sobre o tema:

Ao contrário, a unidade da consciência real, que age de maneira responsável, não deve ser concebida como permanência conteudística de um princípio, do direito, da lei, e menos ainda do ser; aqui a palavra que melhor pode caracterizar isto é fidelidade, como é usada em relação ao amor, ao matrimônio, mas não entendendo o amor do ponto de vista de uma consciência psicológica passiva (em tal caso isso resultaria num sentimento sempre presente na alma, alguma coisa como um calor constantemente percebido, enquanto na experiência real vivida desse sentimento não existe um sentir permanente no sentido do conteúdo. O tom emotivo-volitivo da consciência única real é aqui melhor compreendido. (BAKHTIN, 2010, p.93).

Partindo de Bakhtin pode-se dizer que fidelidade e essência encontram-se em um mesmo campo semântico, uma vez que a palavra expressa justamente o valor que a “unidade singular concreta no seu conjunto” atribui à participação em um evento. Se se trata de uma obra estética o evento em foco tem um valor estético atribuído a si pela unidade singular concreta. Portanto, o ato responsável encontra-se no valor atribuído e no dever que ele produz. O ato responsável é aquele fiel ao compromisso de preenchimento de sentido real à experiência vivida, “Somente o reconhecimento de minha participação única do meu lugar único fornece um centro real de origem do ato e torna não-fortuita a iniciativa; é aqui que a iniciativa do ato se torna essencialmente necessária, que a minha atividade se torna atividade substancial, se torna dever” (BAKHTIN, 2010, p. 100).

Coelho (2006) referindo-se a Greimas indica a existência de *semas genéricos* que se diferenciam em *semas específicos*. Os semas genéricos ou comuns constituem-se em “eixos semânticos” sobre o qual podem se diferenciar de formas variadas os semas específicos (COELHO, 2006). Para os interesses específicos da

demonstração do relacionamento de sentidos entre os termos Afinidade e Pertencimento ampliaremos o escopo da estrutura elementar e, portanto, da antonímia e incorporaremos na análise também a sinonímia. Assim, ao invés de um eixo horizontal teríamos um tetraedro com um eixo sinônimico e outro antonímico, respectivamente vertical e horizontal conforme a representação gráfica.



A possibilidade de uma relação entre a representação na música e o estabelecimento de um valor real não se perde pelas formas de reprodução técnica. Deve-se negar a ideia de que a presença do fetiche da mercadoria nos artefatos culturais deve ser dada como perda da ideia das obras. Benjamin assim o expressa: “É a marca deste tempo: não há estilo novo, não há tradição popular desconhecida que não fale logo, com plena evidência, à sensibilidade dos contemporâneos” (BENJAMIN, 2011[1925], p. 34). Diante disso, sentimos a necessidade de dizer que a música popular brasileira não elimina as potencialidades críticas e emancipadoras das obras.

No tetraedro (acima) o significado, dependente do tom emotivo-volitivo do sujeito participante do evento, pode ser situado nos diversos pontos do eixo horizontal. O eixo vertical, por sua vez, aparece apenas na representação gráfica, pois, uma vez em que se trata de sinônimos o espaço entre os termos é apenas formal. Relativo muito mais aos momentos distintos expressos pela diferente função gramatical dos termos. O sujeito singular (ser humano) atribui sentido a um evento tendo como base a singularidade da sua situação (o tom emotivo-volitivo). Tendo como elemento central a estrutura elementar de Fidelidade-Repulsa a ação do sujeito no evento dado, estando à esquerda do eixo vertical indica uma valorização positiva e à direita uma valorização negativa.

Tomando-se as questões da afinidade e do pertencimento aliadas com as questões do estilo como ponto de vista, podemos investigar a pertença de singularidades responsáveis a comunidades de sentido, de estilo ou mesmo de fãs. Aqui conquistamos a passagem para uma análise propriamente política das comunidades, como portadoras

do “escândalo democrático” ou da produção do comum. O efeito que o processo de democratização exerceu em sociedades como a brasileira juntamente com a liberação das possibilidades de expressão em massa se constitui no contexto do encontro e da formação de uma infinidade de comunidades, mais ou menos fluidas, que ao passarem ao campo da decisão política, produzem um choque. O choque ocorre não apenas porque a frequência com que a superfície do mundo chega ao singular-individual é alterada, mas principalmente porque o choque é a reação deste à constatação de que toda a arquitetônica que justificava o mundo do singular-individual se mostra aos frangalhos. Ao aparecer do sem-expressão coincide o escândalo provocado pela ação política de comunidades reivindicando bens ou direitos. Mas o sem-expressão também proporciona afinidades na medida que os seus elementos são adotados pelas comunidades.

A banda Violins e a potência da expressão

O choque tem na produção estética um dos seus móveis, ele aparece em temáticas como as da banda Violins. Tratava-se de algo que ainda não podia ser expresso publicamente e amplamente quando o disco *Tribunal Surdo* (2007) apareceu. Algo que se modificou posteriormente, mas se tornou evidente apenas no contexto dos embates para o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, quando todo um conjunto de posicionamentos conservadores, reacionários e até mesmo fascistas emergiram na sociedade brasileira, tornando públicas opiniões segregacionistas sobre as minorias étnico-raciais, sobre as mulheres e pessoas LGBTTs, sobre os jovens e, sintomaticamente, sobre pessoas consideradas esquerdistas, com ataques e perseguições a todos que apresentassem qualquer traço de identificação que remetam a esses pertencimentos, mesmo que longínquos.

O choque estético resulta do tratamento de temáticas políticas e no caso da banda Violins isto fica expresso da seguinte forma por Beto Cupertino, o vocalista da banda:

Tribunal Surdo é um disco que fala de violência, preconceito, guerra, loucura, intolerância. Tudo isso é política. Nós temos mania de colocar a culpa por tudo nos políticos que nos representam. Mas esquecemos disso: eles foram eleitos por nós para nos representar. A culpa então é, em grande parte, nossa, porque somos nós que os colocamos lá sem nem saber quem são. E isso não é porque os políticos não nos dão educação. As pessoas que foram educadas em escolas caras também não têm a mínima decência política. Somos nós que usamos do jeitinho brasileiro, somos representantes de toda sorte de canalhice. A classe política é só o brasileiro normal. Quando eu falo sobre a ignorância que há em todo o Tribunal Surdo, eu estou sendo estritamente político. (Entrevista com Beto Cupertino. Poppycorn - Pop por quem vive de poppy. 02/09/2007. Disponível

Na música *Anti-Herói* as lutas feministas aparecem a partir da exploração do ponto de vista do homem paranoico, vil e violento. Temos aqui, pela revelação da vileza doentia do sujeito da obra, ao mesmo tempo o retrato dialético da crítica da ideologia e o retrato mais próximo da imagem de sua cultura. A seguir apresentamos um trecho da música *Anti-Herói*:

Tranque a porta que eu já ouvi barulho lá fora
Pode ser que queiram roubar a minha moto nova
E queiram te violentar mas isso nem importa
É bem a cara desse mundo, você só deve olhar pela janela
E de repente eu pensei que puta morte bela se eu morrer
Pra defender os bens que eu comprei a prazo e a prestação
E fingir que é teu meu coração, fingir morrer por nós
Mas não, eu mato o ladrão
E você agora me tem devoção
A mim, um lambedor de chão
Que nem sei beber, sem te meter a mão.

Do mesmo modo que nessa, em diversas músicas da banda temas políticos são apresentados, muitas vezes, do ponto de vista de personagens vis: o batedor de carteira, o espancador de mulheres, o assassino, o grupo de extermínio ou apenas mentirosos, expondo os valores e discursos dominantes em sociedades marcadas pela cultura autoritária. A música *Grupo de Extermínio de Aberrações* ilustra esse autoritarismo, já decaindo para o próprio fascismo: “Tá faltando soco inglês O estoque de extintor não chega ao fim do mês Não to pedindo aqui fortuna pra vocês A gente quer limpar o mundo de uma vez E eu garanto que seus filhos agradecem por crescer Sem ter que conviver com bichas e michês E pretos na TV, discípulos de Che Putas com HIV”. Os temas apresentados nas letras da Violins evidenciam muitas das questões já encampadas por diversos movimentos sociais, tais como a já citada questão de gênero, mas também a questão ambiental, questões de violência urbana, questões étnico-raciais, de geração, entre outras.

As temáticas apresentadas pela banda Violins atuam no interior do que se pode denominar como “racionalidade cínica”, de forma que “distorções performativas paradoxais” (SAFATLE, 2008, p. 26) dão o tom das falas dos personagens das músicas, ao refletirem algo que se tornou muito mais claro muito recentemente na sociedade brasileira que se refere ao tipo de conteúdo valorativo a que se vinculam as camadas sociais privilegiadas. O cantar desses temas em tons melódicos (ainda que a música da banda inclua efeitos de misturas rítmicas que “sujam” o som) cria um ambiente de absurdo, que flerta com a ironia. Mas que de fato se constitui como um choque que se configura pela apresentação de algo que para a maior parte das audiências permanecia

completamente invisível.

A relação entre ironia e choque aqui põe dúvidas a respeito da afirmação de Safatle sobre o estrito vínculo na contemporaneidade entre o progresso e a ironia que é colocada como se segue:

A crítica que se serve da ironia seria vinculada à lógica da conservação porque seu critério de orientação “é sempre o critério ameaçado pelo progresso; este permanece pressuposto como ideologia imperante, a tal ponto que o fenômeno que foge à regra é rejeitado, sem que se lhe faça a justiça de uma discussão racional”. Ela se orientaria, assim, através de um “acordo transcendental imanente”, de um senso comum nunca colocado em causa (SAFATLE, 2008, p. 95).

Assim, parece haver parêntesis na tendência de ironização da vida pelo avanço das “ideologias da ironização” apontada pelo autor. No caso da banda Violins o modo de apresentação de temas que podem adquirir a forma da abjeção não provoca risos, antes ele encaminha os ouvintes não iniciados para a não-compreensão, uma vez que os próprios refrões das músicas tomados isoladamente podem, diversas vezes, dar a impressão de que as temáticas das músicas são românticas ou banais, principalmente nas apresentações ao vivo em muitas vezes a canção é pouco discernível para quem desconhece as letras. Em sua relação com o choque essa ironia sutil na apresentação dos temas pela banda possui uma caracterização muito mais próxima da função crítica da ironia como “arma suprema do esclarecimento na constituição retórica da crítica” (SAFATLE, 2008, p. 94) do que um instrumento do esforço de afirmação do poder estabelecido e da dominação capitalista. Nesse sentido, a temática e a ironia adotadas pela banda a posiciona no campo dos movimentos sociais e da democratização da sociedade.

A ironia da forma musical, uma vez que aparece no modo de apresentação de determinados temas, “Assaltos, assassinatos, bebedeira, drogas, racismo, guerra, violência doméstica, acidentes de carro e religião são os pratos sujos que você encontrará no cardápio indigesto das 14 faixas de “Tribunal Surdo”” (SCREAM & YELL. 4/06/2007. Violins lança um disco denso, tenso, difícil e dolorido. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2007/06/04/violins-lanca-um-disco-denso-tenso-dificil-e-dolorido/>. Acesso em: 01/07/2016), produz antes do riso o choque e, nesse sentido, preserva um espaço crítico de relação com a verdade suspendendo a dissolução da diferença entre essência e aparência ao projetar aquela cisão entre a bela aparência e o sem-expressão para dentro do campo da decisão estética.

A decisão estética, ou o posicionamento em um dado regime de som-

(imagem)¹⁴, produz o choque, pois insere um sentido de “alteridade identitária da semelhança”.

Trata-se de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que junta os heterogêneos, então, é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei se impõe por trás das aparências anódinas ou gloriosas (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

Ao posicionar-se em um regime de produção artística a arte termina por colocar em relação “as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível” através de novos procedimentos. O som-(imagem) passa a ser um modo como os artistas fazem as obras falarem e se calarem, dizerem o não-dito e silenciarem sobre o que está evidente. Como afirma o texto do blog *Scream & Yell*:

Irmão direto de “Grandes Infiéis”, este “Tribunal Surdo” radiografa um mundo que esqueceu de si mesmo, e cuja violência virou moeda de troca. . Você pode até virar o rosto, mas não pode negar que esse é o mundo em que você vive. Não tente ignorar os fatos. A virtude do álbum é exatamente jogar sobre o colo do público questões que frequentemente são varridas para debaixo do tapete. (SCREAM & YELL. 4/06/2007. Violins lança um disco denso, tenso, difícil e dolorido. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2007/06/04/violins-lanca-um-disco-denso-tenso-difícil-e-dolorido/>. Acesso em: 01/07/2016).

A autonomização moderna da arte fez com que se separassem as formas de arte e os modos de fazer artísticos, os temas e as hierarquias sociais, de modo que “todas as medidas comuns das quais se nutrem[iam] as opiniões e as histórias são[foram] abolidas” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). O fim das relações estáveis e seguras possui como resultado a autonomização da arte das instituições que limitavam o desenvolvimento da qualidade de singularidade da arte. A autonomia, portanto, passa a expressar, não mais uma medida comum, mas o comum da falta de medida, o sem-expressão, o não-reconhecimento, “o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

A produção da arte moderna se constituiu como eminentemente dialética, pois, coexistiu com o progresso irracional capitalista, “ela cria choques. E faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, próprios para fazer

14 Aproximamos aqui, sem maiores qualificações, o som da banda Violins – como som-imagem – ao que Rancière denomina regime de imagem, ou *imagéité*, ostensiva. Segundo o autor “essa imagem também afirma sua potência como a da presença bruta, sem significação. Mas ela a reclama em nome da arte. Ela põe essa presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam” (RANCIÈRE, 2012, p. 32-33).

aparecer uma potência de comunidade disruptiva que, ela mesma, impõe uma outra medida (...). O encontro dos incompatíveis põe em evidência o poder de outra comunidade, estabelecendo outra medida, impondo a realidade absoluta do desejo e do sonho” (RANCIÈRE, 2012, p. 66).

A Violins insere-se nesses contextos de comunidades musicalizadas e os modos de fazer de sua música expressam justamente esse sentido de pertencimento. São os membros dessas comunidades que compreendem que os personagens não são eles, mas outros. Os modos de fazer e as relações entre o dizer e o não-dizer indicam aos integrantes das cenas independentes que aqueles modos de ser não são os deles e que, portanto, ali, estão justamente os diferentes. Instaure-se assim uma equivalência entre uma prática e as formas de visibilidade e inteligibilidade da música, entre modos de ser, de dizer e de fazer, que marcam as formas de pertencimento a comunidades musicalizadas, como as cenas de música independente brasileiras.

Como indicativo das fortes relações entre a obra musical e a produção de comunidades ou cenas pode-se observar a posição sobre o sucesso comercial do vocalista Beto Cupertino em entrevista ao Jornal Opção de Goiânia, ele indica:

Acho que a gente fez o que pôde. Alguém poderia dizer que nós poderíamos ter nos dedicado mais, mudado de cidade, arriscado mais, etc., mas se não fizemos é porque nossa vida foi seguindo um rumo que não tornou isso possível e eu não tenho nada a lamentar. Acho que como banda fomos muito mais longe do que eu pensei que iríamos quando montamos tudo lá no início. Recebo quase diariamente mensagem de pessoas que escutaram a banda e descobriram nela um motivo para passar melhor um dia, para se inspirar para algo, para se sentir representado pela letra, confortado por uma melodia, e para mim se uma pessoa, uma só, foi ajudada pela banda para que a vida seja melhor, isso já valeu a pena não só a existência da banda, mas minha própria existência” (*Fomos muito mais longe do que eu pensei iríamos* – Opção Cultural: Edição 1851 de 26 de dezembro a 1º de janeiro de 2011. Jornal Opção, Goiânia. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/fomos-muito-mais-longo-do-que-eu-pensei-que-iramos>. Acesso em: 29/06/2016).

Tal postura em relação à música decorre não apenas das condições dadas da produção musical nos contextos localizados em que se situa a banda (evento) e em que atuam os temas das músicas (tom emotivo-volitivo do seu participante). Mas também decorre do ato responsável daquele que age a partir do seu evento e, como “orientação imperativa da consciência” (BAKHTIN, 2010, p. 91), com ele se constitui o dever. Em se tratando de comunidades musicalizadas o dever tanto dos músicos quanto das audiências para com a música pode ser indicado a partir da ideia de fidelidade. Nessas

comunidades as afiliações não são exclusivamente dadas pelo gênero musical, mas por todo um conjunto de valores que podem ou não ser validados pelos agentes. Dentre esses valores, por exemplo, os valores econômicos recebem baixa validação pelos agentes no campo de produção musical ou constelação significativa, assim, desde o princípio tocar em uma banda não poderia ser motivado pela perspectiva de enriquecimento. Isto decorre, por sua vez, das concessões que os artistas/bandas devem fazer às gravadoras e aos produtores para que a sua imagem e som encaixem-se no mercado. Ceder a esses apelos pode situar o artista/banda em uma categoria de “vendido” junto às comunidades musicalizadas, o que poderia ser tomado por parte desta como uma ruptura com as origens e como a perda da autenticidade.

Outro indicativo das fortes relações entre a obra musical e a produção de comunidades ou cenas pode ser visto pelo posicionamento da Violins sobre o compartilhamento gratuito de discos pela Internet.

TMDQA 8 – O que você acha das pessoas que adoram a Violins, baixam todos os álbuns na internet mas nunca compram nada da banda? BC – Eu parto do seguinte pressuposto: eu mesmo não compro um disco há muito tempo. Não posso exigir de alguém então que compre disco da minha banda. Só posso agradecer que há pessoas que se interessem e baixem as músicas para ouvir. Isso já é fantástico. O fato de uma pessoa não comprar algo da banda não me desaponta de forma alguma, até porque nós mesmos oferecemos o disco gratuitamente pelo nosso site oficial (Entrevista com Beto Cupertino – Vocalista da Violins. TMDQA. 22/07/2010. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2010/07/22/entrevista-com-beto-cupertino-vocalista-da-violins/>. Acesso em: 2/06/2016).

Assim, ainda que heterônimo, pois devem conciliar atividades de trabalho com as atividades musicais, de resto uma condição imposta a praticamente todos os agentes dos campos de produção musical não massificados, surge um espaço de produção autônoma para esses agentes que se expressa especificamente pela produção musical. Como aponta Beto Cupertino em entrevista ao blog do Centro Cultural do Sol de Natal/RN após ser perguntado se incomoda à banda a identificação como uma banda melódica.

Incomoda, não. A gente vive meio a parte dessas coisas, nosso negócio é se encontrar, ensaiar e fazer discos que a gente goste de tocar. Não estamos muito interessados em que tipo de classificação nos colocam, quem são as referências, pra mim tanto faz, não vai mudar o valor do dólar, a crise dos EUA e nem meu contracheque. Rs (ENTREVISTA: BETO CUPERTINO DO VIOLINS (GO) | DoSol. 27/1/2008. Disponível em: <http://dosol.com.br/entrevista-beto-cupertino-do-violins-go/>. Acesso em: 29/06/2016)

Parece acertar neste caso a fórmula de Gorz da autonomia na heteronomia, pois, o trabalho paralelo é o que permite manter a banda com liberdade e autonomia

para produzir o som que mais agrada seus integrantes. O respeito dos críticos e a fidelidade dos fans são apontados em diversos textos sobre a banda, veiculados principalmente em *blogs* dedicados à música e à cultura independente como o *Scream & Yell*.

“Grandes Infiéis” foi eleito o melhor disco de rock de 2005 no Prêmio London Burning de Música Independente, e ficou com o sexto lugar na categoria disco nacional do Prêmio *Scream & Yell* 2005. Léo Alcanfor, guitarrista da banda, anunciou que estava deixando o grupo em fevereiro de 2006. A banda anunciou que estava encerrando as atividades em maio. Na sequência, uma comoção digna de grandes bandas tomou a internet (e principalmente as comunidades do orkut que falam sobre o Violins). Em poucos dias, a repercussão do anúncio do fim fez com que o quarteto repensasse a história toda, e decidiu se reerguer. Nascia um novo Violins. “Tribunal Surdo” começou a ser apresentado ao público em novembro do ano passado, quando a banda postou quatro músicas (antes da fase de mixagem) em seu site oficial. “O Anti-Herói”, “Campeão Mundial de Bater Carteira” e, principalmente, “Grupo de Extermínio de Aberrações” serviram para antecipar a porrada que o álbum todo despeja na boca do estômago do ouvinte agora, mas mesmo com a previsão de um álbum difícil, barulhento e tematicamente pesado pela frente, poucos poderiam aguardar um disco tão perto da perfeição quanto este (*SCREAM & YELL*. 4/06/2007. Violins lança um disco denso, tenso, difícil e dolorido. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2007/06/04/violins-lanca-um-disco-denso-tenso-dificil-e-dolorido/>. Acesso em: 01/07/2016).

O jornal de Fortaleza/CE *Diário do Nordeste* assim expressa esse aspecto em seu caderno cultural por ocasião de uma apresentação da Violins: “Unindo o timbre suave do vocalista Beto Cupertino aos riffs vibrantes e acordes harmoniosos de Pedro Saddi, Thiago Ricco, Fred Valle e Zé Junqueira, o grupo conquistou o respeito da crítica e a fidelidade dos fãs”. (Som independente - Zoeira - *Diário do Nordeste*. 13/09/2013. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/som-independente-1.428946>. Acesso em: 01/07/2016). A fidelidade dos fans da banda foi também colocada à prova nas diversas vezes em que a banda anunciou o encerramento de suas atividades:

Primeiro o guitarrista Léo Alcanfor foi para a Inglaterra no final de fevereiro, deixando a banda. Em dois meses ele estava de volta, e o quinteto ficava completo mais uma vez. Mas, alguns dias depois, o guitarrista e seu irmão, Pierre (bateria), decidiram deixar de vez o grupo, alegando motivos pessoais. Sem duas peças importantes era impossível continuar a tocar. O Violins chegava ao fim em 6 de maio. A reação dos fãs da banda foi imediata. Choveram lamentos e pedidos de volta na comunidade da banda no Orkut (em dois dias foram 125 posts no tópico “Fim”). E, no dia 9 de maio, Beto postava uma carta de Pierre, mostrando sua surpresa com o tamanho carinho que as pessoas tinham pela banda e, assim, dizendo que voltava a tocar. Seu irmão continuava fora, mas a banda, a partir daquele dia, seguiria como quarteto, completa por Pedro Saddi (synth e teclados) e Thiago Ricco (baixo e vocais). Uma das mais importantes bandas do cenário independente

brasileiro acabou por três dias. Vale a frase chavão: O Violins morreu. Viva o novo Violins. A nova história começou a ser contada no dia 20, no festival Bananada, em Goiânia. (Scream & Yell – Entrevista Violins por Tiago Agostini. 31/05/2006. Disponível em: http://www.screamyell.com.br/musicadois/violins_entrevista.htm. Acesso em: 01/07/2016)

Apesar dos anúncios de encerramento das atividades a banda continua na ativa, realizando apresentações esporádas em shows próprios ou eventos maiores, sempre atraindo fãs fiéis, mas dividindo o tempo dos integrantes com outros projetos na música ou outras atividades cotidianas. A banda atualmente já possui 16 anos de carreira e 7 discos lançados. Os 10 anos de banda foram comemorados em um dos principais palcos da música brasileira, conforme indicado a seguir: “Nesse ano, a banda Violins completou dez anos de carreira, comemorados com um extenso show realizado no Auditório Ibirapuera em São Paulo. Para complementar as festividades e não perder o costume de apresentar novos trabalhos em curto espaço de tempo, o quarteto (agora com novo baterista) lança seu sétimo disco, intitulado de Direito de Ser Nada”. (Innerspeakin. Violins. 25/04/2011. Disponível em: <https://innerspeakinews.wordpress.com/category/violins/>. Acesso em: 01/07/2016).

O respeito conquistado aos críticos, pelo menos junto aos críticos e divulgadores da música independente, pode ser indicado pela recorrente referência encontrada nos blogs, comentários e páginas em geral na Internet sobre a banda. Estas referências diversas vezes colocam a banda como uma das melhores do país durante os anos 2000, apresentamos a seguir uma delas: “Por vezes irônicas, noutras sarcásticas — mas sempre ácidas –, as letras de Violins seriam boas mesmo que na caixa do CD viesse apenas o encarte. Acompanhadas de violões, teclados e guitarras, são algumas das melhores músicas do rock alternativo brasileiro contemporâneo” (Ira Racional. Violins – A Redenção dos Corpos: rock que faz pensar. 8/07/2008. Disponível em: <http://altieresrohr.com.br/2008/07/violins-a-redencao-dos-corpos/>. Acesso em: 01/07/2016).

A banda Violins mobiliza, portanto, os modos da analogia e do conflito, atua na produção do comum e do escândalo democrático, do reconhecimento social e da luta por reconhecimento, entre diversas outras características não abordadas aqui.

Referências

ADORNO, T. H.. *A dialética do esclarecimento* [1947]. São Paulo: Jorge Zahar Editor,

1985.

ADORNO, T. W. (2000).. O fetichismo na Música e a regressão da Audição. [1938]. In: T. W. ADORNO, *Adorno*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, pp. 65-108.

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas* [1973]. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, T. W. *On Jazz* [1936]. In: LEPPERT, Richard (org).. ADORNO, T. W.. *Essays on Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, pp. 470-495.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BECKER, H. S. ([1963]2008). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

BENJAMIN, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COELHO, Braz José. Antônimos – mais do que palavras de sentidos contrários. *Linguagem – Estudos e Pesquisa, Catalão*, vols. 8-9 – 2006. Disponível em: <https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/lep/article/download/32540/17306>. Acesso em: 28/06/2016.

CORRÊA, Henrique Luiz. VW RESENDE. Mudanças no projeto original e uma breve avaliação. Publicado nos anais do iii simpoi, fgvsp, 2000. Departamento de Produção e Operações EAESP / Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 2000.

GORZ, A. (2005). *O imaterial*. São Paulo: Annablume, 2005.

HARDT, M.. NEGRI, Antonio. (2004). *Multidão*. São Paulo: Editora Record, 2004.

HESMONDHALGH, D. (1999, Nov. 01/02/2015). INDIE: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*.

HESMONDHALGH, D. (1997, Oct. 29/04/2015). Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade. *Popular Music*. , 16 (3), pp. 255-274.

HOBSBAWN, E. (2014). *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HONNETH, Axel. *The Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1991.

HONNETH, Axel. *Luta por Reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

HONNETH, Axel. *Critica del Poder: fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*. Machado Grupo de Distribución: Madrid, 2009.

MARTEL, F. (2012). *Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: Da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica da Razão Dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo ou a falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Democratizar a Democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TIMBERG, Scott. *Culture Crash, The Killing of the Creative Class*. New Haven. London: Yale University Press, 2015.

Blogs e Sites consultados

Ira Racional.Violins – A Redenção dos Corpos: rock que faz pensar. 8/07/2008. Disponível em: <http://altieresrohr.com.br/2008/07/violins-a-redencao-dos-corpos/>. Acesso em: 01/07/2016

(Innerspeakin. Violins. 25/04/2011. Disponível em: <https://innerspeakinews.wordpress.com/category/violins/>. Acesso em: 01/07/2016

SCREAM & YELL. 4/06/2007. Violins lança um disco denso, tenso, difícil e dolorido. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2007/06/04/violins-lanca-um-disco-denso-tenso-dificil-e-dolorido/>. Acesso em: 01/07/2016

Som independente - Zoeira - Diário do Nordeste. 13/09/2013. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/som-independente-1.428946>. Acesso em: 01/07/2016

ENTREVISTA: BETO CUPERTINO DO VIOLINS (GO) | DoSol. 27/1/2008. Disponível em: <http://dosol.com.br/entrevista-beto-cupertino-do-violins-go/>. Acesso em: 29/06/2016)

Entrevista com Beto Cupertino – Vocalista da Violins. TMDQA. 22/07/2010. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2010/07/22/entrevista-com-beto-cupertino-vocalista-da-violins/>. Acesso em: 2/06/2016

Fomos muito mais longe do que eu pensei iríamos – Opção Cultural: Edição 1851 de 26 de dezembro a 1º de janeiro de 2011. Jornal Opção, Goiânia. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/fomos-muito-mais-longe-do-que-eu-pensei-que-iriamos>. Acesso em: 29/06/2016

Entrevista com Beto Cupertino. Poppycorn - Pop por quem vive de poppy. 02/09/2007. Disponível em: <http://www.poppycorn.com.br/artigo.php?tid=1643>. Acesso em: 20/09/2014

RESUMO

O texto que hora se apresenta pretende indicar algumas das formas de disputas pelos significados na sociedade brasileira contemporânea, em especial nos campos de produção estética e cultural. Nesse sentido apontamos a música da banda Violins de Goiânia/GO como representativa destas disputas, pois, a música da banda imprime um choque nas audiências, especialmente aquelas não iniciadas no som da banda, uma vez que afirma formas de pertencimento e afinidade entre a banda, o público e as comunidades musicalizadas que denominamos cenas independentes.

Palavras-chave: Banda Violins, música, pertencimento, choque

ABSTRACT

The text that time appears intend to indicate some of the ways of the meanings disputes in contemporary Brazilian society, especially in aesthetic and cultural production fields. In this sense we point Violins band music from Goiânia/GO as representative of these disputes, because the band's music prints a shock in the audience, especially those not initiated in the band's sound, since it claims forms of belonging and affinity between the band, the public and the communities that we call musicalizadas independent scenes.

Key words: Violins band, music, belonging, shock