

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – RELAÇÕES PÚBLICAS

RICHARD KOLBERG

**MÚSICA E IDENTIDADE: UM OLHAR DOCUMENTAL DA CENA
MUSICAL INDEPENDENTE NO RIO GRANDE DO SUL**

Santa Maria, RS, Brasil

2016

RICHARD KOLBERG

**MÚSICA E IDENTIDADE: UM OLHAR DOCUMENTAL DA CENA
MUSICAL INDEPENDENTE NO RIO GRANDE DO SUL**

Projeto experimental apresentado à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho

Co-orientadora: Débora Flores Dalla Pozza

Santa Maria, RS, Brasil

2016

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Curso de Comunicação Social – Relações Públicas

A Comissão Examinadora abaixo assinada aprova o projeto experimental

**MÚSICA E IDENTIDADE: UM OLHAR DOCUMENTAL DA CENA MUSICAL NO
RIO GRANDE DO SUL**

Elaborado por
RICHARD KOLBERG
Comissão examinadora

Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho
Orientador (UFSM)

Prof. Me. Luciano Mattana
(UFSM)

Jornalista Lauren Santos Steffen
(UFSM / Mestranda POSCOM)

Santa Maria, Julho de 2016.

MÚSICA E IDENTIDADE: UM OLHAR DOCUMENTAL DA CENA MUSICAL INDEPENDENTE NO RIO GRANDE DO SUL

AUTOR: RICHARD KOLBERG

ORIENTADOR(A): FLAVI LISBOA FILHO

Data e Local da Defesa: Santa Maria, Julho de 2016.

RESUMO

O presente projeto experimental tem como objetivo geral representar, através da realização de um documentário, a identidade das bandas independentes do Rio Grande do Sul como forma de colaborar para manutenção e ressignificação do cenário musical no estado. Propõe-se, assim, analisar a relação entre identidade e cenário musical independente, a partir da visão de seis bandas independentes entrevistadas: Apanhador Só (Porto Alegre), Catavento (Caxias do Sul), Dingo Bells (Porto Alegre), Dr. Hank (Canela), Frida (Gravataí) e Guantánamo Groove (Santa Maria). O estudo avalia, também, a relação das bandas no que diz respeito à música, cultura, produção, indústria fonográfica, internet, financiamento coletivo, selos independentes, trabalhos paralelos e gravadoras, visando trazer uma nova perspectiva sobre a cena independente e o mercado cultural da música no Rio Grande do Sul. Para fundamentar teoricamente este trabalho, discorre-se sobre os conceitos de identidade e cultura a partir da perspectiva teórica dos Estudos Culturais, e em seguida, trabalha-se com a temática do cenário musical independente. O percurso metodológico é descrito no segundo capítulo e, por fim, no terceiro, apresentam-se as bandas entrevistadas. Percebe-se, assim, pelo decorrer do trabalho, que o cenário independente se configura como contra hegemônico, interdependente, cooperativo, indicando para a formação de uma identidade comum de artistas que colaboram entre si.

Palavras-chave: Estudos Culturais; cultura; identidade; cenário musical independente.

Master's Dissertation
Graduate Program in Communication
Federal University of Santa Maria

ABSTRACT

**MUSIC AND IDENTITY: A DOCUMENTARY LOOK SCENE MUSICAL IN RIO
GRANDE DO SUL**

This present experimental project has the general objective of represent, by conducting a documentary, the identity of the independent bands of Rio Grande do Sul as a condition for maintenance and reinterpretation of the music scene in the state. It is proposed, therefore, to analyze the relationship between identity and independent music scene, through the view of six interviewed independent bands: Apanhador Só (Porto Alegre), Catavento (Caxias do Sul), Dingo Bells (Porto Alegre), Dr. Hank (Canela), Frida (Gravataí) e Guantánamo Groove (Santa Maria). The study also evaluates the relationship of the bands with regard to music, culture, production, music industry, internet, *Crowdfunding*, independent labels, parallel jobs and record companies, aiming to bring a new perspective on the independent scene and the cultural market music in Rio Grande do Sul. In order to theoretically substantiate this work, it discusses the concepts of identity and culture from the theoretical perspective of Cultural Studies, and then the subject of the independent music scene is developed. The methodological procedure is described in the second chapter, and finally, in the third one, it is presented the interviewed bands. It is clear, therefore, through the course of the work, that the independent scene is configured as against hegemonic, interdependent, cooperative, indicating to the formation of a common identity of artists who collaborate with each other.

Keywords: Cultural Studies; culture; identity; independent music scene.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. A CULTURA E A IDENTIDADE PELOS ESTUDOS CULTURAIS E A MÚSICA	09
1.1. Cultura x Identidade: o cenário independente musical	12
1.2. Culturas e identidades do cenário musical: uma construção permanente	14
1.3. Rio Grande do Sul e o cenário independente musical	16
2. PRONTOS PARA O SHOW: MÉTODOS E PROCESSOS DOCUMENTAIS	30
2.1. Início da turnê: os primeiros passos da pesquisa	31
2.2. Afinando: a produção do documentário	33
2.3. Com o microfone: entrevistas abertas e semiestruturadas com as bandas	35
3. É HORA DO SHOW: AS BANDAS ENTREVISTADAS	38
3.1. Apanhador Só	38
3.2. Catavento	38
3.3. Dingo Bells	39
3.4. Dr. Hank	40
3.5. Frida	40
3.6. Guantánamo Groove	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44
APÊNDICES	46

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada propõe, a partir do documentário Música e Identidade, a discussão sobre a cena cultural musical independente do Rio Grande do Sul e sua construção identitária, expostas pelas bandas entrevistadas. Dessa forma, a proposta que perpassa o olhar documental permite registrar opiniões, posições e projeções das bandas em diversas condições e oportunidades no cenário do RS. Evidenciam-se os meios pelos quais esses grupos socializam pelas relações de influência – estabelece-se, assim, a construção de um cenário musical independente atuante.

Desse modo, o Projeto Experimental tem como objetivo representar por meio de um documentário a identidade das bandas independentes do Rio Grande do Sul como forma de colaborar para manutenção e ressignificação do cenário musical no estado. Vale frisar, desde já, que o ponto central não são os projetos pessoais de cada banda - apesar de conter alguns relatos. O trabalho foi dividido em dois principais capítulos: no primeiro expõe-se a fundamentação a partir dos Estudos Culturais, com destaque para os conceitos de cultura, identidade, música, surgimento do cenário musical independente, uma breve introdução sobre o rock no Brasil e por fim o cenário musical independente no Rio Grande do Sul. Já no segundo capítulo são abordados os métodos e processos para a construção da parte teórica e prática deste trabalho, ou seja, da pesquisa e do documentário, respectivamente. Enfim, apresenta-se as considerações finais e o que foi concluído com este trabalho.

Na contextualização da investigação, tem-se: no primeiro capítulo, a partir do aporte dos Estudos Culturais, o conceito de cultura, base para pensar e problematizar a identidade. Seguido da relação entre identidade e música, com dados de empiria, e os sentidos sobre uma identidade conectada ao cenário musical independente. No segundo capítulo, agraga-se os processos de produção, como foram realizadas as gravações, as bandas convidadas, os locais, o orçamento, os equipamentos utilizados, a edição e a finalização do documentário.

Tendo em vista que a escolha das bandas se deu pela sua atuação e participação no cenário musical independente atual os grupos do Rio Grande do Sul escolhidos e entrevistados para este documentário foram: Apanhador Só

(Porto Alegre), Catavento (Caxias do Sul), Dingo Bells (Porto Alegre), Dr. Hank (Canela), Guantánamo Groove (Santa Maria) e Frida (Gravataí). Percebe-se que cada banda é de um ponto geográfico diferente e específico do Rio Grande do Sul, isto é, pretende-se a captação de diferentes pontos de vista por região do estado - salvo o Apanhador Só que vinha de uma turnê nacional, com o projeto “Na Sala de Estar”¹. Neste sentido, a entrevista com a Apanhador Só agregou e encorpou o conteúdo deste documentário pelo fato de trazer práticas e experiências de outros cenários independentes que não o do estado do Rio Grande do Sul.

Apresenta-se no decorrer deste trabalho, então, os modos de produção, articulação e atuação desenvolvidos pelas bandas independentes no Rio Grande do Sul, vislumbrando os possíveis meios para a ampliação dessa cena democrática e diversificada de produção cultural. Além disso, põem-se em pauta assuntos como: o desenvolvimento do cenário musical independente, as projeções oriundas das tecnologias digitais, a presença autônoma dos integrantes nos diversos segmentos musicais, a relação com o público ouvinte, formas de sustento e viabilização, entre outros. Para que a compreensão de tais pautas fosse plausível, há na parte teórica uma leitura do cenário independente desde seu surgimento nos anos 1970 até os dias de hoje, mostrando suas constantes desconstruções estruturais: ao mesmo tempo em que se fecharam diversos ciclos do cenário musical e de empresas fonográficas durante esse período, abriram-se outros tantos. Isso atribui novas e diferentes perspectivas para a música independente no Brasil e consequentemente no Rio Grande do Sul.

“Música e Identidade” é o título deste trabalho de conclusão de curso, que pretende alcançar os mais diversos meios de divulgação para que todos aqueles que têm interesse no assunto possam saber como se dá o meio independente no Rio Grande do Sul e como muitas das bandas do estado sobrevivem nele. O presente projeto destina-se ao universo musical independente, a produtores, entusiastas do cenário, curiosos, fomentadores da música, do audiovisual e ao público em geral.

¹ O projeto “Na Sala de Estar” da banda Apanhador Só consiste num formato de show que acontece em salas de estar de casas residenciais, em eventos abertos ao público. Os shows são plugados, com a formação completa da banda.

1. A CULTURA E A IDENTIDADE PELOS ESTUDOS CULTURAIS E A MÚSICA

Neste capítulo será abordado o conceito de cultura e como a partir da cultura se pensa a identidade, através do aporte dos Estudos Culturais. Tendo por base essas informações, apresenta-se, assim, a relação entre identidade e música e os sentidos sobre uma identidade conectada ao cenário musical independente. Serão trazidos exemplos e recortes de fala das entrevistas realizadas, além de outros materiais empíricos coletados.

Os Estudos Culturais tiveram origem no final dos anos 1950 na Inglaterra, diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária do pós-guerra. Tais estudos foram protagonizados pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies - CCCS*, estimulados pelas mudanças realizadas no campo dos valores da classe operária britânica, provocados pelo fim da Segunda Guerra Mundial e pela invasão da cultura norte-americana. Dessa forma, os Estudos Culturais britânicos resultaram de emergências teóricas e políticas na tentativa de decifrar e entender a crise de identidade nacional causadas pelas questões da época.

O CCCS, novo centro de pesquisa da pós-graduação da Universidade de Birmingham, foi fundado por Richard Hoggart em 1964, inspirado em sua pesquisa *The Uses of Literacy* (1957), dando início aos Estudos Culturais sob uma perspectiva crítica e interdisciplinar, em que a cultura, especialmente a popular, está situada na esfera de produção e não apenas reprodução social, ou seja, que além de aumentar a dominação social é também capaz de instigar a oposição e a resistência aos sistemas de dominação – o que mais tarde será recuperado pelos estudos de audiência dos meios massivos (ESCOSTEGUY, 2010).

Além da pesquisa de Hoggart, outros dois textos são considerados basilares deste campo de estudo: *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams, e *The Making of the English working-class* (1963), de E.P. Thompson. O primeiro, a pesquisa *The Uses of Literacy* -, relata um histórico cultural da classe operária nos centros urbanos da Inglaterra do meio do século XX e investiga as estratégias da Indústria Cultural para conquistar a audiência. Já o segundo texto, *Culture and Society* -, apresenta as relações sociais e o modo de vida como parte da cultura “comum” ou “ordinária” e, por meio de uma análise crítica, reconhece os valores da cultura equivalentes aos valores das artes, da literatura e da música.

Raymond Williams (1963) inaugura, assim, um novo conceito acerca da cultura para época, pelo qual propõe entendê-la como algo comum, parte do cotidiano dos indivíduos. Na tentativa de apresentar uma definição de cultura, Williams lhe deu vários significados. Entre eles, definiu cultura como espaço social e histórico onde acontecem as práticas sociais, materiais e simbólicas, que é tanto produto quanto produtor de vida em sociedade. E o terceiro e último texto, de Edward Palmer Thompson, *The Making of the English working-class*, fez uma reconstrução de uma parte da história da sociedade inglesa e das práticas de resistência segundo a ótica das classes populares.

Em relação à contribuição de Thompson, pode-se dizer que ele influencia o desenvolvimento da história social britânica de dentro da tradição marxista. Para ambos, Williams e Thompson, cultura era uma rede vivida de práticas e relações que constituíam a vida cotidiana, dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano. Mas, de certa forma, Thompson resistia ao entendimento de cultura enquanto uma forma de vida global. Em vez disso, preferia entendê-la enquanto um enfrentamento entre modos de vida diferentes. (Escosteguy, 2010, p.141)

É interessante observar, nesse momento inicial, que os fundadores procuraram não propagar uma definição absoluta dessa área de pesquisa, visto que haviam diversas tentativas teóricas e políticas a fim de constituir um campo de estudos para tentar traduzir a dimensão cultural da época. Nas palavras de Stuart Hall, órgão de divulgação do Centro — *Working Papers in Cultural Studies* — não deveria preocupar-se em “[...] ser um veículo que defina o alcance e extensão dos Estudos Culturais de uma forma definitiva ou absoluta. Nós rejeitamos, em resumo, uma definição descritiva ou prescritiva do campo” (HALL, 1980a, p. 15 apud ESCOSTEGUY, 2010, p. 36).

Em reforço a tal ideia, Johnson (2010) aponta, também, que os Estudos Culturais podem ser considerados um movimento ou uma rede que tem seus próprios cursos em diversas universidades, bem como seus próprios periódicos e encontros acadêmicos. Eles exercem uma grande influência sobre as disciplinas acadêmicas, especialmente sobre os Estudos Literários, a Sociologia, os Estudos de Mídia e Comunicação, a Linguística e a História. Ou seja, os Estudos Culturais não configuram uma “disciplina”, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. A área, então

não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites (ESCOSTEGUY, 2010, p. 35).

Os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmicos na forma como ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) da análise. Os Estudos Culturais devem ser indisciplinares (e algumas vezes antidisciplinares) em sua tendência. (JOHNSON, 2010, p.22)

Compreende-se, assim, que os Estudos Culturais não se constituem de uma versão única que apresenta teorias exatas e fórmulas que podem ser simplesmente aplicadas. O campo teórico é influenciado e influencia diferentes disciplinas, mas não se restringe especificamente a nenhuma delas. Trata-se, pois, de um campo aberto que busca traduzir a dimensão cultural de sua época. Isso porque cada investigação está focada na necessidade de respostas exigidas pelas observações do seu tempo e de seus respectivos grupos sociais. Logo, são as mudanças de conceitos das diferentes culturas que fazem com que se torne possível o desenvolvimento dos Estudos Culturais. Os processos para entender melhor como se dá, desde do seu surgimento na Inglaterra até aos questionamentos de como abordá-lo atualmente, a procura pelas definições do campo de estudos, o circuito de interpretações pelo qual o mesmo passa, sua interdisciplinaridade, suas formas de produção, sua influência e desenvolvimento no meio privado e público, seus critérios de estudos - são temas que não detêm parâmetros definidos. Por isso, é importante introduzir os princípios que circulam nos Estudos Culturais, tendo em vista que a abrangência desse campo é tal que vai além da análise de grandes obras e recai na investigação das culturas populares e das práticas sociais cotidianas. Como área de análise e investigação, esses estudos vencem as barreiras dos campos do conhecimento e das disciplinas. Além disso, vão ao encontro as questões de classe, sexo, raça, sexualidade, etnia e outras características que definem a identidade social dos sujeitos.

Observa-se, a partir da interdisciplinaridade dos Estudos Culturais, a complexidade da cultura, que possui uma variedade de discursos, que podem ser ferramentas de opressão e dominação, mas também podem ser instrumentos que suscitem resistências e mudanças.

O cenário musical independente é um exemplo disso e a cultura é fundamental para interpretá-lo, uma vez que participa das relações sociais e, desse modo, age na formação da subjetividade e da coletividade, ou seja, na construção e formação de identidades e de grupos sociais. Segundo Escosteguy (2010), a cultura se revelou instrumento para a promoção de entendimento do mundo, da sociedade e do indivíduo, exercendo grande influência sobre diversos campos do conhecimento, levando à criação dos Estudos Culturais, cujo objetivo é entender como as produções culturais articulam e veiculam ideologias, valores e representações sociais de sexo, raça e classe na sociedade e de que maneira tudo isso se relaciona. Confirma-se, assim, que a busca por tais estudos são relevantes para a investigação da identidade das bandas independentes do Rio Grande do Sul entrevistadas neste trabalho.

Portanto, a partir das reflexões e desdobramentos dos diferentes autores que permeiam os Estudos Culturais, é possível, de forma genérica, considerar o campo de estudo como uma corrente de pesquisas interessada nas relações entre discursos, classes, gêneros e grupos sociais. A cultura encontra-se vinculada ao processo de formação das sociedades, em uma relação interdependente e dinâmica que durante seu processo acompanha todo o desenvolvimento dos grupos e indivíduos sociais, expressando, assim, seus valores, comportamentos e outros elementos que compõem a sua identidade (ESCOSTEGUY, 2010).

Dado, então, o entendimento sobre como a partir da noção de cultura se pensa em identidade, o presente trabalho irá agora discutir a diferença entre os termos cultura e identidade, a relação entre identidade e música e quais são os sentidos sobre uma identidade conectada ao cenário musical independente. Além disso, será discutido sobre a música independente, suas definições, constituições e como ela reflete na indústria fonográfica do Rio Grande do Sul atualmente.

1.1. Cultura x Identidade: o cenário independente musical

Os sujeitos sociais tratam com frequência as interrogações de identidade à questão de cultura, criando-se, assim, uma confusão entre os termos e seus respectivos significados. Mesmo que ambos tenham uma forte ligação, não se deve confundir suas noções, considerando que “a cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de

vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas" (CUCHE, 2002, p.176). Assim como cultura, o conceito de identidade teve diversas definições e reinterpretações. Sendo um termo que também se caracteriza por sua fluidez, ele exprime a resultante de diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social. Segundo Cuche (2002), a identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: vinculação a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente. A título de exemplo, tem-se a relação dos integrantes das bandas com o cenário musical independente.

Todo grupo social tem uma identidade que corresponde à sua definição social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. (CUCHE, 2002, p.117)

Os indivíduos, antigamente, encaixavam-se socialmente em suas determinadas identidades sólidas e de lá era difícil eles saírem. Uma pessoa nascida em determinada posição social estava destinada a frequentar os lugares que a sua classe frequentava e se portar como a sua classe se portava. Não existiam muitas possibilidades de mudanças. A identidade do homem dessas épocas era bem definida e apenas com uma mudança na estrutura da sociedade as identidades foram se tornando múltiplas: passou-se a ser formado não apenas por uma única, mas por diversas identidades, sejam de classe, de sexualidade, de etnia, de raça, de nacionalidade, entre outros (HALL, 2006).

Hall (2006) atenta para o processo de descontinuidade, que permitiu que os indivíduos pudessem se libertar das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado. Luta-se, dentro da atual sociedade, diariamente para afirmar a identidade. Para Silva (2000) a identidade só precisa ser reafirmada porque existe a diferença, já que, se os indivíduos fossem todos iguais, não precisariam afirmar a sua identidade para o mundo. O sujeito contemporâneo não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2006). Os integrantes das bandas independentes entrevistadas no documentário deste

trabalho, por exemplo, possuem diferentes identidades. Eles podem ser pais de família, podem trabalhar e ter outras responsabilidades que não as da banda, podem atuar em outras áreas que não as da música e mesmo assim, nos finais de semana, sair para turnês e shows, assumindo outra identidade. Como observado, essa é a realidade dos integrantes entrevistados: assumem determinada identidade de acordo com os sistemas culturais que os cercam.

Ao conectar essas definições sobre identidade descritas acima com a música, percebe-se, que nos grupos sociais, o cenário musical surge como um meio de expressão e de fortalecimento das identidades, ou seja, a música é mais que um elemento expressivo, é um elemento construtor de identidades.

Carregadas de significações coletivas, as músicas provocam experiências emocionais intensas que são vividas no singular. Ao reagir a uma canção de forma afetiva, o sujeito se identifica com os músicos/artistas e com o público/fãs daquelas canções, formando laços que se unificam na construção de uma identificação comum. (MAHEIRIE, 2002, p. 42)

Exemplo disso é o rock brasileiro da década de 1970, com Raul Seixas e Rita Lee, construindo um estereótipo rebelde, libertário e arruaceiro de jovem. E no que diz respeito à formação de agrupamentos coletivos, pode-se apontar os anos 60, 70 e 80, nos quais se destacam as lutas que envolviam movimentos musicais e as músicas presentes em movimentos sociais funcionando como efetivas mediações para as transformações sociais, econômicas e políticas. Ou seja, o gênero musical surgiu ligado a assuntos que causavam inquietações na sociedade e consequentemente influenciava diretamente nas formações identitárias de adeptos ao movimento.

1.2. Cultura e identidades do cenário musical: uma construção permanente

Segundo Maheirie (2002), a música é uma via que tende a provocar o coletivo em função de seus meios de propagação. Como, por exemplo, os shows – acontecem em lugares no qual se compartilham momentos de prazer, na vivência de um conteúdo em comum, num processo de identificação. São neles, também, que podem surgir coletivos organizados. Além disso, nos momentos em que os shows são vivenciados, é possível identificar características singulares se constituindo em grupos. Assim, dependendo da situação, pode-se chegar a

colocar o público, no momento do show, como um tipo específico de grupo. Neste tipo de grupo, cada sujeito tem o seu valor, mas seu valor é imediatamente proporcional ao valor da coletividade, isto é, seu valor é caracterizado em função do grupo no qual está inserido. Nesta perspectiva, todos são importantes, pois cada sujeito é fundamental e realiza uma espécie de mediação para e entre os demais. O rock, sob determinada perspectiva, também acaba fazendo isso, unificando e buscando aproveitar as diferenças existentes na interioridade de uma coletividade específica.

A banda, como um tipo de conjunto de pessoas, só existe enquanto se constitui efetivamente naquele momento, naquele ensaio, naquele lugar, em relação aquele público, aquele espetáculo. Desta forma, cada show constitui, de maneiras diferentes, a fusão da série em movimentos de totalização, no qual cada sujeito que participa do espetáculo é um elemento totalizador do processo. O grupo, diferentemente de um sujeito singular, não é um ser, não se constitui numa síntese psicofísica, nem possui uma dimensão corporal, já que sua identidade é ação pura, isto é, sua objetividade é produto somente daquilo que ele faz. De acordo com Frith (1987), as pessoas podem idolatrar uma banda, na medida em que ela é capaz de expressar os sentimentos delas e que as pessoas se identificam com aquilo que a banda transmite com a sua música. Nesta perspectiva, quanto mais verdadeiras e espontâneas forem as bandas em relação ao público, ao sentimento que buscam transmitir e à experiência do espetáculo, mais a identificação coletiva pode se fortalecer.

O prazer de fazer parte deste processo é elemento integrante desta fusão, e o sujeito muda as condições de sua atividade psíquica, na intimidade com os outros e com a música. Assim, os shows podem ser considerados como lugares de bons encontros, “lugares com calor”, “lugares identitários” (Sawaia, 1997: 13), que aproximam os homens, podendo superar a dicotomia entre o singular e o universal, entre o indivíduo e a coletividade, pois se constituem como espaços nos quais os sujeitos podem falar a respeito de si próprios (MAHEIRIE, 2002, p.50).

A autora diz, ainda, que a música, nesta perspectiva, é considerada uma linguagem reflexivo-afetiva que atua como mediadora, sendo capaz de construir cenários musicais independentes efetivos, compreendido como processos de identificações. Estes processos, mesmo que fugazes, são capazes de celebrar as utopias que vislumbram um mundo mais justo, solidário e menos individualista,

assim como podem estar contribuindo para a continuação de um mundo desigual e opressor. Somente os trabalhos voltados para uma realidade concreta, específica, através das pesquisas de campo é que poderão responder a estas indagações, e colocar a música e os meios que a propagam como uma objetivação de subjetividades capaz de comunicar uma linguagem reflexivo-afetiva que aponta para uma determinada direção.

Dessa forma, depois de entender como se dá o fenômeno da música no processo coletivo de identidade e na formação e relação de banda e público, precisa-se, compreender como o gênero rock e a cena independente surgiram e quais foram seus meios de divulgação no Brasil. Encaminha-se, assim, para a situação musical do Rio Grande do Sul e a identidade do cenário independente.

1.3. Rio Grande do Sul e o cenário independente musical

O cenário independente, assim como o rock no Brasil, se desenvolve com a formação de agrupamentos coletivos nos anos 60, 70 e 80, ligado a assuntos que causavam inquietações na sociedade e, portanto, influenciava diretamente na formação da identidade de adeptos aos movimentos. Nos anos 80, entre duas gerações de bandas que saíram do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, havia uma ilusão de que o rock poderia entrar no gosto musical do brasileiro. Essa impressão era causada por um momento específico no mercado internacional – o nascimento daquelas que passamos a nos referir como gravadoras multinacionais, as *majors* (MATIAS, 2015).

Denomina-se como *majors*, seguindo a tradição norte-americana, às gravadoras de atuação globalizada e/ou ligadas aos grandes conglomerados de comunicação existentes no país. Essas empresas tendem a operar com a difusão maciça de alguns poucos artistas e álbuns (*blockbusters*). (VICENTE, 2016, p.2)

Já o cenário musical independente caracteriza-se pela atuação predominantemente local, vinculadas normalmente a segmentos musicais específicos, que costumam atuar na formação de novos artistas e na prospecção de novos nichos de mercado. No entanto, considerando a pulverização dos meios de produção musical que as tecnologias digitais passaram a proporcionar já a partir do final dos anos 80, entende-se que hoje o termo se indistintamente tanto a

pequenas gravadoras quanto a artistas que desenvolvem autonomamente a produção de seus discos.

Até o final dos anos 70, a constante expansão do mercado levou as indústrias – mais numerosas, menos segmentadas e permanentemente beneficiadas pelos incentivos fiscais à produção de música nacional – a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano, havendo assim poucos motivos para a constituição de uma cena independente organizada. Assim sendo, o desenvolvimento da produção musical independente no Brasil surgiu a partir de três principais momentos de articulação: a cena do final dos anos 70, marcada pela atuação do músico e produtor Antonio Adolfo e pela produção desenvolvida em torno do Teatro Lira Paulistana (São Paulo); a cena dos anos 90, impulsionada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais de produção e pelas estratégias de terceirização das grandes gravadoras; e o momento atual, de inédita articulação da cena independente, bem como de sua atuação autônoma em diversos segmentos musicais (VICENTE, 2015).

Desse modo, o desenvolvimento da produção musical independente no país é marcado tanto por uma crise generalizada da indústria quanto por uma inédita organização da cena independente. Essa crise, que se vincula ao contexto geral da economia e a fatores específicos da indústria (como a pirataria digital e de formatos), parece estar afetando a capacidade das grandes gravadoras de atuar nos múltiplos segmentos do mercado, ampliando assim os espaços para a produção independente.

Embora alguns autores citem experiências anteriores envolvendo a produção musical independente no país, considero o disco “Feito em Casa” (1977), de Antônio Adolfo, como um marco fundamental, já que foi a partir de seu lançamento que – pela primeira vez – desenvolveu-se uma discussão em torno do tema (VICENTE, 2016, p.3).

O momento de seu surgimento marca o final de uma longa trajetória de crescimento e organização da indústria do disco no Brasil. A crise já se desenhava ao final dos anos 70, e afetaria profundamente o setor já no início da década seguinte. Muda-se, desse modo, completamente esse cenário: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses

termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas (VICENTE, 2016).

Produção independente, assim sendo, surgiria como uma estratégia possível dentro da carreira do artista que, a princípio, não implicaria necessariamente num questionamento da indústria ou da sociedade como um todo. Contudo, considerando a importância do momento histórico então vivido pelo país, seria difícil não interpretar, também, o surgimento da cena independente como resultado da interiorização da racionalidade da indústria por parte dos artistas. Além disso, a atuação bem-sucedida dentro do mercado independente parecia implicar num alto grau de compreensão dos aspectos envolvidos na produção e comercialização do disco. A esse respeito, Antônio Adolfo afirmava: “eu mesmo lanço e comercializo os meus discos. Produzo a parte musical, faço a capa, mando prensar, mando imprimir e viajo por todo o Brasil, indo pessoalmente vender nas lojas o LP”. Porém, a cena independente assumia também o papel de prospectar novos nichos de mercado e formar artistas para as grandes gravadoras, respondendo com maior precisão à crescente segmentação do público.

De qualquer forma, e mesmo considerando a extraordinária importância artística e política de toda a cena, não seria difícil ficar com uma impressão de fracasso em relação ao projeto independente dos anos 80, já que muitas das iniciativas então desenvolvidas acabaram não tendo continuidade. Seria fácil atribuir esse aparente fracasso à falta de uma visão mais comercial por parte dos artistas envolvidos no setor, às dificuldades de distribuição e divulgação enfrentadas pelos independentes, ao boicote das grandes companhias, etc. Em alguma medida, todos esses fatores provavelmente estiveram presentes. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas e os problemas de fornecimento de matéria-prima, entre outros fatores, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias do setor (VICENTE, 2016). Nesse sentido, considera-se que o projeto independente dos anos 80 esteve, num certo sentido, adiante das condições materiais que, nos anos 90, possibilitariam a sua definitiva implementação. O período de relativa estabilidade econômica do início do Plano Real e a dramática redução dos custos de produção

oferecida pelas tecnologias digitais teriam um importante papel nesse processo, assim como a estratégia de terceirização da produção então adotada pelas grandes gravadoras.

No anos 90, ao apresentar o cenário de uma indústria que, após a grande crise da Era Collor, iniciava-se um processo que a levaria a uma significativa expansão: a terceirização, palavra-chave quando falam em estúdios e gravadoras. Há vinte anos, este quadro poderia ser difícil de manter, tendo em vista os altos preços dos equipamentos. Mas os preços baixaram, multiplicaram-se os estúdios e, com isso, as chances de acesso a gravação. O fechamento dos estúdios das grandes gravadoras começou com a diretiva das matrizes no exterior. Paralelamente a isso, surgia um amplo leque de produtores e selos independentes que, em função da existência de empresas especializadas como estúdios, fábricas de CDs e firmas de editoração eletrônica, podiam operar a partir de estruturas cada vez mais reduzidas. As gravadoras passaram a fazer o processo de confecção dos discos com empresas parceiras, terceirizando a produção. É esse o contexto em que uma ressurgida cena independente mostra-se vigorosa o suficiente para substituir a grande indústria nas tarefas de prospecção, formação e gravação de novos artistas. Mas não foram apenas os fatores tecnológicos que propiciaram esse ressurgimento: também dessa vez a crise da indústria teve um papel decisivo, privilegiando desde o final dos anos 80 o sertanejo e a música romântica, além de que, severamente atingida pela recessão de 1990, a indústria demonstrava agora pouco interesse por segmentos como o rock e a MPB. Assim, em 1991, nomes como Tim Maia, Belchior, Guinga, Hélio Delmiro e Vinícius Cantuária, só conseguiram gravar bancando o próprio trabalho. Paralelamente, de selos independentes de diferentes pontos do país, começavam a surgir novos nomes do rap e do rock como Racionais MC's (Zimbabwe), Raimundos (Banguela) e Sepultura (Cogumelo), entre outros (VICENTE, 2006).

Diferentemente do que ocorreu na década anterior, a oposição ideológica entre *majors* e *indies*, ou mesmo entre arte e mercado, pouco se fez presente em discursos e debates. Agora, parecia mais interessante aos empresários afirmar a profissionalização e viabilidade de seus investimentos. Para muitos deles, o conceito de selo independente no Brasil ainda estava muito associado à imagem do disco artesanal, praticado nos anos 70. A ideia da profissionalização evidenciava uma nova e mais pragmática relação entre independentes e mercado,

uma compreensão compartilhada de sua lógica e realidade. Os selos independentes serviam de fonte para as grandes gravadoras. Ao terceirizar suas atividades de produção, tendiam a se concentrar nas áreas de divulgação e distribuição, onde sua vantagem competitiva podia ser expressa através da extensão de sua estrutura logística. Assim, é criada uma espécie de divisão do mercado, onde caberia às *majors* viabilizar a divulgação e distribuição maciça de alguns produtos pinçados da produção independente, que demonstrassem um maior potencial para transitar do circuito local para o nacional (ou mesmo mundial). Os independentes, nessa nova ordem, funcionavam basicamente como selos das grandes gravadoras, ou seja, como departamentos voltados à prospecção e ao atendimento de segmentos específicos. Assim, se a produção independente tinha sido encarada nos anos 80 como alternativa ao ingresso do artista na grande gravadora, capaz de garantir uma maior autonomia para a sua criação, ela agora surgia como a única via de acesso às *majors* – espaço para que ele demonstre sua viabilidade comercial, adequação ao gosto do público e à lógica do mercado.

Entretanto, esse não era o único grande incentivo para a produção independente. A segmentação da produção verificada a partir dos anos 90 relacionava-se, também, ao fortalecimento da produção cultural desenvolvida dentro dos circuitos autônomos de produção musical, em que as fortes vinculações identitárias (comportamentais, geográficas, étnicas, religiosas, etc) e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. Foi a partir desses circuitos – de caráter local, mas quase sempre legitimados por referenciais internacionais-populares – que surgiu significativa parte não só do que foi realmente inovador na produção musical brasileiras das duas últimas décadas, como também alguns de seus maiores fenômenos de venda. Introduz-se, desse modo, a cena do rock alternativo. O rock dos anos 80 era produzido predominantemente por jovens artistas brancos, de classe média, com formação universitária e oriundos de Brasília e de capitais do sul e do sudeste, ele ressurgia nos anos 90 a partir de uma configuração bem distinta: forte presença das periferias urbanas, principalmente de capitais do nordeste; influência importante da música negra, especialmente do funk e do rap, questionamentos sociais mais vigorosos e vinculação de algumas bandas a

causas específicas (como a da legalização da maconha defendida, entre outros, pelo Planet Hemp).

O interesse das grandes gravadoras pelo segmento foi despertado já no início da década 90, com as *majors* criando ou se associando a selos voltados especificamente para a prospecção de novos artistas do cenário. O Banguela Records – que foi criado em 1994 através de uma associação entre Carlos Miranda, o grupo Titãs e a WEA – lançou as bandas brasilienses Raimundos, Little Quail e Mascavo Roots, além de Mundo Livre S/A (Recife) e Graforréia Xilarmônica (Porto Alegre). O selo Chaos, criado pela Sony em 1992, lançou nomes como Chico Science & Nação Zumbi (Recife), Skank (Belo Horizonte), e Gabriel, o Pensador (Rio), entre outros. Apesar dessas iniciativas, as *majors* acabaram dividindo a responsabilidade pelo surgimento dos novos nomes do pop/rock dos anos 90 com gravadoras independentes. Porém, a crise do final da década levou a um novo retraimento das grandes gravadoras e as iniciativas acabaram extintas, assim como muitas das atividades desenvolvidas em parceria.

Após essa breve busca histórica dos anos 70 até os anos 90 do cenário musical independente no Brasil, enfim, chega-se no cenário atual. Assim como ocorreu nas décadas anteriores, também o final dos anos 90 foi marcado por uma crise. Além das questões gerais da economia, fatores específicos do setor também prejudicavam fortemente o desempenho das indústrias. A pirataria era o mais importante deles. Embora atinja também o mercado independente, a pirataria se mostra especialmente prejudicial para as *majors*, considerando que a estratégia do *blockbuster* tende a permitir uma maior concentração também das atividades dos produtores ilegais de CDs. Tem-se, além da pirataria em formatos, a internet. A internet é a “virada de chave” do novo cenário musical. Atua como um sistema ilimitado de acesso a materiais musicais. Sendo, assim, crucial no que toca um novo modelo de se fazer distribuição de música, tanto legalmente – como pelos sistemas de *streamings* e *downloads* de graça – quanto ilegalmente. As possibilidades de distribuição de música pela internet apontam para algo bem mais importante do que a pirataria. Nesse sentido, a grande indústria demonstrou a priori um relativo fracasso em controlar e transformar a distribuição digital no seu grande veículo de vendas. Atualmente, porém, utilizam-se de sistemas *streamings* – nome dado a transmissão de dados pela internet, podendo ter valores comerciais. Spotify, Deezer, Rdio, Sonora são alguns exemplos. Felipe Zancanaro

(Apanhador Só), em entrevista para este documentário, argumenta sobre tais sistemas de *streamings*:

Hoje em dia eu acho mais difícil baixar música da internet, por exemplo. Os serviços de *streamings* tão começando a monetizar. Se não tá nos programas, então não está em lugar nenhum. E na medida que eles tão se fortalecendo, as coisas que estão livres na internet vão sumindo. Me parece que a internet tá se tornando um campo dominado de novo, os caras estão cada vez mais dominando o acesso. Isso é meio complicado. Acho tão estranho artistas que não colocam suas músicas para downloads (gratuitos). Lançam disco com exclusividade de não sei onde. Eu não sei muito bem o que é que ganha com isso. A gente também já passou por isso, de lançar com exclusividade no Deezer. Tá, o Deezer dá uma força, bota em destaque e tudo mais. Mas com o tempo é isso, sabe? Sei lá, tem tanta outras maneiras de tu conduzir isso.

A internet consolidou-se como alternativa consistente para a divulgação e distribuição dos trabalhos de artistas e gravadoras independentes, enfraquecendo o controle das *majors* sobre essas áreas vitais dentro de sua estratégia de atuação. Assim, embora sedutora, a ideia das *majors* de se beneficiar do *downsizing* e do controle sobre novos segmentos e artistas possibilitada pela terceirização, ao mesmo tempo em que relançam seus catálogos para distribuição digital e concentram seus esforços no lançamento e venda de uns poucos *blockbusters*, parece colocada em cheque. O modelo se vê ameaçado até mesmo pelos artistas privilegiados por sua estratégia de concentração. Segue, a visto disso, o emblemático exemplo de Prince: em 1994, rompeu seu contrato com a Warner, partindo para a produção independente e a distribuição de seus trabalhos através da internet.

Outro fator a corroborar a ideia de uma crise no modelo da indústria é o de que, apesar da crise geral do mercado fonográfico, é possível verificar nos últimos anos um nível inédito de reorganização da cena independente no país, passando a responder de forma praticamente exclusiva por uma série de segmentos de mercado como, por exemplo, o rock. Além disso, também se consolidaram no cenário de gravadoras de maior porte e atuação mais diversificada, que não apenas atuam em diferentes segmentos como, em alguns casos, também licenciam e distribuem discos de bandas independentes internacionais. Essas e outras cenas contam, para a sua sustentação, também com as vendagens de artistas já consagrados que foram dispensados ou decidiram se afastar das grandes gravadoras - Alceu Valença, Gal Costa, Chico Buarque e Maria Bethânia

são alguns nomes renomados exemplos disso (VICENTE, 2016). Por todos esses fatores, percebe-se um momento muito importante para o crescimento e a reorganização do cenário musical independente atual. A indústria fonográfica brasileira vive nesta década um momento de contrastes e sofrem as consequências de uma crise que, envolvendo fatores como o quadro pouco alentador da economia, a pirataria digital e de formatos e talvez o próprio esgotamento de seu modelo, reduziu significativamente a sua importância econômica.

A partir do trecho sobre como o cenário independente no Brasil se estruturou, parte-se para compreensão de como começou o rock no país e a sua influência no cenário musical. Matias (2015) destaca que até os anos 70, o mercado fonográfico era um arquipélago de pequenas e grandes gravadoras, que podiam ser empresas com escritórios em vários países ou lojas que gostavam de lançar discos. Mas a partir daquela década, várias gravadoras começaram a se fundir e, principalmente, a comprar umas às outras. Isso fez que as grandes gravadoras começassem a investir no formato rock mais pelo respaldo que este tinha com um público mais velho (que havia sido adolescente no auge do gênero, nos anos 60), criando um híbrido de astro do rock com o popstar. O Roberto Carlos, que inaugurou uma estética importada dos Beatles, largou o gênero antes que a década acabasse. Enquanto o rock rasgava eletricidade na troca de informações entre os Estados Unidos e a Europa, o Brasil seguia tocando violão. E o instrumento acústico seguiu pelos anos 70 como sendo o principal timbre da nossa musicalidade, seja na recém inventada MPB que nascia após ser plantada na bossa nova, no samba ou na música popular romântica, que aproximava a música brasileira da musicalidade da América Latina.

A partir dos anos 80, as grandes gravadoras começaram a transformar o rock no novo pop e assim a estética do gênero se estabelece no topo das paradas até entre artistas que não faziam rock – Michael Jackson gravando com Eddie Van Halen, por exemplo. Isso fez que as filiais brasileiras pudessem investir neste gênero musical, causando a explosão de interesse pelo mesmo – o que fez muita gente montar bandas de rock para conseguir aparecer.

Mas se olhar o primeiro momento em que o rock foi importante para o brasileiro – durante a Jovem Guarda – e o movimento do rock dos anos 80, há uma lacuna gigantesca para se referir como um modelo. O interesse popular

brasileiro pelo rock volta à tona a partir dos anos 80 e o gênero entra no gosto do brasileiro. Viveu-se, a parti daí, anos em que o rock entrou no vocabulário popular brasileiro, carregado principalmente pela tríade de bandas Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso (MATIAS, 2015).

O rock dos anos 80 ensinou às grandes gravadoras que era possível vender gêneros a partir de grupos de artistas e, do mesmo jeito que duas safras de bandas de rock foram apresentadas ao grande público, o mesmo ocorreu com a lambada, o sertanejo, o axé e o pagode, entre o fim dos anos 80 e o meio dos anos 90. No Rio Grande do Sul isso não foi diferente, surgia a cena do Rock Gaúcho, com as bandas Ultramen, Cidadão Quem, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes, Nenhum de Nós, Cachorro Grande, Bidê ou Balde, TNT, Tequila Baby, Vera Loca, Acústicos & Valvulados, Fresno, entre outros.

Os anos 80, até então, foram o auge do gênero no estado. Surgiram várias bandas que tomariam as paradas do Rio Grande do Sul. Atualmente, mesmo com a quebra, várias bandas novas trabalham para conquistar seu espaço – a maioria delas de forma independente. O que aconteceu em relação a indústria fonográfica, vezes o cenário independente no Brasil, não foi diferente no sul. Depois da crise e falências de grandes gravadoras, junto com o desinteresse por conta da grande mídia pelo rock, diversas bandas tiveram que se adaptar a uma nova cena no Rio Grande do Sul. Cidades como Porto Alegre sofreram grandes perdas em suas cenas de música autoral na última década, após inúmeros bares e casas de show fecharem ou irem a falência. A queda de público foi a grande justificativa para isso acontecer. Mas como é de se imaginar, as cenas de música autoral simplesmente não desapareceram, mas tiveram que se reestruturar.

Por isso, o cenário independente chega, agora, não mais só como um meio em que projeta inicialmente as bandas desconhecidas para futuramente elas virem a fechar contratos com gravadoras, mas sim, como um espaço cultural de intensa circulação artística que não depende de grandes conglomerados. As bandas não necessitam mais exclusivamente de grandes gravadoras para serem gravadas, ou para poderem circular e terem seus produtos distribuídos. Apresenta-se, à vista disso, bandas que carregam costumes e características culturais diferentes daquelas tidas no passado, resultantes desse contexto histórico contrastante. Acontece, atualmente, devido à internet, uma conexão maior entre os cenários e as formas do fazer musical autoral circular. Tais características marcantes, como o

Rock Gaúcho, com o tempo foram perdendo representatividade. A exemplo disso, temos a fala de Felipe Zancanaro e logo após de Alexandre Kumpinski, ambos da banda Apanhador Só: *A gente não tá dentro da estética do que se espera do Rio Grande do Sul, se é que se espera alguma coisa. Acho que essa coisa talvez acabou ali na Cachorro Grande. Essa coisa do Rock Gaúcho, que foi se transformando nessa coisa mais dura e tal. Depois disso tu vai vendo até as bandas fazendo som, quem tá fazendo, já explanou, já abriu assim, já faz parte de um todo maior do que isso.* Alexandre complementa: *muita gente não sabe da Apanhador Só. Vem pergunta “de onde vocês são”? muita gente me pergunta da onde a gente é. Então isso já não é uma ligação estética-geográfica como era antes o Rock Gaúcho. Que é conservador.*

A partir de um formato de venda de artistas lapidado nos anos 80, a indústria fonográfica brasileira deixou o rock. E o perigo mora nesta percepção, pois o rock nasce nos becos, nas garagens, nos cantos escuros, tocando em lugares para poucas pessoas. O senso de periculosidade original do rock se perdeu enquanto mais de uma geração de bandas segue aclamando visibilidade. Enquanto alguns grupos lamentam não ter uma chance por não oferecem oportunidades, outros tantos desenham o seu próprio caminho a partir de meios independentes. Assim, por parte daqueles que começaram a apostar no “faça vocês mesmo”, o cenário independente começa a guinar e cresce exponencialmente nos anos 90, chegando ao seu ápice nos anos 2000. Isso devido ao abandono das gravadoras por parte das bandas e escassez do gênero. Eduardo Panizzo, integrante da Catavento (Caxias do Sul), explica: não só por uma necessidade mercadológica, as bandas começaram a ver no cenário independente mais liberdade de produção. A opção de estar nele, como já referido neste trabalho, se deve ao advento da tecnologia.

Atualmente é mais fácil gravar um álbum com qualidade do que no final dos anos 90, por exemplo. E mais barato, também. Os *home studios* são uma realidade, bons álbuns estão sendo gravados dentro de quartos. Não só está mais fácil construir seu próprio estúdio, como está mais fácil também aprender a como operar os programas e equipamentos necessários a partir da internet. Além disso, existem programas coletivos para facilitar a captação de recursos para gravação de um disco; como, por exemplo, a plataforma do *Crowdfunding*. Questionado em

entrevista, Yuri ML (Guantánamo Groove), destaca sobre o processo de *Crowdfunding: É a coisa mais massa! A internet só veio para facilitar. Na verdade o artista sempre fez isso, financiamento coletivo. Só que de forma direto, como passar o chapéu na rua. A diferença é que a gente faz de forma indireto na internet, agora. É a tendência. Várias bandas estão fazendo e já fizeram.*

A cultura independente é movida por pessoas que se identificam - através de opiniões, do estilo de vida, dos gostos musicais, das roupas, das gírias, da posição ideológica, das formas de viver - e se conectam coletivamente através da música, isto é, faz parte de um processo da fusão entre trocas de interesses em comuns. No fim, são várias pessoas com ideias distintas, mas com interesses em comum, que se juntam em uma grande rede de contatos para fazer o cenário independente acontecer - a partir das redes sociais, dos shows, dos eventos, das trocas não monetárias, monetárias, entre outras características. Dessa forma, a música independente tem escrito capítulos cada vez mais consolidados sobre os artistas que batalham para viver unicamente de sua arte. Como já destacado neste trabalho, a popularização da tecnologia, as oportunidades de difundir arte autoral nunca mais foram como antes, e nesse cenário os selos de música independente tem papel fundamental como propagadores das cenas que o habitam.

O público começou a escolher mais os shows para ir, pois a internet passou a ser a fonte primordial para descoberta de novos artistas, fossem eles locais ou não. E foi justamente pelas vias digitais que nasceu um novo modo de se fazer música independente, com artistas conectados diretamente com seus fãs e selos independentes que alicerçam toda uma estrutura. Lembre-se que há alguns anos selos fonográficos não podiam ser considerados mais do que um nicho de uma cena artística. Hoje em dia, a produção de shows, festivais e a produção musical propriamente dita acaba sendo totalmente colaborativa — termo bastante citado ultimamente. Assim, a colaboração não se resume a chamar artistas semelhantes para alugar um espaço em comum e fazer um evento (PALAORO, 2016). O estilo de cenário musical independente ao qual este trabalho se refere participa na busca de unir artistas de todas as plataformas e estilos, seja música, vídeo ou artes plásticas para realmente aglomerar público também de modo colaborativo. Cada artista leva seus fãs, e no final do todo público, integrantes, entusiastas,

curiosos se conectam. Isso tem acontecido cada vez mais em casas abandonadas, terrenos que geralmente não são utilizados para espetáculos ou aglomerações e casa de shows que se propõem a receber as bandas independentes nesta proposta de circulação. Em Santa Maria, tem-se como exemplo, o Rockers Soul Food. Ou como em Caxias do Sul, na Casa Paralela. Nesses lugares citados, além de DJs e bandas, circulam artistas plásticos e visuais, fotógrafos e outros tipos de colaboradores diferentes ornamentando o ambiente.

Eduardo Panozzo, da banda Catavento e um dos fundadores do selo Honey Bomb Records, de Caxias do Sul, considera que “é papel do artista fazer o cenário independente, mas isso envolve mais do que simplesmente tocar, também tem que produzir e organizar os eventos”. Isso para que a cena não seja de algum modo bancada por alguém, perdendo-se o sentido de colaboração artística. Eduardo cita, também: cidades maiores têm uma maior dificuldade de criar cenários mais mistas, pois existem nichos muito segmentados, o que acaba afastando as pessoas e os artistas em si, diferentemente de cidade menores. Porém, estão conseguindo reerguer uma cena que por anos ficou desacreditada.

Nesse sentido, as bandas hoje em dia se definem como uma central criativa, trabalhando também como produtores culturais, somando inúmeras possibilidades de serviços. Nessa colaboração, eles buscam fortalecer o cenário cultural em um nível ainda mais profissional. O desafio maior disso é fazer as pessoas ouvirem novos artistas. Para muitos integrantes entrevistados, apesar da dura realidade de viver de música independente no Brasil, o cenário de música independente sempre foi muito importante para manter o sonho de viver de sua arte, uma realidade possível se conquistada por todos. Nesse sentido, a cena colaborativa se torna uma opção muito atraente para artistas que buscam se manter permanentemente circulando pelo cenário artístico. Ao contar como funciona a relação dos selos com os artistas, Eduardo confidencia que é complexo para os músicos entenderem como funciona o lançamento de um artista na cena — “a parte mais difícil de ser produtor musical é ser psicólogo” — afirma brincando quando menciona a ansiedade inerente aos novos músicos. E conclui, que depois de alguns anos de experiência, que às vezes viver da sua arte é simplesmente “não gastar para viver” pois comprehende que é uma carreira que depende da entrega pessoal. Dessa forma, a música independente é vista como uma engrenagem, pois não basta apenas passar por ela, é preciso fazer parte para

funcionar. A maioria das bandas independentes entrevistadas pagam os seus custos propriamente com shows, festivais e venda de produtos independentes. A partir do que recebem, investem em equipamentos, gravações, produtos.

No Rio Grande do Sul, existem expressões musicais que se constituíram em diversas cidades do estado a partir de valores culturais oriundos do cenário independente. Entre as cidades que as bandas independentes normalmente circulam, estão: Caxias do Sul, Porto Alegre, Santa Cruz do Sul, Santa Maria, Ijuí e Pelotas. Nessas cidades, então, encontram-se grupos sociais que participam desses movimentos independentes, fomentando a cena durante o ano. Além da circulação anual em casas de shows que recebem essa proposta com bandas independentes, acontecem hoje em dia, diversos festivais de cunho independente no estado, como Morrostock, Acid Rock, Pira Rural, Fest Malta, entre outros. Os festivais são, também, a melhor oportunidade de conhecer grupos e artistas novos e, além disso, o público que faz parte deste movimento cultural. Vale observar que o cenário independente vai além das bandas, pois marcam presença pessoas que prezam pelos costumes que tal cenário propõem. Neste contexto, por exemplo, percebe-se através de opiniões, de estilos de vida, de gostos musicais, de roupas, de gírias, de posição ideológica, de formas de viver, fortes marcas identitárias em comum entre o público presente.

Tende-se, desse modo, a entender como funciona essa rede cultural existente e como ela vem quebrando paradigmas e limitações antes intransponíveis. Os limites não estão apenas nos conceitos de espaço e meio cultural, mas também com relação ao conteúdo e aos tipos de manifestações que ecoam com essas iniciativas culturais, considerando que o crescimento de um cenário musical independente potencializa a própria existência de arte independente. O discurso do cenário independente estão presentes diversas questões sociais em voga. O cenário cultural atual conta com temas como diversidade sexual, ecologia e a preocupação com demandas sociais urbanas podem ser vistos em grande parte dos artistas que hoje se baseiam em redes culturais independentes. Como Liniker, por exemplo, artista incluído nesse complexo discurso que cresce no cenário autoral. Nato, proveniente da periferia e autodeclarado gay, ele é um símbolo da convergência emergente da cultura com as questões sociais e políticas (PEIXOTO, 2016). A colaboração cultural nada

mais é que o reflexo da necessidade de compartilhar músicas, imagens, conhecimento, ideologias e sentidos que só essas marcas podem proporcionar.

Portanto, a cena independente é contra hegemônica, vai de encontro às bandas tradicionais ligadas a gravadoras renomadas, permanecer nessa cena autossustentável e autônoma está sendo visto como a melhor opção. Os grupos independentes são atuantes no cenário cultural, verdadeiros agentes da cultura local, trazendo outras grupos, outras formas de arte para conviverem em espaços com preços acessíveis, contribuindo para a democratização e acesso à cultura. E o cenário precisa do outro, pois é através desta diferença que constroem a sua identidade. Atualmente, o Rio Grande do Sul vive uma época de intensa produção musical: existe uma onda de bandas independentes espalhadas pelo estado que vêm transformando a cena em um grande emergente cultural independente, usando-se de artifícios de décadas atrás: o “faça você mesmo”, só que dessa vez com o importante suporte da Internet ao seu favor. Com a falta de apoio da grande mídia, de investimentos, de interesse público, chegou à saturação e isso se tornou motivo suficiente para que as bandas independentes persistissem em mudar um cenário que há anos continuava o mesmo.

2. PRONTOS PARA O SHOW: MÉTODOS E PROCESSOS DOCUMENTAIS

Neste capítulo será abordada toda a trajetória de construção deste trabalho, desde a escolha do tema até a finalização do documentário, passando detalhadamente por todos os procedimentos de criação e discussão em torno do mesmo. Tais detalhes são importantes à construção deste projeto, já que revelam o percurso do estudo e a relação do pesquisador com o que será produzido. Desafiada pelas reconfigurações nas dinâmicas que conformam os objetos do campo, a pesquisa em comunicação enfrenta a necessidade de construir suas problemáticas com forte atenção à dinâmica concreta dos objetos que investiga. Considerando que este trabalho foca na realização de um documentário, privilegiamos a pesquisa exploratória, em razão dos movimentos de acercamento que ela propicia e a relevância que a coleta empírica tem para ela. Neste sentido, impõe-se a necessidade de realização de fortes movimentos de aproximação empírica para dar conta destes objetos "móveis, nômades, de contornos difusos" (LOPES, 2006). As ações de pesquisa exploratória implicam investir em planejamento, construção e realização de sucessivas aproximações ao concreto empírico, a partir de várias angulações possíveis - angulações que interessam ao problema/objeto em construção. Os procedimentos de pesquisa exploratória podem ser diversos, desde o recurso a dados secundários até a observação direta de fenômenos empíricos concernentes à problemática investigada.

A pesquisa exploratória traz contribuições importantes para a construção investigativa. As pistas relativas ao(s) fenômeno(s) geradas através dela facilitam a construção e a concretização dos problemas/objetos investigados; permitem trabalhar na construção de configurações teóricas sensíveis aos objetos concretos da realidade comunicacional; suscitam o aprofundamento de dimensões teóricas que se revelam importantes na configuração do concreto. A pesquisa exploratória oportuniza experimentar, vivenciar e testar métodos e procedimentos para compor e construir arranjos metodológicos sensíveis às demandas da problemática e das lógicas dos objetos empíricos. Auxilia na construção das amostras e, ou corpus a serem focalizados na investigação sistemática. Exercícios multi-angulados de aproximação empírica são importantes porque aguçam a percepção de dimensões dos objetos naturalizadas ao olhar - pela possibilidade de

distanciamento/estranhamento que potencializam (BONIN, 2006, MALDONADO, 2002).

Neste capítulo, separa-se a metodologia a ser descrita na seguinte ordem: a escolha do tema, a elaboração da parte teórica, os processos de produção, as bandas convidadas, como foram realizadas as gravações, os locais, o orçamento, os equipamentos utilizados, a edição e a finalização do documentário. Desse modo, tem-se a organização de todos os métodos e processos de construção do documentário.

2.1. Início da turnê: os primeiros passos da pesquisa

O interesse de pesquisar a temática “cenário independente” surgiu a partir do momento em o autor deste trabalho começou a produzir eventos em Santa Cruz do Sul/RS com bandas que circulavam pelo cenário musical independente do estado - há 3 anos. A partir dos trabalhos com produções de eventos, o autor passou a perceber que dentro de todo o universo e conjuntura de realizar festas em que aponta como característica a circulação de bandas independentes, existia uma cultura com suas representações identitárias presentes no circuito.

Em março de 2016, chegada a hora de escolher e definir o tema do trabalho de conclusão de curso foi decidido que a melhor forma de realizar e expor essa obra seria através de um documentário, tanto pela proximidade do mesmo com forma prática que este modelo de trabalho propõem, quanto pelo fato de ser mais compreensível de apresentar para o público espectador a opinião das bandas que seriam entrevistadas..

Este Projeto Experimental tinha, a contar de março, menos de três meses para ficar pronto, já que no semestre anterior, dedicado ao TCC I o proponente desenvolveu outra proposta. Então, como o tempo para o término do mesmo era curto, tendo em vista a média de criação, produção, gravação e conclusão da maioria dos documentários deste porte - calculando, ainda, o período estimado para a finalização da parte escrita -, o primeiro passo para que a possibilidade do documentário e o baseamento teórico ficasse pronto a tempo foi delimitar as datas com base em um cronograma, presente nos apêndices deste trabalho. Assim,

apoiado neste calendário, começou-se os serviços de produção, as leituras e a escrita, simultaneamente.

Depois do cronograma estar fechado - determinando os dias para finalizar a escrita, as leituras e os resumos de cada parte teórica do trabalho; as datas previstas para entrar em contato com as bandas e ver com quais seria possível filmar; os dias para conseguir os equipamentos; os dias das gravações, decupagens, edição e finalização; e por fim, a data para a entrega da parte teórica do trabalho juntamente com a cópia do documentário em um disco - foram listadas as bandas independentes do Rio Grande do Sul em atividade. Das oito bandas elencadas, Apanhador Só, Catavento, Cuscobayo, Dingo Bells, Dr. Hank, Frida, Guantánamo Groove, Ian Ramil, seis delas foram escolhidas como relevantes e interessantes de fazer a entrevista e captar algumas imagens de show: Apanhador Só (Porto Alegre), Catavento (Caxias do Sul), Dingo Bells (Porto Alegre), Dr. Hank (Canela), Frida (Gravataí) e Guantánamo Groove (Santa Maria). Observa-se, então, que das oito bandas selecionadas, não foram entrevistadas a Cuscubayo (Caxias do Sul) e o Ian Ramil (Porto Alegre).

Definido o tema e objetivo, iniciou-se a elaboração da parte teórica do Projeto Experimental com a busca pelas referências bibliográficas e pela montagem do sumário. As referências bibliográficas foram separadas pelos seguintes conteúdos e *tags* de pesquisa: Estudos Culturais, cultura, identidade, música, rock no Brasil e cenário musical independente. O sumário foi estruturado de forma breve e objetiva, introduzindo o leitor passo a passo no conteúdo do trabalho. Pode-se dizer que o sumário deste trabalho funciona metaforicamente como um funil de tópicos e temáticas: começa lá com os Estudos Culturais e termina com o cenário musical independente do Rio Grande do Sul, o cerne da pesquisa. Contendo tais aparatos teóricos, inicia-se, assim, a escrita. A escrita aconteceu concomitantemente com as gravações do filme - caso contrário, não ficaria pronto a tempo - e terminou em junho, aproximadamente no mesmo período que o documentário.

Para a construção deste Projeto Experimental foi necessário haver um aporte teórico diverso sobre cultura, identidade, rock, música, cenários musicais independentes. A escolha dos autores para o trabalho se deu por aqueles que se aproximavam mais do contexto central do tema - para entender como surgem os cenários independentes, deve-se entender o caminho cultural e identitário pelo

qual o mesmo passa, para aí sim compreender o universo que o constitui. Procura-se nos autores, então, um aporte intelectual para conseguir compreender melhor o ambiente que o documentário se situa. Acontece, desse modo, a busca por sair do lugar comum de fala e se localizar nos variados contextos que circundam o objeto de pesquisa.

2.2. Afinando: a Produção do documentário

Sobre a produção do documentário é importante entender que “todo o filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). O referido autor defende a ideia de que ao assistir a um filme, você pode extrair dele informações associadas à época em que foi feito, as roupas e a moda utilizada no período em que o filme se passa, entre outras referências, traduzindo com isso, informações e servindo como um documento de pesquisa.

É neste contexto que para Nichols (2005) existem dois tipos de filmes: os documentários de satisfação de desejos e os documentários de representação social. O primeiro é o que chamam de ficção, expressa de forma tangível os desejos, sonhos, pesadelos e terrores das pessoas. Esses filmes podem oferecer tanto mundos a serem explorados e contemplados, quanto mundos com possibilidades infinitas. Já os documentários de representação social são os que chamam de não-ficção. Esses filmes representam de forma concreta os aspectos de um mundo que já existe e que as pessoas já compartilham. De acordo com a opinião e a proposta do cineasta, o documentário tenta transmitir sua realidade social e permite que o espectador possa avaliar o seu ponto de vista, argumento e então decidir se merece acreditar neles. Esses documentários proporcionam novas visões de um mundo comum, para que seja explorado e compreendido. Segundo Nichols (2005), dentro dos documentários de representação social existem seis categorias: poético, expositivo, onde o nosso se encontra, observativo, participativo, reflexivo e performático. O filme produzido é dirigido diretamente ao espectador, expondo diversos argumentos e contando histórias, sendo assim, um documentário expositivo.

Para este produto audiovisual ser realizado e gravado, cumprindo as demandas, foi necessário o apoio de diversas pessoas. O autor deste documentário é responsável pela direção, roteiro, fotografia, edição e pós-produção. Para auxílio e empréstimos de equipamentos (câmeras, tripés e microfones) para as gravações, contou-se com o apoio de Julien Moretto (Lumien Films), Thomás Townsand (Técnico Audiovisual da UFSM), Dennis Carrion (*freelancer*) e Ricardo Karsten (Cabine5). Ou seja, o documentário não teve nenhum tipo de patrocínio para ser realizado ou mão-de-obra terceirizada. Todo o aparato técnico foi cedido conforme a disponibilidade. Dessa forma, devido as diferentes fontes de colaboração, os equipamentos utilizados para as gravações variaram entre os seguintes: câmera digital *Canon EOS Rebel t3i* e *t5i*, *Canon 7D* e *6D* e a câmera digital *Blackmagic*; as lentes utilizadas foram *Canon 50mm* e *18-55mm* e o áudio foi gravado com os microfones *VideoMic GO* e *VideoMic Pro* da Rode. Evidentemente, para a realização de um projeto como este, seria necessária uma equipe maior, assim como em qualquer filme que se vá produzir, como um redator, um assistente de direção, um produtor, entre outros tantos cargos. Porém, como é um projeto experimental e um trabalho final de graduação a ser realizado no período de 3 meses, contou-se, assim, com a cooperação dessas pessoas expostas acima.

O documentário tem seu começo muito antes da captação de imagens, já que há várias etapas para o desenvolvimento do produto. As etapas de produção envolvem a criação do roteiro, pesquisa, pré-entrevistas, pesquisa de locais de filmagem, argumento (PUCCINI, 2009).

[...] a impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto (PUCCINI, 2009, p.75).

A busca por referências para montagem deste documentário só reafirmou essa ideia: quando se trata de um documentário, é difícil montar um roteiro detalhando cena a cena devido a impossibilidade de saber previamente o que cada personagem da banda irá relatar durante as gravações. Vale notar, ainda, que esse objeto de estudo é recente no campo de pesquisa acadêmica e existem poucos produtos audiovisuais sobre o assunto. O cenário musical independente é uma cultura com menos de 30 anos de existência no Brasil.

2.3. Com o microfone: entrevistas abertas e semiestruturadas com as bandas

Após ter um roteiro prévio para as entrevistas, entrou-se em contato com as bandas para agendar as gravações. Para isso, foram utilizados os seguintes meios de comunicação: e-mail, *Facebook* e telefone celular. O primeiro contato com os entrevistados se deu no mês de março em Santa Maria (RS), com a banda Catavento (Caxias do Sul). As seis entrevistas e as captações das imagens de shows foram realizadas aproximadamente no período de 45 dias em três cidades do Rio Grande do Sul: Santa Maria, Santa Cruz do Sul e Porto Alegre. Na primeira cidade foram entrevistadas 4 bandas, Catavento (Caxias do Sul), Dr. Hank (Canela), Guantánamo Groove (Santa Maria) e Apanhador Só (Porto Alegre), já em Porto Alegre foi entrevistada a Dingo Bells (Porto Alegre) e em Santa Cruz do Sul a banda Frida (Gravataí). Para cumprir com a finalidade proposta no trabalho, as entrevistas foram realizadas em profundidade, na qual o pesquisador constantemente interage com o informante. Conforme Duarte (2011, p. 62):

A entrevista em profundidade é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer.

Sendo assim, a principal função é retratar as experiências vivenciadas por pessoas, grupos ou organizações. O tempo de duração de cada entrevista feita, para registrar tais experiências vivenciadas pelas bandas, variou conforme as repostas dos integrantes e de acordo com a programação da banda no dia. Todas as entrevistas foram gravadas em locais fechados e durante os eventos - salve a banda Frida que foi um dia depois do evento.

As entrevistas foram guiadas por um roteiro de perguntas semiestruturado, que, segundo Duarte (2011), é conhecido por conter perguntas principais, que guiam a entrevista, mas que também deixa espaço para a inserção de novas perguntas conforme o andamento da conversa e das circunstâncias esporádicas e momentâneas. Esse arquétipo de roteiro garante a fluência da conversa entre o entrevistador e o(s) entrevistado(s) sem que o assunto e os tópicos principais sejam deixados de lado. Dentro desse roteiro, foram criadas algumas perguntas-

base (o roteiro semiestruturado usado nas entrevistas se encontra nos apêndices deste trabalho). O andamento das entrevistas variava conforme as respostas das bandas. Em média, duraram entre 20 e 45 minutos - devido à disposição de cada integrante e sua despretensão para falar sobre os assuntos perguntados na entrevista. Algumas das perguntas foram: “É uma opção estar no meio independente? Já surgiram propostas de gravadoras?”, “como vocês veem o cenário musical independente no Rio Grande do Sul atualmente?”, “como vocês se relacionam com outras bandas do cenário musical independente?”, “quais são e como se dão as formas de sustento? Como vocês viabilizam os projetos financeiramente?”. De acordo com Duarte (2011) as perguntas de uma entrevista em profundidade permitem explorar um assunto ou aprofundá-lo, descrever processos e compreender uma realidade. Elas “possibilitam ainda identificar problemas, microinterações, padrões e detalhes, obter juízos de valor e interpretações, caracterizar a riqueza de um tema e explicar fenômenos” (DUARTE, 2011, p.63).

Para não haver falhas no processo de montagem do documentário e haver coesão entre as cenas, o roteiro de todas as entrevistas seguiu esse padrão de perguntas. Outro processo que ajudou na fluidez do conteúdo foi o fato de todos os entrevistados fazerem parte de uma mesma cena musical. Teve-se, também, um cuidado especial aos respiros e ao foco de cada entrevista, justamente para facilitar o entendimento do telespectador e mostrar ao público os entrevistados em cena. Os respiros consistem em pausas entre uma sequência e outra de imagem - cenas das bandas tocando, por exemplo. Após filmar as entrevistas com as bandas houve um processo de decupagem de imagens e áudios – nem tudo que é dito nas entrevistas pelos integrantes é utilizado no documentário. Com o material decupado, o processo de edição foi organizado a partir da ordem cronológica dos depoimentos de cada personagem. No processo de decupagem, todos os excessos de vídeo que possivelmente não teriam utilidade foram descartados e os assuntos foram anotados conforme o tempo das entrevistas para uma melhor organização na hora da montagem. O próximo passo foi a montagem, que define a sequência de cenas e finalmente a edição.

Para etapa de pós-produção, duas atividades básicas norteiam: edição de vídeo e de áudio. A edição deste trabalho foi feita a partir do software de edição de vídeo não-linear *Premiere Pro CC 2015* e a mixagem de som no software de edição de

áudio *Adobe Audition CC 2015*. Então, após todo material captado e com imagens de arquivo ocupadas em mãos, deu-se início a edição. Alguns detalhes podem agilizar o trabalho da pós-produção e, dependendo da situação e do estilo utilizado pelo diretor, haverá necessidade de mais ou menos tempo para esta etapa. Se detalhar melhor essas etapas de pós-produção, podemos incluir a correção de cores, os efeitos especiais que podem ser a identificação do personagem, uma tela de transição e até uma alteração especial no áudio. As trilhas de áudio foram divididas em duas linhas no *Premiere* e exportadas separadamente para facilitar a mixagem. Todas as falas tiveram ganho de áudio, assim como tratamento para retirar os ruídos.

Portanto, depois de todos esses processos, que envolveu pré-produção, produção, edição, pós-produção, entre outros; enfim, segue-se para o processo de finalização. Após a revisão de todo conteúdo, do documentário, dos áudios das entrevistas, dos efeitos especiais, das correções de cores, do andamento, exporta-se o vídeo no formato padrão de compressão H.264 para que seja reproduzido em máxima qualidade de imagem. Tendo o produto descritivamente pronto e a compreensão de como se dá o documentário, apresenta-se agora, com mais detalhes, as bandas entrevistadas para este Projeto Experimental, citando os integrantes, projetos, projeções, visões sobre o cenário independente no Rio Grande do Sul e outras informações importantes para pesquisa deste trabalho.

3. É HORA DO SHOW: AS BANDAS ENTREVISTADAS

3.1. Apanhador Só

A Apanhador Só é uma banda de Porto Alegre formada por Alexandre Kumpinski, Felipe Zancanaro e Fernão Agra. Apesar de ser de Porto Alegre, vale observar que ela não soa como uma banda característica do Rock Gaúcho. Atualmente, a Apanhador Só é uma das maiores bandas representantes do cenário independente, tendo em vista que a mesma já circulou pelo Brasil por um projeto chamado “Na Sala de Estar” financiado integralmente por uma campanha do *Crowdfunding*, ou seja, isso possibilitou que a mesma pudesse circular de forma totalmente autônoma pelo país por uma rota alternativa ao mercado musical. Mais, o segundo álbum da banda, “Antes que tu Conte Outra”, também foi pago a partir de financiamento coletivo. A banda parece ter encontrado o seu modo de atuação: estar atrelado a um público fiel, que se dispõe a colaborar com a banda e ver um disco ser feito. Para os músicos, o importante ainda é manter o contato mais intimista com o público.

A entrevista para o documentário foi realizada na Casa Azul, lugar cedido para a realização do show da banda, em Santa Maria. Na entrevista, dois integrantes participaram, o Alexandre e o Felipe. Entre os depoimentos, Zancanaro destacou, principalmente, sobre estar no meio independente, não ter ligação com grandes gravadoras e as vantagens da internet e dos financiamentos coletivos. O Alexandre comentou sobre sobreviver do meio independente, funções, compromissos e disse: *arrisco a dizer que a maioria das bandas independentes do Rio Grande Sul não se sustentam, ainda. Isso digo por nós, também.*

3.2. Catavento

A Catavento surgiu no final de 2011, na cidade de Caxias do Sul, formada por Leonardo Rech, Leonardo Lucena, Eduardo Panozzo, Lucas Bustince e Johhny Boaventura. Segundo a própria banda, o seu estilo se define como *psicodelic garage noise rock*, tecnicamente uma fusão entre a "sujeira" do *noise* e do *punk* com o *reverb* do psicodélico e do progressivo.

Os integrantes da banda são responsável pelo selo independente Honey Bomb Records, sendo uma das maiores referências de produção de bandas na cena musical do interior do Rio Grande do Sul. São responsáveis por praticamente toda a circulação de bandas independentes que passa pela cidade de Caxias do Sul, por exemplo. O selo independente tem como princípio, segundo Ponozzo, trazer uma organização um pouco maior para o meio de produção independente, comenta que começaram a trabalharam com bandas de amigos primeiro.

O selo é meio em que as bandas independentes acharam para alinhar suas ideias de forma a colaborar com a circulação do material das bandas. Dessa forma, o selo faz a produção, divulgação e distribuição. O objetivo é fazer com que os produtos das bandas circulem. Leonardo Lucena destaca que é *muito no amor, se você não quiser fazer mesmo, não vai fazer. Legal é encontrar uma galera que queira fazer junto, que queria se organizar. Sempre se acha uma forma de fazer a coisa circular e acontecer.*

Hoje em dia a Catavento tem circulado algumas cidades do Brasil devido o trabalho de projeção feito pela Honey Bomb Records. A banda já esteve em SP, Brasília e tocou no Festival Bananada, em Goiânia – um dos maiores festivais independentes do Brasil. A banda pretende circular ainda mais e acredita que o cenário independente do Rio Grande do Sul vive um dos seus melhores momentos.

3.3. Dingo Bells

Formada por Rodrigo Fischman, Diogo Brochmann e Felipe Kautz, Dingo Bell é um dos nomes mais elogiados da nova cena de Porto Alegre. Com convidados como Felipe Zancanaro (Apanhador Só), Ricardo Fischmann (Selton) e Tomás Oliveira (Mustache & Os Apaches), o primeiro álbum da banda tem produção de Marcelo Fruet — que traz na bagagem o álbum de estreia do Apanhador Só — e financiamento coletivo por meio de um projeto que arrecadou perto de R\$ 25 mil.

O grupo mostrou as primeiras canções por um EP em 2010. Em 2013, eles divulgaram o single e clipe "Lobo do Mar", parceria com o líder do Vanguard, Helio Flanders – exemplo de banda para o meio independente. O trio fundou a Dingo Bells no colégio há pouco mais de uma década. Só no verão de 2014, a banda se

isolou em um sítio em Viamão (interior do Rio Grande do Sul) para escrever letras e arranjos do álbum de estreia.

Graças às melodias e letras, o disco Maravilhas da Vida Moderna vem conquistando simpatia da crítica especializada nacional. Felipe, baixista e voz da banda, comenta em entrevista sobre o processo de criação na cena musical independente: *a partir do momento que tu é responsável que por fazer tudo acontecer é claro que tu acaba te envolvendo em todas a cadeias a gente dificilmente fica alienado de algum processo nosso, tem um sabor especial ver a coisas acontecer, porque a gente participa de tudo, do cartaz as músicas.*

3.4. Dr. Hank

Uma das bandas mais ativas do mercado independente do Sul, a Dr. Hank é formada por Renan Queiroz, Ryan Muterle, Lagarto Ortega, Rodrigo Zimmer, Diego Moreira e Tiago Land. Desde de tours de bandas independentes, vídeos e ações sociais pela cidade, seu lançamento anterior, o álbum VOA, de 2013, é totalmente inspirado pelo cenário que a banda circula, pelos centros urbanos e pela calmaria de Canela.

A banda, além de fazer turnês, conta com um projeto de festa em Lajeado e na cidade onde reside. Promovem eventos de bandas que circulam pelo meio independente, também. Inclusive, todas as bandas entrevistadas neste trabalho, salvo a Apanhador Só, já circulou com a Dr. Hank e vice-versa - pois a troca de shows entre as bandas acontece, por exemplo, dessa maneira: se a Dr. Hank vai tocar em Gravataí com a Frida, provavelmente a Frida irá tocar com a Dr. Hank em Lajeado ou Canela.

3.5. Frida

Formada em Gravataí por Sandro Silveira, Andriel Cimino, Vinicius Braga e Luis Mausolff, a Frida está desde 2005 na estrada. Assim como a Dingo Bells, o primeiro disco da banda demorou para ser concretizado. Chegou depois de seis anos de carreira. Esse primeiro disco, autointitulado, apresenta influências que vão desde bandas de destaque da cena internacional até a mais recente onda

brasileira de rock independente. Encontra-se o disco em todas as plataformas de streaming.

Sandro, vocalista e guitarrista da banda, também articula um selo independente, de nome The Southern Crown, Gravataí – Dr. Hank é uma das bandas que fazem parte. Além do selo, o mesmo, juntamente com os outros integrantes da banda, tem o Espaço Cultura Luchiguana na cidade, lugar em que produzem eventos com a proposta de receberem bandas independentes para tocarem. Percebe-se aí, então, que as bandas Catavento, Frida, Dr. Hank e Guantánamo Groove participam diretamente da produção local de suas cidades.

3.6. Guantánamo Groove

Formada por Gustavo Borges, Yuri M.L e Vagner Uberti em 2012, a banda busca influências para o seus trabalhos no convívio urbano de Santa Maria, cidade onde residem todos os integrantes. Em 2015, o grupo lançou o segundo disco, intitulado OCUPA, e também financiado por apoio coletivo. Com canções líricas, discursivas e democráticas, o álbum apresenta críticas à política vigente; ao tráfico de drogas e a vida na periferia; demonstra sensibilidade com a canção “A do Leonel”, dedicado por Gustavo Borges a seu cão; além de abordar o amor livre e feminismo. Enfim, o disco com protesto e responsabilidade social.

Com outros projetos e com a própria banda, os integrantes da Guantánamo Groove fomentam a cena independente na cidade Santa Maria. Todos trabalham com música e dedicam-se exclusivamente a ela. Seja produzindo e/ou tocando, o envolvimento é direto com os meios de produção musical. Em entrevista, Yuri M.L, mostra-se confiante quanto a possibilidade de viver de música atualmente. Diz em entrevista: *estamos aí tateando o cenário independente, aprendendo a viver de música. Ser independente é o meio operante do nosso século, os meios de produção se popularizaram, ficou mais fácil produzir, de produzir por si mesmo.*

Ainda acrescenta: *a mentalidade de hoje é da cooperação e não mais da competição. [...] a gente constrói pontes, constrói redes e assim a gente se sustenta, a gente tá sempre se ajudando, compartilhando público, cirando uma nova comunidade de produtores de música, uma nova narrativa para o Sul. Definitivamente estamos conectados, isso acontece em diversas cidades, no estado inteiro.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das pesquisas e da produção deste documentário, pode-se concluir, inicialmente, que o cenário independente representa uma cultura disposta a viver do circuito artístico para transformar a sociedade de costumes de mercado em um ambiente mais humano. Sabe-se, desse modo, a forma que a identidade representa as bandas e as pessoas na construção de uma nova era da cultura independente. Observando de perto dá para compreender, também, como se dá o processo de trabalho das bandas, conquistando e envolvendo cada vez mais público com essa identidade.

O processo de construção para a conclusão deste trabalho trouxe à tona esclarecimentos e reflexões que foram além do objetivo geral e do conteúdo proposto para pesquisa. Entende-se as bandas, os discursos, as práticas, os grupos sociais que conferem ao cenário sustentação e dinamismo. O Rio Grande do Sul vive, atualmente, bons momentos no que tange ao crescimento constante da cena: há um movimento de bandas e produtores que vêm transformando o cenário independente em uma grande cultura emergente, usando-se de alguns artifícios primordiais de décadas atrás: “faça você mesmo”. Porém, dessa vez, com o importantíssimo suporte da Internet ao seu favor. Hoje em dia, as estratégias para projetar e conectar bandas, artistas e público tem funcionado com a vinda das redes sociais, por exemplo. Seja por selos independentes ou por conta própria – as bandas estão juntas com ideias em comum. O leque de opções para autonomia aumentou e a dependência que se tinha antigamente de grandes gravadoras diminuiu. São novas estratégias de comunicação, de circulação, são novos meios de colocar os produtos nos lugares certos para as pessoas certas, é estar ciente de todo os processos que intermeiam a produção e divulgação e assim, aproveitar as turnês, as trocas simbólicas com as pessoas e a emoção que é estar nesse meio que transpira música.

Quando se acompanha a circulação das bandas ainda mais de perto, fica nítido que o Rio Grande do Sul não se estabelece segundo limites geograficamente definidos, uma vez que a cena não se manifesta unicamente em uma cidade. A circulação da maioria das atividades e das manifestações culturais independentes (shows, festivais, debates) acontecem em diferentes cidades como Santa Maria, Ijuí, Santa Cruz do Sul, Pelotas, Gravataí, Porto Alegre, Caxias do

Sul. Vale observar, que a circulação das bandas tem se dado mais no interior do Rio Grande do Sul, onde se localizam os grupos que estão se articulando com mais eficiência, que na capital gaúcha - vista, por anos, a cidade que representava o cenário independente do Sul.

Portanto, a cultura independente é toda aquela que, partindo de uma nova ordem de valores que contrariam visceralmente os valores comerciais do sistema, pretende transformar as relações entre as pessoas para que não sejam mais regidas pelos interesses impostos de cima para baixo, mas pelos desejos autênticos dos indivíduos: os que suscitam a arte e a produzem. São artistas trabalhando com aptidão em conjunto, formando de uma grande rede de colaborações e um centro de criação intenso e autossuficiente, sem intermediários, sem patrocínio: só a banda e os fãs.

REFERÊNCIAS

BONIN, Jiani Adriana. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um projeto de pesquisa. IN: MALDONADO, A. E. et al. **Metodologias de pesquisa e comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2002.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: Uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (p.133-166)

HALL, Stuart. The Work of representation. In: HALL, Stuart. (org.). **Representation**. Cultural representations and signifying practices. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997. (tradução).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2006.

JOHNSON, Richard. Estudos Culturais: Uma introdução. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (p.07-131).

LOPES, Maria I. V. de. **O campo da comunicação sua constituição, desafios e dilemas**. Revista Famecos. Porto Alegre, n.30, ago. 2006, p. 16-30.

PALAO, Pedro. **Selos independentes e a engrenagem da nova cena cultural**. Disponível em <<http://www.nonada.com.br/2016/04/selos-independentes-e-a-engrenagem-da-nova-cena-cultural/>>. Acesso em 11 de Junho de 2016.

PEIXOTO, Hiago. **Como as gravadoras independentes brasileiras estão mudando o cenário cultural.** Disponível em: <<http://nafuma.com.br/as-gravadoras-independentes-nacionais-estao-dando-um-gas-no-mercado-cultural-brasileiro/>>. Acesso em 11 de Junho de 2016.

PUCCINI, Sérgio. **Da pré-Produção à pós-Produção.** Papirus, Campinas, 2009.

MAHEIRIE, Kátia. **Música popular, estilo estético e identidade coletiva.** Revista Psicologia Política, São Paulo/SP, v. 2, n.3, p. 39-54, 2002.

MATIAS, Alexandre. **O Brasil não é um país roqueiro.** Disponível em: <<http://matias.blogosfera.uol.com.br/2015/11/10/o-brasil-nao-e-um-pais-roqueiro/>>. Acesso em 12 de Junho de 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

VICENTE, Eduardo. **A música independente no Brasil: uma reflexão.** In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciencias da Comunicação. 2005.

VICENTE, Eduardo. **A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país.** Revista E-Compós, v. 7, p. 1-19, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007 [1983]. p. 117-124.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA

Nome do(s) integrante(s) entrevistado(s):_____

Idade:____ Banda:_____

1. Banda, nome, quanto anos de banda. Projetos futuros. Lançamentos.
2. É uma opção estar no meio independente? Já surgiram propostas de selos e/ou gravadoras?
3. Não ter apoio de gravadora, empresariado, esse tipo de coisa, qual é a diferença no material lançado pela banda? Qual é envolvimento da banda com produto?
4. Como vocês se relacionam com outras bandas do cenário independente?
5. Como vocês veem o cenário independente no RS atualmente?
6. Como são os selos independentes e como projetam as bandas do RS?
7. Vocês imaginam tocar a carreira de outra forma? Em algum momento vocês já se imaginaram fazendo algo fora desse esquema?
8. Quais são e como se dão as formas de sustento? Como vocês viabilizam os projetos financeiramente? O que vocês acham do *Crowdfunding* como plataforma de financiamento coletivo?
9. Membros da banda trabalham em outras coisas? Tem dificuldade de conciliar os trabalhos?
10. Vocês mantêm um relacionamento direto e mais intenso com o público por estarem no meio independente e produzirem seus próprios conteúdo?
11. Usam sua conta as redes sociais pra falar de outras coisas que não são apenas sobre a banda, interage, coisa que alguns preferem não fazer? É importante pra vocês?
12. Como é fazer shows fora do RS?
13. Qual mensagem vocês deixariam para quem circula e vive de música no cenário independente?

APÊNDICE B – CRONOGRAMA

APRIL 2016

CRONOGRAMA TCC

2016/1

	MONDAY	TUESDAY	WEDNESDAY	THURSDAY	FRIDAY	SAT/SUN
1 notes					1 1º Orientação de TCC.	2/3
2 notes	4 Cronograma, lista de bandas, referências de TCC, objetivo.	5 Encontro GP: 9h às 12h. Orientação de TCC. Fichar: JOHNSON, Richard. Estudos Culturais: Uma introdução. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (p.07-131)	6 Objetivos, justificativa. Entrar em contato com as bandas Catavento e Dr. Hank.	7 Ler/escrever. Formular perguntas.	8 Ler/escrever. Formular perguntas. Ver quais equipamentos necessários para as gravações.	9/10 Ler/escrever. Formular/rever perguntas.
3 notes	11 Ler/escrever. Formular/rever perguntas.	12 Encontro GP: 9h às 12h. Entregar Justificativa, Objetivos, Sumário e perguntas. Orientação de TCC.	13 Ler/escrever. Entrar em contato com a banda Apanhador Só (PoA) e ver a possibilidade de entrevista.	14 Ler/escrever. Entrar em contato com a banda Frida (Gravataí) para ver a possibilidade de entrevista. (OK)	15 Entrevistar: Catavento (Cxs do Sul) e Jonas do selo HBR (Caxias do Sul). CONFIRMADO! Na passagem de som, no Rockers (SM).	16/17 Entrevistar: Frida (Gravataí). CONFIRMADO! Ao meio-dia, em SCS.

18 Ler/escrever.	19 Encontro GP: 9h às 12h. Orientação de TCC. Calendário Flavi: Entregar: problema, objetivos, justificativa (TCC).	20 Ler/escrever.	21 Entrevistar: Dingo Bells (PoA) no Ocidente. CONFIRMADO! Ler/escrever.	22 Entrevistar: Dr. Hank (PoA). *Agendados para tocar no Rockers Soul Food. CONFIRMADO!	23/24 Ler/escrever.
notes					

25 Ler/escrever.	26 Orientação de TCC. Ler/escrever.	27 Ler/escrever.	28 Ler/escrever.	29 Ler/escrever.	30/ Ler/escrever.
notes					

MAY2016

CRONOGRAMA TCC

2016/1

MONDAY	TUESDAY	WEDNESDAY	THURSDAY	FRIDAY	SAT/SUN
notes					
1 Ler/escrever.					1 Ler/escrever.

2 Entrar em contato com as bandas Guantánamo Groove (SM) e Vespertinos (SM) para marcar as entrevistas. Ler/escrever.	3 Encontro GP: 9h às 12h. Fichar: HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. (artigo que constitui o capítulo 5 da obra Orientação de TCC.	4 Ler/escrever. Entrar em contato com o Apanhador Só novamente. Possivelmente no mês de Maio eles estarão no Sul.	5 Ler/escrever.	6 Ler/escrever.	7/8 Ler/escrever.
notes					

9	10 Orientação de TCC.	11 Ler/escrever.	12 Ler/escrever.	13 Ler/escrever.	14/15 Ler/escrever. Finalizar primeiro capítulo.
notes					
16 Ler/escrever. Entrar em contato com GG e Vespertino (70% confirmado pra essa semana)	17 Terminar parte teórica até o cenário independente.	18 Ler/escrever.	19 COMEÇAR A EDICAO 2 ENTREVISTAS DECUPADAS	20 Entrevistar: Apanhador Só (POA) *Casa Azul – Show na Sala de Estar. CONFIRMADO!	21/22 Ler/escrever.
notes					
23 Ler/escrever.	24 Encontro GP: 9h às 12h. Orientação de TCC. METODOLOGIA.	25 Ler/escrever. DECUPAGEM: 3 ENTREVISTAS.	26 Ler/escrever.	27 Ler/escrever.	28/29 Entrevistar: Cuscobayo (CXS) *Casa Velha, em Santa Cruz. CONFIRMADO!
notes					
30 Ler/escrever.	31 Encontro GP: 9h às 12h. Leitura: Os usos da teoria da cultura. In: WILLIAMS, Raymond. La larga revolución. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Políticas do modernismo: contra os novos conformistas. São Paulo: Unesp, 2011. (p.189-209) Orientação de TCC. ENTREGAR A PRIMEIRA PARTE DA ANÁLISE DO DOC.	Leitura II: El análisis de la cultura. In: WILLIAMS, Raymond. La larga revolución. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. DECUPAGEM + 3 ENTREVISTAS			
notes					

JUNE 2016

CRONOGRAMA TCC

2016/1

	MONDAY	TUESDAY	WEDNESDAY	THURSDAY	FRIDAY	SAT/SUN
1 WEEK notes		Mês da edição do documentário e entrega do TCC.	1	2 Edição. FINALIZACAO DA EDICAO	3 Edição. Indicar banca do TCC.	4/5 Edição.
2 WEEK notes	6 Edição. FINALIZAR AS ANÁLISES. Orientação de TCC.	7 Edição. INTRODUÇÃO, CONCLUSÃO, AGRADECIMENTOS.	8 Edição. INTRODUÇÃO E CONCLUSÃO.	9 Edição. INTRODUÇÃO E CONCLUSÃO.	10 Edição. FINALIZAR!	11/12 Edição.
3 WEEK notes	13 Edição. Orientação de TCC.	14 Edição. Orientação de TCC.	15 Edição.	16 Edição.	17 Edição.	18/19
4 WEEK notes	20 Entrega do TCC.	21	22	23	24	25/26
5 WEEK notes	27	28	29 Defesa do TCC.	30 Defesa do TCC.	01/07 Defesa do TCC.	18/07 ENTREGAR A VERSÃO FINAL DO TCC!