

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCUS PAULO DOS SANTOS DE FREITAS

EDITAIS, *LIVES* E VIDEOCHAMADAS: O “FAZER MUSICAL” INDEPENDENTE EM
CURITIBA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

CURITIBA

2021

MARCUS PAULO DOS SANTOS DE FREITAS

EDITAIS, *LIVES* E VIDEOCHAMADAS: O “FAZER MUSICAL” INDEPENDENTE EM
CURITIBA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios.

CURITIBA
2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Freitas, Marcus Paulo dos Santos de
Editais, lives e videochamadas : o “fazer musical” independente em Curitiba durante a pandemia de Covid-19. / Marcus Paulo dos Santos de Freitas. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Paulo Renato Guérios

1. Músicos - Pandemia – Curitiba (PR). 2. COVID-19 (Doença). 3. Lei Aldir Blanc. 4. Música independente. I. Guérios, Paulo Renato. II. Título.

CDD – 780.81621



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ANTROPOLOGIA E
ARQUEOLOGIA - 40001016027P9

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MARCUS PAULO DOS SANTOS DE FREITAS** intitulada: **EDITAIS, LIVES E VIDEOCHAMADAS: O "FAZER MUSICAL" INDEPENDENTE EM CURITIBA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO RENATO GUÉRIOS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 15 de Julho de 2021.

Assinatura Eletrônica

27/07/2021 19:01:24.0

PAULO RENATO GUÉRIOS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/07/2021 19:02:54.0

CIMÉA BARBATO BEVILAQUA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

06/10/2021 12:10:23.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - FAP)

Rua General Carneiro, 460 - 6º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5272 - E-mail: ppgaa@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 102920

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaassinaturas.jsp>
e insira o código 102920



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ANTROPOLOGIA E
ARQUEOLOGIA - 40001016027P9

ATA Nº187

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA

No dia quinze de julho de dois mil e vinte e um às 09:00 horas, na sala online, suportada pelo Microsoft Teams, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **MARCUS PAULO DOS SANTOS DE FREITAS**, intitulada: **EDITAIS, LIVES E VIDEOCHAMADAS: O "FAZER MUSICAL" INDEPENDENTE EM CURITIBA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO RENATO GUÉRIOS. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PAULO RENATO GUÉRIOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CIMÉA BARBATO BEVILAQUA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ANDRÉ ACASTRO EGG (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - FAP). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PAULO RENATO GUÉRIOS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca destaca o modo pelo qual o candidato logrou emprestar estatuto epistemológico às condições encadeadas pela pandemia, ao incorporá-la em seu próprio objeto e metodologia.

CURITIBA, 15 de Julho de 2021.

Assinatura Eletrônica

27/07/2021 19:01:24.0

PAULO RENATO GUÉRIOS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/07/2021 19:02:54.0

CIMÉA BARBATO BEVILAQUA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

06/10/2021 12:10:23.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - FAP)

Rua General Carneiro, 460 - 6º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5272 - E-mail: ppgaa@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 102920

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaassinaturas.jsp> e insira o código 102920

Para Márcia, minha mãe

AGRADECIMENTOS

Apesar das distâncias físicas ocasionadas pela pandemia, esse texto não seria possível sem a presença de diversas pessoas em minha vida, me fazendo companhia no caminho – muitas vezes solitário – da pesquisa e escrita acadêmica.

Desse modo, agradeço primeiramente ao professor Paulo Renato Guérios por sua orientação, que, com generosidade e destreza, me foi essencial durante toda a pesquisa. De modo semelhante, agradeço aos professores João Rickli e André Egg pelas leituras e contribuições realizadas em minha banca de qualificação. Ao último, agradeço também por ter participado de minha banca de defesa.

Por conseguinte, agradeço ao Departamento de Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Paraná – aos professores e professoras responsáveis pelo excelente treinamento na disciplina e ao secretário do Programa, Paulo Marins, que tantas vezes se mostrou solícito em ajudar. Em especial, agradeço à professora Ciméa Barbato Bevilaqua, tanto pelas excepcionais aulas quanto por ter aceitado participar de minha banca de defesa, oferecendo comentários que se mostraram essenciais para a entrega final desse trabalho.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, principalmente ao Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia, coordenado pelo professor Edwin Pitre-Vásquez. Cursar disciplinas no Campus DeArtes foi um sonho realizado, sentirei falta de acompanhar as diferentes exposições artísticas exibidas no prédio.

De um mesmo modo, não posso deixar de agradecer as amizades vividas no decorrer do Mestrado, as quais sou grato por ter partilhado (presencialmente perto) o primeiro ano de minha formação – em aglomerações de sala de aula, pátio da Reitoria, restaurante universitário ou Casa Verde. Em especial, Adriano Taques, Aline Bonfá, Andreza Azevedo, Bruno Ribeiro, Caetano Pires, Eduardo de Almeida, Gian Carlo, Pedro Frasson Barbosa e Luana Maria.

Agradeço também as amizades de anos (de perto mesmo quando longe), que foram um pouquinho de descanso da loucura dos dias. Em especial, agradeço à Bárbara Ribas, Claudia Rabelo, Greici Opolenski, Ingrid Faustino, Isadora Saldanha, Maria Glustak, Martin Tessmann, Matheus Kich, Pedro Vanzo, Raphaela Blotz, Renan Flores, Tiago Barbosa, Tópi Antunes, Vinicius Krachinski e Yan Zancanaro.

Ademais, esta pesquisa certamente não seria possível sem a generosa disposição dos/das musicistas em partilhar seus cotidianos e experiências na pandemia, por isso, agradeço muitíssimo a Acácio Guedes, Dayane Battisti, Francisco Okabe, Isabela Leite, Kelvin Souza, Leonardo Gumiero, Luciano Faccini, Mariana Fernandes, Mariana Ramos, Matheus Mantovani e Rubia Divino. Agradeço pelo acolhimento e por – diversas vezes – terem me motivado a prosseguir.

A respeito dessa trajetória de pesquisa, agradeço à CAPES pela bolsa de estudos que possibilitou minha dedicação integral – das disciplinas de formação à escrita do texto. Continuarei defendendo que o incentivo a pesquisa científica é necessário, para que a universidade siga transformando vidas e formando cada vez mais bons pesquisadores e profissionais.

Por fim, agradeço à minha família – a Veloso e a De Freitas. Em especial, a meu pai Moacir, minha irmã Maiara, meu irmão Mateus e minhas avós, Maria Veloso e Luci de Britto: sou porque vocês são, partilho com vocês essa conquista e os amo profundamente.

Dedico este trabalho à memória de minha mãe Márcia, que vive para sempre em minhas lembranças, amor e infinda saudade. Mal posso me manter de pé sem lembrar de tudo que me ensinou e por estas coisas sou grato.

Curitiba,
junho de 2021

“Todos os dias digo, sussurrando,
mantém o equilíbrio. Tudo espreita,
tudo assusta, a vida inteira pende-te
de um frágil fio e de uma sorte injusta.
A tua vontade não pode muito.
Não percas pé. Mantém o equilíbrio.”

(Amalia Bautista)

RESUMO

No momento em que se declarou Emergência em Saúde Pública pela pandemia de Covid-19, um dos primeiros setores a fechar suas portas foi o do entretenimento. Com a prudência relacionada ao isolamento social e a prevenção de aglomerações, de repente, várias profissões que dependiam de interações presenciais precisaram ser repensadas. Esta dissertação busca refletir sobre parte dessa “reinvenção”, especificamente na música, através de uma investigação etnográfica acerca de como músicos que se proclamam independentes vivenciaram a pandemia na cidade de Curitiba: seus cotidianos e suas reflexões a respeito das condições determinadas pelo isolamento social quanto ao consumo e produção musical. Compreendendo uma análise que parte de meses anteriores à pandemia e se encerra na realização dos projetos locais aprovados no edital da Lei Aldir Blanc, esta pesquisa visa discutir de que forma os músicos reagiram à pandemia em seus primeiros meses e, algum tempo depois, como se adaptaram às condições e possibilidades desta. Entretanto, sem assumir que haja um “jeito certo” para essa adequação, buscando enfatizar a diversidade de vivências e o modo como estas – a partir das relações de auxílio entre músicos, das *lives*, dos editais de fomento e das videochamadas – se relacionam às características de um “fazer musical” que, embora anterior à pandemia, foi por ela acentuado. Os resultados da pesquisa demonstraram como as vivências desses músicos na pandemia podem ser compreendidas a partir de enfoques da “música como profissão”, do “tempo de carreira musical” e das “condições em se autoproduzir”.

Palavras-chave: música independente; pandemia; Covid-19; Lei Aldir Blanc; videochamada.

ABSTRACT

When the Covid-19 pandemic was declared an Emergency in Public Health, one of the first sectors to close its doors was the entertainment sector. With the caution related to social isolation and the prevention of agglomerations, suddenly, several professions that depended on face-to-face interactions needed to be rethought. This dissertation seeks to reflect on part of this "reinvention", specifically in the context of music, through an ethnographic investigation about how musicians who claim to be independent experienced the pandemic in the city of Curitiba: their daily lives and their reflections on the conditions determined by social isolation and its relation/in relation to music consumption and production. Comprising an analysis that starts months prior to the pandemic and ends with the concretion of local projects approved with funding of the "Aldir Blanc Law", this research aims to discuss how musicians reacted to the pandemic in its first months and, some time later, how they adapted to its conditions and possibilities. However, without assuming that there is a "right way" for this adaptation, seeking to emphasize the diversity of experiences and the way in which these – the helping relationships between musicians, the performances through live streaming, public funding and video calls – are related to characteristics of a "musical making" that, although previous to the pandemic, was accentuated by it. The research results showed how the experiences of these musicians during the pandemic can be understood from the perspectives of "music as a profession", their "musical career time" and the "conditions for self-production".

Keywords: independent music; pandemic; Covid-19; Aldir Blanc Law; video call.

RESUMEN

Cuando la pandemia Covid-19 fue declarada Emergencia en Salud Pública, uno de los primeros sectores a cerrar sus puertas fue el sector del entretenimiento. Con la prudencia relacionada con el aislamiento social y la prevención de aglomeraciones, de repente, varias profesiones que dependían de las interacciones cara a cara tuvieron que repensarse. Esta disertación busca reflexionar sobre parte de esta “reinención”, específicamente en la música, a través de una investigación etnográfica sobre cómo los músicos que dicen ser independientes vivieron la pandemia en la ciudad de Curitiba: su cotidianidad y sus reflexiones sobre las condiciones determinadas por el aislamiento social al consumo y producción musical. Compuesta por un análisis que comienza desde meses antes de la pandemia y finaliza con la realización de proyectos locales aprobados por la financiación de la “Ley Aldir Blanc”, esta investigación tiene como objetivo discutir cómo reaccionaron los músicos ante la pandemia en sus primeros meses y, en algún momento después, cómo se adaptaron a sus condiciones y posibilidades. Sin embargo, sin asumir que existe un “camino correcto” para esta adaptación, buscando enfatizar la diversidad de experiencias y la forma en que estas se relacionan con características de una “creación musical” que, aunque anterior a la pandemia, se acentuó por ella. Los resultados de la investigación mostraron cómo las experiencias de estos músicos en la pandemia pueden entenderse desde las perspectivas de “la música como profesión”, el “tiempo de carrera musical” y las “condiciones para la autoproducción”.

Palabras-clave: música independiente; pandemia; COVID-19; Ley Aldir Blanc; vídeo llamada.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Captura de tela do chat da transmissão do Apoie Quem Cria.....	93
Imagem 2 – Captura de tela do chat da transmissão do Apoie Quem Cria.....	94
Imagem 3 – Captura de tela do chat da transmissão do Apoie Quem Cria.....	94
Imagem 4 – Captura de tela do chat da transmissão do Apoie Quem Cria.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Trajetória de pesquisa.....	16
Perguntas e objetivos.....	23
Orientação dos capítulos.....	28
CAPÍTULO 1	
1 MÚSICOS INDEPENDENTES EM CURITIBA NA PANDEMIA DE COVID-19	30
1.1 “O show tem que continuar”: considerações sobre o setor musical na pandemia.....	31
1.2 Onça Discos apresenta: novos projetos, hiatos e “Conexões do Bem”	38
1.3 “Apoie Quem Cria”	53
1.4 “Só faz um vídeo e manda”: a Lei Aldir Blanc em Curitiba.....	64
CAPÍTULO 2	
2 AS LIVES E A SOCIABILIDADE MUSICAL ONLINE	74
2.1 A experiência musical das <i>lives</i>	77
2.2 Os chats e a sociabilidade musical online	88
CAPÍTULO 3	
3 O “FAZER MUSICAL” VIRTUAL	99
3.1 “Começa do jeito que dá e depois vai melhorando”: músicos e seus estúdios caseiros.....	100
3.2 “Jogos que exploram a composição”: fazendo música coletivamente na pandemia.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Noite de sexta-feira, em meu quarto, posiciono a tela do notebook em um ângulo agradável à vista, abro um documento de texto nomeado “Diário de campo” e acesso à plataforma de *lives* do Youtube ou Instagram, assistindo à transmissão enquanto tomo notas. Em outro momento, do mesmo quarto, converso através de videochamadas e mensagens com músicos independentes, acompanhando suas produções, postagens e interações nas redes sociais. Se ao entrar na Pós-Graduação em Antropologia me dissessem que essas seriam minhas dinâmicas de pesquisa e trabalho de campo, desacreditaria: enquanto estudante, na medida em que se lê os clássicos da teoria antropológica, se forma – a princípio – certa reificação do que é “trabalho de campo”. Todavia, entendendo que uma pesquisa antropológica não ocorre sem que hajam desvios do que foi projetado preliminarmente (sendo até mesmo necessário que estes desvios ocorram), não é surpreendente tal assimilação. De fato, do momento em que ingressei no Mestrado até à escrita de minha dissertação, meu projeto de pesquisa passou por diversas transformações; certamente, foram muitas no decorrer das disciplinas ofertadas pelos Programas de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia (PPGAA) e Música (PPGM) na Universidade Federal do Paraná. As mais significativas, porém, decorreram da própria qualidade da relação que me foi possível manter com as pessoas e como, no curso das mudanças desencadeadas por esta, o “meu campo” também mudou, de modo que pude reformular o que realmente estava estudando.

Quanto a propriedade destas transformações, em uma palestra conduzida pela questão “a que momentos podemos atribuir o nome de trabalho de campo?”, Marilyn Strathern (2014) afirma que, por causa do que estamos estudando (e pelo bem do que estamos estudando) precisamos nos colocar nas mãos de outras pessoas (STRATHERN, 2014: 01) – somente a partir desse movimento descobriremos “o campo” que de fato pesquisamos. Em minha pesquisa, esse “colocar-se nas mãos de outras pessoas” ocorreu na situação social peculiar ocasionada pela pandemia de Covid-19, que me impossibilitou de me encontrar pessoalmente ou estar presente em alguma parcela do cotidiano de meus interlocutores. Desse modo, nesse espaço introdutório, busco delimitar a relação que me foi possível manter em um “trabalho de campo virtual” (será discutido adiante) e como, a partir dessa relação, ocorreram mudanças basilares no recorte da pesquisa e em sua viabilidade.

Contudo, antes de tratar de tais mudanças, me parece propício despendar alguns parágrafos para apresentar brevemente minha trajetória de pesquisa, a fim de que, quem me lê, compreenda como cheguei a esta investigação e as escolhas que foram feitas em seu decorrer. A princípio, tendo em mente uma perspectiva muito ligada aos estudos em etnomusicologia, estava decidido a estudar a atuação de um selo de música independente na cidade de Curitiba. Em síntese, pretendia pensar a atuação de um mercado de música independente (que ocorreria em âmbito local), partindo do acesso às tecnologias de produção e divulgação musical para além das grandes gravadoras do mercado fonográfico brasileiro (não sabia quais ao certo, em minha cabeça essa oposição entre grandes e pequenas gravadoras era dada). Em Curitiba, tendo em vista uma análise da proposta dos coletivos musicais, da regularidade de seus eventos e de como estes se definiam, havia optado por restringir minha investigação ao selo e produtora musical Onça Discos.

Se autodefinindo como “selo e produtora musical independente”, o Onça Discos é responsável pela criação, produção, divulgação e distribuição musical dos artistas disponíveis em seu catálogo. Além disso, realizou diversos eventos de música independente e autoral na cidade de Curitiba, como é o caso do Onça Discos Apresenta (adiante ODA), que ocorria em média uma vez por mês e possuía o intuito de exibir as produções de músicos locais integrantes do selo e músicos independentes de outras cidades. Como suas primeiras edições foram realizadas em um boteco/casa de show no qual fazia taxa de atendente na época, estive presente no primeiro ODA, em 2016, momento em que conheci o selo. Anos seguintes, já enquanto pesquisador, acompanhei diversos desses eventos, que ocorreram em alguns outros espaços da cidade para além daquele boteco (hoje já nem existente), como no Expresso Curitiba Hostel, na Sociedade Operária Beneficente Treze de Maio e, em suas últimas edições, na sala de exibição do Paço da Liberdade (todos na região central de Curitiba).

A partir desse recorte de pesquisa, buscava abordar como os músicos do selo se relacionavam *com* e *a partir* da música, enfatizando – em uma perspectiva assumidamente mais voltada à etnomusicologia – o estudo de um “fazer musical”. O enfoque era pensado a partir do que foi apresentado por Giovanni Cirino (2005) em sua dissertação “Narrativas musicais: performance e experiência da Música Popular Instrumental Brasileira”, na qual o termo “fazer musical” “sintetiza o processo musical em sua totalidade (...) envolvendo produção, reprodução, consumo e transmissão” (CIRINO, 2005: 197). Nesse período,

compreendia que “meu campo” se realizaria à medida que eu acompanhasse os eventos do ODA e, principalmente, os ensaios das bandas, a fim de que pudesse observar o “fazer musical” no antes (propriamente nos ensaios), no durante (nas gravações e apresentações) e no depois (o seu alcance a medida em que a música estivesse disponibilizada e distribuída nas plataformas digitais). Desse modo, entendia por “meu campo” um emaranhado de espaços distintos correlacionados por um aspecto em comum: o “fazer musical” das pessoas integrantes do selo e produtora Onça Discos.

Ao ingressar no Mestrado em 2019, com o intuito de firmar meu compromisso com uma abordagem mais etnomusicológica, me inscrevi em duas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Música – Etnomusicologia I e II. Concomitantemente, comecei a acompanhar mais assiduamente a realização dos ODA, sempre marcando presença como o “antropólogo que pesquisa o selo” (palavras com as quais fui algumas vezes apresentado). Certamente, para além do treinamento em Antropologia, as leituras realizadas no decorrer das disciplinas de Etnomusicologia – assim como ser o único estudante vindo da Antropologia numa pequena turma de pós-graduandos da Música –, me foram essenciais para compreender aspectos de minha pesquisa que ainda não havia considerado. Percebi que em minha intenção de privilegiar os aspectos técnico-sonoros do “fazer musical” do selo havia certo deslumbramento com as novas tecnologias musicais e, como a meu ver, elas transformavam a produção, divulgação e consumo de música. Acerca disso, tanto George Yúdice, em seu ensaio “*Nuevas tecnologías, música y experiencia*” (2007), quanto Nadja Gumes, em seu texto “O Admirável mundo da tecnologia musical” (2011), discorrem sobre como as tecnologias das últimas décadas influenciaram na experiência das pessoas em relação à música (mesmo que estas não sejam musicistas) (YÚDICE, 2007: 17, 18) (GUMES, 2011: 43).

Retomando alguns dispositivos tecnológicos e o modo com que interferiram nas formas de ouvir e consumir música, Yúdice (2007) aborda, por exemplo, como a invenção do *walkman* no final dos anos 70 introduziu a audição de música enquanto algo privado (mesmo quando realizada em espaços públicos), possibilitando novas formas de interagir e sociabilizar através da música (o que posteriormente seria ainda mais fácil com o mp3 e o iPod) (YÚDICE, 2007: 38). Apesar de visivelmente datado – numa época em que Youtube e MySpace eram as mais avançadas plataformas de música online – o texto de Yúdice (2007)

importa ao focar como as pessoas avaliavam, criticavam e produziam música mediante as novas tecnologias digitais, afirmando que, mais do que meros consumidores, estas pessoas se tornavam participantes junto aos artistas, buscando novos modelos de distribuição e desafiando o modelo imposto pelo mercado fonográfico majoritário (YÚDICE, 2007: 23, 24). Tais apontamentos corroboram a discussão apresentada por Gumes (2011), na qual os aparatos técnicos e de armazenamento são “elementos-chave no processo de produção, consumo e distribuição da música (...) porque eles possibilitam variados usos da escuta musical e também interferem [em sua] criação e produção” (GUMES, 2011: 44). Assim como Yúdice (2007), a autora aponta a trajetória de algumas tecnologias musicais e como as transformações destas influenciaram hábitos de escuta e produção musical – descrevendo brevemente um percurso que vai da invenção do fonógrafo e gramofone no final do século XIX, passando pelo LP (*Long Player*) e o disco de vinil em 1948, as fitas cassetes em 1963, o *walkman* em 1979, o CD (*compact-disc*) nos anos 80 e, finalmente, chegando a invenção do formato mp3 em 1997 – que a partir de uma redução do tamanho de arquivos de áudio possibilitou a transmissão de música através da internet (mediante sites de compartilhamento musical que surgiram no começo dos anos 2000, como o Napster e o MySpace) (GUMES, 2011: 41 – 44).

Em ambos os textos se demonstra como as tecnologias adicionam possibilidades musicais e sonoras, afetando as experiências dos ouvintes, facilitando a gravação e produção musical em estúdios caseiros e sinalizando a potencialidade das redes sociais como ambientes de interação – no qual a música poderia ser meio e mediador das experiências, dos desejos e da mercantilização entre os usuários (YÚDICE, 2007: 65). De modo que não seria mais “necessário o filtro das grandes gravadoras” (GUMES, 2011: 45), visto que “as tecnologias transformam o cenário da música, criam outras formas de intermediação entre audiência e artistas [e] mudam o modelo de negócio” (GUMES, 2011: 47), possibilitando que milhares de artistas coloquem seus trabalhos disponíveis para a audição e distribuição online. Dito isso, embora os equipamentos técnico-musicais presentes em um “estúdio caseiro” permaneçam exercendo sobre mim certo fascínio¹, refletir acerca dessas questões evidenciou a necessidade de me distanciar de um imaginário positivista no qual uma análise técnico-musical do som produzido pelo coletivo poderia dar conta de compreender as subjetividades presentes na

1 Compreendendo a importância desses equipamentos tecnológicos para meu argumento e como estes podem ser desconhecidos a quem me lê, no Capítulo 3 descrevo brevemente suas características e funções, a partir do que me foi relatado por músicos que possuem “estúdios caseiros”.

música e no “fazer musical” de seus integrantes, logo, passei a me interessar pelas relações interpessoais e trajetórias musicais que implicavam na criação, atuação e manutenção de um selo e produtora cultural independente.

Nesse intuito, passei a refletir acerca das reuniões do Onça Discos, visto que, além de constituírem espaço privilegiado de participação e interação entre as pessoas integrantes do selo, diziam respeito tanto ao “fazer musical” (como este é pensado e partilhado entre os membros) quanto às diversas outras intervenções além de tocar um instrumento, cantar ou gravar (por exemplo, quem faz a arte da capa, fotografa, produz o show, cuida da luz, etc.). Tal entendimento de focar as reuniões ocorreu a partir de um “olhar retroativo” das experiências e relações que mantive com as pessoas do selo mesmo antes do que eu entendia ser “meu campo”. Relaciono esse “olhar” às discussões propostas por Johannes Fabian (2013) e Marilyn Strathern (2014) acerca do tempo ser um eixo importante da alteridade na antropologia. Para Fabian (2013), tal perspectiva diz respeito à “reflexividade”, que enfatiza as contradições entre as condições temporais da pesquisa e da escrita antropológica: o autor argumenta que a construção do Outro enquanto objeto da antropologia é realizada não necessariamente por um afastamento espacial, mas antes, por uma distância temporal. No ato da reflexividade, “olhamos para trás” e permitimos que nossas experiências “voltem para nós” (FABIAN, 2013: 118). Já segundo Strathern (2014), a questão se relaciona à escrita, que recria os efeitos da pesquisa em campo, produzindo um segundo campo (o primeiro é o momento “em campo”) (STRATHERN, 2014: 346), sendo o desafio do pesquisador em antropologia habitar esses dois campos, envolvendo observação e análise no que a autora chama de “momento etnográfico” (STRATHERN, 2014: 350).

A respeito desse “olhar retroativo”, retomo duas reuniões que foram responsáveis por me atrair a esse enfoque: uma anterior ao meu ingresso no Mestrado e outra após o início de minha pesquisa. Na primeira, antes de enviar meu projeto para avaliação da comissão de seleção do Programa de Pós, propus que as pessoas do selo soubessem de minhas intenções de pesquisa, para tanto, enviei uma mensagem à página do Onça Discos no Facebook, abordando rapidamente meus intentos em prestar o Mestrado em Antropologia e estudar jovens músicos independentes da cidade de Curitiba. Além disso, a mensagem também os convidava para uma conversa presencial, com o intuito de que eu me apresentasse e estabelecesse uma relação que já me facilitasse um possível acesso ao campo. Sendo a resposta positiva,

marcamos a reunião para a segunda-feira do dia 27 de agosto de 2018. Quando enviei a mensagem (sem saber na época quem de fato iria lê-la), não tinha noção acerca do quanto ali já se mostravam questões pertinentes de serem investigadas. Embora eu tenha não especificado quem ou quantas pessoas deveriam comparecer, apareceram no dia da reunião: Matheus Mantovani, Isabela Ribeiro e Rafael Serrão. Rememorando essa reunião, percebi que, embora o selo se proclamasse e se organizasse como “coletivo”, aquelas pessoas que compareceram na “primeira reunião” pareciam as mais interessadas no “gerenciamento” do selo (pelo menos na época). Dito isso, é preciso afirmar que, dentre elas, Matheus se destaca, pois além de estar presente em todos os eventos do selo que compareci, se mostrou – desde o princípio – a pessoa mais interessada em minha pesquisa.

Ademais, o conhecimento de outra reunião (que me foi relatada) me direcionou a pensar nessa abordagem. No primeiro ODA de 2019 (realizado no dia 15 de fevereiro²), Matheus me contou sobre ela: uma conversa que ocorreu entre as pessoas integrantes do selo acerca das suas participações, visando distribuir as atividades entre mais pessoas para que ninguém se sentisse sobrecarregado. Embora evitasse assumir uma posição de cobrança, percebi em sua fala que, possivelmente, era em sua pessoa que as responsabilidades recaíam, visto que, além de ser responsável por marcar a reunião, o mesmo se incumbiu de relatá-la a mim (o “antropólogo do selo”) com um tom que manifestava visível alívio, demonstrando que agora as coisas estariam “mais organizadas”.

Boa parte dessas reflexões ocorreram no final do segundo semestre de 2019, quando repensava meu projeto a partir das leituras realizadas nas disciplinas de meu primeiro ano de Mestrado, planejando para o primeiro semestre de 2020 me aplicar exclusivamente ao campo – nesse caso, os eventos do ODA, as reuniões do selo e o que mais me fosse possível observar do cotidiano daqueles músicos e artistas. Me foi importante trazer a descrição dessa trajetória para apresentar a quem me lê como cheguei aonde cheguei, compreendendo todos os imprevistos e escolhas nesse meio. Dito isso, é imprescindível abordar nessa trajetória a pandemia de Covid-19, posto que seus efeitos, obviamente, não isentaram as pesquisas acadêmicas. De repente todos os prazos e planos passaram a um segundo plano, num período de muitas incertezas para o qual pendia uma assertiva: o que se pensava pesquisar *antes* deveria ser reconsiderado, tendo em vista que a vida social já não era a mesma. No que diz

2 O conhecimento dessas datas pode ser conferido na seção “Eventos” da página do Onça Discos no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/oncadiscos/events/>>.

respeito à pesquisa em antropologia, entendendo que seu objeto de estudo só está verdadeiramente definido no final da investigação, me parece indispensável refletir como a pandemia afetou e transformou minha pesquisa, visto que, interferiu tanto em meu cotidiano quanto no de meus interlocutores, me fazendo repensar o que eu realmente estudava.

Em relação à minha investigação, desponta em evidência desde o princípio da pandemia: todos os eventos que pressupõe aglomeração de pessoas estão suspensos por um período indeterminado – no Paraná, mediante o Decreto Estadual nº 4230/2020 (PARANÁ, 2020a). Logo, a realização dos ODA e demais eventos musicais cujo selo participasse foram cancelados até segunda ordem. Embora tal determinação tenha sido totalmente compreensível, não deixa de ser lastimável sua ocorrência justamente no período em que o selo – em parceria com a organização do Curitiba Jazz Festival e a empresa de audiovisual Pangea Narrativas – inaugurava um espaço para a realização de seus eventos: o “Rolê da Onça”. Neste espaço, situado em uma casa no bairro São Francisco (próximo ao Centro da cidade), o selo realizou apenas um evento: o Baile do Misisa³, no dia 08 de março de 2020. É certo que planejava realizar outros, assim como gravar vídeos das apresentações, mas então “a pandemia jogou um balde de água fria nessa ideia”, me afirmou Matheus. Se antes da pandemia eu cogitava acompanhar todos os eventos e atividades que seriam organizadas pelo selo naquele espaço, após o início desta, ficou visível que essa possibilidade deveria ser logo descartada, lançando eu e meus interlocutores em um desconhecido acerca de quando os shows poderiam novamente voltar a ser presenciais.

Considerando as mudanças extremas no cotidiano de todas as pessoas do mundo (em que se pesem as díspares chances de contaminação e morte, cujo avanço e proeminência se percebeu especificamente em determinada parcela da população⁴), a pandemia de Covid-19 afetou diretamente a vida social, seja pelas restrições em convivência com outras pessoas ou pela impossibilidade de realizar determinadas atividades mediante seu alto índice de risco. A meu ver, é tarefa das Ciências Sociais se questionar como tais contenções e restrições importam e afetam a vida comunitária das pessoas – analisando como esta se apresenta num período em que a prudência está associada ao isolamento social. Logo, me pareceu necessário

3 É possível visualizar informações como localidade e preço de entradas a partir do evento criado no Facebook: <<https://www.facebook.com/events/507954793217111>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

4 Conforme matéria publicada no portal da Fundação Oswaldo Cruz, “Desigualdade social e econômica em tempos de Covid-19”. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/noticia/desigualdade-social-e-economica-em-tempos-de-covid-19>>. Acesso em: 26 de maio de 2020.

e indispensável que minha investigação se transformasse, passando a atentar a esses aspectos no que diz respeito ao meu objeto de pesquisa.

Tendo em vista que não me seria possível acompanhar o selo de modo presencial, tive um primeiro momento de desorientação – “e agora? E meu campo?” –, contudo, após um período de reflexão e conversas com meu orientador, percebi que, em certa medida, a atuação do selo já ocorria de uma forma online mesmo antes da pandemia. Se antes as mídias sociais, através da internet, possibilitavam a existência e atuação do selo (visto que toda a divulgação e distribuição de suas produções era realizada online), agora, devido à impossibilidade de realizar eventos presenciais, essa existência e atuação ocorria *apenas online*. Assim, mediante os novos desafios que a pandemia de Covid-19 propôs a atuação e existência desse selo e seus músicos independentes, percebi que meu objeto de pesquisa adquiriu novos contornos. Considerando que o próprio Onça Discos se reformulou para atuar em favor da subsistência da classe artística local no período da pandemia, passei a atentar às articulações entre artistas, público e profissionais da música que visavam auxiliar esse setor, o que, para além das demandas de assistência direcionadas ao poder público e iniciativa privada, se percebeu na realização de *lives* e projetos de amparo que considerassem as condições de produzir e consumir música durante a pandemia. Desse modo, não me distanciei totalmente de meu objetivo inicial em analisar o “fazer musical” desses músicos independentes, todavia, passei a considerar as condições de produção e consumo musical impostas pela pandemia.

A exemplo das *lives*, cito neste espaço introdutório a realização da campanha “Conexões do bem”, uma parceria entre o Onça Discos e o *Four Coworking*⁵. Visando amparar projetos locais como a ONG Passos da Criança (que atende às crianças e adolescentes da comunidade Vila Torres), o projeto “1 milhão de 1 real” (que “de 1 em 1 real” visava somar esforços para auxiliar populações em situação de rua, artistas não assistidos por políticas públicas de sustento durante a pandemia e comunidades tradicionais) e, por fim, a ação do “Composta+” de arrecadar máscaras para o Hospital da Cruz Vermelha e doar alimentos orgânicos. A proposta da campanha foi realizar transmissões ao vivo de shows autorais em quatro sextas-feiras, às 21h, através do Instagram do *Four Coworking*, disponibilizando nessas *lives* uma caixinha social do PicPay⁶, com o intuito de arrecadar fundos para os projetos locais citados. Durante os meses de junho e julho de 2020,

5 Espaço de trabalho colaborativo situado no bairro Água Verde, em Curitiba. Para mais informações, acessar: <<https://www.fourcoworking.com.br/>>.

acompanhei a realização das quatro *lives* tomando notas em um diário de campo – atentando tanto ao que era falado pelos músicos nas apresentações, quanto ao público que comparecia e as interações que ocorriam no decorrer delas. A partir dessas *lives*, percebi outros questionamentos em minha investigação, tais quais: como a classe artística local tem se mobilizado em um período de crise para o setor, que tipos de reivindicações tem feito, como a pandemia afetou o cotidiano dos músicos independentes, quais suas respostas as restrições impostas pelo isolamento e, a partir destas, como refletem sobre as formas de produzir e consumir música neste momento.

Desse modo, o objetivo da presente pesquisa é: a partir dos relatos e reflexões dos músicos locais independentes acerca de suas vidas durante a pandemia de Covid-19, pensar as práticas de produção e consumo de música durante o isolamento social, enfatizando como isso se apresentou no cotidiano das pessoas com que pude conversar, numa abordagem que assumidamente ressalta a importância da música como elemento de análise da vida social e tem por referência o método de investigação da “história de vida”, no qual – conforme apresentado por Maria Isaura Queiroz (1987) – “o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, [tenta] reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu” (QUEIROZ, 1987: 06, 07).

Outra referência principal de minha investigação para refletir acerca da produção e consumo de música durante a pandemia está nos argumentos apresentados por Norbert Elias em “Mozart – Sociologia de um gênio” (1994). Através de uma investigação da trajetória de Mozart, Elias (1994) visa ilustrar o conflito existente entre modos de produzir e consumir música em um período de transição entre épocas (se utilizada essa divisão metódica), denotando os processos sociais em transformação a partir de Mozart (ELIAS, 1994: 28). Segundo Elias (1994), em determinado momento de sua vida, Mozart representou o “artista autônomo”, que confiava em sua inspiração individual, vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre. Contudo, em uma época na qual a configuração social não fornecia tal oportunidade aos músicos, visto que a organização de concertos para um público pagante e a venda de música de compositores mediante adiantamentos ainda estava apenas em seu tenro início no século XVIII (ELIAS, 1994: 33, 34). Para Elias (1994), se for possível reconstruir o que essa mudança significou na relação entre produtores e consumidores de arte,

6 Plataforma que funciona como uma carteira eletrônica para transferir valores e fazer pagamentos em estabelecimentos que possuam essa opção.

será possível compreender como Mozart se conduziu e foi impulsionado a esse processo de transformação da configuração social, que, em seu caso, diz respeito a passagem de uma arte artesanal (em que o padrão de gosto do patronato prevalecia) à uma arte em que os artistas são socialmente iguais ao público que os admira e compra suas obras (ELIAS, 1994: 47 – 49). É tomando essa concepção de Elias (1994) de uma “configuração social em transformação” que visou refletir os efeitos da pandemia para a classe artística musical de Curitiba – averiguando as consequências e desafios que esse “momento de transição” propõe quanto ao consumo, a produção e a distribuição de música para esses músicos independentes.

Ademais, visando especificar os contornos da pesquisa, abordo como me foi possível realizá-la durante a pandemia. Sendo esta uma pesquisa que ocorreu praticamente *online*, atesto sua relevância e viabilidade a compreendendo inserida em um campo cujo interesse aos estudos antropológicos se ampliou nas últimas décadas, mediante os avanços tecnológicos no que diz respeito a comunicação, as redes sociais e as relações entre pessoas mediadas ou transportadas para os meios virtuais. Mais a frente retomo essa discussão e amplio este debate, por agora, cabe afirmar que minha abordagem se baseia nos argumentos apresentados por Tanja Ahlin e Fangfang Li em seu artigo “*From field sites to field events*” (2019). Neste texto, as autoras reconsideram a compreensão de “lugar de campo”, com o intuito de pensar a investigação etnográfica a partir de “eventos de campo” – co-criados entre pesquisador, interlocutores de pesquisa e tecnologias de informação e comunicação que permitam ao pesquisador realizar um trabalho etnográfico em circunstâncias espaçotemporais particulares (AHLIN; LI, 2019: 11). Embora as autoras utilizem essa concepção especialmente para tratar de investigações sobre migração e mobilidade, seus debates importam a minha pesquisa por apresentar uma alternativa em pensar como as tecnologias de informação e comunicação podem influenciar “*the kind and quality of data that may be exchanged as well as when and how this may be done*” (AHLIN; LI, 2019: 11), analisando a relação destas com pessoas, infraestruturas físicas e contextos sociopolíticos, no qual cada ator heterogêneo pode influenciar mutuamente um ao outro (AHLIN; LI, 2019: 15).

A partir de suas pesquisas com famílias transnacionais de enfermeiras indianas e jovens trabalhadores migrantes da Malásia, as autoras exploram como o “local de campo” pode ser reimaginado mediante as tecnologias de informação e comunicação. Citando suas próprias experiências, Tanja Ahlin (2019) descreve como, ao viajar à Índia com o propósito de

“estar no campo”, se percebeu passando mais tempo *online* com seus interlocutores através de videochamadas por Skype, visto que estes estavam fisicamente situados em diversas partes do mundo (AHLIN; LI, 2019: 02). Por sua vez, Fangfang Li (2019) retoma sua pesquisa sobre as práticas alimentares entre jovens migrantes chineses na zona rural da Malásia, que viajavam frequentemente para áreas urbanas da Malásia, Cingapura e Taiwan (seja para estudos superiores ou empregos temporários). Durante sua pesquisa, além de interações pessoais, foi necessário que a autora mantivesse contato com esses jovens por meio de smartphones e redes sociais como Instagram e Facebook, tendo em vista suas constantes locomoções (AHLIN; LI, 2019: 06). Tais experiências levaram as autoras a se questionarem “*what kind of field was this, after all, and how did information and communication technologies shape it?*” (AHLIN; LI, 2019: 02). Para ambas, o termo “trabalho de campo multi-situado” não parecia preciso, tendo em vista que nenhuma das duas havia realmente visitado todas as localidades pessoalmente. E, ainda que a internet e as redes sociais fossem utilizadas recentemente em trabalhos de campo chamados “virtuais” ou “digitais”, estes termos também não correspondiam as descrições de seus campos, visto que as autoras não focavam exclusivamente em estudar *websites* e fóruns ou espaços virtuais onde as pessoas socializavam (AHLIN; LI, 2019: 03, 04). Logo, as autoras se questionavam como seus campos poderia então ser melhor descritos (AHLIN; LI, 2019: 04).

Embora os objetos de estudo das duas pesquisas possuíssem diferenças (AHLIN; LI, 2019: 06), em ambas não se havia planejado incluir tecnologias de informação e comunicação antes do início do trabalho de campo, sendo posteriormente necessário considerar metodologicamente as interações entre interlocutores, tecnologias utilizadas e adaptações realizadas. Enquanto os interlocutores de Ahlin estavam mais dispostos a se envolverem em conversas profundas com ela através de videochamadas por Skype, os jovens da pesquisa de Li evitavam chamadas de telefone ou vídeo, pois, além de trabalharem constantemente, viviam em quartos com seis ou sete colegas de trabalho, podendo conversar com a autora somente através de mensagens de texto, em casa ou quando os seus trabalhos forneciam internet nos intervalos (AHLIN; LI, 2019: 07). Assim, as tecnologias de comunicação e informação possibilitaram as pesquisadoras acompanhar seus interlocutores à lugares que, de outra forma, não teriam acesso. Por exemplo, os jovens que Li pesquisava se mudavam com frequência entre casas, escolas, empregos temporários, carreiras e muitas vezes países, mas,

através do uso dos *smartphones*, a autora pôde acompanhar o cotidiano alimentar destes, que num “diário alimentar digital” em seus celulares registravam o que comiam diariamente e compartilhavam essas fotos com Li, criando um fluxo de imagens no qual a pesquisadora pode “acompanhar a vida” de seus interlocutores (AHLIN; LI, 2019: 07 – 09).

Neste espaço introdutório, destaco o incentivo das autoras para que se considere cuidadosamente como os dispositivos e plataformas tecnológicas moldam as relações entre pesquisador e pessoas que participam da pesquisa (influenciando ativamente nos dados etnográficos). Em suma, a partir de suas experiências de pesquisa, as autoras argumentam que o campo pode ser concebido como uma coleção de “eventos de campo”, cocriados pelo pesquisador, seus interlocutores e as tecnologias de informação e comunicação envolvidas (AHLIN; LI, 2019) – sendo esta uma abordagem propícia à minha pesquisa, tendo em vista que analisa como as pessoas e tecnologias se tornam o que são mediante as relações que formam entre si, ultrapassando uma concepção simplista de que as tecnologias de informação e comunicação seriam apenas ferramentas que facilitariam o contato entre as pessoas (sem influenciá-lo), para a qual o trabalho etnográfico consistiria numa mera tradução de métodos tradicionais em um formato digital (AHLIN; LI, 2019: 04). Oposto a essa compreensão, o conceito de “eventos de campo” explicita que a investigação etnográfica “*rather than being associated with spending a specific amount of time in a particular geographic location, (...) is shaped by the quality of data gathered both through face-to-face fieldwork encounters and information and communication technologies*” (AHLIN; LI, 2019: 18). Em síntese, realizando a mudança de pensar em “eventos de campo” em vez de “locais de campo”, muda-se o foco de localizações espaciais para a qualidade de relações entre pessoas, tecnologias envolvidas e configurações sociopolíticas (AHLIN; LI, 2019: 18).

Dito isso, considerando a impossibilidade de me encontrar pessoalmente com meus interlocutores, utilizo do conceito de “eventos de campo” (AHLIN; LI, 2019) para empreender minha investigação etnográfica a partir das tecnologias de comunicação e informação com as quais pude contatá-los. A princípio, tentei realizar videochamadas nas quais pudesse observar as expressões da pessoa que fala e o “ambiente material” de onde fala (AHLIN; LI, 2019: 08), porém, nas primeiras tentativas, obtive experiências difíceis: além da dificuldade de sincronidade de tempo e horário, me inquietava a ideia de “incomodar” as pessoas em um momento tão atípico em suas vidas. Contudo, a partir de uma conversa com

meu orientador e sua recomendação de uma “escuta cuidadosa e acolhedora” nesse momento difícil na vida das pessoas, pude realizar tanto videochamadas quanto conversas através de áudios no Whatsapp, admitindo a preferência em que a pessoa se sentisse mais confortável – na qual, ao menos a princípio, boa parte optou pelo envio de áudios (uma alternativa viável para manter uma conversa sem que houvesse obrigatoriedade de resposta instantânea). Quanto a essa estratégia de uso da voz, Ahlin e Li (2019) afirmam que é preciso confiar no que é dito através do som, atentando as palavras escolhidas assim como ao que não é falado, visto que o visual permanece fora de alcance, compreendendo que estas características também moldam os “eventos de campo” ao expor certas coisas e esconder outras do etnógrafo (AHLIN; LI, 2019: 08). Segundo as autoras “*what is excluded from images shown via information and communication technologies may even be fundamental to the very creation of field events*” (AHLIN; LI, 2019: 10), sendo preciso considerar essa “presença ausente” do que não é visto, posto que ainda assim participa da cocriação do “evento de campo” (*idem*). Dito isso, não é meu intuito priorizar as conversas por videochamada em detrimento das que foram realizadas por áudios – são recursos diferentes, que ocorreram em momentos diferentes da pesquisa e que moldam os dados etnográficos de formas distintas. Importa frisar que, em ambos os modos, as tecnologias de informação e comunicação estão presentes e me permitiram manter uma relação com essas pessoas nas condições espaçotemporais impostas pela pandemia.

Em que se pesem as especificidades dessas conversas e como as tecnologias de comunicação moldaram os dados etnográficos, pude conversar com algumas pessoas envolvidas em projetos musicais independentes na cidade de Curitiba. Como já possuía um envolvimento com o selo Onça Discos prévio a pandemia, algumas são integrantes deste coletivo, enquanto outras, conheci a partir de suas apresentações nas campanhas de *lives* de artistas locais que acompanhei: a já citada “Conexões do Bem”⁷ e a “Apoie Quem Cria”, realizada pela Rede Coragem⁸. Logo, a discussão apresentada nesse trabalho se baseia em dois escopos. O primeiro diz respeito a vida e o “fazer musical” dos músicos locais que se intitulam independentes nesse período de restrições ocasionadas pela pandemia, dando ênfase aos relatos de suas produções, de como têm vivido e refletido acerca desse momento. O

7 Transmissões disponíveis na seção “IGVT” do Instagram do Four Coworking: <<https://www.instagram.com/fourcoworking/channel/>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

8 APOIE QUEM CRIA. Canal de Youtube. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCE3ElpGQQvdOv7glBGZ4IcA>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

segundo, analisa a realização de *lives* durante a pandemia por alguns desses músicos, atentando ao modo com que estão transmissões se relacionam as configurações de produção, consumo e distribuição de música durante a pandemia. Ao distingui-los não é meu intuito separá-los, visto que durante a investigação etnográfica estes se apresentaram juntos, se influenciando mutuamente e afirmando a respeito da vida dos músicos locais durante a pandemia. Tal distinção é somente analítica, a fim de restringir o exercício da observação a espaços específicos e pensar o consumo e produção de música em Curitiba durante a pandemia.

Ainda que em minha pesquisa hajam informações sobre os prejuízos para o setor de música local na pandemia e se esbocem algumas mobilizações para auxiliá-lo – levando em conta transportadores, técnicos de luz, de montagem de palco, de som, fotógrafos e demais profissionais que dele retiravam sua renda para além de músicos –, compreendo que meu alcance quanto à complexidade dessa rede é limitado: primeiramente pela forma como nela fui inserido (a partir de artistas locais de um selo de música independente) e, certamente, pelas restrições impostas pela pandemia quanto a possibilidade de “seguir a rede”. Logo, a apresento a partir dos relatos e experiências dos músicos locais que pude acompanhar durante a pandemia, compreendendo o modo com que as tecnologias de informação e comunicação – através de conversas por áudio, videochamadas e a partir da realização de *lives* – moldam esse alcance, visando analisar as percepções e vivências desses músicos acerca da produção e consumo de música durante a pandemia de Covid-19 em Curitiba.

Desse modo, no Capítulo 1, pretendo abordar o setor musical de Curitiba e a pandemia de Covid-19 a partir dos músicos que se proclamam independentes e seus relatos de como têm reagido ao período. Não é meu intuito delimitar como todos os músicos locais podem ter vivenciado a pandemia, mas sim, como parte daqueles com quem pude manter contato tem refletido acerca desse momento “enquanto pandemia”: seus cotidianos, o que pensam e como entendem suas experiências na música (ou “fazer musical”). Enfatizando também a relação de auxílio entre coletivos, artistas da cidade e ações governamentais, discorro acerca das *lives* que acompanhei (as campanhas “Conexões do Bem” e “Apoie Quem Cria”) e os editais de auxílio à classe artística durante o período de restrição aos shows presenciais. Dentre esses, destaco (pela sua abrangência) o edital elaborado a partir da Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020)

– no intuito de pensar os processos burocráticos no amparo aos músicos durante a pandemia e como os mesmos se utilizaram destes.

Em seguida, compreendendo que – devido as restrições impostas pelo isolamento social – tanto artistas quanto público foram impossibilitados de experienciar espetáculos presencialmente, discuto o lugar que as plataformas de música ao vivo online ocuparam nesse período (principalmente a partir de redes sociais como Instagram e Youtube). Nessas apresentações online, além da qualidade dos discursos de artistas e campanhas sobre somar esforços para assistência à classe criativa durante a pandemia, me chamou atenção a possibilidade de interação virtual entre pessoas a partir da caixa de mensagens (o chat). Sendo assim, no Capítulo 2, viso analisar a experiência e sociabilidade musical online possibilitada pelas *lives*, tendo em vista as transmissões que pude acompanhar, os relatos dos músicos independentes com que conversei (mediante recorte e alcance de pesquisa) e as experiências musicais ao vivo anteriores a pandemia, principalmente nos meses em que presenciei eventos do selo Onça Discos (como os ODA realizados no Paço da Liberdade em 2019).

Por fim, dando continuidade a análise de como as tecnologias de comunicação e informação se tornaram centrais para a interação musical entre pessoas durante a pandemia, para além das transmissões ao vivo na internet, intento discutir de que modo foi possível aos músicos realizar processos musicais coletivos durante o isolamento social. Assim, no Capítulo 3, investigo como o “fazer musical” coletivo dos músicos independentes foi atingido pelas condições da pandemia, atentando para as dinâmicas de composição através de videochamada, os ensaios virtuais e os novos cuidados para se realizar uma gravação presencialmente. A partir dessa discussão, viso pensar de que modo esse “fazer musical virtual” diz respeito às configurações de produção, consumo e distribuição de música, que, embora anteriores a pandemia, passaram a, por meio desta, produzir o que eu considero ser um “momento de transição” para a produção musical na atualidade.

CAPÍTULO 1

1 MÚSICOS INDEPENDENTES EM CURITIBA NA PANDEMIA DE COVID-19

Noite de quinta-feira, em uma sala da Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio localizada no Largo da Ordem (perto do Centro da cidade), ocorriam – iluminadas por luzes de led vermelhas – as apresentações do “Toda Quinta”, com shows de bandas autorais que se estendiam até a madrugada de sexta. O pouco espaço, a luz vermelha constante e o calor da sala na medida em que as pessoas começavam a dançar, deu a fama pra que esses eventos fossem chamados de “inferninho”. Organizados pelo bar Soy Latino, os “Toda Quinta” possuíam majoritariamente entrada gratuita (quando não, cinco reais) e apresentavam uma variedade de projetos musicais autorais, sendo a maioria artistas da própria cidade de Curitiba. O último desses eventos ocorreu em fevereiro de 2020, algumas semanas antes do agravamento da pandemia de Covid-19 no Brasil. Enquanto escrevo, já passados meses desde fevereiro, é certo que ainda não se sabe quando eventos como o “inferninho” poderão ser novamente realizados. Nesse período, o bar Soy Latino acabou por se transformar em um restaurante de comida vegana (atendendo por entrega ou retirada no local) e apesar de em setembro de 2020 ter retomado também as atividades de bar (com público e horários reduzidos), alguns meses depois, no começo de 2021, o mesmo fechou completamente suas portas. Ora, se o bar necessitou se reformular em restaurante para tentar se manter durante a pandemia, o que aconteceu aos músicos que tocavam naqueles ajuntamentos? Em minha pesquisa, proponho a investigar como a classe musical em Curitiba tem respondido as restrições geradas pela pandemia – como tem vivido e o que refletem acerca desse momento. Para além dos grandes shows, dos festivais de música com multidões, dos grandes ajuntamentos em estádios ou arenas para assistir nomes já consagrados da indústria musical, como a pandemia alterou a vida de quem tova em pequenos espaços na noite curitibana tal qual o “inferninho”?

Neste capítulo, abordo os efeitos da pandemia no setor musical de Curitiba a partir dos relatos dos cotidianos de músicos independentes da cidade durante o período, explorando suas reflexões acerca de algo que, distante de ter um fim determinado, os atinge ainda enquanto escrevo. Compreendendo o desafio que é investigar algo que se desdobra e transforma na vida das pessoas enquanto pesquiso, estabeleço que não é meu intuito encontrar uma completude

acerca dos efeitos da pandemia, nem na vida dos músicos e muito menos no setor musical em Curitiba – tendo em vista tanto o recorte de pesquisa estabelecido, quanto a impossibilidade em apresentar plenamente algo que não permanece estático no tempo. Para tanto, a investigação e descrição antropológica me é essencial, visto que acolhe essa qualidade de incompletude dos seres humanos. Em certa medida, essa é uma pesquisa “do enquanto” – como os músicos refletiam acerca da pandemia *enquanto* ainda a viviam todos os dias.

Dito isso, partindo dos músicos do selo e produtora musical Onça Discos e de suas redes de interdependência – “no qual as pessoas são orientadas e unidas umas as outras das mais diversas maneiras” (ELIAS, 1980: 15) –, busquei me aproximar de músicos locais que, durante a pandemia, se apresentaram em transmissões ao vivo ou desenvolveram estratégias para produzir música a partir de tecnologias de comunicação – como é o caso da “música coletiva”, apresentada na seção 1.2. Considerando as reivindicações de assistência e a criação de redes de apoio pelo setor musical da cidade, me parece essencial enfatizar essas relações e a forma com que são moldadas e intermediadas pelas tecnologias. Logo, em um primeiro momento, descrevo parte das mobilizações e esforços de assistência que pude constatar, para, em seguida, abordar os relatos dos músicos independentes da cidade mediante as conversas sobre como têm vivido a pandemia e respondido a seus efeitos em suas carreiras artísticas.

1.1 “O show tem que continuar”: considerações sobre o setor musical na pandemia

O objetivo principal desse capítulo é pensar os efeitos da pandemia de Covid-19 no setor musical da cidade de Curitiba sob a perspectiva de alguns de seus músicos independentes. Todavia, me parece proveitoso apresentar um breve panorama de alguns esforços em pesquisa, que buscaram mapear como o mercado musical brasileiro foi afetado pelas restrições e proibições impostas pela pandemia. Já em março de 2020, a partir de uma abordagem *survey online*, foi elaborado um relatório sobre o impacto primordial do Covid-19 no mercado de música nacional. Enviado à uma lista de e-mails da Semana Internacional de Música (SIM) de São Paulo⁹ através de sua *newsletter* e da divulgação em mídias sociais, a

9 Sendo a maior feira do mercado musical da América Latina e ocorrendo desde 2013, a Semana Internacional de Música de São Paulo reúne profissionais de todo o mundo para discutir as tendências no setor. Em 2020, ocorreu online e por mais de trinta dias, entre os meses de novembro e dezembro. Para mais informações, acessar: <<https://www.simsaopaulo.com/edicao2020/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

pesquisa contou com 1399 respondentes. Sendo realizada entre os dias 17 e 23 de março de 2020, contabilizou um total de mais de oito mil eventos afetados – estimando um prejuízo financeiro de aproximadamente R\$ 483.214.000,00 (quatrocentos e oitenta e três milhões e duzentos e catorze mil reais) (RELATÓRIO, 2020). Embora este relatório seja útil para fornecer um diagnóstico preliminar do dano, o mesmo – precoce ao início das restrições impostas pelo isolamento – não considera a magnitude das consequências causadas ao setor musical. Mesmo agora, meses e outras pesquisas depois, o alcance exato deste prejuízo segue desconhecido.

Possuindo uma maior abrangência nacional, a “Pesquisa Impactos da Covid-19 na Economia Criativa” (2020) forneceu uma perspectiva da condição de vulnerabilidade dos trabalhadores da economia criativa durante a pandemia – visando mapear suas necessidades e, a partir desses dados, incentivar novas pesquisas e políticas de amparo ao setor criativo (PESQUISA, 2020). Realizada pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia¹⁰ (adiante OBEC – BA), a pesquisa partiu de uma colaboração entre universidades federais brasileiras e diversas instituições públicas e privadas do campo da Cultura. Reconhecendo a situação de agravamento gerada pela pandemia como resultado de uma crise nas políticas culturais que vem ocorrendo desde 2016 – a partir de cortes orçamentários, contingenciamentos, tentativas de criminalização de artistas e a extinção do Ministério da Cultura (PESQUISA, 2020: 10) –, o OBEC – BA compreendeu a urgência de iniciar o registro e análise dos efeitos da pandemia nos setores artísticos, culturais e criativos ainda em março. Mediante diversas parcerias com secretarias de estado e capitais, a coleta de dados ocorreu entre os dias 27 de março e 23 de julho de 2020, obtendo 2.608 respostas, das quais 1.910 foram consideradas válidas (sem campos essenciais vazios e com informações acerca do setor de atuação), sendo destas 1.293 de pessoas e 617 de organizações (PESQUISA, 2020: 10 – 12).

Embora possua uma grande dimensão, a pesquisa reconhece as dificuldades em coletar dados que sirvam de referência exata quanto ao impacto da pandemia na economia criativa, principalmente pela heterogeneidade do setor e a falta de registros administrativos e formais quanto a remuneração desses profissionais (PESQUISA, 2020: 12). Ainda assim, é extraordinária sua capacidade de mensurar os efeitos causados pela pandemia, produzindo

10 Instituído em 2014, o Observatório é um “coletivo interinstitucional e multidisciplinar que desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão a partir da compreensão da cultura como fundamento e vetor para o desenvolvimento integrado e inclusivo” (PESQUISA, 2020: 03).

gráficos, tabelas e estimativas que podem servir não apenas à minha investigação, mas a tantas outras futuras que permeiem a temática. Dito isso, enfoco dessa pesquisa as estratégias enunciadas pelos respondentes acerca de como enfrentam à crise e suas principais necessidades elencadas, considerando que o setor criativo da Música foi o de maior participação entre os respondentes gerais (15,7% dos indivíduos e 13,3% das organizações) (PESQUISA, 2020: 18).

A partir da seção “Recursos utilizados e necessidades para enfrentar os impactos da pandemia” (PESQUISA, 2020: 39), enfatizo as estratégias de um setor que, embora tenha praticamente cancelado todas as suas atividades, não permaneceu inerte e buscou se adaptar. O que se percebeu também nas múltiplas apostas de como contornar a situação: shows *drive-in* (com buzinas em vez de aplausos)¹¹ e festivais com distanciamento social assegurado por cercas¹² – tentativas de adaptar o setor do entretenimento a um “novo normal” (enquanto o mantém ativo). Em contrapartida, se destacam também intervenções que visam a manutenção do setor e assistência a seus profissionais durante o período de “inatividade”. Nesta frente, para além dos ajuntamentos por reivindicações de auxílio junto a editais públicos e projetos de iniciativa privada, a classe artística se reuniu também na realização de transmissões ao vivo nas redes sociais – as *lives* –, que se popularizaram e, embora geralmente não ocasionassem remuneração direta ao artista (com exceção das poucas que cobravam um ingresso pela transmissão), buscaram amparar os profissionais do setor musical e pessoas em situação de precariedade a partir de campanhas de arrecadação (como foi o caso das campanhas “Conexões do bem” e “Apoie Quem Cria”).

Na pesquisa realizada pelo OBEC – BA (2020), 964 pessoas e 431 organizações respondentes declararam o desenvolvimento de novos projetos durante a pandemia. Quanto a esses projetos, em suas principais necessidades – além do apoio financeiro a partir de políticas públicas de auxílio –, demandavam por “capacitação, serviços e infraestrutura que possibilit[ass]em a adaptação das atividades ao ambiente digital” (PESQUISA, 2020: 41),

11 “Shows drive-in têm buzinas no lugar de aplausos, cachês mais baixos e estranhamento”. Portal G1. Publicado em 01 de julho de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/07/01/shows-drive-in-tem-buzinas-no-lugar-de-aplausos-estranhamento-de-artistas-e-caches-mais-baixos.ghtml>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

12 “Inglaterra inaugura modelo de show em arena aberta com fãs em ‘cercas’; veja imagens”. Portal G1. Publicado em 12 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/08/12/inglaterra-inaugura-modelo-de-show-em-arena-aberta-com-fas-em-cercas-veja-imagens.ghtml>>. Acesso em: 12 de julho de 2020.

demonstrando a importância da implementação de estratégias digitais, venda de produtos e prestação de serviços online, uma vez que, embora muitos estivessem produzindo conteúdos digitais, a maioria não conseguia mobilizar recursos financeiros com essas atividades (PESQUISA, 2020: 43), revelando uma reivindicação por capacitação e equipamentos, a fim de utilizar as plataformas digitais em favor de seus projetos, gerando alguma monetização.

Mediante os dados apresentados pelo OBEC – BA (2020), é possível considerar como a pandemia escancarou novas formas de produzir e consumir da indústria musical, entretanto, compreendo que aspectos dessa “transição” (ELIAS, 1994) já se anunciavam antes, relacionados principalmente às transformações ocasionadas pelas novas tecnologias musicais nas últimas décadas (YÚDICE, 2007; GUMES, 2011) e – a partir delas – à crise no mercado discográfico mediante as novas práticas de escuta (FOUCE, 2010). A partir de uma investigação etnográfica realizada desde 2004 na cidade de Buenos Aires, no artigo “*Musica y nuevas tecnologias*”, Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2012) argumentam que as mudanças tecnológicas na indústria musical habilitaram uma nova configuração social no que diz respeito ao consumo, a produção e a profissionalização no campo da música. Todavia, segundo os autores, isso não diz respeito exclusivamente às tecnologias, mas também às suas relações com situações sociais – como as possibilidades de prática, estabilidade e legitimidade profissional no setor da música (GALLO; SEMÁN, 2012: 152). A ênfase dos autores é como, através dessas novas tecnologias, as pessoas transformam o consumo e a produção musical a partir de mudanças relativas ao gosto, as categorias da música e, por fim, as concepções de profissionalização (GALLO; SEMÁN, 2012: 153).

Em se tratando das transformações do gosto, as muitas opções na internet e a facilidade de obter gratuitamente o acesso a música destituíram a simplicidade da identificação por “gênero musical”: é possível afirmar que se gosta de um grupo específico gostando apenas de uma canção ou, muitas vezes, de apenas de uma parte da canção. Além disso, as entrevistas realizadas demonstraram certa relação entre atividades do cotidiano e específicos “gostos musicais” (GALLO; SEMÁN, 2012: 154) – conforme também apresentado por Tia DeNora (2000). Os autores enfatizam que, como categoria de análise, o “gênero musical” não dá conta das distintas produções musicais e que, através de práticas associadas às novas tecnologias que transcendem essa noção, pode se evidenciar “gêneros musicais” que assumem e se definem pela “*mezcla*” (GALLO; SEMÁN, 2012: 156).

Quanto as implicações com o mercado musical (mais especificamente referente aos profissionais musicais), Gallo e Semán (2012) argumentam o papel fundamental das redes sociais na gestão de um empreendimento musical. Segundo os autores, cada músico, a partir de sua lista de amigos, difunde as produções que futuramente apresentará em um show (GALLO; SEMÁN, 2012: 159), logo, a gestão do público através das redes sociais “*es también parte de los saberes puestos en práctica por músicos que tocan, graban, componen, pero al mismo tiempo negocian, promueven y venden sus productos*” (GALLO; SEMÁN, 2012: 160). Em minha pesquisa, a importância das redes sociais nas novas formas de se produzir e consumir música já despontava mesmo antes da pandemia, por exemplo, na relação entre as plataformas de *streaming*, as redes sociais e a divulgação online do selo Onça Discos. Assim como apontado por Gallo e Semán (2012), as redes sociais sempre foram fundamentais para a difusão das produções e divulgações do selo, sendo eventos como o ODA responsáveis por apresentar ao público (presencialmente) músicas dispostas online. Hoje, pensar o papel das redes sociais (e de *streaming*) de música durante a pandemia, diz respeito tanto as condições disponíveis para permanecer produzindo, quanto aos hábitos de consumo de música em um momento de restrição a shows e eventos. Como exemplo desse acréscimo do consumo de música online, em julho de 2020, o Spotify publicou seu relatório financeiro¹³ referente ao segundo trimestre de 2020, demonstrando um aumento de oito milhões de novos assinantes em comparação com o segundo trimestre do ano anterior. Além disso, o número de usuários ativos mensais durante o segundo trimestre aumentou em 67 milhões se comparado ao de 2019 e em 13 milhões com relação ao primeiro trimestre de 2020.

No Brasil, em parceria com a União Brasileira de Compositores (adiante UBC), a rede de *streaming* estabeleceu o fundo “Juntos pela Música”¹⁴, que, iniciando com o aporte de R\$ 1 milhão, se expandiu a partir de doações públicas – nas quais o Spotify dobrou o valor da contribuição (“até o limite do seu programa global de ajudas do gênero”) –, obtendo o apoio de cerca de duas mil e quatrocentas pessoas e arrecadando mais de um milhão e setecentos mil reais. Com o intuito de auxiliar os músicos, o fundo propôs doar ajudas mensais de R\$ 400,00 (quatrocentos reais) durante quatro meses, totalizando R\$ 1.600,00 (mil e seiscentos

13 Ver “Spotify Reports Second Quarter 2020 Earnings”. Disponível em: <<https://newsroom.spotify.com/2020-07-29/spotify-reports-second-quarter-2020-earnings/>> Acesso em: 11 de outubro de 2020.

14 Para mais detalhes da campanha, acessar sua página na plataforma Benfeitoria. Disponível em: <<https://benfeitoria.com/juntospelamusica>> Acesso em: 07 de agosto de 2020.

reais) a cada contemplado. As pessoas que poderiam ser beneficiadas deveriam preencher um formulário que posteriormente seria analisado para ser aprovado. Nessa avaliação, se averiguaria, por exemplo, se a pessoa era associada à UBC há – pelo menos – um ano e se, comprovadamente, passava por dificuldades financeiras geradas pela pandemia¹⁵. Em outubro de 2020, a campanha contabilizou mil e cinquenta e sete músicos aprovados para receber o benefício – praticamente atingindo o limite de pessoas que poderiam ser beneficiadas a partir do fundo.

Para além das iniciativas privadas, o poder público também tem fomentado o setor da música através de, principalmente, editais de auxílio. Quanto a estes, a campanha “#Juntospelamúsica” da UBC forneceu uma compilação¹⁶ que reúne editais e projetos de amparo (governamentais e de empresas) à classe artística. Separados por regiões e estados, a publicação buscou facilitar a divulgação aos profissionais do setor musical acerca dos editais e suas informações principais – como valores e prazos de submissão. Em relação ao estado do Paraná, a página da UBC apresentou o edital “Cultura Feita em Casa” (PARANÁ, 2020b), da Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura, no qual cada projeto selecionado (seja de música, audiovisual, teatro, artes visuais, entre outros) receberia o valor de R\$ 2.000,00 (dois mil reais) para ser exibido nas plataformas de *streaming* e mídias sociais do Governo do Paraná. Segundo a publicação oficial¹⁷, o projeto visava selecionar até 510 obras, para as quais seria repartido o valor de R\$ 1.020.000,00 (um milhão e vinte mil reais). A duração de cada obra deveria ser de quinze a trinta minutos, possuindo classificação indicativa de até 12 anos e devendo estar produzida no momento da inscrição (encerrada em 27 de julho de 2020). O edital compreendeu duas etapas, uma de habilitação e outra de análise técnica (PARANÁ, 2020b: 08). Na primeira etapa, se verificou a regularidade da documentação obrigatória para concorrer ao edital, na segunda, se analisou as propostas mediante quesitos como “consistência da performance, originalidade, relevância e atuação na

15 Para informações acerca de como ser beneficiado, acessar a seção “Perguntas Frequentes” da Campanha. Disponível em: <<https://spotifyrelief.ubc.org.br/>>. Acesso em: 02 de outubro de 2020.

16 “Coronavírus: #Juntospelamúsica, da UBC, compila ações de ajuda a artistas”. União Brasileira de Compositores, 2020. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/15102>>. Acesso em: 06 de agosto de 2020.

17 “Inscrições para o edital Cultura Feita em Casa vão até 27 de julho”. Secretária da Comunicação Social e da Cultura, 2020. Disponível em: <<http://www.comunicacao.pr.gov.br/Noticia/Inscicoes-para-o-edital-Cultura-Feita-em-Casa-vaio-ate-27-de-julho>>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

área cultural”, cada qual com diferentes pontuações, sendo selecionados os projetos que atingiram pontuação igual ou maior que 70 pontos (PARANÁ, 2020b: 09).

Dentre as propostas selecionadas divulgadas na página da Secretaria¹⁸, identifiquei os nomes de Francisco Okabe e Rubia Divino, artistas que integram o catálogo do selo Onça Discos e submeteram ao edital apresentações ao vivo de seus trabalhos: o EP “80” e o show “Em Negrito”, respectivamente. Nas próximas seções, exponho como, ao conversar com músicos independentes, acompanhar a publicação de alguns desses editais de auxílio e as campanhas das *lives*, pude me aproximar de uma “rede de interdependência” no setor da economia criativa em Curitiba – mediante configurações sociais que músicos estabeleceram uns com os outros durante a pandemia de Covid-19. No decorrer do capítulo, mediante os relatos de como esses músicos têm vivido, de seus cotidianos, anseios e vivências musicais, busco pensar a condição dos músicos em Curitiba “enquanto pandemia”.

Com o propósito de delimitar o alcance que minha pesquisa propõe dessa “rede de interdependência”, estabeleço um começo e um final. Início a partir dos músicos do selo e produtora musical Onça Discos, considerando os eventos que acompanhei antes da pandemia e as relações que estabeleci com essas pessoas no começo de minha pesquisa até mais recentemente. A partir dessa relação, tive meu primeiro contato com a investigação de um “fazer musical” virtual, da realização de *lives* (através, primeiramente, da campanha “Conexões do Bem”) e dos projetos de auxílio desenvolvidos na pandemia, o que, em decorrência, me levou a pesquisar outras iniciativas e acompanhar também as transmissões do “Apoie Quem Cria”, campanha da Rede Coragem. Nas seções seguintes, pretendo retomar tanto os relatos de músicos e profissionais do setor musical proferidos nessas *lives*, quanto as seguintes conversas que tive com algumas das pessoas que participaram das campanhas. Como ponto final da análise, estabeleço os relatos referentes à preparação e entrega dos projetos desses artistas à Lei Aldir Blanc (nº 14.017/2020), que, sancionada no dia 29 de junho de 2020, dispôs acerca das ações de auxílio destinadas ao setor cultural durante a pandemia de Covid-19 (BRASIL, 2020), tendo, em Curitiba, sua homologação final publicada em 23 de dezembro de 2020 (CURITIBA, 2020b). Assim, o alcance de minha análise propõe abarcar parte de um período anterior a pandemia na vida desses músicos (embora estabeleça a partir das restrições o enfoque principal da investigação), encerrando no momento em que os

18 Cultura Feita em Casa. Secretária da Comunicação Social e da Cultura, 2020. Disponível: <<http://www.comunicacao.pr.gov.br/Pagina/Cultura-feita-em-casa>>. Acesso em: 01 de setembro de 2020.

músicos passaram a ser assistidos pela Lei Aldir Blanc. Em suma, como os músicos independentes vivenciaram a pandemia logo em seu início e, alguns meses depois, como se adaptaram as condições e possibilidades desta.

1.2 Onça Discos apresenta: novos projetos, hiatos e “Conexões do bem”

Agrupando às pessoas envolvidas na “rede de interdependência” musical que afirmei anteriormente, Rubia Divino e Francisco Okabe integram o catálogo do selo Onça Discos e, durante a pandemia, passaram a desenvolver novos projetos e utilizar das condições impostas pelo isolamento social para prosseguir em suas carreiras artísticas. Por meio de áudios no Whatsapp com Rubia e mensagens de texto e videochamadas com Francisco (adiante também chamado de Chico, apelido com o qual se apresentou a mim), pude cocriar – junto a eles e as tecnologias de comunicação – o “evento de campo” de minha pesquisa (AHLIN; LI, 2019). Nessas conversas, me falaram acerca de suas rotinas, dos processos para inscrições em editais e como seus cotidianos se adaptaram às circunstâncias ocasionadas pela pandemia. Antes de abordar o que me relataram mais recentemente, viso, mediante o ponto de início que estabeleci para minha análise, apresentar um pouco sobre quem são e o contato que tive com ambos previamente à pandemia, ao acompanhar a realização dos ODA (Onça Discos Apresenta) em que se apresentaram durante 2019.

Iniciando por Rubia, nascida no Rio de Janeiro e radicada no estado do Paraná, cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural independente há mais de dez anos. Pelo selo Onça Discos lançou o *single* “Amenidades” (2018) e, em 2019, gravou ao vivo parte de suas canções autorais no projeto Estúdio Show Livre. Reconhecendo-se enquanto artista e militante política, Rubia me fala que embora a pandemia tenha imposto ao artista “se reinventar”, a mesma já fazia isso desde antes: “por ser uma mulher preta e tentar ocupar alguns espaços que são ditos ‘não meus’ (...) muitas vezes abrindo esses espaços na unha”. A partir do seguinte recorte de meu diário de campo, evidencio essa junção entre artista e militante política, em sua apresentação no ODA #31, em abril de 2019 na sala do Paço da Liberdade (no Centro de Curitiba):

o show está prestes a começar, conto 19 pessoas na sala do Paço da Liberdade (vários rostos conhecidos, de integrantes do selo que inclusive se apresentarão nos

próximos ODA, como Rafael Serrão e Francisco Okabe). Matheus inicia apresentando o evento. Quando o show começa, fora a banda, conto 34 pessoas na sala. (...) Rubia apela algumas vezes para que as pessoas não se acanhem, que elas podem se levantar e dançar. O show é bem dançante, mas todos seguem sentados. (...) Antes de encerrar o show, Rubia fala que “estamos passando por tempos muitos difíceis”, que “gostaria de cantar coisas leves, mas é tempo de militar e a minha militância é no palco” (discurso que veio após cantar “Maria de Vila Matilde”, música de Elza Soares que protesta acerca da violência contra as mulheres). Na música seguinte, a última, em uma pausa ela faz o gesto de contar e diz “80 tiros” (em referência a família alvejada por policiais militares em um carro no Rio de Janeiro). A música que finaliza o show diz em sua letra: “queria amenidades, falar de amenidades, mas quando isso vai parar?” (Nota do diário de campo do autor, em 27 de abril de 2019)

Em seu show, Rubia se reconhece enquanto artista que milita no palco, no mês em que ocorreu o seu ODA, o músico Evaldo Rosa dos Santos foi assassinado por militares do Exército no carro em que estava com a família – que foi atingido por mais de 80 tiros¹⁹ na zona oeste do Rio de Janeiro. Em sua canção “Amenidades” (2018) a mesma protesta: “Na vinda ao mundo um sistema que quer me tirar com hora marcada/ Queriam amenidades, falar de amenidades, mas quando isso vai parar?”²⁰. Embora atualmente siga sem a presença dos palcos, o fluxo de trabalho de Rubia dentro da música e, conseqüentemente, sua manifestação política enquanto artista, segue firme durante a pandemia, para a qual se afirma através de um áudio: “vivendo um dia de cada vez e cada dia é uma surpresa... cada dia é um acontecimento... é uma documentação... é um edital aberto... é uma ideia... é um projeto que se cria”. Mas reconhece que o começo foi difícil: “muita ansiedade... não estava dormindo direito... tava escrevendo um monte de projeto e o processo de desacelerar pra fazer tudo isso foi importante”, afirmando que, embora o financeiro tenha diminuído, passou a ter mais tempo para fazer as coisas com cuidado e ser mais assertiva nas propostas que escrevia. Dentre estas, a que foi classificada no edital “Cultura feita em casa” (PARANÁ, 2020b): o show “Em Negrito”.

Adaptado a partir da série online que divulgou entre abril e julho de 2020 em sua conta no Youtube²¹, o “Em Negrito” teve uma primeira temporada de cinco vídeos gravados

19 “Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico”. Folha de São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

20 RUBIA DIVINO. Amenidades. Curitiba: Onça Discos, 2018 (4 min). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/41OxbcfGD7Iw1TkVewa7YS?si=px1sv24xTEu8u7Z3k9hiiA>> Acesso em: 10 de março de 2021.

21 RUBIA Divino. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S_aTMauqLmY&ab_channel=RubiaDivino>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.

ao vivo antes da pandemia, em fevereiro de 2020 no Estúdio Z, em Curitiba. Com participação do músico André Machado na guitarra e captação de vídeo realizada por Matheus Mantovani, os cinco episódios apresentaram versões inéditas de canções autorais de Rubia – “Tudo que Transborda/Colheita”, “Descanso” e “Curumin” –, além de canções de outros compositores. A partir dessas gravações, Rubia reuniu os vídeos em formato de show para o edital “Cultura feita em casa”, sendo este apenas um exemplo dentre os diversos projetos que a artista tem produzido durante a pandemia, conseguindo “administrar as várias Rubias que existem” – conforme me fala que tem conseguido, porém, não com facilidade, tendo em vista que ainda não conseguiu reestabelecer para si um horário de trabalho (“toda hora é hora... toda conversa e toda situação é um momento de *insights*... de ideias”). Ainda assim, Rubia me afirma que “tenta alinhar todos os lados... aparar estas arestas pra continuar caminhando... porque não se sabe quando isso vai ter fim... isso é algo que preocupa bastante”, reconhecendo que “tem semanas que tá tudo maravilhoso... tem semanas que tá tudo uma bosta... tem semana que quer desistir de tudo... aí tem semana que tem o gás e a gente vai lá e faz e se movimenta... e quando a gente se movimenta tudo se movimenta”.

Apesar dos altos e baixos, permanece com a agenda movimentada, no desenvolvimento de novos projetos – como a segunda temporada do “Em Negrito” – e shows realizados através de meios digitais, como o “Música Preta Brasileira” (em parceria com Daniel Montelles), ocorrido dentro da programação do “Festival Meio que Virtual” do bar e restaurante A Caiçara, localizado no Largo da Ordem. Neste Festival – iniciado em setembro e finalizado em novembro de 2020 –, a cada sexta-feira, uma atração musical realizou uma transmissão ao vivo que pôde ser assistida através de um telão no próprio A Caiçara ou na casa de quem adquiriu o ingresso (no valor de dez reais) – sendo todo o valor arrecadado revertido diretamente aos músicos. Tomei conhecimento desses eventos somente a partir da participação de Rubia, que me convidou para assistir sua transmissão, realizada na sexta do dia 16 de outubro de 2020. Com duração de cerca de 01h15m, a gravação da *live* ocorreu em uma sala do Camaleão Cultural (bar e espaço cultural localizado na Rua São Francisco, próximo ao Largo da Ordem) e foi transmitida às contas do Zoom das pessoas que adquiriram o ingresso antecipadamente ou foram ao próprio bar Caiçara assistir no telão. Desde então, acompanhando Rubia em suas redes sociais (@rubiadivino), pude perceber o fluxo constante de transmissões e projetos com que a artista se envolveu, corroborando a “correria” que ela

me afirmou estar vivendo, durante um período que, embora tenha afetado seu financeiro, não a impediu de continuar trabalhando.

Prosseguindo a discussão sobre músicos que desenvolveram novos projetos durante a pandemia, pude conversar com outro integrante do Onça Discos que, além de também ter sido classificado no edital “Cultura feita em casa” (PARANÁ, 2020b), tem mantido um fluxo alto de novos projetos durante a pandemia: me refiro a Francisco Okabe, o Chico. Nascido em Bauru/SP e radicado na cidade de Curitiba, Chico é compositor, multi-instrumentista, produtor com formação em Produção Sonora pela Universidade Federal do Paraná (2015) e Mestre em Música pela mesma instituição (2018) (com pesquisa na obra e experiência musical de Waelton Branco). Pelo selo Onça Discos possui dois álbuns independentes lançados – “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!” (2015) e “Vital” (2018) –, além de alguns *singles* e EPs – como o “80” (2019), cujo a gravação do show em casa foi aprovada no edital “Cultura feita em casa” (PARANÁ, 2020b). Atualmente, também participa da formação da banda Ímã, que reúne diversos artistas independentes da cidade e que, em abril de 2020, lançou seu primeiro álbum: “ímã de nove pontas” (2020). Em outubro de 2019, pude assistir uma apresentação de Chico no ODA #36, também realizado na sala do Paço da Liberdade. O recorte a seguir faz parte das anotações que fiz em meu diário de campo na noite:

está mais cheio que de costume, conto pouco mais de quarenta e cinco pessoas aproximadamente na sala. Antes de iniciar, Matheus agradece a presença dos que vieram e especialmente a Luciano Faccini, que fez a ponte entre o Onça Discos e o Paço da Liberdade (...) Este é o último ODA de 2019, próximo ano será justamente um momento de mudanças no selo, o que acho muito propício, pois estarei propriamente dedicado ao campo. A parceria com o Paço da Liberdade cessa esse ano, onde eles realizarão os próximos ODA? (...) Okabe fala entre uma música e outra de seu novo disco e, apesar do disco e do show terem seu nome, fala diversas vezes que “o show é de todos, tem tanta gente que ajudou”, se referindo aos vários músicos que o acompanham no palco (Nota do diário de campo do autor, em 04 de outubro de 2019)

A partir dessa nota, destaco primeiramente o quanto não fazia ideia de como 2020 seria um ano atípico ao selo: de fato, o ODA #36 não foi apenas o último de 2019, mas também um dos últimos eventos presenciais realizados pelo Onça Discos, que atualmente enfrenta um hiato no qual, em partes, cada músico passou a focar em suas próprias produções e projetos. Ademais, enfatizo também a percepção de “coletividade” em produzir uma música e realizar eventos como o ODA, que se demonstra na fala de Chico e na menção à Luciano

Faccini – artista independente da cidade também envolvido na banda Ímã (com o qual pude conversar e mais a frente discorrerei sobre). Voltando à Chico, se em seu show no ODA o mesmo realçava a coletividade da música para realizar a apresentação, em nossas conversas durante a pandemia, o artista me demonstrava ter feito o possível para produzir suas músicas “sem ter que ir encontrar gente pra gravar”. Apesar da dificuldade em ser produtivo com uma rotina fora do tempo e de todas as notícias que ocorriam no país (além da preocupação de pessoas próximas adoecerem), Chico me relatou diversos novos projetos que produziu e tem produzido nesse período, dentre eles, o show ao vivo do EP “80”.

No processo de produção desse vídeo, me afirma – através de mensagens escritas no Whatsapp – ter feito tudo praticamente sozinho, descrevendo as dificuldades do processo: “armava tudo luz, projeção... bolei umas projeções, aí ensaiava o negócio junto com os *beats* e daí dava ‘gravar’, aí corria pra sentar lá, *noss* foi bem trabalhoso”. Além disso, descreve as especificidades desses projetos por também ter de editar os vídeos, o que “é quase que fazer arranjo pra música, de tão importante hoje em dia pra música ser ouvida, o pacote completo da música inclui algum vídeo, se não for clipe, um *visualizer*²²”. Para além de questões técnicas, há também os fatores externos, como o fato de na época morar em um apartamento e ter dificuldades com barulho da rua e dos vizinhos. Condição que complicava as gravações, pois precisava ficar “parando toda hora que passa[va] carro, moto ou ônibus, [havendo] dias que [são] uns 50 *takes* pra conseguir uma coisinha de nada bem gravada”, de modo que buscava “um apartamento sem vizinho em cima ou num lugar bem mais tranquilo pra poder gravar mais em casa”. Ainda assim, descreveu uma diversidade de projetos com os quais estava envolvido, como a produção da trilha de um documentário sobre o Marumbi²³ (na qual focava no momento em que conversamos), discorrendo da dificuldade de “ter uma rotina de todo dia produzir um pouco de várias coisas”, me afirmou que sua prática se dava de ficar imerso em um só projeto por alguns dias – “daí foca em outro por alguns dias e assim vai”.

Um dos projetos desenvolvidos por Chico que me chamou a atenção foi sua proposta de gravar uma “música coletiva”, ideia que teve no começo da pandemia e envolveu diversos

22 “Uma visualização da música com movimento menos trabalhada que um clipe (...) uma colagem ou um *loop* que se repete, não é mais a capa estática”, segundo Chico.

23 TRAILER – MARUMBI: a montanha por dentro. 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Cinema de Bolso Filmes. Disponível em: <<https://youtu.be/4N5IdPjY6Us>> Acesso em: 12 de março de 2021.

outros músicos da cidade e do selo Onça Discos, ocasionando na realização de duas músicas²⁴: “pensando em conteúdo de Instagram, curtinho, mas tocando junto à distância. Queria algo tipo compor coletivamente e o jeito que fluiu melhor foi cada um mandar sua ideia e eu montar depois”, me escreve Chico. As únicas condições para esse “tocar junto” é de que as músicas fossem em 80bpm (batidas por minuto), com o intuito de “não ter controle e chegar num resultado que não tinha como imaginar antes”. Postada em agosto de 2020, a “música coletiva #1” conta com a participação de dez músicos (além de Chico) e é “horizontal” (segundo me contou), pois cada instrumento continua a melodia proposta pelo anterior. Já a “música coletiva #2”, postada no final do mesmo mês, é “mais vertical”, conta com a participação de quatro musicistas e busca somar ideias – na publicação²⁵, a legenda afirma que “ao contrário da outra que só vai, essa parece que já veio de longe e cresce uma energia no mesmo lugar”. Para Chico, ambas dizem respeito a uma só proposta: juntar gente numa coletividade na música, como uma sessão de *jam* realizada online, em um processo de interação e estimulação da criatividade entre músicos.

Antes de seguir, realço que, embora Chico e Rubia representem músicos que durante a pandemia conseguiram dar cabo a novos projetos (sendo aprovados em editais e permanecendo ativos em suas carreiras), conversando com outros três integrantes do próprio selo Onça Discos, pude perceber experiências diferentes quanto às condições e restrições impostas pela pandemia – sendo a necessidade de trabalhar com outras atividades além da música ou não estar familiarizado com a parte burocrática da vida artística os principais fatores diferenciadores. Nos ODA que acompanhei em 2018 e 2019, observei uma quantidade similar de pessoas que compareciam, cerca de vinte a trinta pessoas, das quais boa parte eram integrantes do selo ou próximas aos músicos que se apresentavam. Nesses eventos conheci e, recentemente, pude conversar mais diretamente com três músicos: Kelvin Souza, Acácio Guedes (que produziram e tocaram em diversos projetos do selo, como o ODA de Chico, citado anteriormente) e Matheus Mantovani, um dos idealizadores do selo que está envolvido e interessado em minha pesquisa desde o princípio.

Quanto à Kelvin, embora estivesse vivenciando um momento de hiato com relação as atividades da música e do selo, o mesmo não estava exatamente parado durante a pandemia.

24 Ambas as “músicas coletivas” estão disponíveis na seção IGTV do Instagram de Chico: <<https://www.instagram.com/franciscookabe/channel/>>. Acesso em: 12 de março de 2021.

25 Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CejYuqVpS-f/>>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

No áudio que me enviou quando busquei saber acerca de seu cotidiano, me afirmou logo no começo: “eu tô correndo cara”, se referindo à flexibilidade de seus horários e às demandas que possui agora que trabalha em casa. Nascido em Belford Roxo, no estado do Rio de Janeiro e vivendo em Curitiba há alguns anos, Kelvin esteve presente em diversos eventos do ODA ao qual compareci, participando em alguns projetos do selo como tecladista e produtor. Com um emprego de carteira assinada não relacionado à sua atuação no selo, me falou de como buscou organizar sua vida ao redor dele durante o isolamento social, reconhecendo que, quanto a música, “não tem sido a época mais produtiva”. Embora produza algumas coisas e “troque figurinhas” com alguns amigos (como sua participação na “música coletiva #1”), não é à música que tem dedicado sua “energia” nesse período:

por que tem uma coisa... tem uma coisa também da música de quem trabalha e vive disso ou tem a pretensão de viver disso... e gosta disso e vive disso é... é que ela pô... ela cobra também e daí pô... daí tem boleto... tem coisa... daí quem vive de boleto a boleto tem de lidar com isso... eu pelo menos assim... eu tenho meu emprego de carteira assinada e... aí como a vida é de boleto a boleto mês a mês aluguel a aluguel conta a conta tipo... o emprego... esse emprego e a energia que eu boto nesse emprego fala mais alto que qualquer outra coisa... e a música acaba... acaba entrando nessas outras coisas (Transcrição de áudio enviado por Kelvin Souza em outubro de 2020)

Das figurinhas que trocou com alguns amigos, pergunto sobre sua participação na “música coletiva #1”, que descreve semelhante ao que me foi dito por Chico, afirmando que “foi massa e acabou virando um exercício grande”. Embora esteja direcionando sua energia ao trabalho de carteira assinada e o próprio reconheça essa pausa na produção, não significa que em seu cotidiano não haja espaço para a música durante a pandemia. Atrelado a compreensão da música ligada às atividades do cotidiano (DENORA, 2000), Kelvin escuta música “pra caralho” e me afirma:

principalmente porra... todo dia de manhã pra dar aquela geral na casa... pagodão torando no talo aqui porque... pô cê fica muito tempo também sozinho em casa aí cê não pode deixar a energia cair muito assim que a cabeça já dá uma zoadá... tá ligado... daí porra tem que né... já bota... pô bota uma roda de pagode aí pra tocar... deixa tocando ali duas horas no talo ali pá... cê vai dar uma varrida na casa vai tomar uma cervejinha as vezes se tiver calor... isso aí também faz parte (Transcrição de áudio enviado por Kelvin Souza em outubro de 2020)

A fala de Kelvin acaba por evidenciar o “papel ativo da música na construção da vida pessoal e social” (DENORA, 2000), indicando um modo com que a música pode ser compreendida na vida social durante a pandemia, algo que pretendo discutir mais a frente. Para seguir na discussão proposta neste capítulo, sigo abordando outro músico, que, durante a pandemia, tem vivenciado certa pausa com relação as atividades da música: Acácio Guedes. Em outubro de 2020, realizei uma videochamada com o músico e produtor, na qual conversamos sobre seu cotidiano e como o mesmo estava vivenciando a pandemia. De sua casa no bairro Pilarzinho, Acácio me falou sobre como as condições e restrições impostas pela pandemia intensificaram um processo que já vivia desde 2017 em relação a música e o mercado de trabalho artístico em Curitiba:

eu não aguentava mais tocar na noite por cinquenta reais... por cem reais assim... eu achava que pô eu toco baixo há dez anos... eu estudo eu investi nisso... e tem que pegar táxi... pegar uber pra fazer show porque não tem carro... então todas essas coisas eu ficava pensando assim... não era o caminho que eu queria seguir e nem gostaria que os outros músicos seguissem também sabe... não é nada contra o cover ou contra balada né... e sim essa prostituição musical que sempre existiu no cenário de qualquer cidade... qualquer cidade você vai encontrar pessoas que vão tocar por pouca coisa ou por qualquer condição... e Curitiba em específico ela além de oferecer cachês baixos você tem que levar todo o equipamento (Transcrição de fala realizada por Acácio Guedes, em outubro de 2020)

Se referindo a essa mudança de como pensava seu trabalho na música, a partir de 2017, Acácio me relata que passou a “querer tocar só autoral”, o que ocasionou numa diminuição de shows, mas também o levou a experiências como abrir a apresentação da banda Black Rio em Curitiba, tocando percussão na Dinamite Combo (banda de *soul music* curitibana). Logo, me afirma que, se previamente a pandemia já não estava tocando tanto, poucos meses antes de seu início, ensaiava um retorno às baladas e palcos da noite curitibana, com seu principal projeto, a banda Charles Racional²⁶. A respeito desta, me fala que a pandemia chegou “num momento que tinha muito material pra oferecer”, relatando dos planos de gravar músicas novas que foram interrompidos, tendo em vista a impossibilidade dos membros de se encontrarem para gravar, visto que alguns possuíam trabalhos que colocariam os outros em risco e outros moravam com os pais – “ficou uma coisa meio complicada da gente trabalhar então a gente preferiu deixar de lado”. Desse modo, Acácio me relatou como a

26 Em 2018, lançou seu primeiro álbum pelo selo Onça Discos – “Lavação”. Disponível em: <<https://oncadiscos.org/discografia/charles-racional-lavacao-album/>> Acesso em 26 de outubro de 2020.

pandemia interrompeu seus planos de “só tocar autoral” e consolidar sua profissão de produtor musical, a qual, mesmo durante a pandemia, seguiu exercendo:

produção caseira né... produzindo na minha casa e pegando álbuns da galera que grava em casa né (...) acho que eu fiz quatro trabalhos durante a pandemia assim de álbuns e singles que eu mixei... e ultimamente eu tô gravando um amigo aqui em casa que tá dividindo a casa comigo... e fazendo as coisas também do Alisson da Charles Racional... então eu tô... ainda tô trabalhando... mas financeiramente não é suficiente né então... fica complicado assim (Transcrição de fala realizada por Acácio Guedes, em outubro de 2020)

Embora siga mixando e produzindo trabalhos durante a pandemia, não é dessa atividade que provém seu sustento durante a crise. Recebendo ajuda de familiares e também as parcelas do auxílio emergencial dispostas pelo Governo Federal, no dia em que conversamos, Acácio me falou que acordou “no pique preciso de um trabalho”, se referindo a algo que seja “mais documentado”, de carteira assinada, que o conceda alguns benefícios como plano de saúde ou auxílio-refeição. Antes da pandemia, embora trabalhasse também como produtor musical e músico, sua principal fonte de renda vinha de seus trabalhos relacionados aos shows e aos palcos:

coordenação de palco... shows ao vivo... técnico de som faço todas essas... trabalhos com áudio no geral... essa parte na pandemia zerou... essa que era minha parte financeira mais... que mais se precarizou... porque metade da minha renda anual vinha de eu trabalhando com coordenação de palco e técnico de som... trabalhando em palcos né... não tocando e nem produzindo um evento... então isso daí prejudicou muito minha parte financeira e questão de experiência também né... o tanto de coisa que a gente tá perdendo de fazer... tem que ficar procurando coisa em casa... daí a autoestima lá em baixo... você começa a não procurar nada e evita estudar (Transcrição de fala realizada por Acácio Guedes, em outubro de 2020)

Mediante seu relato, Acácio evidencia parte do setor da música que diz respeito às habilidades também técnicas, oferecendo uma perspectiva acerca do alcance dos prejuízos da pandemia à toda uma cadeia de profissionais que tiveram suas rendas afetadas ou mesmo interrompidas, como é o seu caso, prejudicado também por, na época em que conversamos a primeira vez, não estar habituado as prescrições dos editais de auxílio (uma das principais alternativas de amparo durante o período): “eu não entendo edital... não sei escrever projeto... nunca fui atrás dessa parte burocrática artística né... então eu meio que empaquei nisso assim... não consegui participar de nada... não participei de nenhum”.

Distante de uma indicação de qual o “caminho certo” a seguir no que diz respeito aos efeitos da pandemia na vida de músicos independentes, apresentei relatos como os de Kelvin e de Acácio não para contrapor aos de outros artistas que afirmaram maior produtividade e desenvolvimento de novos projetos, mas para enfatizar a pluralidade de vivências dos músicos em Curitiba na pandemia de Covid-19. Seguindo essa proposta, descrevo a seguir as conversas que tive com um de meus principais interlocutores: Matheus Mantovani. Desde o princípio de minha investigação, naquela reunião em que apresentei meu intuito de pesquisa, compreendi que Matheus seria um interlocutor ao qual deveria permanecer atento, tendo em vista seu interesse na pesquisa e o modo como explicitou diversas vezes o quanto estava disponível caso eu precisasse de algo. Não à toa o mesmo colocou meu nome na “lista de convidados” dos eventos do Onça Discos algumas vezes (para que eu não pagasse entrada) e, sempre que me encontrava, fazia questão de vir conversar comigo, também a fim de relatar dos próximos planejamentos do selo (como quando foi realizada a parceira para a realização dos ODA na sala do Paço da Liberdade, em 2019). No ODA #36, Chico, em seus agradecimentos finais, se referiu à Matheus como o “pai do Onça”, o que, em certa medida, reflete sua influência no selo – algo que nunca me passou despercebido e apontei no início deste trabalho, quando me relatou sobre a reunião do selo que visava distribuir melhor as atividades entre os integrantes, para que estas não recaíssem exclusivamente sobre ninguém.

Assumindo diversas funções nos projetos e atividades do selo, Matheus é músico, compositor, designer gráfico, produtor cultural, *videomaker* (como nas gravações dos vídeos “Em Negrito”, de Rubia) e talvez mais, se desdobrando entre ofícios na manutenção dessa “cena musical independente” em Curitiba. Todavia, durante a pandemia, vários desses desempenhos simultâneos foram suspensos, visto que, além de multi-artista, Matheus trabalha também em um banco da Caixa Econômica Federal, no qual, embora tenha cumprido regime de *home office* no começo da pandemia, algum tempo depois, assumiu o trabalho presencial (que, por questões pessoais relatadas, passou a ter uma carga horária avançada, intervindo em todo seu cotidiano). Desse modo, após as tentativas de realizar as *lives* da “Conexões do Bem”, sua atuação no selo aderiu a um “hiato”, se restringindo apenas as suas próprias músicas²⁷:

27 No primeiro semestre de 2021, sob o nome artístico Mantô, Matheus lançou “O interior é longe da praia” e “Jogo de Fase”, suas primeiras composições de uma carreira solo.

no sentido de cada músico... o Chico... o Acácio... eu mesmo... cada um foi trabalhar nas suas produções individuais... eu voltei muito mais a minha atenção nessa pandemia pra produzir minhas próprias músicas né que fazia um tempo que estavam paradas e... daí acabo usando boa parte do tempo livre que eu tenho... final de semana principalmente pra fazer isso (Transcrição do áudio enviado por Matheus Mantovani em setembro de 2020)

Segundo Matheus, mesmo que os shows presenciais contassem com uma quantidade de público semelhante ao das *lives* da “Conexões do Bem”, a questão diferencial estaria na “emoção” envolvida para o artista que se apresentava: “isso acabou desanimando a gente no que diz respeito a fazer *live*... a gente preferiu deixar baixo... produzir em casa... ir lançando conforme dá né”. Contudo, me assegurou “grandes surpresas pra quando a pandemia acabar... tanto no Rolê da Onça quanto demais lançamentos... tentando fazer o que dá assim... com o tempo que a gente tem disponível... eu particularmente com o tempo que tenho disponível agora que tá bem reduzido”. No Capítulo 2, pretendo ampliar a discussão sobre a experiência musical das *lives*, por agora, prosseguindo a seção, abordo as transmissões da campanha “Conexões do Bem”, ressaltando sua importância para a condução dessa pesquisa, visto que, a partir do acompanhamento destas primeiras *lives*, pude refletir sobre os novos contornos de meu objeto de pesquisa.

No início da primeira transmissão – realizada em 05 de junho de 2020 com a banda Horrerosas Desprezíveis –, Alessandra (uma das idealizadoras do *Four Coworking*) pergunta a banda (na noite em duo: Amira Massabki e Patrícia Cipriano) como elas estavam vivendo a quarentena. Quem responde é Patrícia, vocalista-performer da banda:

existe uma necessidade... um desejo coletivo pairando que não me representa por exemplo... que é crie faça aconteça eu... pra mim isso é um pouco cruel... muitas questões acontecendo... e... é claro que a gente como artista acaba criando a partir dessas... desses acontecimentos mas... penso que é momento de pensar quem somos nesse mundo todo porque assim... e problematizar a coisa... porque se chegamos aonde chegamos é porque não estamos problematizando e só passando a coisa (Transcrição da fala de Patrícia, integrante das Horrerosas Desprezíveis, em sua transmissão pela campanha “Conexões do Bem”, em junho de 2020)

Retomando a fala do rapper Emicida²⁸ acerca de uma “cobrança de produtividade” na quarentena – em que não se pode ficar parado e deve se aproveitar o tempo disponível para

28 Criticando a ideia do “ócio criativo” durante a quarentena, a fala do rapper no programa “Papo de segunda” (canal GNT) viralizou na internet em abril de 2020, no começo da pandemia. O vídeo está disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=225826742018492>>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

produzir e criar –, o relato de Patrícia me provocou a pensar nas diferentes experiências acerca de como os músicos têm vivenciado a pandemia. Desse modo, acompanhando as edições seguintes da campanha, além de atentar para as interações entre chat do Instagram e artista/banda que se apresentava, busquei analisar a menção dos artistas às relações que mantinham com as pessoas que acompanhavam a transmissão e seus relatos acerca de como estavam vivenciando a pandemia.

Na noite de 13 de junho, o músico, compositor e produtor cultural Luciano Faccini foi o convidado da segunda transmissão. Em sua *live*, quando não estava tocando e cantando, Luciano conversava com quem assistia, citava nomes de amigos e familiares que comentavam no chat, mencionava as parcerias com que realizou as músicas apresentadas e falava dos projetos que mantinha. Se colocava a todo o tempo enquanto um artista cercado de outros artistas, seja em suas colaborações com poetas, músicos e compositores, seja nos desenhos pendurados em varais no fundo de sua transmissão (os quais fez questão de mencionar quais artistas haviam produzido). A *live* ocorreu como acompanhar uma reunião entre amigos, pessoas que, ao que parece, Luciano conhecia pessoalmente. De sua transmissão, tomei notas – principalmente – das interações evidenciadas tanto em suas menções às parcerias artísticas com coletivos literários, músicos e outros artistas da cidade (denotando a “rede de interdependência” a qual me refiro), quanto em suas conversas com o público que assistia. Meses após sua participação na “Conexões do Bem”, conversei com Luciano por videochamada acerca de como estava seu cotidiano durante a pandemia.

Em uma sexta-feira pela manhã, de sua “salinha de música e escritório” na casa que divide com mais três amigos no bairro Mercês, Luciano me contou da “montanha-russa emocional” dos últimos meses, no qual sua rotina passou por diversas fases, se adaptando em torno das possibilidades:

já consegui construir rotinas de tipo acordar cedo sabe... tomar um bom café da manhã com frutas e... ler antes de pegar o celular ou coisas assim (...) e também já inverti totalmente meus horários... já fiquei trabalhando de madrugada acordando meio dia pra entregar prazos... também tem uma situação que dependendo né... digo por mim... dependendo da situação da casa de cada pessoa de cada músico... de cada demanda... as noites são mais silenciosas pra gravar né então... como eu não tenho estúdio em casa por exemplo... a gente tem uma sala que é um teatrinho improvisado... mas... dependendo do que se quer gravar também a noite é mais propício né (Transcrição de fala realizada por Luciano Faccini, em outubro de 2020)

Afirmando que não ensaiou nada e conversa comigo “como se estivesse ali no Folia” (bar no Largo da Ordem), Luciano me relata acerca da dificuldade de “como se permitir descansar e ao mesmo tempo conseguir se estimular a produzir”, tendo em vista a autocobrança constante – o que para ele diz respeito a “uma lógica capitalista da hiperatividade” que também “é um pouco cristã”, de sentir culpa por não fazer o que deveria fazer. Apesar disso, reconhece que tem conseguido produzir e ser aprovado em editais de auxílio e fomento, contudo, apontando problemáticas nestes. Para Luciano, embora editais como o da Lei Aldir Blanc (abordarei ainda nesse Capítulo) sejam “uma grande vitória pra classe de modo geral que não é muito conhecida por uma organização institucional de sindicato”, é preciso questionar o cenário no qual ele é disposto, que diz respeito a extinção do Ministério da Cultura e o fato de muitas cidades não terem Secretaria de Cultura atualmente. Para além dessas questões institucionais, enfatiza também a burocracia envolvida, que “para quem não é habituado com a linguagem ou com esse sistema ou mesmo com tipo de documentação” é mais complicado, o que acaba “excluindo quem já tava excluído”. Ademais, questiona o formato dos projetos para esses editais:

muitos editais que saíram aqui eram isso... tu produz um vídeo e envia né e aí se tu foi aprovado tu recebe um dinheiro... eu entendo a ideia... mas assim... é uma certa... entre tantas inversões de cadeia e de produção... porque daí tá todo mundo trabalhando pra produzir um vídeo sem saber se vai ser aprovado então... ou seja tu entrega um produto antes do dinheiro chegar... eu por sorte por exemplo fui aprovado né... daí quando tu é aprovado é bom porque o teu trabalho já tá feito... agora quando tu não é aprovado é foda porque... tu produziu um conteúdo sem recurso (Transcrição de fala realizada por Luciano Faccini, em outubro de 2020)

Quanto a algumas de suas aprovações, Luciano se refere aos editais nº 013/2020, nº 023/2020 e nº 027/2020 da Fundação Cultural de Curitiba²⁹. Publicados nos meses de junho, julho e agosto, respectivamente, os três editais dizem respeito à seleção de conteúdo audiovisual para divulgação no programa FCC DIGITAL, veiculado nas redes sociais da Fundação Cultural. Independente das diferenças nos valores totais disponibilizados e seus alcances, as parcelas pagas aos projetos selecionados tiveram, nos três editais, o mesmo valor: R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais). Embora me afirme que ter acesso a essas iniciativas possibilitem ao artista “tirar um pouco o pé da lama”, Luciano questiona a forma como isso é

²⁹ Disponíveis para consulta em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/editais/>> Acesso em: 24 de outubro de 2020.

feito, o que especula ser muito mais uma maneira de “escoar um dinheiro que precisa ir pra algum lugar”, pois, mesmo os vídeos – “Confundindo águas: o tempo em errância” e “Presenças ausentes” – que enviou para os primeiros editais da FCC Digital, não viu divulgados em nenhum lugar ou nem mesmo foi informado de quando seriam (embora já tenha recebido as parcelas destes). Desse modo, Luciano reconhecia que, em períodos emergenciais, se deveria cobrar menos de burocracias para auxiliar a classe artística.

Acerca dos vídeos que produziu em casa e tem enviado aos editais, Luciano me relatou dos processos de gravação no “teatrinho” que montou com os amigos na sala da casa:

botei uma vara de luz com as luzinhas que a gente tem... e gravei tudo ali... daí foi isso peguei uma câmera emprestada com um amigo... um tripé... uma luz... fui pegando com os amigos coisas emprestadas que faltavam e produzi tudo em casa... e aí o que eu fiz (...) quando eu peguei os equipamentos emprestados eu já gravei umas dez músicas assim sabe... então pra cada edital eu já tinha um material guardado assim... então ah saiu um edital tenho umas três músicas que eu não mandei... fui fazendo esse esquema (Transcrição de fala realizada por Luciano Faccini, em outubro de 2020)

Acerca desse “teatrinho” na sala de casa, me afirmou que a ideia era montar uma agenda mensal de shows, tendo, inclusive, chegado a realizar duas apresentações no começo de 2020 – da clarinetista Joana Queiroz e do músico Klüber –, entretanto, a pandemia inviabilizou o projeto de seguir. Além da produção desses vídeos e dos planejamentos de novos trabalhos, Luciano me afirmou do estranhamento que foi lançar dois discos em 2020 (o da banda Ímã e o “Fronteiraça” de Roseane Santos) sem poder realizar shows de lançamento: “é uma sensação muito estranha assim porque... quase parece que o disco não saiu sabe (...) ao mesmo tempo é lindo oferecer esse trabalho (...) chegar na casa das pessoas mas... emocionalmente é meio esquisito”. Trabalhos que, segundo Luciano, produzia há mais de um ano, mas que saíram num momento em que não é possível se apresentar ou mesmo produzir apresentações – tendo em vista a quantidade de músicos envolvidos na banda Ímã (ao menos nove pessoas), o que “em si é uma aglomeração”, me afirma. Embora relate que “os encontros são coisas importantes em todos os [seus] processos”, Luciano reconhece que o momento da pandemia tem sido de “lidar com essa coisa de preciso aprender a ser só da música lá sabe... também de dar conta de um passo depois do outro”, para o qual afirma que é preciso encarar “sem romantizar muito assim”, pois “fazer música... ser um compositor é só uma parte muito pequena do processo do mercado da arte”.

A respeito dessa relação entre música e mercado da música, o dossiê de 2015 da *Revista Ensembles* apresenta um artigo que discute a economia criativa, interessando a minha pesquisa e aos relatos que apresentei anteriormente. Em “*Amigos sí, jipis no: cómo ser un 'profesional' de la música en un 'sello' de la ciudad de La Plata*”, Ornela Boix (2015) enfoca maneiras pelas quais as redes de criação e gerenciamento musical são realizadas em um selo, analisando como os integrantes incorporam suas atividades à indústria musical mediante condições de tecnologia, mercado e sociabilidades musicais (BOIX, 2015: 12). Desse modo, sua pesquisa aproxima-se da minha tanto por acompanhar um selo musical – o *Concepto Cero*³⁰, da cidade de *La Plata* –, quanto por focar as relações entre artistas, seus ideais de profissionalização e as noções de amizade determinantes em seus modos de produzir música (BOIX, 2015: 12). Segundo Boix (2015), a partir das tecnologias, os músicos e artistas emergentes assumem a prática da gestão como constitutiva e inseparável de sua estética, resultando num impulso decisivo para produzirem. Assim, embora o capital investido nunca seja grande, ele se torna suficiente para que os integrantes do selo capitalizem não somente dinheiro, mas também situações familiares, carreiras e amizades (BOIX, 2015: 15, 16).

Importa a Boix (2015) demonstrar o quanto, para os músicos que acompanha, é possível ser profissional sem necessariamente se engajar na indústria discográfica tradicional (BOIX, 2015: 17), nesse sentido, aborda as noções de amizade presentes no selo como laço característico desse mundo musical – envolvendo reciprocidade nas conexões e contatos na prática de se fazer música, como forma de se situar em um mesmo mundo conjunto (BOIX, 2015: 16). Em minha pesquisa, me esforço em demonstrar como essas “noções de amizade” dizem respeito a “redes de interdependência” que se mostraram essenciais no amparo aos profissionais do setor musical em Curitiba durante a pandemia (mediante tanto as parcerias em projetos artísticos quanto na realização de campanhas que visavam algum auxílio). Em um período emergencial, os relatos que apresentei demonstram como, somente a partir dessa “rede de interdependência”, foi possível a alguns músicos produzir projetos e materiais que os mantivessem “ativos” durante as restrições e condições impostas pela pandemia.

Em suma, os eventos e transmissões realizados por Rubia durante a pandemia só foram possíveis pelo fato da artista já possuir um fluxo de trabalho intenso mesmo antes, tendo uma grande inserção no meio musical, na relação com outros músicos e na “economia

30 Disponível em: <<https://www.instagram.com/concepto0>>. Acesso em: 12 de março de 2021.

criativa” da cidade de Curitiba. Assim como, para Chico, além da interatividade com outros musicistas presente nas “músicas coletivas”, possuir os equipamentos de seu estúdio caseiro³¹ (reunidos durante o tempo e com ajuda de outros músicos) foi essencial para que permanecesse trabalhando em seus projetos durante a pandemia. Por fim, no caso de Luciano, tanto os artistas com quem divide casa e montou o “teatrinho”, quanto os amigos que o auxiliaram emprestando equipamentos para que realizasse seus vídeos, denotam as relações de auxílio que me interessam nessas “redes de interdependência” – essenciais aos músicos de Curitiba durante a pandemia. Na seção seguinte, busco enfatizar este aspecto a partir das transmissões do projeto “Apoie Quem Cria”, mediante relatos dos profissionais da música que participaram e conversas com alguns músicos independentes que se apresentaram nas edições. Se na presente seção abordei músicos que já possuíam uma trajetória mais extensa em suas carreiras artísticas, na próxima, meu enfoque é analisar como as condições da pandemia repercutiram aos que – há pouco – iniciaram suas atividades na música.

1.3 “Apoie Quem Cria”

Embora Rubia, Chico e Luciano tenham conseguido alcançar projetos de auxílio durante a pandemia – seja por estarem familiarizados ao mundo dos editais ou por participarem da “rede de interdependência” entre artistas da cidade há certo tempo –, é preciso refletir acerca da capacidade dessas propostas de suprirem as necessidades do setor musical em Curitiba. Acerca destas, uma carta³² publicada através da plataforma Avaaz, em abril de 2020, forneceu uma nuance das solicitações de “algumas pessoas da classe musical de Curitiba”, como descreve o início da publicação. Assinada por 414 pessoas, a carta realçava a importância do setor da música para o PIB nacional e o quanto este gerava renda e milhares de empregos (atentando, contudo, que “parte considerável desses profissionais atuam na informalidade”), logo, solicitava que o Governo do Estado do Paraná e a Prefeitura de Curitiba agissem em favor da classe artística – mapeando e cadastrando artistas e

31 No Capítulo 3, que dedico a análise do “fazer musical” desses músicos durante a pandemia, descrevo os equipamentos e suas funções no estúdio caseiro de Chico.

32 “Como a cultura vai sobreviver pós pandemia? Proposições do setor da música de Curitiba/PR”. Disponível em: <https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/comite_musical_musicos_artistas_e_productoras_com_o_a_cultura_vai_sobreviver_pos_pandemia_proposicoes_do_setor_da_musica_de_curitiba_pr/>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

trabalhadores (formais e informais) do setor. Entre outras demandas (como isenção de impostos para espaços culturais enquanto durar a pandemia e lançamento de editais para apresentações de projetos pela internet), a carta focava no pedido da disponibilização de dez milhões de reais ao Fundo Municipal de Cultura, a fim de operacionalizar e destinar ao menos um salário-mínimo por mês aos trabalhadores da classe artística durante o período de crise.

Se editais como os da “FCC Digital” e o “Cultura feita em casa” se configuraram como respostas a essas reivindicações, não se pode ignorar o intervalo de – ao menos – três meses entre quando foram disponibilizados e quando foi declarada Situação de Emergência em Saúde Pública pelo Governo do Paraná. A respeito do “Cultura feita em casa”, mesmo se considerado como “resposta”, o edital restringiu a participação de somente oitenta e cinco candidatos da área da Música (PARANÁ, 2020b: 07), número muito pequeno se considerado apenas os músicos na cidade de Curitiba (que dirá em todo estado). Entretanto, nunca foi objetivo do edital abranger todos os músicos ou classe artística prejudicada durante a pandemia, mas, exclusivamente, aqueles que já possuíam conteúdo digital autoral finalizado antes de declarada a Situação de Emergência ou que, após essa data, fossem produzidos de forma individual ou por videoconferência (caso houvesse a necessidade de um número maior de pessoas) (PARANÁ, 2020b: 08). Desse modo, se restringia quem poderia produzir e receber a partir de editais como este e, enquanto isso, despontavam na cidade outras alternativas de sustento, que desconsiderassem o auxílio dos editais. Por exemplo, no início da pandemia, alguns músicos e artistas implementaram o projeto “Mini Live pra você”³³, que oferecia performances artísticas feitas por videochamada, as quais, a partir de um valor mínimo de R\$ 33,00 (trinta e três reais), podiam ser agendadas e enviadas como presentes. Passado alguns meses, tentei contatar alguma dessas *lives*, mas os formulários para solicitação já haviam encerrado.

Nessa frente de auxílio, destaca-se em Curitiba a atuação da “Rede Coragem” – formada por profissionais da música, produtores culturais, técnicos de espetáculos e conselheiros de cultura da cidade, tendo por objetivo facilitar o acesso da classe artística às ações emergenciais no período de crise gerado pela pandemia. Além de realizar debates com temáticas que interessam aos profissionais da economia criativa (como os desafios para implementação da Lei Aldir Blanc no Paraná e a criação de conteúdos virtuais durante a

33 Para mais informações, acessar: <<https://www.pravoceminilive.com.br/>>.

quarentena), no dia 23 de junho de 2020, durante 12 horas seguidas, a mesma realizou o Contratempo Festival³⁴ – transmissão ao vivo que mobilizou mais de cem profissionais da cultura, como forma de manifesto da classe artística do Paraná. Ademais, em seu site³⁵, é possível averiguar atas de algumas reuniões realizadas pelo Comitê da Crise na Cultura de Curitiba e a Linha do tempo acerca da situação da Cultura no Paraná (que discute o agravamento da crise durante a pandemia a partir de medidas tomadas pela prefeitura desde o ano de 2016) – questões que, se investigadas a fundo, certamente desencadeariam outra pesquisa para além da qual me proponho.

Por agora, busco enfatizar as iniciativas da Rede Coragem para auxiliar os profissionais da área da música em Curitiba, na qual se destaca o Movimento de Criativos Locais, chamado “Apoie Quem Cria”. Vinculado a Rede Coragem, o projeto, criado por produtores culturais da cidade, tem por objetivo arrecadar recursos para auxiliar os músicos e profissionais do setor musical afetados pela pandemia, principalmente devido as restrições à shows e eventos. A proposta está diretamente relacionada ao uso das plataformas digitais, como forma de propagação e alternativa de trabalho para os músicos em um período de crise, apresentando um edital que contemplou vinte e quatro projetos musicais autorais (selecionados por sorteio³⁶). Aos projetos, se concederam a captação de imagem e som, mediante uma van que foi até os músicos com um profissional de gravação e um técnico de som (ambos da empresa Effex Tecnologia), mais o valor de R\$ 265,00 (duzentos e sessenta e cinco reais) entregues na porta da casa das pessoas sorteadas. Ao saber que as gravações estavam ocorrendo no mês de agosto de 2020, enviei uma mensagem direcionada ao Instagram do projeto, apresentando sucintamente minha pesquisa e perguntando da possibilidade de acompanhar uma dessas gravações. Fui respondido por Thierry (coordenador da comunicação e um dos produtores da campanha), que, atenciosamente, se dispôs a me detalhar acerca do projeto a partir de um áudio de Whatsapp.

Segundo conta, a iniciativa partiu de um grupo de Whatsapp, através do qual se formou um comitê para discutir como auxiliar os profissionais da cultura local nesse período emergencial. Após algumas discussões, foi desenvolvido um edital, frisando sua destinação “à

34 O manifesto e a programação do Contratempo Festival estão disponíveis em <<http://coragem.redelivre.org.br/2020/06/20/contratempo-festival/>>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

35 A fim de conferir as informações apresentadas e suas particularidades, acessar: <<http://coragem.redelivre.org.br/>>.

36 Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CCrpiSI1DW/>>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.

quem mais precisa nesse momento”, como me diz, tendo em vista que a escolha dos selecionados ocorreria através de um sorteio – transmitido ao vivo e utilizando um globo próprio pra bingo (um sorteio “digital-analógico”, segundo Thierry). Foram sorteadas 24 pessoas (cumprindo uma projeção de que 70% das vagas fossem destinadas à mulheres e pessoas *queer*). Além das 24 pessoas sorteadas, a partir de uma curadoria e votação pelos idealizadores do projeto, foram convidadas mais 6 pessoas (artistas ou técnicos musicais), para participar das gravações como embaixadores – totalizando 30 artistas e profissionais da música.

As gravações foram agendadas para ocorrer em uma semana e, conforme proposto, uma van foi até a casa de cada pessoa, seguindo um roteiro por bairros e realizando, em média, de três a cinco gravações por dia. Thierry frisou o cuidado com os equipamentos e toda a sua higienização para que as gravações ocorressem com segurança para todas as pessoas envolvidas. O que de fato aconteceu durante uma semana, nos espaços das garagens das casas das pessoas sorteadas, nos quintais, nas ruas, nas calçadas, nas varandas, sempre em lugares abertos. Infelizmente não pude acompanhar nenhuma dessas gravações (foram realizadas antes que eu entrasse em contato), porém, o projeto disponibilizou os vídeos em sua plataforma do Youtube através de cinco *lives* realizadas nos domingos de setembro e outubro de 2020. Em cada *live*, foram exibidas cerca de cinco das apresentações gravadas, contando com um(a) apresentador(a) diferente em cada semana, responsável por fazer as chamadas dos vídeos. Acompanhei estas transmissões e, a partir delas, cocrio os “eventos de campo” que me permitiram realizar meu trabalho etnográfico nas circunstâncias espaçotemporais particulares determinadas pela pandemia (AHLIN; LI, 2019).

Assistindo as transmissões, tomei notas em um diário de campo acerca das apresentações, dos relatos dos artistas e técnicos da música, das interações *entre* e *com* o público que ocorriam no chat ao vivo (no qual muitos dos que se apresentaram participavam e interagiam, contando particularidades das músicas que não estavam no vídeo), assim como, da diversidade de pessoas que participaram do projeto se pensada a perspectiva de “carreira musical”, pois, mesmo que todas se enquadrassem na categoria “independentes”, algumas já possuíam anos de trabalho no meio musical e outras iniciavam há pouco. Além de focar o trabalho autoral desses músicos, o “Apoie Quem Cria” incluiu entrevistas realizadas com profissionais que trabalham no setor musical e também foram afetados pela pandemia, como é

o caso de Appolonia Carraro – que trabalha como luthier³⁷ e *roadie*³⁸ de bandas – e Israel Carvalho, proprietário da empresa “Mutantes”, que trabalha há mais de vinte anos com carregamento de som, luz, cenografia e “tudo o que for necessário para se fazer um show profissional”, segundo afirma. Foi também a partir dessas *lives* que pude me aproximar de algumas das pessoas com quem conversei, referenciando que as havia assistido no “Apoie Quem Cria” e que gostaria de conversar mais sobre como elas estavam durante esse período da pandemia.

Restringido as discussões desencadeadas pelo chat das transmissões do “Apoie Quem Cria” ao Capítulo 2 – em que visou abordar a “sociabilidade musical online” a partir das *lives* durante a pandemia – escolho, ainda neste capítulo, apresentar conversas que tive com três artistas que se apresentaram no projeto: Mariana Ramos e as integrantes da banda Metromanas, Isabela Leite e Mariana Fernandes, que se apresentaram, respectivamente, na segunda e na quinta transmissão. O motivo pelo qual as escolhi não é aleatório: diferente dos artistas com que conversei na seção anterior – que possuíam uma carreira na música há alguns anos –, essas artistas iniciaram seus projetos musicais há pouco mais de um ano antes da pandemia. Assim, após assistir suas apresentações, me interessei em saber como a pandemia teria afetado seus planos de carreira, além dos efeitos em seus cotidianos. Ademais, apresento também os relatos de Appolonia Carraro e Israel Carvalho – ambos profissionais do setor da música que também foram atingidos pelas restrições aos eventos musicais, conforme relataram em suas entrevistas para o “Apoie Quem Cria”, respectivamente na quarta e na quinta transmissão.

Na segunda edição³⁹ do “Apoie Quem Cria”, realizada no dia 13 de setembro de 2020, conheci o trabalho da cantora, compositora e instrumentista Mariana Ramos. Com apenas dois *singles* lançados na época (“Muros” e “Tiros”, ambos em 2019), a apresentação de Mariana me chamou atenção pois, para além de seu domínio na voz e violão, a artista interagia com o público no chat da transmissão no Youtube. Enquanto no vídeo gravado relatava pequenas histórias acerca das composições das músicas (boa parte inéditas), falando das parcerias e

37 Profissional especializado na construção e reparo de instrumentos de cordas com caixa de ressonância, tais como, violão, guitarra, violino, bandolim, entre outros.

38 Derivado da palavra em inglês “road”, este profissional é responsável por acompanhar as bandas em suas viagens e shows, garantindo apoio técnico, montagem, avaliação e desmontagem do show.

39 APOIE Quem Cria – Segunda Edição – 13-9-2020. 2020. 1 vídeo (152 min). Publicado pelo canal Apoie Quem Cria. Disponível em: <<https://youtu.be/rk70Hc2xrzE>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

amizades envolvidas nas histórias, no chat, mencionava os nomes daqueles que viam o show, interagindo e conversando com a audiência. Logo, foi também a partir de apresentações como a de Mariana que passei a refletir acerca das interações possibilitadas por tecnologias de comunicação, mediante as condições determinadas pela pandemia e os novos hábitos de produção e consumo de música.

Em um áudio enviado por Whatsapp, Mariana agradece ao “Apoie Quem Cria” por trazer “um respiro na quarentena” e me relata que a pandemia inverteu os lugares que as coisas ocupavam em sua vida, pois, se antes fazia faculdade e em paralelo tinha seu projeto de música autoral, na pandemia, passou a se considerar “antes de tudo artista e depois uma estudante”. Com 20 anos de idade, Mariana me diz que desde muito nova esteve envolvida no mundo musical (mesmo antes de considerar isso como um trabalho), posto que, tendo um pai músico e obtendo a experiência de cantar na igreja (Adventista) que frequentava com a família, aprendeu a tocar violão ainda adolescente e se acostumou em frequentar estúdios e shows. Atualmente, cursando Psicologia na Universidade Federal do Paraná, me conta que, devido o cancelamento das aulas no começo da pandemia, sua rotina mudou totalmente: se antes passava os dias nas leituras e trabalhos do curso, na pandemia, começou a dedicar os dias compondo suas músicas, “traçando os planejamentos da carreira e fazendo contatos”, afirmando que passou a pensar sua “carreira musical no sentido mais de trabalho mesmo”. Ao passo que também assumiu a função das mídias digitais do empreendimento da família (que produz colorau) e, passados alguns meses, retomou virtualmente algumas das atividades do curso, reconhece que, na pandemia, “as coisas mudaram de lugar”, principalmente em relação ao espaço que a música ocupa em sua vida – considerando-a primordial.

Além de Mariana Ramos, me chamou atenção a apresentação do duo Metromanas – composto por Isabela Leite (adiante Isa, como se apresentou a mim) e Mariana Fernandes. Realizada na quinta edição⁴⁰ do “Apoie Quem Cria” (em 04 de outubro de 2020), na apresentação, as musicistas da Metromanas mencionaram os processos de trocas a partir dos meios digitais e como estes possibilitavam que elas continuassem com a banda – tendo em vista a impossibilidade de se encontrarem para ensaiar com frequência –, demonstrando como, em meio as restrições e condições impostas pela pandemia, persistiam em seus projetos artísticos e se “redescobriam” a partir deles. Acerca do processo – “demorado e intimista” –

40 APOIE Quem Cria – Quinta Edição – 04-10-2020. 2020. 1 vídeo (109 min). Publicado pelo canal Apoie Quem Cria. Disponível em: <<https://youtu.be/vYCgnweumPg>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

de composição das canções da banda, Mariana Fernandes ressaltou no vídeo as estratégias que utilizavam para ensaiar sem poder se encontrar pessoalmente, a partir de videochamadas por Skype e trocas de gravações. O que, para além de requerer paciência e frequência, também dizia respeito ao espaço que conquistaram a partir de “muito ensaio, muita convivência e isso de ser amiga além da banda”. Embora reconhecesse a dificuldade desse processo, Mariana Fernandes afirmava: “o importante é que a gente não parou e continua produzindo... continua tendo ideias... continua tendo reuniões pra decidir o que vai fazer com a banda”. Ao que Isa complementava: “e a gente também acabou fazendo coisas que normalmente a gente não faria né... tipo o clipe de Carnaval que a gente fez em casa”.

Sendo a única produção da banda disponível para a audição online, o clipe caseiro de “Carnaval”⁴¹ foi publicado no final de julho de 2020 e representa parte dos esforços das artistas nos primeiros meses da pandemia, visto que realizaram todos os processos: das gravações de vídeo e áudio (pelo celular) até à edição. Conversando com as integrantes da banda por áudios e mensagens de Whatsapp, pude compreender melhor acerca de seus processos criativos durante a pandemia e da produção deste clipe. É Mariana quem me contou acerca do processo criativo que ambas tem desenvolvido na quarentena:

a gente grava uma base né... tipo eu gravo geralmente a base com o violão aí a Isa vai criando por cima... aí a gente vê esse arranjo... daí a gente bota a letra por cima... daí fala ah não... acho que fica melhor assim assado... o que corta da letra o quê que não faz sentido (...) tudo é muito mais complicado porque num dá pra gente tirar na hora né... por causa do *delay* da internet... as vezes os aplicativos de videochamada não funcionam muito bem... então é todo um processo muito mais demorado pra compor uma música (Transcrição de áudio enviado por Mariana Fernandes em outubro de 2020)

Apesar desse processo demorado, Isa reconheceu que ambas estão “num movimento massa (...) até conversando sobre a banda mais que antes... produzindo mais e também escrevendo as angústias da quarentena... sei lá... um respiro dessa parada toda”. Em nossas conversas, me afirmaram que durante a pandemia saíram duas integrantes da banda, de modo que, na época, buscavam outras instrumentistas mulheres:

a gente fez ah... um post no Instagram pras pessoas divulgarem pra ver o que aparece... apareceu bastante menina que tocava violão... que cantava... mas o que a gente precisava mesmo é uma mina no baixo e uma mina na bateria né... e... mas a

41 METROMANAS – Carnaval (clipe caseiro). 2020. 1 vídeo (2’46”). Publicado pelo canal Metromanans Banda. Disponível em: <<https://youtu.be/HXCjv2zP2BI>>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

da bateria não apareceu ainda (Transcrição de áudio enviado por Mariana Fernandes em outubro de 2020)

Após a apresentação no “Apoie Quem Cria” e a partir dessa publicação no Instagram à procura de novas integrantes, Débora Yael ingressou na banda para assumir o baixo. Na época em que conversamos, parte dos esforços de Mariana Fernandes e Isa estava em “mostrar as músicas para ela”, enviando aos poucos o que já possuíam, enfatizando que a nova baixista não deveria simplesmente reproduzir, mas sim “colocar a personalidade dela e o que ela acha legal dentro da música... [sendo] todo um processo de recriação de músicas que a gente já tinha”, me afirmou Mariana Fernandes. Sobre o processo da gravação do clipe, me contaram que foi o momento limiar de quando pensaram se deviam continuar com a banda ou não. Com a saída das duas integrantes durante a pandemia, além de optarem por continuarem como duo até encontrarem novas integrantes, Mariana Fernandes e Isa perceberam que precisavam ter algum material gravado, para o qual escolheram uma de suas composições que já estava mais trabalhada.

O clipe de “Carnaval” é simples, caseiro e foi em boa parte realizado com câmera e gravador de um celular – demonstrando a possibilidade de, utilizando do que se tem disponível a mão, produzir em casa e chegar a um resultado que satisfaça a concepção artística. Com um processo de duração de cerca de duas semanas, o clipe ocorreu “sem o compromisso ou a pressão de ficar ótimo”, aproveitando que “esse lance de ficar em casa dá mais liberdade pras coisas serem caseiras”, me afirmou Isa. A seguir, apresento um recorte do que Mariana Fernandes me contou acerca do processo de produção desse projeto:

a gente fez a música... eu gravei do celular a voz o violão... a Isa tinha uns rolês pra gravar lá na casa dela... aí ela gravou a guita né... e aí ela mixou e... tudo foi aprendendo assim... eu fui fazendo as... tipo o vídeo em casa assim... então falei cara como que a gente vai gravar... daí procurei melhores técnicas para gravar com o celular... com áudio de celular tudo isso... então tudo foi muito caseiro muito aprendendo na raça mesmo... tipo eu me lembro de gravar o mesmo *take* umas vinte vezes... porque... é... porque é isso né cê vai gravando e aí dá errado (...) e também não tinha muita gente pra me auxiliar assim... eu moro longe de quase todos os amigos e ninguém tá saindo... eu tirei algumas dúvidas com umas amigas que são fotógrafas mas mesmo assim (...) tudo foi muito difícil e complicado mas... deu certo assim... aí o meu PC não era muito bom então o vídeo travava... daí eu tive que gravar... por exemplo... pegar metade da música... uma parte da música e falar tá essa parte vai aqui... aí fazia isso salvava... porque vai que o PC desligava do nada e eu perdia tudo [risos] aí eu pegava outra e fazia mais uma parte e salvava... aí no final de tudo eu juntei tudo e deu tudo certo (Transcrição de áudio enviado por Mariana Fernandes em outubro de 2020)

Apesar da dificuldade envolvida no processo, ambas reconheceram satisfação com o resultado, principalmente considerando que foi um “primeiro trabalho” (feito de forma plenamente caseira) e todo aprendizado que adquiriram durante o processo. Durante a pandemia, afirmaram que estão “fazendo as coisas bem devagar”, todavia “bem pensadas e com mais tempo”, mantendo uma rotina de encontros semanais nos quais traçam os próximos passos da carreira artística. Parte de seus relatos me retomaram o que foi dito por Chico, quanto ao improvisado em “fazer do jeito que dá”, sendo a vontade do artista de produzir com o que tem em mãos mais importante do que ficar à espera de ter os equipamentos corretos para gravar do jeito que gostaria. Além disso, o fato delas necessitarem “fazer do jeito que dá” também me remete as possibilidades que artistas com carreiras recém-iniciadas possuem, principalmente se não contarem com uma “rede de interdependência” mais ampla que possa servir de ajuda para a realização de seus projetos – como foi o caso de Luciano, que emprestou uma câmera para poder gravar seus vídeos caseiros em uma maior qualidade. Por fim, seus processos de composição e criação a partir de videochamadas e gravações de celular remetem a um “fazer musical virtual” muito peculiar às condições impostas pela pandemia, algo que me interessa analisar no Capítulo 3 dessa dissertação.

Encerrando a discussão sobre o acompanhamento das *lives* do “Apoie Quem Cria”, destaco também os relatos de Appolonia Carraro e Israel Carvalho, profissionais de Curitiba que atuam na parte técnica do setor da música e que também foram afetados pela pandemia. Trago esses breves relatos a fim de reconhecer a intenção do projeto “Apoie Quem Cria” de abarcar não somente a classe artística da cidade, demonstrando como os profissionais técnicos do setor (se usarmos essa distinção) também foram atingidos pela crise pandêmica. Convidados para falar sobre suas funções, ambos os profissionais descreveram o fluxo intenso de trabalho que possuíam antes da pandemia e como, a partir das restrições à shows, eventos e festivais, se viram momentaneamente “desempregados”.

Na quarta edição⁴² do “Apoie Quem Cria”, realizada no dia 27 de setembro de 2020, Appolonia Carraro contou a cerca de seu trabalho como luthier e *roadie* de bandas e festivais. Segundo ela, são “dois trabalhos que se relacionam muito”, visto que dizem respeito ao cuidado com os instrumentos. Embora tenha iniciado a trabalhar como luthier em 2014, após

42 APOIE Quem Cria – Quarta Edição – 27-9-2020. 2020. 1 vídeo (121 min). Publicado pelo canal Apoie Quem Cria. Disponível em: <<https://youtu.be/no-q049PO5Q>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

um convite da banda Mulamba para integrar sua equipe técnica (composta exclusivamente por mulheres), passou a atuar – a partir de 2018 – também como *roadie*, reconhecendo que esse “ainda é um universo muito masculino”. Suas funções, quando acompanhando uma banda, dizem respeito a montagem e desmontagem dos instrumentos no palco – o que envolve descarregar e preparar todo o equipamento para o show, acompanhar a passagem de som, conferir se “tá tudo chegando no lugar certo” e, durante o show, estar a postos para o caso de alguma coisa precisar ser ajustada. Já quando contratada por um festival, as funções se multiplicam, tendo em vista a responsabilidade de acompanhar os processos de montagem e desmontagem dos equipamentos de todas bandas que se apresentam, atentando as características técnicas de cada apresentação. Dentre os festivais que participou, o relato de Appolonia me chamou a atenção por realçar a quantidade de pessoas envolvidas nos eventos:

é muito interessante você acompanhar um festival do início ao fim porque você vê a cadeia que é... são meses de preparação... milhares de pessoas envolvidas num projeto e... principalmente hoje a grande maioria dos profissionais eles tão totalmente desassistidos... a gente a maioria é *freelancer* ou contratado de uma empresa x ou y mas... o pessoal depende da cultura pra sobreviver... depende dos eventos pra fazer o rolê e no momento a galera foi esquecida né... todo mundo tá em casa... aí fica vendo Netflix... Spotify... vendo a live dos artistas mas não sabe né... não imagina que a maioria dos artistas não tá recebendo nada pra isso... então a parte da técnica tá menos ainda (Transcrição da fala de Appolonia Carraro, na quarta transmissão do Apoie Quem Cria, no dia 27 de setembro de 2020)

De sua fala, enfatizo a afirmação a respeito da parte técnica estar *ainda mais* esquecida do que a maioria dos artistas, que, embora estejam realizando *lives*, também não estão “recebendo nada pra isso”. Ou seja, mesmo que a classe artística enfrente uma crise, esta ainda possui algumas alternativas de amparo a partir de editais e projetos como os já citados nesse texto, contudo, aos profissionais responsáveis pela organização técnica no setor da música – muitas vezes invisíveis as pessoas que comparecem aos eventos – as possibilidades de assistência são consideravelmente menores. Quanto a isso, é preciso frisar que tal distinção entre artistas e técnicos não é algo que me proponho a analisar: para além da conceitualização do que esses lugares representam no mercado musical atual e de funções específicas exercidas nesse setor, me interessa mais o modo com que a vida dessas pessoas foi transformada pelas condições da pandemia. É o que mostra também o relato de Israel Carvalho (adiante Isrra,

como se apresenta), fundador e proprietário da empresa “Mutantes”, que narrou algumas de suas experiências no setor musical na quinta edição⁴³ do projeto.

Gerenciando sua empresa há mais de vinte anos, Isrra conta acerca de sua trajetória iniciando como carregador para montagem de palco e ganhando espaço através de contatos no *showbusiness*, até abrir sua própria empresa – responsável por realizar o carregamento de todos os equipamentos necessários para a realização de um show profissional (como estruturas de palco, materiais de som, luz e cenografia). Orgulhoso de ter trabalhado em eventos de grande porte – como o UFC 198 em Curitiba, no ano de 2016 – e com diversas atrações internacionais (como David Gilmour, Roger Waters e Katy Perry), Isrra reconhece a importância de seu trabalho para o setor da música, porém, mediante a “inatividade” deste durante a pandemia, relatou de como precisou “se reinventar”:

essa pandemia é uma coisa que veio que... infelizmente ninguém tem previsão de... ou nem imaginava que isso ia acontecer... eu sou uma pessoa que... não vou me vitimizar porque isso afetou o mundo inteiro... principalmente na parte financeira... mas eu tinha um padrão de vida que hoje já não é mais o mesmo... tô passando dificuldade sim... não só eu todos os... inclusive os meus funcionários... aí eu tô me adaptando... eu de ser um proprietário de empresa hoje trabalho com maior orgulho como servente de pedreiro porque é a opção que eu tenho e eu tenho de me adaptar a isso(...) contas que não param de chegar então eu não posso ficar dependendo do showbusiness no momento... porque que é uma das coisas que no momento não tem... eu tive que me adaptar a um outro setor pra poder manter a minha família e... arcar com as minhas dívidas (Transcrição da fala de Isrra, na quinta transmissão do Apoie Quem Cria, no dia 04 de outubro de 2020)

Apesar de afirmar das dificuldades causadas pela inatividade do setor de eventos, Isrra finaliza sua participação no “Apoie Quem Cria” reconhecendo que está vivo e está trabalhando, contudo, não perde a oportunidade de fazer um apelo a quem assiste: que o ligue para trabalhar novamente com montagem de shows, pois em agosto de 2020 estaria “parado já há seis meses só aguardando a volta”, na esperança de que esta ocorra logo. Em minha pesquisa, tanto o seu relato quanto o de Appolonia sinalizam o alcance do prejuízo da pandemia para o setor da música em Curitiba. É preciso pensar em uma cadeia de trabalho que foi interrompida sucintamente e, mesmo agora, quando despontam alternativas nesse “enquanto pandemia”, não possui uma previsão de retorno às atividades – entre perspectivas de uma volta ao “normal” (como era antes) e a criação de um “novo normal” (considerando as

43 APOIE Quem Cria – Quinta Edição – 04-10-2020. 2020. 1 vídeo (109 min). Publicado pelo canal Apoie Quem Cria. Disponível em: <<https://youtu.be/vYCgnweumPg>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

mudanças causadas pela pandemia como algo que veio pra ficar). De tudo isso, reconheço e me interesse pelo modo como a vida social dessas pessoas foi alterada, mediante a necessidade que afirmaram de se reinventar e se adaptar durante a pandemia. Seja no caso de Mariana Ramos – que passou a priorizar sua carreira artística enquanto trabalho –, no das musicistas da Metromanas – que aproveitaram das condições (caseiras) que possuíam para iniciar a publicação de suas canções autorais –, ou, por fim, nos relatos de Appolonia e Isrra de como a pandemia interferiu completamente em suas profissões (que, estando “por trás dos palcos”, acabaram ficando ainda mais esquecidas dos auxílios ao setor cultural).

Na próxima seção, encerrando o objetivo proposto por esse Capítulo e o alcance de minha análise acerca dos músicos independentes de Curitiba durante a pandemia de Covid-19, enfatizo as experiências e reflexões de alguns destes acerca de suas aprovações no Edital nº 038/2020 (CURITIBA, 2020a) – promulgado através da Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020). A escolha por abarcar esse edital específico diz respeito tanto a seu alcance e caráter emergencial – que possibilitou a diversos músicos serem aprovados pela primeira vez –, quanto ao modo que evidenciou um esforço em conjunto da classe artística local. Ao abordá-lo, meu intuito não é realizar uma “análise documental” do mesmo, mas sim, tomá-lo como exemplo para refletir a respeito de questões importantes a vida e o sustento dos músicos independentes locais com que pude conversar durante a pandemia.

1.4 “Só faz um vídeo e manda”: a Lei Aldir Blanc em Curitiba

No dia 30 de setembro de 2020, de acordo com a Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020), a Fundação Cultural de Curitiba (adiante FCC) publicou o Edital nº 038/2020, visando – através de fomento à difusão e produção de material digital – estabelecer ações emergenciais ao setor cultural curitibano durante a pandemia de Covid-19 (CURITIBA, 2020a). Dividida em duas modalidades, a quantia ofertada pelo edital foi de pouco mais de R\$ 8.376.000,00 (oito milhões, trezentos e setenta e seis mil reais), valor que, além de auxiliar a classe artística, visava também manter espaços culturais da cidade e fomentar novos projetos

Para a Modalidade I (destinada somente às pessoas físicas), foi atribuída a maior parte dessa quantia, pouco mais de R\$ 4.786.000,00 (quatro milhões, setecentos e oitenta e seis mil reais), com o intuito de atender até 1.595 diferentes projetos com o valor de R\$ 3.000,00 (três

mil reais): vídeos autorais (solos ou coletivos que sigam as medidas de segurança), as mais variadas formas de expressão artística e/ou conhecimento técnico (em forma de videoaula), artigos, contos, crônicas e até mesmo – na categoria “memória viva” – narrações de no máximo 20 minutos de “moradores da cidade detentores de saberes nos mais diversos segmentos culturais, cuja experiência e trajetória de vida retratem e transmitam aspectos do cotidiano e da cultura curitibana” (CURITIBA, 2020a: 02). Já à Modalidade II, para pessoas físicas e jurídicas, foi destinado pouco mais de R\$ 3.589.00,00 (três milhões, quinhentos e oitenta e nove mil reais), a fim de atender até 215 projetos divididos em categorias de valores de dez, vinte ou trinta mil reais para cada (mediante planilhas orçamentárias apresentadas). Nesta modalidade, poderiam ser selecionados conteúdos como filmes, vídeos, livros, peças, discos, bolsas de desenvolvimento, pesquisas individuais ou coletivas, produções de espetáculos, shows, festivais, exposições, enfim, uma inúmera quantidade de atividades relacionadas a “economia criativa”.

Com inscrições marcadas entre os dias 31 de outubro e 09 de novembro de 2020, o processo de seleção foi composto por três etapas em ambas as modalidades: habilitação, análise de mérito e documentação. Na primeira etapa, se avaliou o preenchimento correto do formulário, na segunda, grupos compostos por cinco pareceristas com conhecimentos nas áreas específicas avaliaram os projetos mediante critérios de “conteúdo, coerência, viabilidade de execução e currículo” (CURITIBA, 2020a: 07), concedendo notas que deveriam atingir ao menos 50% para classificação do projeto; entretanto, mesmo classificado, o projeto não estaria automaticamente aprovado (o que dependeria da colocação de sua nota estar ao alcance do que foi estipulado para o edital). Por fim, na última etapa, a entrega da documentação requerida: com um prazo de cinco dias corridos a partir de quando foi divulgado o resultado dos projetos classificados, de modo que o edital recomendava aos proponentes que já estivessem em posse destes documentos antes da publicação, posto que alguns poderiam levar até 72 horas para o requerimento. Como não é meu intuito apresentar os pormenores desse edital, abro mão de especificar a documentação requerida – que não é pouca, conforme comprova o tópico 7.4 (CURITIBA 2020a: 09) –, contudo, me interessa abordá-lo a partir das reflexões de alguns de meus interlocutores que foram aprovados, tendo em vista tanto sua abrangência (é o de maior alcance para a classe artística local em 2020), quanto o modo com que se relaciona ao que me foi dito sobre os processos burocráticos no

mundo da arte e a “linguagem dos editais” (como algo não facilmente acessível para toda a classe artística).

Em 21 de dezembro de 2020, a FCC publicou o Edital nº 134/2020 (CURITIBA, 2020b), referente à homologação e resultado final do Edital nº 038/2020 (CURITIBA, 2020a). A princípio, apesar dos esforços da Rede de Profissionais da Música de Curitiba e da proposta de emenda para a extensão dos prazos de aplicação dos recursos federais⁴⁴ apresentada pela Deputada Federal Jandira Feghali, o Edital nº 038/2020 (CURITIBA, 2020a) encerrou seu processo sem distribuir o total da quantia disponibilizada, beneficiando 902 projetos culturais em ambas as Modalidades e repassando o dinheiro restante ao Governo do Estado⁴⁵. Segundo matéria publicada por Rafaela Moura no Jornal Plural, em todo o estado do Paraná, somente 23% do recurso chegou a beneficiar artistas e profissionais da cultura (MOURA, 2021). Em seu texto, a jornalista apresenta diferentes perspectivas em relação ao mesmo problema: a maior parte do dinheiro destinado ao auxílio dos profissionais da Cultura no estado permaneceu no Fundo Estadual da Cultura. Se para o governo o motivo foi a pouca procura da classe artística, para os artistas (representados no texto por Adriano Esturilho), houve má gestão do dinheiro por parte do governo estadual e uma excessiva burocracia, com critérios que, por exemplo, impediam que alguém que recebeu Auxílio Emergencial do Governo Federal pudesse ser beneficiado (MOURA, 2021). Nessa seção, busco apresentar mais da perspectiva da classe artística – a partir dos relatos dos músicos que acompanhei e foram aprovados nesse edital, suas reflexões acerca dos processos burocráticos deste e o que a possibilidade de auxílio significou em suas vidas.

Quanto às questões burocráticas e o reduzido alcance do edital, é Luciano Faccini quem me protesta – por meio de uma videochamada em março de 2021 – da sensação “agridoce” de, mesmo tendo sido aprovado, saber “que muito dinheiro voltou... [dinheiro] que se tivesse um planejamento dava pra mudar a situação cultural de muitas cidades”. Apesar de reconhecer a “vitória extraordinária que foi abrir espaço pra essa verba chegar”, (principalmente levando em conta o momento para a cultura institucional do país: “a gente

44 #PRORROGALEIALDIRBLANCJÁ. CORAGEM – Rede de Profissionais da Música de Curitiba. Site da Rede Coragem, 2020. Disponível em: <<http://coragem.redelivre.org.br/2020/11/25/prorrogaleialdirblancja/>>. Acesso em: 13 de março de 2021.

45 FUNDAÇÃO Cultural divulga resultado final do edital da Lei Aldir Blanc. Site da Prefeitura de Curitiba, 2020. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/fundacao-cultural-divulga-resultado-final-do-edital-da-lei-aldir-blanc/57498>>. Acesso em: 13 de março de 2021.

teve que experienciar nos últimos tempos aquele vídeo do Alvim⁴⁶ (...) depois aquela entrevista da Regina Duarte⁴⁷), Luciano afirma que o projeto sofreu boicotes recorrentes, de instituições precarizadas e de uma burocracia em excesso:

um montante de dinheiro nunca antes visto talvez... injetado diretamente do Governo Federal... em instituições que já estavam altamente precarizadas né... então teve uma espécie de efeito cascata do... de um projeto de destruição mesmo institucional... e que foi se avolumando em equívocos né... desde... a falta de... de... recurso humano mesmo e técnico pra gerir tudo... até o lançamento de editais com muitos problemas... com uma burocratização em excesso... que fez com que muitas pessoas... que não tinham acesso aos recursos que continuassem não tendo então (Transcrição de fala realizada por Luciano Faccini em março de 2021)

Em sua fala, Luciano denota a diferença entre os mais de 1.500 projetos que poderiam ter sido auxiliados e os 902 que de fato foram, atribuindo essa distância à questões institucionais (e também burocráticas) que acabaram por impedir o acesso de mais pessoas ao edital. Apesar de afirmar uma burocratização em excesso, conversando com outros músicos independentes da cidade, pude apreender outras percepções quanto ao edital da Lei Aldir Blanc, de que supostamente teria sido “mais fácil”, proporcionando, inclusive, a primeira aprovação de alguns desses músicos com que pude conversar, como é o caso de Acácio Guedes – que meses antes afirmava nunca ter passado em um edital e mesmo não entender dessa “linguagem” (vide página 46).

Aprovado na Modalidade I com o projeto “Per.doa-se” (CURITIBA, 2020b: 01), a partir de uma videochamada realizada em fevereiro de 2021, Acácio me conta que, além de ter sido sua primeira aprovação em um edital, também foi um de seus primeiros trabalhos autorais solo, algo que não estava acostumado a fazer (e inclusive acreditava não estar finalizado):

uma música minha que eu já tinha gravado bastante coisa... inclusive vai sair na Fundação [mas] a música não tá pronta assim... ela tá lá... tá legal de se ouvir mas tem bastante coisa que eu quero colocar nela ainda... mas como eu não... não toco teclado... que é *umas coisa* que eu quero botar por exemplo... eu não gravei

46 “Secretário da Cultura de Bolsonaro imita fala de nazista Goebbels e é demitido”. Portal El País. Publicado em 17 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-01-17/secretario-da-cultura-de-bolsonaro-imita-discurso-de-nazista-goebbels-e-revolta-presidentes-da-camara-e-do-stf.html>>. Acesso em: 30 de março de 2021.

47 “Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN”. Portal CNN Brasil. Publicado em 07 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/2020/05/07/regina-duarte-minimiza-ditadura-e-interrompe-entrevista-a-cnn-veja-integra>>. Acesso em: 30 de março de 2021.

ainda... e aí surgiu essa oportunidade (Transcrição de fala realizada por Acácio Guedes, em fevereiro de 2021)

Apesar da composição e gravação ser de uma música solo, o processo para a entrega desse projeto e sua consequente homologação não foi algo que realizou sozinho, pois, tanto na escrita do projeto, quanto na reunião da documentação e gravação do vídeo, contou com a ajuda de amigos. Sobre o vídeo, me conta que a princípio até tentou realizar só, pegando emprestada a câmera GoPro de um amigo com quem tocava junto no passado, com a ideia de, sentado no centro do enquadramento (em sua sala), gravar um vídeo acompanhando a música enquanto os instrumentos viriam em sua mão e ele os tocaria na medida que surgissem na gravação. Todavia, tendo gravado à noite, a qualidade do vídeo ficou comprometida – “ficou bem feio... mas era aquilo que eu tava mandando” –, porém, recorrendo a um casal de amigos que se disponibilizaram pra ajudar, pode refazer o vídeo na manhã seguinte (“só que agora bem feito e de dia”):

um casal de amigos meus né a Daiane e o Germano... daí ela veio me maquiou melhorou o cenário... o Germano trabalha com o Luigi da Effex Tecnologia (...) daí ele emprestou umas luzes do Luigi... veio aqui em casa com as luzes assim a gente iluminou tudo... me maquiou pensou num figurino... fizemos vários *takes* assim... foram sei lá umas 3 horas gravando... editaram tudo a tarde no mesmo dia... e a gente tinha 18 horas pra encerrar o edital desde a hora que a gente começou a fazer (Transcrição de fala realizada por Acácio Guedes, em fevereiro de 2021)

Ademais, seguindo a análise do contraste entre o teto de projetos previstos pelo edital não ter sido alcançado e, ainda assim, alguns músicos com que conversei terem sido aprovados pela primeira vez, retomo o relato de Day Battisti, outra musicista que, assim como Acácio, vivenciou um ineditismo em sua carreira a partir desse edital. Embora já possuísse experiência em participar de projetos aprovados por fomento mesmo antes da Aldir Blanc, nesse edital, homologou pela primeira vez uma composição própria (divergindo de suas práticas musicais quase sempre coletivas) – o que me levou a refletir acerca das oportunidades apresentadas por esse edital às carreiras artísticas desses músicos independentes.

No caso de Day – Mestre (2016) e Doutora (2020) em Música pela Universidade Federal do Paraná (na linha de pesquisa Educação Musical) –, a partir de uma conversa realizada por videochamada em março de 2021, a mesma relatou que, devido sua formação erudita e de intérprete, “parecia que esse lugar do compositor era uma coisa muito distante”;

assim, apesar dos incentivos de Chico (com quem se casou há três anos), ainda estava “engatinhando nessa coisa de composição”. Todavia, foi aprovada na Modalidade I com o projeto “Varandante” (CURITIBA, 2020b: 09), em referência a varanda onde compôs a música, em 2018, quando fazia o período sanduíche de seu doutorado em Los Angeles, na *University of Southern California*:

a gente foi pro último Airbnb antes de mudar pro lugar definitivo... e foi um lugar meio paradisíaco assim sabe... nossa era uma casinha incrível no pé da montanha... que tinha uma varanda gigante (...) e aí a gente tinha ido no show do Guinga no dia anterior né (...) aí no dia seguinte inspirada né... a gente já tinha tirado uma música do Guinga no cavaco e no violão... gravamos ela... acho que postamos até no Face na época... e aí depois eu fiquei ali brincando com o cavaco e comecei a experimentar umas coisas e meio que saiu uma melodia assim... e depois a gente estendeu ela... e mais tarde a gente gravou nos gramados da USC [*University of Southern California*] (...) era lá que eu tava estudando... então ia quase todo dia pra lá... as vezes o Chico ia lá também (...) e aí numa dessas a gente ficou lá e tava um solzinho gostoso (...) e a gente tava com a câmera... com o gravador também... aí sentou num gramado lá e gravamos... fez um videozinho dessa música... o Chico já tinha harmonizado a melodia que eu tinha feito... a gente já tinha desenvolvido um pouquinho mais... e... até tem um momento que passa um avião atrás... faz um barulhão... e a gente não regravou ficou só essa gravação... e aí eu recuperei esse vídeo... achei que estava até aproveitável e mandei (Transcrição de fala realizada por Day Battisti em março de 2021)

Além de descrever parte dos processos de sua primeira composição e sequente gravação em vídeo, destaco de sua fala o aspecto de reaproveitar um vídeo de 2018 para participar do edital (uma vez que o mesmo cumpria o requisito de ser inédito). Embora tenham se passado alguns anos desde sua composição e o vídeo dessa música tenha “ficado parado”, o mesmo, ao ser revisitado, foi considerado “aproveitável”. Tendo em vista o curto prazo e caráter emergencial do edital, em vez de produzir algo novo, Day buscou reaproveitar algum material que já estivesse pronto e pudesse ser utilizado para captar o fomento, o que, paralelamente, também foi feito por Chico no mesmo edital, com o projeto “Embalando Nostalgias” (CURITIBA, 2020b: 13), no qual utilizou um vídeo originalmente gravado para um outro edital em que fora descartado na análise documental (pois executou “super correndo” e “faltou um documento que era dos documentos complementares lá mas era obrigatório”). Logo, com música e vídeo já feitos, Chico só precisou “mandar pro edital” (da Lei Aldir Blanc) e ser aprovado.

Vivendo na constância de escrever projetos para aprovação em editais durante a pandemia, é compreensível que ambos tenham reaproveitado vídeos já feitos, demandando

menos esforço para que estes fossem revertidos em algum auxílio. Dito isso, me questiono da produção contínua de projetos que, até o momento, não se sabe quando serão exibidos pela FCC (ou se serão), conforme me afirma Day: “eu acho que nem vai sabe... porque eles se colocam no direito de apresentar ou não... daí a princípio seria na página da Fundação... ou nas redes sociais deles... mas não vi”. O que se relaciona a queixa apresentada por Chico de ter “sobrado dinheiro da Aldir Blanc” que poderia ter beneficiado mais gente mas “quase não deram conta de tudo... de fazer o edital... aí os deveres deles depois acho que eles não tão nem começando assim... e a estadual tá pior... porque tem um edital que eu acho que gravei em outubro ou setembro (...) e eles não pagaram até agora” – se referindo à *live* do EP “80”, aprovada no edital “Cultura feita em casa” (PARANÁ, 2020b).

Tal descontentamento com os “fins” dos editais é comum também a Luciano Faccini, cuja fala retomo com o intuito de encerrar essa seção. Segundo o músico, embora tenha ficado feliz em ter sido aprovado em diversos desses “projetos de gravar vídeo e ganhar um dinheiro” (incluindo o edital da Lei Aldir Blanc), em algum momento, o mesmo reconheceu que se tornou “somente isso” – o que gerou para si uma sensação “quase de uma traição dupla”: “que é um pouco não acreditar nesse modelo do qual eu preciso também de algum jeito sobreviver... e segundo (...) essa coisa de fazer um registro do jeito que dá sabe... que também muitas vezes não leva em conta um trabalho com maior cuidado”. Para Luciano, o processo de “capinar esse dinheiro” se transformou em “fazer um vídeo legalzinho e tocar as músicas de um jeito bom” (principalmente após perceber o quanto da verba desses projetos estava voltando), afirmando, inclusive, da “força tarefa entre amigos” que participava, com o intuito de “ajudar as amigas que tem porventura alguma dificuldade institucional com a plataforma ou uma dificuldade de editar vídeo”. No mais – em concordância com todos os outros músicos que me relataram acerca desse edital em específico –, me afirmou que foram três mil reais que pagaram suas contas de alguns meses. O que, no fim, para além das carreiras artísticas ou de como esses músicos independentes pensam suas produções, diz mais respeito a alcançar algum auxílio em um momento de dificuldade. Ou, nas palavras de Luciano: “ai só faz um vídeo e manda”.

Ademais, importa ressaltar que, para além dos projetos de pessoas físicas (Modalidade I) no qual foram aprovados, alguns músicos independentes abordados nessa seção também estão envolvidos em projetos coletivos homologados na Modalidade II do mesmo edital –

como é o caso de Chico, Day e Luciano no EP “Jogos que exploram a composição” da banda Ímã (CURITIBA, 2020b). No intuito de analisar o modo com que um “fazer musical” coletivo pode ser efetuado nas condições impostas pela pandemia, abordarei a gravação e produção desse EP no Capítulo 3, em que me dedico a pensar os artifícios necessários para a realização dos projetos musicais durante a pandemia.

Por fim, nesse capítulo, apresentei o percurso de minha pesquisa a partir de relações prévias a pandemia (através do selo Onça Discos), passando ao acompanhamento de algumas campanhas de *lives* (“Conexões do Bem” e “Apoie Quem Cria”, principalmente) e às conversas que mantive com músicos independentes da cidade, demonstrando como, no decorrer da investigação, meu objeto de pesquisa se transformou, me levando a refletir sobre uma “rede de interdependência” entre artistas da cidade e o modo com que, se valendo dela ou não, estes se adaptaram a crise gerada pelas restrições e condições impostas pela pandemia. Sendo essa uma pesquisa “do enquanto”, reafirmo as condições espaçotemporais de sua realização: além de uma observação atenta às situações que ocorriam no tempo presente na vida de meus interlocutores (cujo exemplo proeminente pôde se verificar no processo de acompanhar as atualizações da página do edital da Lei Aldir Blanc), foi necessária uma constante atenção às suas redes sociais (principalmente o Instagram), visto que consistiram em um espaço onde divulgavam tanto parte de seus cotidianos (auxiliando minha investigação nas conversas), quanto acerca dos projetos que desenvolviam sós e coletivamente, além de ter sido a plataforma em que a maioria realizou/participou de *lives*. Dito isso, antes de encerrar o presente capítulo, delimito as diferenças em como os dados etnográficos foram moldados, a partir da maneira com que pude me aproximar de meus interlocutores e da qualidade da relação que me foi possível manter mediante o uso de tecnologias de informação e comunicação (AHLIN, LI, 2019; STRATHERN, 2014).

Se os áudio enviados por Whatsapp tiveram por vantagem facilitar uma conversa que compreendesse a disponibilidade reduzida de horário de alguns de meus interlocutores (como Rubia e Matheus), em contraponto, o tipo de relação estabelecida se adequou a uma espécie de entrevista aberta: em meu primeiro contato buscava saber sobre o cotidiano daqueles músicos e, a partir de suas respostas em áudio, dava prosseguimento a outros tópicos abordados em suas falas. Por outro lado, as conversas realizadas por videochamada possuíram a vantagem de, além de fornecer acesso aos espaços de onde falavam os meus interlocutores,

empreender uma conversa que se desencadeava mais amistosamente – possibilitando uma escuta mais cuidadosa e acolhedora (como me foi recomendado por meu orientador). Em suma, nas videochamadas, as pessoas se sentiam mais à vontade para relatar acerca de suas vidas e como refletiam sobre o momento que passavam. Ainda assim, não desconsidero a importância das conversas por áudio, posto que, em algumas situações, se mostraram uma boa alternativa para ter algum acesso ao que pensavam os meus interlocutores em meio a “correria” com que viviam seus dias. Quanto as duas conversas que ocorreram por mensagens escritas no Whatsapp (uma das que tive com Chico e a única que tive com Isa), reconheço que partiram da iniciativa desses interlocutores naquele momento, o que, embora tenha sido completamente diferente das alternativas de conversa anteriores, não chegou a ser menos útil à minha investigação (principalmente por se tratarem de conversas que corroboravam a outros relatos a qual tive acesso).

A partir de como essas tecnologias de informação e comunicação moldaram meus dados etnográficos (posto que constituíram aspectos fundamentais do meu alcance na pesquisa e do tipo de relação que mantive com as pessoas), busquei descrever a pluralidade de vivências desses músicos independentes em relação as restrições e condições impostas pela pandemia para a produção e consumo musical. Em minha pesquisa, compreendo que tais diferenças dizem respeito a recortes especialmente relacionados ao tempo de suas carreiras artísticas (e a conseqüente inserção na “rede de interdependência” mencionada), o conhecimento de uma “linguagem dos editais” e o fato de disporem ou não de outro vínculo empregatício além da música – sendo estas as questões principais acerca de como refletiam as mudanças que a pandemia ocasionou em suas vidas. Se mesmo agora é difícil mensurar o prejuízo gerado pela pandemia ao setor musical, é possível, ao menos, compreender uma parte da diversidade de vivências afetadas por este. O que, muito além de uma questão exclusivamente financeira, diz respeito também às experiências e trajetórias dos músicos e das musicistas cujos relatos apresentei nesse capítulo.

Ademais, as conversas com os músicos acerca de suas vidas durante a pandemia também evidenciaram características de um “fazer musical” ligado às tecnologias de comunicação e informação – temática que busco desenvolver melhor nos dois próximos capítulos. No seguinte, meu intento é ampliar o debate a partir das *lives*, que se firmaram como um espaço de sociabilidade musical online durante a pandemia – tanto para público,

quanto para artistas –, abordando como os músicos com que conversei refletiam acerca dessa possibilidade e tentando, por fim, indagar se as *lives* podem constituir um ponto de “transição” para o modo de se produzir e consumir música na atualidade.

CAPÍTULO 2

2 AS LIVES E A SOCIABILIDADE MUSICAL ONLINE

Tarde de sábado, na praça Afonso Botelho (localizada próxima ao Centro da cidade), sob um palco montado de frente para uma área gramada coberta por algumas árvores, diversas apresentações de música ao vivo – principalmente MPB, choro, jazz e blues. Pessoas se amontoando para assistir shows que durariam até o início da noite, chegando em grupos ou se encontrando no espaço, abrindo cangas sobre o gramado, acompanhadas de seus *coolers* e bolsas com comidas ou comprando do comércio ambulante e feira gastronômica organizada ao redor. Além da música ao vivo, um bazar com produtos de diversos microempreendedores da cidade, vendendo discos de vinil, roupas e artigos de decoração. Assim foi a quarta edição do Curitiba Jazz Festival, evento que ocorreu em dezembro de 2019 – organizado por microempreendedores e músicos da cidade, com patrocínio da Fundação Cultural e Prefeitura Municipal de Curitiba. Contratar essa tarde com o título que leva esse capítulo (escrito mais de um ano depois), coloca em evidência as diferenças e condições impostas pela pandemia de Covid-19 quanto a possibilidade de assistir música ao vivo e sociabilizar presencialmente com outras pessoas (conhecidas ou não) a partir dela.

Embora faça mais de um ano que o primeiro caso de Covid-19 foi identificado no Brasil, ainda no momento em que escrevo, há pouca certeza (ou quase nenhuma) de quando uma realidade como a proporcionada pelo Curitiba Jazz Festival de 2019 poderá ser retomada (mesmo se tratando de um evento realizado em espaço aberto). A respeito da tentativa de um retorno que considerasse a realidade pandêmica, para o começo de 2021, a partir de recursos da Lei Aldir Blanc, foi pensada a realização de uma “versão pocket” do projeto – aprovado na Modalidade II do edital, captando o valor de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) (CURITIBA, 2020b: 41). Através de uma parceria entre o selo Onça Discos, a empresa de audiovisual Pangea Narrativas e os restaurantes A Caiçara e Expresso Curitiba, foi pensada uma edição que distribuiria os shows entre dias de março de 2021, compreendendo que os restaurantes onde ocorreriam os eventos possuíam quintais abertos e as apresentações poderiam acontecer tendo em conta medidas de segurança e distanciamento. Com uma programação de dez shows – distribuídos entre os dias 03, 04, 05 e 21 de março (no A Caiçara) e 10, 11, 12 e 20 de março (no Expresso Curitiba) –, o Festival teria entrada gratuita, limitando o máximo de cinquenta

pessoas para cada dia, com retiradas de ingressos efetuadas online (pela plataforma de eventos Sympla).

Após o hiato de um ano sem realizar eventos presenciais na cidade, a edição pocket do Curitiba Jazz Festival marcaria o retorno das atividades do selo Onça Discos e, além disso, do primeiro evento de maior visibilidade local pensado a partir das condições para apresentar e ouvir música coletivamente na pandemia. Embora anteriormente, no último trimestre de 2020, tenha ocorrido o “Festival Meio que Virtual” no A Caiçara⁴⁸, sua proposta ainda separava artistas de público em um mesmo espaço. Dito isso, no dia 27 de fevereiro de 2021, após a publicação do decreto municipal 400/2021⁴⁹ (que acionou medidas restritivas para a contenção da propagação do vírus em vista do grande aumento de casos e mortes), a página do evento no Facebook anunciou o adiamento do Festival⁵⁰. Sendo incerto quando uma nova data poderia ser anunciada, descrevo, a seguir, parte do cenário que gerou essa medida, demonstrando o agravante da pandemia de Covid-19 não somente na cidade de Curitiba e estado do Paraná, mas em todo o país.

No dia 03 de março de 2021 (data antes prevista para o início do Festival), o Observatório de Covid-19 BR (iniciativa independente realizada por 85 pesquisadores do país) publicou uma alerta acerca da catástrofe iminente que o Brasil enfrentaria em vista do crescimento contínuo de novos casos, hospitalizações e mortes devido ao vírus. Além de apontar a necessidade extrema de um *lockdown* de no mínimo 14 dias em todo o país – o que, apesar do custo a curto prazo, seria a única alternativa para evitar o colapso hospitalar –, a publicação defendia o auxílio a população durante as restrições, cobrando a aceleração da vacinação no país e denunciando o abandono do Governo Federal quanto à contenção da pandemia – atentando para o fato de, embora a mesma ter completado um ano, não haverem sido utilizadas estratégias (bem-sucedidas em outros países) para diminuir o contágio. Caso medidas rigorosas não fossem tomadas imediatamente, a publicação alertava que as consequências para o país, sua economia e as relações com outros países seriam severas (OBSERVATÓRIO, 2021). O que, infelizmente, pôde se observar dias seguintes, a partir do

48 Conferir página 37.

49 CURITIBA acata medidas restritivas estabelecidas pelo Estado. Site da Prefeitura Municipal de Curitiba, 2021. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/curitiba-acata-medidas-restritivas-estabelecidas-pelo-estado/58104>>. Acesso em: 18 de março de 2021.

50 A publicação acerca do adiamento do Festival está disponível em: <<https://www.facebook.com/curitibajazzfestival/posts/3875564682481137>>. Acesso em: 17 de março de 2021.

Boletim extraordinário do Observatório Covid-19 da Fundação Oswaldo Cruz (BOLETIM, 2021).

Publicado no dia 16 de março de 2021, o Boletim extraordinário apontou o maior colapso sanitário e hospitalar da história do Brasil, considerando tanto o recorde crescente de casos e mortes por Covid-19 registradas entre os dias 07 e 13 de março, quanto a taxa de ocupação de leitos de UTI para casos graves – que, no dia 15 de março de 2021, atingiu o nível crítico (acima de 80%) em praticamente todo o país, gerando filas de espera em diversos estados (BOLETIM, 2021: 02, 04). Quanto à Curitiba, o boletim informava uma taxa de 98% dos leitos de UTI ocupados (BOLETIM, 2021: 03), tendo a cidade, no dia 13 de março de 2021, anunciado bandeira vermelha a partir do decreto municipal nº 565/2021 (CURITIBA, 2021) – quase um ano após o decreto estadual nº 4230/2020 (PARANÁ, 2020a), que demarcou o “início” das medidas para tentar conter a pandemia no Paraná. Um ano depois, diversos eventos cancelados e inúmeras tentativas de alternativas para o setor criativo, que, não sozinho, nadou contra a maré de um país que agiu muito pouco para diminuir os danos causados pela pandemia na vida de sua população.

Desde então, publicações, decretos e atualizações de idas e vindas quanto às restrições seguem um ritmo contínuo, algo que, certamente, poderá ser melhor analisado no futuro, quando – esperançosamente – tenha passado o caos instaurado pela pandemia e a falta de medidas para contê-la. Não é meu intuito descrever com especificidades a situação de calamidade em que o país se encontra, entretanto, essa breve descrição da situação na saúde possuiu duas finalidades: a primeira diz respeito a apresentar as circunstâncias em que escrevo esse capítulo, que embora trate de *lives*, observações e conversas que ocorreram principalmente em 2020, não deixa de ser atravessado pelas condições atuais da pandemia (enquanto escrevo, morre uma pessoa por Covid-19 há cada 40 minutos no Paraná⁵¹ e isso é indescritível); a segunda, foi tentar tornar nítidas as condições da pandemia, que não somente restringiram os eventos presenciais de música independente em 2020, como, também, impossibilitaram sua retomada em 2021 (apesar dos limites e cuidados), tomando como exemplo o adiamento da versão pocket do Curitiba Jazz Festival.

51 “COVID-19: Paraná teve 1 morte a cada 40 minutos e 1 caso a cada 42 segundos no 1º ano da pandemia”. Portal G1. Publicado em 15 de março de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2021/03/15/covid-19-parana-teve-1-morte-a-cada-40-minutos-e-1-caso-a-cada-42-segundos-no-1o-ano-da-pandemia.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2021.

Quanto a prorrogação desse evento, a princípio, o edital nº 038/2020 (CURITIBA, 2020b) estimava que, até o fim de abril de 2021, os realizadores entregassem os relatórios e pareceres do uso dos recursos captados. Tendo em vista a impossibilidade do evento presencial, conversei com Matheus Mantovani (responsável pela identidade visual do Festival e por prestar consultoria das bandas) a respeito das alternativas possíveis. Segundo ele, o evento já contava com a transmissão ao vivo dos shows em sua proposta, logo, possivelmente acabaria se restringindo somente à realização de *lives*, reunindo apenas artistas e equipe de gravação em um mesmo local, evidenciando a questão que me interessa discutir nesse capítulo: a *live* enquanto única forma de produção e consumo coletivo de música ao vivo durante a pandemia de Covid-19. Para tanto, nas sessões seguintes, a partir da observação das transmissões de músicos independentes – especialmente nas campanhas “Conexões do Bem” e “Apoie Quem Cria” (tendo em vista os limites estabelecidos para o meu alcance dessa rede) –, viso refletir acerca das *lives* no que diz respeito as experiências musicais e a sociabilidade que proporcionam, contrastando-as com as experiências presenciais de ouvir música ao vivo e dando ênfase aos relatos dos músicos sobre como refletem acerca destas, a fim de investigar como influenciam na produção e consumo de música durante a pandemia de Covid-19.

2.1 A experiência musical das *lives*

A partir de uma análise de dados divulgados pela *International Federation of the Phonographic Industry* e pela Associação Brasileira de Produtores de Música nos anos de 2008 e 2009, em “Indústria da música em transição” (2010), Micael Herschmann discute a influência da era digital na indústria da música e nos hábitos de consumo musical. O interesse do autor está em, principalmente, dois aspectos: as novas estratégias para venda de fonogramas e o crescimento do mercado da música ao vivo – especialmente relacionado a uma dita “indústria independente”. Embora reconhecesse que estes aspectos não fossem necessariamente “novos”, de uma perspectiva tecnológica e de como estabeleciam uma outra relação entre música e usuários-consumidores, os entendia como certamente inovadores (HERSCHMANN, 2010: 04 – 05).

Segundo Herschmann (2010), a partir da década de 1990, ocorreu o aceleramento de um processo de transição na indústria musical, causado por dois fatores principais: primeiro, a

desvalorização dos fonogramas (associada ao crescimento da música ao vivo nos grandes centros urbanos) e, segundo, a busca por novos negócios a partir da utilização de novas tecnologias e redes sociais na internet (HERSCHMANN, 2010: 37). Para o autor, diferente da grande indústria fonográfica na época, os músicos passaram a se opor menos à pirataria e troca de arquivos pela internet, compreendendo que a propagação de seus trabalhos seria fundamental para que seu público crescesse, se renovasse e comparecesse às apresentações ao vivo – que se tornavam a principal fonte de comercialização das músicas (HERSCHMANN, 2010: 40). Desse modo, em vez de uma “crise” na indústria musical, o autor destaca que o declínio dos fonogramas sugeriu um momento de transição e reorganização do mercado (HERSCHMANN, 2010: 37), principalmente a partir da valorização das “experiências de música ao vivo”: importantes para acentuar uma “atualização do grupo e sentimento de coletividade”, no qual os “encontros musicais presenciais (...) colaborariam para fazer emergir sentimentos que [o] legitimariam” (HERSCHMANN, 2010: 52).

Apesar da oposição inicial às formas de consumo e compartilhamento de música através das novas tecnologias e da internet, com o declínio do fonograma, a indústria musical passou a reconhecer as possibilidades no consumo de música digital, criando sites P2P⁵² autorizados – que estabeleceriam novos acordos financeiros entre gravadoras e detentores de direitos dos fonogramas (HERSCHMANN, 2010: 58). Segundo o autor, esse período (início da década de 2010), marca um recomeço para a indústria musical, que “faz as pazes” com a cultura digital:

isto é, as pequenas e grandes empresas buscam cada vez se aproximar do internauta e da lógica das trocas reinante na web. Portanto, poder-se-ia dizer que é um momento de guinada e início de fortalecimento da indústria da música, especialmente em relação ao meio digital. Esse quadro é perceptível nas novas formas de comercializar ou acessar músicas, seja através de: sites P2P autorizados, pendrives, estações digitais (semelhantes a caixas eletrônicas), celulares, videogames, etc. (HERSCHMANN, 2010: 59 – 60)

Desse modo, Herschmann (2010) compreendia que a tendência do mercado da música apontava para um consumo concomitante entre músicas na internet e outras formas que permanecessem valorizadas, tais como o consumo da “experiência” de música ao vivo (HERSCHMANN, 2010: 46) – tão crescente que mesmo a indústria da “música gravada”

52 Do inglês *peer-to-peer*, designa uma rede de computadores que compartilham arquivos por meio da internet.

sofreu sua influência (passando a utilizar gravações de shows ao vivo para a sua promoção) (HERSCHMANN, 2010: 52). Em suma, segundo Herschmann (2010), as disposições da indústria da música na primeira década do século XXI apresentavam: primeiro, as transformações na cadeia produtiva (ocasionadas, principalmente, pela desvalorização dos fonogramas, o crescimento da valorização de música ao vivo e o uso das novas tecnologias e redes sociais); segundo, a nova compreensão dos artistas acerca da pirataria e troca de arquivos pela internet ser algo favorável à formação e renovação de seu público e, terceiro, a compreensão de que uma recuperação da indústria da música estaria relacionada à experiência em ouvir música presencialmente, sendo necessário atentar às cenas musicais independentes e aos novos negócios que surgiam (como os festivais independentes e o consumo digital de fonogramas) (HERSCHMANN, 2010: 104 – 108)

Em relação a minha pesquisa, destaco dois aspectos principais do texto de Herschmann (2010): primeiro, a maneira como – acertadamente – o autor descreve um “momento de transição” da indústria musical a partir da decaída do comércio de fonogramas e do surgimento de novas formas de consumir música online (o que, a partir da década de 2010, marcaria uma maior valorização do consumo digital e o desenvolvimento de formas de comercializar através da internet); segundo, sua discussão acerca da crescente valorização da “experiência de música ao vivo”, algo muito evidenciado por meus interlocutores quando refletiam acerca das principais diferenças entre as transmissões online que realizavam e os shows presenciais de outrora. Em certa medida, dou continuidade as reflexões de Herschmann (2010), visto que também destaco um “momento de transição” (ELIAS, 1994) a respeito do consumo de música digital e de uma valorização da experiência presencial da música ao vivo (seus dois objetos de pesquisa principais). Entretanto, apesar de praticamente os mesmos objetos de estudo, minha lente é outra: as condições impostas pela pandemia de Covid-19. Se antes desta o consumo digital pendia enquanto alternativa à indústria da música (que ainda contava com a “experiência do ao vivo” enquanto principal provedora), após esta, este se transformou na única possibilidade existente, tornando corriqueiro o que, embora as tecnologias já permitissem (o recurso existia no Instagram desde 2016), não fazia parte da relação de assistir música ao vivo: as *lives*.

Tendo realizado sua investigação etnográfica nas rodas de samba e choro da Lapa (no Rio de Janeiro) e no circuito de festivais organizados em torno da Associação Brasileira de

Festivais Independentes (Abrafin), é possível afirmar que a valorização de música ao vivo a qual Herschmann (2010) se refere é *presencial* (HERSCHMANN, 2010: 76). De música no corpo, que se mistura com outros sons, cheiros e imagens ao redor, produzindo uma “experiência musical” compartilhada presencialmente entre pessoas. Antes de pensar desdobramentos para essas questões a partir dos relatos dos músicos com que conversei e das *lives* que acompanhei, me concentro em refletir melhor sobre a “experiência musical ao vivo” – através do artigo “Música e experiência na era da reprodução digital” (2014), de Juliana Braz Dias.

Assim como Herschmann (2010), Dias (2014) reflete acerca das transformações da indústria musical na “era digital”, as quais, para além de evidenciarem uma crise na indústria fonográfica, estariam também relacionadas à valorização da música ao vivo (DIAS, 2014: 01). A partir de uma investigação etnográfica do mercado musical em Cabo Verde, a autora apresenta “a interface entre a música gravada [cabo-verdiana] que circula em âmbito global e as performances musicais de caráter local” (DIAS, 2014: 02). Segundo Dias (2014), a cena musical cabo-verdiana poderia ser entendida como um produto da indústria fonográfica global, contudo, não se resumiria a isso. Através das experiências musicais de dois eventos do arquipélago (as *noites cabo-verdianas* e as *tokatinas*), a autora demonstra como a música ao vivo poderia ser vista tanto como parte do mercado mundial, quanto como algo de muito valor na sociabilidade entre amigos (DIAS, 2014: 02).

Para Dias (2014), as tecnologias de gravação e reprodução de sons transformaram a experiência musical, principalmente quanto à tangibilidade do som – a partir de discos, fitas, CDs, *pendrives*, etc. –, que permite à música alcançar diferentes espaços, tempos e pessoas. Contudo, tal aspecto se tornaria mais difícil de demonstrar digitalmente, quando o armazenamento da música ocorre na internet e potencializa as possibilidades de sua circulação (DIAS, 2014: 02, 03). Apontando para como a crise na venda de fonogramas (principalmente devido à pirataria e à popularidade da música digital) não se trata de uma crise no consumo em geral de música, a autora expõe que, “se as pessoas estão pagando menos para comprar um CD, o mesmo não é verdade quando se trata de música ao vivo” (DIAS, 2014: 04). Argumentando que, em vez de competirem no mercado musical, as experiências promovidas pela música gravada e pela música ao vivo estariam relacionadas, o que – assim como apontado por Herschmann (2010) – se atestaria também nas gravações de

performances ao vivo, no qual “a perfeição técnica alcançada nas gravações é associada à espontaneidade e à singularidade da atuação ao vivo, em uma tentativa explícita de conectar os dois tipos de experiência musical” (DIAS, 2014: 05).

Atentando para o quanto a crise no mercado da música gravada foi acompanhada de um crescimento da valorização do setor de música ao vivo, a autora apresenta como estas questões se observavam na cena musical em Cabo Verde; “explorando não apenas o contraste entre elas, mas também como alimentavam uma à outra” (DIAS, 2014: 05), visto o sucesso de seu mercado fonográfico e a imagem da música ao vivo como símbolo nacional – “fundamental no cotidiano da população, em seus atos de sociabilidade” (*idem*). Segundo Dias (2014), a produção musical cabo-verdiana se espalhou pelo mundo através da indústria fonográfica e seu nicho de mercado denominado “*world music*” (que, segundo a autora, geralmente é vinculado à música feita por pessoas não ocidentais, tendo em vista a variedade de estilos e lugares que o produzem) (DIAS, 2014: 06). Utilizando o exemplo de Cesária Évora e sua premiação na categoria *World Music* do *Grammy Awards* de 2004, a autora discorre acerca das especificidades desse nicho do mercado musical e como estas foram importantes para o sucesso da música cabo-verdiana em outros países, para o qual o mercado revelaria:

uma complexa busca por um “outro” que estimule a experiência da diversidade, sem se distanciar radicalmente dos padrões musicais conhecidos no Ocidente. E isto ajuda a explicar, em parte, o sucesso de *mornas* e *coladeiras*, os dois gêneros musicais [cabo-verdianos] popularizados por meio dos discos de Cesária Évora. Nas *mornas*, os acordes de um violão revelam sonoridades não tão estranhas aos ouvidos ocidentais. Estes sons ganham, contudo, um toque exótico. São associados a imagens das ilhas, com praias paradisíacas e arquitetura pitoresca, divulgadas nos encartes dos CDs (DIAS, 2014: 06, 07)

De acordo com a autora, embora essas fossem as demandas apresentadas pelo mercado fonográfico musical, era necessário abordar as percepções que os próprios cabo-verdianos possuíam sobre as músicas produzidas nas ilhas. Em conversas que tratavam da relevância da música para estes, Dias (2014) verificou, por exemplo, que a *morna* fortaleceria “a ideia de uma comunidade cabo-verdiana e alimenta[ria] o sentimento de pertença daqueles ilhéus a uma nação” (DIAS, 2014: 07). Sendo a música responsável por apresentar o país ao mundo, o mercado de *world music* influenciou estratégias econômicas em Cabo Verde, que passou a ter os eventos de música ao vivo como parte fundamental de seu turismo, valendo da assertiva

que, embora a música cabo-verdiana capturada em CDs circulasse pelo mundo e através da internet, a mesma satisfaria “apenas parcialmente o desejo dos amantes da música” (DIAS, 2014: 08), que só sentiriam plenamente satisfeitos com a experiência ao vivo – na qual, além do som, teriam o calor, o sabor e a convivência proporcionada pela mesma (DIAS, 2014: 07).

Para tanto, a autora relata duas experiências musicais em Cabo Verde – as *noites cabo-verdianas* e as *tokatinas* –, demonstrando como, a partir desses eventos, pôde observar que as práticas musicais em Cabo Verde inter-relacionavam o mercado de música gravada e a experiência da música ao vivo (DIAS, 2014: 08). Sendo uma estrangeira turista, Dias (2014) relata como durante seu trabalho de campo foi apresentada às noites cabo-verdianas como a melhor forma de desfrutar da música das ilhas e ter uma “experiência completa”. Observando as músicas executadas nessas noites, percebeu que, embora as canções integrassem o nicho *world music* do mercado musical (tocavam *mornas* e *coladeiras*, principalmente) e se distanciassem de performances musicais que retomassem heranças africanas (como os gêneros *funaná* e *batuku*), o contrário poderia ser dito sobre a ornamentação do espaço, onde objetos, estampas e mesmo os uniformes dos garçons evocavam uma africanidade – sendo característico do negócio essa mistura de elementos, mediante aproximações e distanciamentos organizadas pelo mercado musical, apresentando a música cabo-verdiana “como parte de uma experiência mais ampla, que envolve as formas e as cores do ambiente, os cheiros e os sabores de comidas e bebidas” (DIAS, 2014: 08).

Segundo Dias (2014), ouvir a música não seria o elemento principal das noites cabo-verdianas, mas sim a “convivência cabo-verdiana” assegurada pelo turismo – a mistura entre a música, os ruídos do ambiente, os cheiros, a aproximação entre artistas e público (coisas que não se poderiam encontrar nos fonogramas) (DIAS, 2014: 10). Apesar disso, para agradar os diferentes turistas, as noites seguiam um roteiro predeterminado, o que poderia ser danoso a “espontaneidade” das performances dos músicos, que demonstravam a autenticidade de suas experiências musicais a partir de outro evento: as *tokatinas*. Embora não possuíssem a mesma visibilidade, estas se formavam de arranjos espontâneos entre os músicos, que voluntariamente participavam das performances (sua característica principal), sendo central o desejo de apreciar a música e interagir com os amigos (DIAS, 2014: 10). Ainda que os dois eventos retratassem experiências musicais e promovessem a valorização dos encontros de música ao vivo, enquanto as *noites cabo-verdianas* associavam a música aos princípios do

mercado musical (promovendo uma noção do músico enquanto profissional), as *tokatinas* tinham a espontaneidade como aspecto primordial, não sendo predeterminadas e estreitando ainda mais as relações entre músicos e plateia:

Podemos ver, por exemplo, uma mulher passando pela rua e parando de repente na esquina para se unir a um grupo que entoava uma *morna*. Ou podemos ver um homem em um bar distraído-se com um violão, sem se preocupar se outros acompanham seus acordes. Aliás, os espaços onde as *tokatinas* acontecem já contribuem para a formação de grupos relativamente homogêneos. Ruas e bares, reunindo amigos e vizinhos, são quase uma extensão de casa, proporcionando um ambiente de intimidade nas relações entre os membros do grupo (DIAS, 2014: 11)

Apesar de tomar a espontaneidade enquanto um valor, Dias (2014) afirma que a oposição entre os eventos ficaria mais no plano discursivo, visto que as duas experiências possuem aspectos em comum – seja pelo repertório ou pela participação de músicos –, sendo o principal aspecto diferencial percebido na distinção da “música como negócio” e a “música como prazer”. Contudo, ainda assim, tais demarcações não seriam exatas, tendo em vista que mesmo o tocar/cantar por prazer também poderia agregar valor à música no mercado fonográfico, como – segundo a autora – é o caso de Cesária Évora, conhecida como “a diva dos pés descalços que cantava por prazer” (DIAS, 2014: 12).

Por fim, sem deixar de explicitar as relações desiguais propostas pelo mercado fonográfico mundial (nas quais as principais tecnologias, gravadoras e decisões ocorreriam em países ocidentais), a autora demonstra como a questão da música em Cabo Verde se mostrava complexa: satisfazendo demandas mercadológicas (através do nicho *world music*) mediante valores não mercadológicos (tais como espontaneidade e pertencimento), que somente a experiência presencial de música ao vivo no arquipélago daria conta de abranger. Segundo a autora, a música ao vivo “sugere limites ao poder da tecnologia no controle das práticas musicais” (DIAS, 2014: 13), dizendo respeito a relação entre pessoas – não importando o quão momentâneas estas sejam, o que importaria seria o valor de “estar ali” e interagir através da música, sendo esse o ponto que costura sua pesquisa à minha investigação.

Embora o paralelo entre música gravada e música ao vivo sirva para corroborar a discussão das transformações na indústria musical – conforme também demonstrado por Herschmann (2010) –, a investigação de Dias (2014) me interessa, principalmente, no que diz

respeito aos valores da experiência presencial da música ao vivo. Assim como no texto anterior, esse interesse é examinado através das lentes que a pandemia lançou sobre o assunto e o modo com que complexificou a forma de se pensar a interação coletiva através da música. Como forma de refletir acerca disso, cito a realização da 38ª Oficina de Música de Curitiba, ocorrida entre os dias 17 e 31 de janeiro de 2021. Com a participação de mais de 52 mil pessoas⁵³, o evento – realizado inteiramente de forma online –, ampliou a compreensão acerca do que seria “estar ali” e interagir através da música. Acerca dos shows, com uma programação de mais de 80 concertos online⁵⁴ (entre música erudita e música popular brasileira), a edição se valeu da acessibilidade como prerrogativa para alcançar um maior número de pessoas, que poderiam acompanhar a programação da Oficina de suas casas (gratuitamente), independente de estarem ou não na cidade de Curitiba nos dias do evento. Com *lives* gravadas em espaços da cidade de Curitiba (como a Capela Santa Maria e o Teatro do Paiol), a realização do evento online também permitiu a participação de grupos sediados em outros estados do país – como, por exemplo, a Orquestra Sinfônica da Bahia (que abriu a Oficina) e as óperas realizadas no Teatro da Paz (em Belém) e no Palácio das Artes (em Belo Horizonte) –, além disso, de uma audiência internacional (que ampliou o alcance do evento). Assim, se a Oficina precisou ser reinventada mediante as condições da pandemia (como afirma Marino Galvão, um dos responsáveis por sua produção⁵⁵), tal transformação não pretende se restringir apenas a essas circunstâncias, havendo a perspectiva de, nas futuras edições, empreender uma realização híbrida (presencial e online), que considere o alcance e visibilidade permitidos a partir das transmissões virtuais.

Apesar de meu recorte de pesquisa não incluir a realização virtual da Oficina de Música de Curitiba em 2021, trouxe o breve relato acima com o intuito de ampliar minha análise da experiência musical não presencial – complexificando a noção apresentada por Dias (2014) acerca da “legitimidade” da interação na música ocorrer presencialmente. O que, ainda assim, não interfere que haja certas similaridades dos pontos principais do texto de

53 “Edição virtual termina com mais de 50 mil visualizações”. Oficina de Música de Curitiba. Publicado em 01 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://oficinademusica.curitiba.pr.gov.br/noticias/edicao-virtual-termina-com-mais-de-50-mil-visualizacoes/483>>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

54 “Programação terá mais de 80 atrações culturais on-line”. Oficina de Música de Curitiba. Publicado em 15 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://oficinademusica.curitiba.pr.gov.br/noticias/programacao-teramais-de-80-atracoes-culturais-on-line/446>>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

55 “Oficina de Música se reinventa e amplia participação de artistas”. Oficina de Música de Curitiba. Publicado em 11 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://oficinademusica.curitiba.pr.gov.br/noticias/oficina-de-musica-se-reinventa-e-amplia-participacao-de-artistas/443>>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

Dias (2014) e do que foi apresentado por alguns de meus interlocutores em suas reflexões sobre as *lives*: questões referentes à experiência, à espontaneidade e à (falta de) interação com o público. Retomando em meu diário de campo a transmissão de Luciano Faccini para a campanha “Conexões do Bem”, recorto o seguinte trecho:

Na tela superior, diferente da transmissão anterior, há um quadro de giz com a mensagem “Faça sua doação. Link na Bio” desenhada. Na tela de baixo, Luciano está só, voz e violão. Lê os nomes e comentários de quem participa e entra na transmissão, divaga e comenta da interação: “pele e tele, as vezes é difícil se concentrar, saber como reagir” (Nota do diário de campo do autor, em 13 de junho de 2020)

Sendo a segunda transmissão da campanha “Conexões do Bem”, a *live* de Luciano Faccini foi uma das primeiras responsáveis por me fazer considerar a experiência musical das *lives*: ainda que partilhassem um mesmo tempo, músico e plateia não ocupavam o mesmo espaço, tendo sua interação mediada por telas e redes sociais. Em sua *live*, Luciano observava a todo o momento a tela e, entre as músicas, tentava ocupar as lacunas de silêncio interagindo com quem assistia: “gente quantas pessoas queridas... que saudades... Tali meu bem... Sônia... uau que honra... Jeff... Felipe meu primo... que massa”. O público – que variou de 20 a 26 pessoas – participava do andamento da transmissão através do chat da plataforma do Instagram, pedindo músicas de seu repertório (as quais ele tentava tocar mesmo que fossem muito antigas e não lembrasse exatamente como), enviando *emojis* de palmas e corações ou simplesmente expressando o sentimento de saudade ao ler o nome de outras pessoas que assistiam e comentavam. Apesar da iniciativa de assistência da campanha “Conexões do Bem”, a sensação era de acompanhar uma roda de música entre amigos que há muito não se viam – o que, de fato, representava as condições determinadas pela pandemia de Covid-19.

Alguns meses após a transmissão, conversei por videochamada com Luciano, que me relatou não somente acerca de sua participação no “Conexões do Bem”, mas, também, das reflexões que tinha sobre a experiência musical proporcionada pelas *lives*. Segundo ele “ao mesmo tempo que é o que temos”, se torna uma opção muito ligada ao “tamanho de cada artista” (“não digo da arte né... digo da visibilidade mesmo”), numa tentativa de manter vivo o contato com o público mesmo a distância – algo que assume não estar tão empenhado, me afirmando que, mesmo se cobrasse “cinco pila numa live”, não daria certo (“meus amigos não tem grana tanto quanto eu sabe”). Logo, Luciano reconhecia não ter entrado “nesse jogo de

ser um artista virtual... ou com essa abrangência necessária pra criar um engajamento”, afirmando que, embora seja uma alternativa para algumas pessoas e também “um jeito de estar vivo”, a *live* seria “totalmente outra coisa” no que diz respeito a experiência de assistir um show, sendo as principais diferenças questões de interação e espontaneidade. Como alternativa a estas ausências, me conta das *lives* que algumas vezes realizou e nomeou de “*lives* furtivas”:

era assim... um dia... sabe as vezes com a galera aqui em casa a gente tomando uma cerveja sexta sábado... ligo o Instagram e toca pra quem tiver ali... não divulga... como se fosse tô com o violão aqui encontrei uma galera numa rua e a gente se encontra... eu achava legal também porque tinha essa carga da espontaneidade daí as pessoas entravam conversavam... não parecia se levar tão a sério sabe (Transcrição de fala realizada por Luciano Faccini, em outubro de 2020)

Absorvido por seus projetos autorais, pelas parcerias artísticas que desenvolveu durante a pandemia e pelos cronogramas dos editais (tópicos que serão retomados no capítulo seguinte), Luciano não se envolveu tanto com as *lives* e inclusive me relatou que chegou a recusar algumas – aceitando somente as em que recebia algum tipo de pagamento ou partiam de “convites muito afetivos”. Segundo ele, tal escolha visava “manter uma espécie de saúde” durante a pandemia, tendo em vista que, mesmo se fosse tocar apenas algumas músicas, participar de uma *live* programada demandava preparo e tempo, algo que não tinha tanto a disposição. A respeito desse esforço artístico, através de uma videochamada, Matheus Mantovani realçou que, embora a dedicação para um artista realizar ou participar de uma *live* fosse semelhante à de um show (e muitas vezes tivesse a mesma quantidade de público), o retorno não seria igual: “a emoção não é a mesma né... do que... nem se compara com a emoção de fazer um evento ao vivo... por mais que no evento ao vivo só tenham também vinte pessoas as vezes... mas por ser ao vivo ali parece que... enfim né... é outro sentimento”. Logo, corroborando ao que foi dito por Luciano, Matheus me afirmou que as *lives* “funcionam” para artistas famosos e razoavelmente famosos, que tenham muitos seguidores e possibilidades de gerar um engajamento *online*. Já para músicos independentes como os do selo Onça Discos (que, somados os números do Instagram e Facebook, possui pouco mais de 10 mil seguidores), essa não seria uma alternativa tão viável, principalmente no que diz respeito a “emoção” para os artistas, que se programariam e preparariam um show para poucas pessoas: “quinze pessoas... no máximo vinte pessoas ouvirem né... claro que

cada uma das pessoas que tão ali tem sua grande importância mas... a emoção não é a mesma”. Desse modo, noções como uma *maior acessibilidade e alcance* das transmissões online (apresentadas pelo exemplo da Oficina de Música de Curitiba em 2021) podem ser ponderadas a partir de valores como *interação e emoção* para quem se apresenta ou participa.

Ademais, a partir dos textos e relatos apresentados acima, compreendo que a *live* corresponde as tendências formuladas por Herschmann (2010) e Dias (2014) a respeito do consumo de música nas plataformas digitais e da crescente valorização da música ao vivo nos últimos anos. Em minha pesquisa, busco enfatizar tais tendências através das condições impostas pelo isolamento social, principalmente, através de como as pessoas com que pude conversar refletem acerca das transmissões. Nesse contexto, é preciso retomar o cotidiano dos músicos e o modo com que, embora tenham realizado algumas transmissões, passaram a se dedicar a outras formas de produção musical e sustento, entendendo que, primeiramente, as *lives* não forneciam a mesma “emoção” de se apresentar cercado de pessoas e, em seguida, não produziam um retorno financeiro semelhante aos shows presenciais (ou retorno financeiro algum). À vista disso, embora compreenda que as *lives* nas plataformas das redes sociais alcançaram uma enorme projeção durante a pandemia e provavelmente influenciarão a compreensão futura dos eventos de música ao vivo, não me surpreendeu que, entre os artistas independentes que pesquisei, estas não exerceram grande influência. Conforme dito por Matheus (e observado por mim no período em que acompanhei presencialmente os eventos do selo), a diferença de público nas *lives* do “Conexões do Bem” e um show presencial do ODA não era tanta, mas a experiência do encontro entre artistas e público sim: os eventos presenciais não só divulgavam as produções do selo e de outros artistas independentes do país, como forneciam sentido ao coletivo e a atuação deste no cenário criativo local e nacional. Para além de ser assistido por muitas ou poucas pessoas, o “estar ali” presencialmente dizia respeito a legitimar o coletivo, a partir das interações musicais que se desenvolviam tanto para quem se apresentava (mesmo antes do show) quanto para quem acompanhava a chamada “cena independente”.

Por fim, destaco que as reflexões apresentadas nessa seção se resumiram as transmissões que separavam músicos e público no momento em que o show ocorria (mesmo tempo, diferentes espaços), todavia, conforme apresentado no capítulo anterior, acompanhei transmissões realizadas por músicos da cidade que revelaram uma diferente disposição: sendo

os vídeos “ao vivo” do projeto “Apoie Quem Cria” gravados e posteriormente agrupados em edições dominicais, artistas e público assistiam juntos a transmissão (gravada em um diferente tempo e espaço), proporcionando que comentassem acerca da gravação e interagissem no chat da plataforma de exibição. A partir dessas questões, na próxima seção, sigo abordando a experiência musical das *lives*, refletindo a possibilidade que as mesmas forneceram para uma sociabilidade⁵⁶ musical online através dos chats das transmissões.

2.2 Os *chats* e a sociabilidade musical online

Com o desenvolvimento e ampliação do alcance da internet na vida das pessoas, passaram a surgir diversas investigações acerca de sua influência na sociabilidade, a partir das interações possibilitadas pelo meio virtual. Embora a internet tenha se desenvolvido grandemente nos últimos vinte anos, em “A galáxia da internet” (originalmente publicado em 2001), Manuel Castells já buscava discutir suas dimensões sociais e econômicas, partindo da perspectiva de que são as pessoas que transformam as tecnologias, se apropriando e experimentando a partir delas (CASTELLS, 2003: 09). De sua investigação das influências da internet na vida social, me interessa, principalmente, por sua defesa de que a internet modifica a maneira como as pessoas se comunicam na mesma medida em que estas pessoas – ao se utilizarem desses meios de comunicação – também transformam a própria internet, demonstrando o quanto essa “rede de comunicação” é maleável a partir da prática social (CASTELLS, 2003: 10).

Todavia, evitando a dicotomia simplista da internet como meio de comunicação – ora entendida como incentivadora na formação de uma comunidade que desvincula localidade e sociabilidade, ora como provocadora de um colapso na vida social (contribuindo a uma diminuição de interações presenciais) (CASTELLS, 2003: 98) –, o autor formula algumas hipóteses sobre os padrões de sociabilidade que, já no começo dos anos 2000, emergiam associados à internet (CASTELLS, 2003: 99). Objetivamente, o autor escreve de um tempo em que a maior parte do uso da internet correspondia ao e-mail (CASTELLS, 2003: 99), logo, ao alcance de sua análise, deve se pesar o fato da internet ter se transformado velozmente nas últimas duas décadas. Ainda assim, seu texto permanece proveitoso para pensar interações

⁵⁶ Reconheço que o termo “sociabilidade” causa impressão positiva, como de uma solidariedade exagerada entre as pessoas. Todavia, ao utilizá-lo, não é meu intuito pressupor relações desprovidas de conflitos.

sociais possibilitadas pela internet hoje, que, em minha pesquisa, dizem respeito às *lives* e às conversas nos *chats* das plataformas em que estas ocorreram.

No texto de Castells (2003), a questão motriz é refletir se o uso da internet auxiliaria na interação social face a face ou isolaria as pessoas da mesma (CASTELLS, 2003: 103). Em minha pesquisa, tal preocupação se inverte: como a internet viabilizaria que pessoas impossibilitadas de se verem presencialmente permanecessem em interações sociais. No caso de minha investigação, interações especificamente relacionadas à música e às práticas musicais – sejam ensaios, gravações, shows ou festivais. Apesar das tecnologias que possibilitam essa transição e consumo digital da música já existirem há alguns anos, é através das práticas sociais relacionadas à pandemia que analiso as plataformas, refletindo como a produção de *lives* está diretamente ligada às condições do isolamento social.

Quanto a isso, já no início dos anos 2000, Castells (2003) afirmava que “o estudo da sociabilidade na/sobre/com a Internet deve ser situado no contexto da transformação dos padrões da sociabilidade em nossa sociedade” (CASTELLS, 2003: 105), o que não se traduz em desconsiderar a relevância da tecnologia, mas pensar sua repercussão a partir de “padrões de interação social e em sua relação com os suportes materiais dessa interação: espaço, organizações e tecnologias de comunicação” (*idem*). Isto é, não é possível pensar a sociabilidade nas *lives* que proponho sem considerar as transformações nas interações sociais ocasionadas pela pandemia de Covid-19. Em minha pesquisa, embora sejam as tecnologias que possibilitem às pessoas conversarem nas transmissões, é partindo dos “padrões de interação social” determinados pela pandemia e da relação destes com os “suportes materiais” que pretendo pensar a sociabilidade musical nos *chats* das transmissões que acompanhei. Assim, enfocarei interações entre músicos e público nas *lives* do projeto “Apoie Quem Cria”, considerando, primeiro, a possibilidade de retomar a reprodução do chat ao vivo em sincronia com a transmissão (produzindo um “presente contínuo” que viabilizou analisar o que as pessoas conversaram entre si enquanto assistiam), e, segundo, o uso do *chat* pelos próprios músicos – que interagem com o público enquanto se apresentavam no “ao vivo gravado” da transmissão.

Antes, a fim de apresentar um estudo de caso da sociabilidade musical em âmbitos locais, no artigo “Trocando ideias musicais” (2019), a etnomusicóloga Shannon Garland aborda como, a partir de modos de se relacionar com a música no Rio de Janeiro dos anos

1990 (trocando discos e fitas, discutindo sobre revistas, ouvindo programas de rádio e formando bandas), se produziu uma cena de escuta local da música *indie* (independente) (GARLAND, 2019: 48, 51). Dando atenção às “trocas de ideias musicais” e às práticas de permutar gravações e mídias entre amigos, a autora discute como a circulação de música *indie* no Rio de Janeiro dos anos 90 esteve relacionada à práticas de sociabilidade: não sendo tão simples encontrar os sons *indie*, se tornava necessário conectar-se a outras pessoas, formando laços sociais através de um valor de escuta (GARLAND, 2019: 49). Desse modo, a partir dessa circulação de músicas e mídias, Garland (2019) considera que as “trocas de ideias musicais” no Rio de Janeiro dos anos 1990 formaram “um afeto sonoro e uma ética de interação social” (GARLAND, 2019: 49).

Atentando para a produção e troca de músicas, Garland (2019) aborda como lojas de discos, revistas e programas de rádio contribuíram à formação de uma cena *indie* local – mediante relações sociais entre pessoas interessadas no mesmo tipo de música e envolvidas em mesmas práticas musicais (GARLAND, 2019: 55). Consideradas as baixas condições de oferta, a troca de mídias musicais tornava-se “uma das principais atividades de sociabilidade para os participantes (...) [incentivada] pelo prazer em fazer parte de um mundo social virado para a música independente” (GARLAND, 2019: 56). Segundo a autora, se encontrar nas lojas, nas apresentações e trocar ideias musicais fornecia “sentido social à música e despertava a sua afetividade” (GARLAND, 2019: 56) – sendo tais encontros e trocas característicos do *indie* carioca do período, permitindo que “sons circul[ass]em precisamente através do desejo dos indivíduos de se envolver com eles e com outras pessoas através da criação musical e a interação da escuta” (GARLAND, 2019: 58). Tendo em vista que a sua abordagem se baseia diretamente em trocas de mídias físicas e encontros presenciais, Garland (2019) compreende que o domínio da internet na escuta da música tornaria essa interação mais difusa. Apesar dos algoritmos de serviços digitais se basearem em hábitos dos usuários e das relações entre eles (CORTEZ, 2019: 28), ainda seria o encontro presencial o responsável pela composição dos significados locais acerca da música *indie*: “a sociabilidade ainda é chave na circulação de música, embora a forma que ela toma, no contexto de mídias digitais, seja diferente daquela nos tempos ‘analógicos’” (GARLAND, 2019: 60).

Logo, entendo que minha pesquisa acrescenta uma nova camada à discussão proposta por Garland (2019), dado que apresento um estudo de caso que contrapõe parte de suas

preocupações acerca de como a internet e as mídias digitais complexificariam as interações sociais viabilizadas pela escuta de música. De fato, assim como Herschmann (2010) e Dias (2014), Garland (2019) destaca a importância dos encontros presenciais para a sociabilidade musical, nos quais “trocar ideais musicais” produziria afetividade entre as pessoas. Todavia, dadas as condições da pandemia de Covid-19, é preciso reconsiderar qualitativamente as interações sociais mediadas pela internet e o quanto – acerca das práticas de escuta musical – estas podem ser analisadas por semelhante aspecto da afetividade: comentando em conjunto no chat à medida que assiste uma apresentação musical online ou reencontrando nas mensagens amigos que não vê pessoalmente há algum tempo.

Considerando que nas transmissões do “Apoie Quem Cria” os vídeos haviam sido gravados e editados anteriormente, compreendo que o critério “ao vivo” se confere não às performances, mas às interações no chat – que ocorriam no tempo presente em que cada espectador (incluindo o músico que se apresentava) reagia às apresentações. É considerando os diálogos desse *chat* que visou delimitar a sociabilidade musical online nas *lives* e o aspecto afetivo desta, ocasionado pelo experienciar em conjunto música ao vivo durante a pandemia (a partir de um mesmo tempo, mas em diferentes espaços). A respeito dessas circunstâncias temporais estabelecidas entre vídeo gravado e transmissão ao vivo (explicitada nos comentários e reações de quem assistia no momento), compreendo que uma análise dos comentários no chat necessita também considerar o presente contínuo proporcionado pela plataforma do Youtube e o registro “ao vivo”.

Relativo a essa discussão, no artigo “*Nuevas prácticas de creación, distribución, consumo y ‘socialidad’ musical*” (2017), Israel Márquez reflete como o “presente contínuo” proporcionado pelo Youtube se relaciona às experiências musicais recentes, discorrendo sobre como a plataforma vem – há alguns anos – transformando os modos de produzir, distribuir, consumir e experimentar a música, gerando novos tipos de espaço-tempo musical e formas de sociabilidade a partir da música (MÁRQUEZ, 2017: 72). O autor compreende que, na última década, o Youtube se tornou uma das principais formas de consumir música, interferindo diretamente nas experiências e no modo com que as pessoas se relacionam com a música (o que chama de uma “youtubificação musical”) (MÁRQUEZ, 2017: 73). Sinalizando a diversidade de conteúdos musicais disponíveis na plataforma – videoclipes (atuais e precedentes), paródias, remixes realizados por fãs, gravações de espetáculos, videoaulas, etc.

–, Márquez descreve um festival que ocorreu em 2012 na cidade de Madrid: o *YouFest*. Nesse festival, a proposta era reunir durante dois dias apresentações de artistas que possuíssem muitas visualizações na plataforma, sendo o resultado um “*cóctel de músicas, modas y actuaciones profesionales y amateur que, sin embargo, es un reflejo fiel de lo que es posible encontrar diariamente en YouTube, donde circulan y se mezclan contenidos musicales de todo tipo*” (MÁRQUEZ, 2017: 74).

A respeito dessa “youtubificação” da experiência musical, segundo Márquez (2017), devido o armazenamento digital, o Youtube converteria toda música em “música presente” (MÁRQUEZ, 2017: 74) – característica que se torna ainda mais explícita em apresentações ao vivo como as do “Apoie Quem Cria”, visto que se “eterniza” não só o tempo presente das performances dos artistas, mas também os comentários publicados por expectadores durante a apresentação (que além de registrarem as impressões e interações ocorridas, podem ser reproduzidos repetindo a temporalidade da transmissão ao vivo). A respeito disso, noto que o texto de Márquez (2017) enfoca a interatividade entre expectadores na plataforma através dos comentários nas publicações, o que, segundo o autor, promoveria uma comunidade de conhecimento por meio da interação e “*intercambio de saberes entre los distintos usuarios que coinciden en el espacio del vídeo*” (MÁRQUEZ, 2017: 77). Logo, compreendo que minha investigação acrescenta particularidades aos apontamentos de Márquez (2017): como a sociabilidade musical através do Youtube se compreende no espaço-tempo das *lives* (vídeo e chat), sendo estas umas das principais formas de consumir música ao vivo e interagir por meio desta durante a pandemia.

Assim, passada essa breve discussão sobre a interação social possibilitada pela internet (CASTELLS, 2003), a sociabilidade musical local a partir da “troca de ideias musicais” (GARLAND, 2019) e a influência do Youtube no consumo digital de música (MÁRQUEZ, 2017), apresento, a seguir, algumas capturas de tela realizadas no chat da campanha “Apoie Quem Cria”. Opto especificamente pelas transmissões dessa campanha devido à possibilidade de reprodução “ao vivo” dos comentários no momento da primeira exibição dos vídeos (algo impraticável nas *lives* realizadas pelo Instagram, caso da campanha “Conexões do Bem”). Nas capturas de tela, escolhi borrar informações do público em geral, explicitando somente os perfis e comentários dos músicos independentes que participaram da campanha. Faço isso, primeiro, em vista de preservar a identidade das pessoas que não estão diretamente

relacionadas à minha investigação e, principalmente, com o intuito de destacar a viabilidade do chat para interações artista-público. Todavia, é considerando todas as mensagens e conversas postadas no chat que pretendo pensar uma sociabilidade musical online, realizada através da “troca de ideias musicais” nas *lives*.

Assim, retomando a segunda edição da campanha⁵⁷ (realizada em 13 de setembro de 2020), apresento algumas das mensagens trocadas durante as performances de Mariana Ramos (Figuras 1 e 2) e do duo Libélula em verso (Figuras 3 e 4). Embora as capturas de tela estejam divididas em duas colunas, reitero que a sequência das mensagens está em conformidade com os comentários nas transmissões, sendo esta apenas uma escolha estética para disposição das imagens no texto (que devem ser lidas da esquerda para a direita):

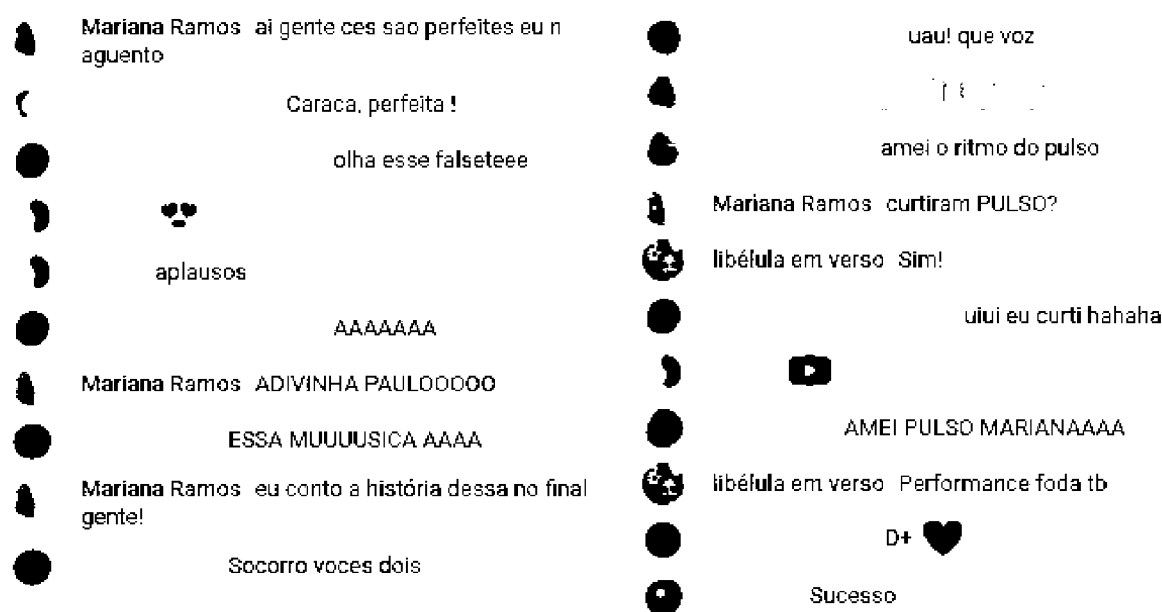


Imagem 1: Captura de tela do chat da segunda transmissão do Apoie Quem Cria.

57 APOIE Quem Cria – Segunda Edição – 13-9-2020. 2020. 1 vídeo (152 min). Publicado pelo canal Apoie Quem Cria. Disponível em: <<https://youtu.be/rk70Hc2xrzE>>. Acesso em: 29 de março de 2021.

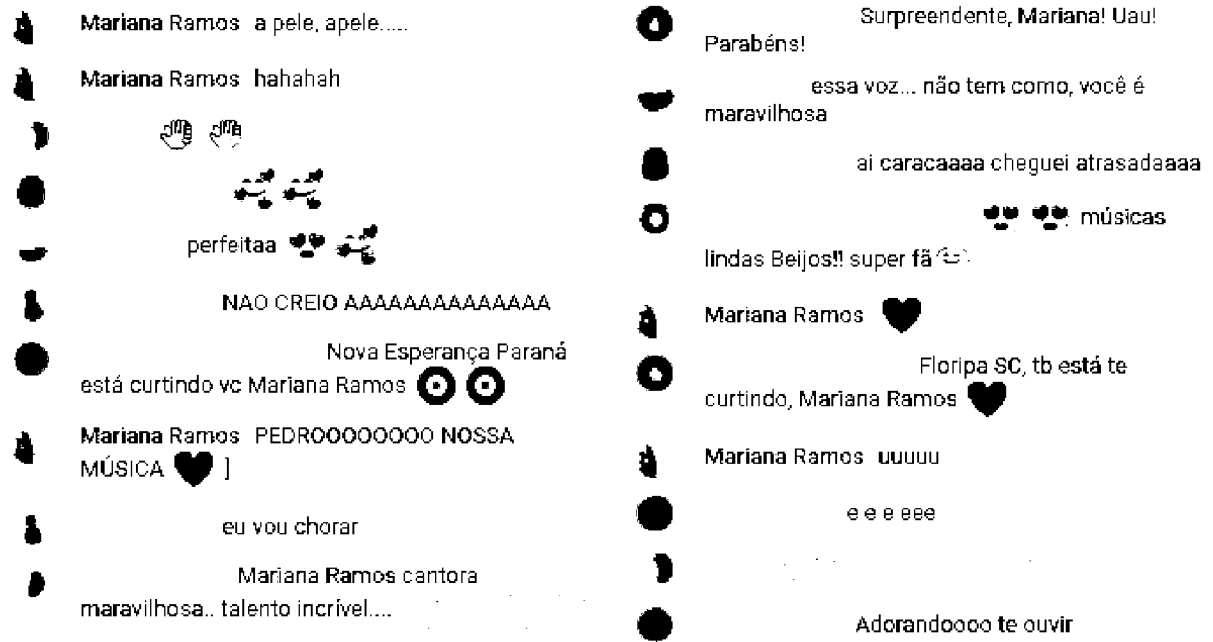


Imagem 2: Captura de tela do chat da segunda transmissão do Apoie Quem Cria.

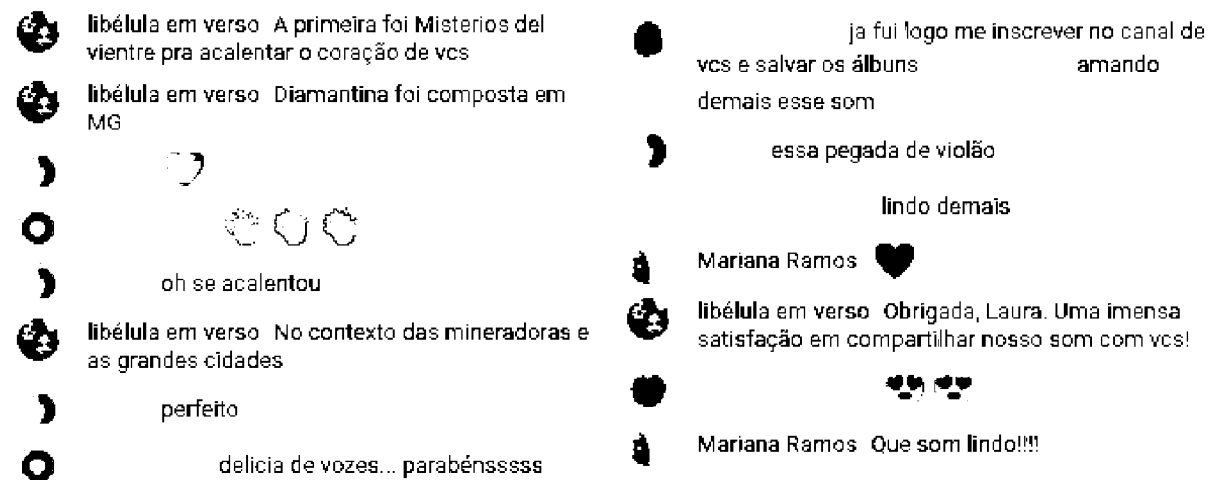


Imagem 3: Captura de tela do chat da segunda transmissão do Apoie Quem Cria.

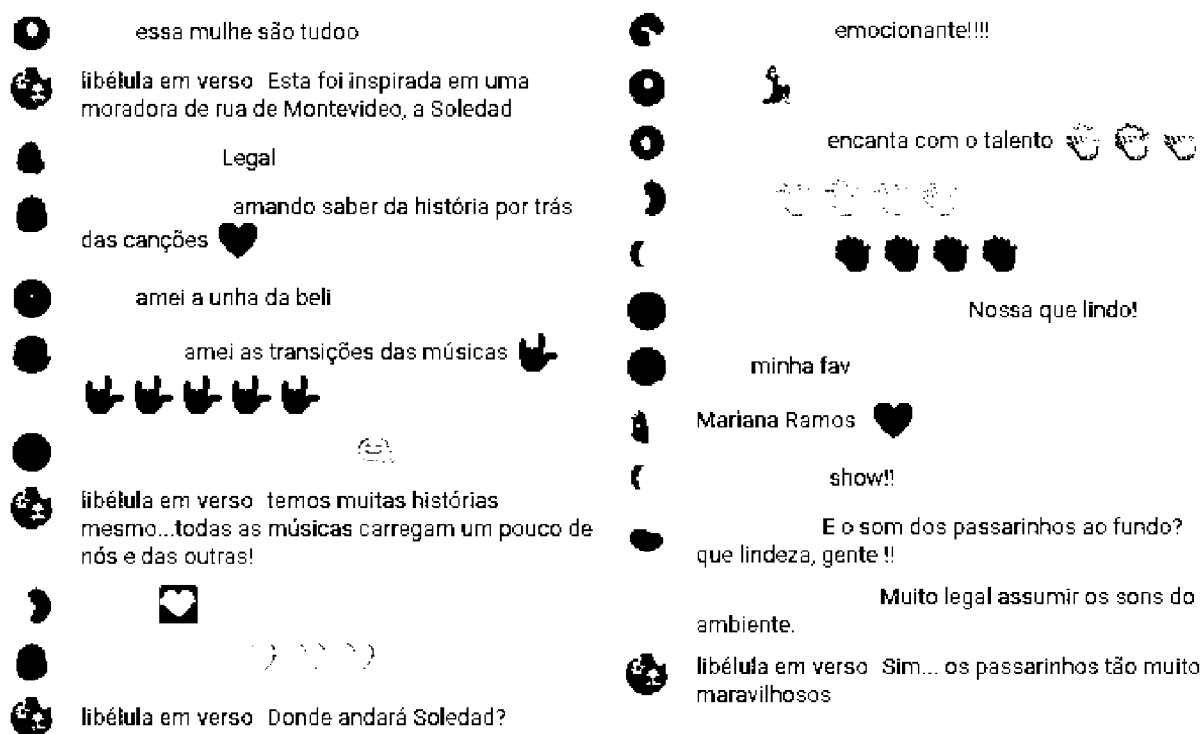


Imagem 4: Captura de tela do chat da segunda transmissão do Apoie Quem Cria.

As Figuras 1 e 2 retratam momentos do chat na apresentação de Mariana Ramos, musicista e compositora jovem que – conforme já apresentado no Capítulo 1 – passou a se dedicar diretamente à sua carreira artística durante a pandemia. Já as Figuras 3 e 4, expõem interações ocorridas durante a apresentação do duo Libélula em verso – composto pelas multiartistas Beli Bertalha e Juliana Gatto. Do momento em que acompanhei a transmissão ao vivo até o instante em que revi os comentários no chat, percebi que, em ambas as apresentações, houve um fluxo contínuo de interações, que, para além de se relacionarem à qualidade musical destas, me parece dizer respeito a escolha tomada pelas musicistas de utilizar o chat da transmissão para se comunicar com quem assistia, fornecendo informações sobre as músicas e se interessando pela apreensão dos expectadores acerca delas. Embora possuam diferenças na quantidade de produções disponíveis online (Mariana Ramos possui três *singles*, enquanto o duo lançou um álbum em 2018 e sete *singles* em 2020), nas duas apresentações, pude verificar interações entre pessoas que me levaram a refletir sobre a escuta (“ao vivo”) de música online em conjunto e a afetividade formulada através do chat –

mediante as condições impostas pela pandemia para as “trocas de ideias musicais” (GARLAND, 2019).

Enquanto no vídeo gravado para a transmissão Mariana Ramos contava detalhes dos processos das composições e das amizades envolvidas nestes, no chat, os mesmos amigos assistiam e reagiam ao ouvirem seus nomes mencionados. Ao passo que o duo, assumindo uma apresentação que conectava uma música à outra (sem pausas ou intervalos para falas), utilizava do chat para relatar sobre os processos das composições (quase todas relacionadas às experiências de suas viagens como mochileiras pela América do Sul). Nas duas apresentações, as musicistas comentavam no chat acerca das impressões do público em relação às músicas, avisando de seus lançamentos e propondo uma interatividade musical – inclusive para além do chat e da “troca de ideias musicais”, quando, por exemplo, Mariana Ramos repetiu seguidas vezes uma vocalização no vídeo, propondo que quem assistisse em casa fizesse o mesmo.

Assim, se para a indústria fonográfica majoritária (se usarmos essa divisão) as *lives* significaram uma via de proximidade entre grandes artistas do mercado musical e seu público, em minha pesquisa – a partir das Figuras dos chats e das discussões apresentadas até aqui acerca dos músicos independentes locais –, compreendo que estas formularam espaços de sociabilidade e troca de ideias musicais online. Embora as *lives* tenham fornecido alternativas ao setor musical durante o impedimento da realização de shows presenciais na pandemia, as finalidades e compreensões acerca destas são diversas – estando principalmente relacionadas às experiências musicais, o tempo de carreira artística e a inserção destes músicos em editais de auxílio. Por exemplo, independente das *lives* da campanha “Conexões do Bem” terem ou não cumprido seu intuito de auxiliar três projetos sociais, isso de modo algum deslegitima a realização do projeto, pois – para além do intuito de assistência – as transmissões movimentaram outros significados de participação e interação entre pessoas: como observado na transmissão de Luciano Faccini, em que amigos e artistas (que colaboravam entre si no cenário independente local) puderam ouvir música juntos, trocar mensagens, ideias musicais e “matar a saudade” do tempo que não se viam. Já nas *lives* do “Apoie Quem Cria”, destaco que a perspectiva de auxílio se somava à de divulgação do trabalho dos músicos independentes, tendo em vista que, para além do valor oferecido aos músicos sorteados, a campanha teve o intuito de difundir as produções locais, de artistas que, em sua maioria, tinham pouco (ou

quase nenhum) material para audição online e dependiam exclusivamente da realização de shows para a formação de um público que os acompanhasse em suas futuras produções (como é o caso, por exemplo, de Mariana Ramos).

A despeito da experiência, é certo que, para estes músicos, a mesma nem se compara à de um show presencial – onde o “ouvir música” se associa ao local de interação, os encontros possíveis e sentidos físicos –, todavia, a partir das interações demonstradas nas Figuras 3 e 4, me arrisco em afirmar que, dada a impossibilidade das “trocas de ideias musicais” ocorrerem presencialmente, o chat “emulou” parte dessas interações entre artista-público comuns aos shows. O que diz respeito tanto à possibilidade de saber as reações da audiência às músicas, quanto à descoberta de novos sons e formação de público – conforme o comentário “já fui logo me inscrever no canal de vocês e salvar os álbuns ♥♥♥ amando demais esse som”. Além disso, mesmo que diferente da experiência presencial, o vídeo gravado também pode fornecer uma experiência sensorial que compreende a relação entre música e espaço – como se percebe nos comentários acerca do som dos passarinhos na apresentação do duo Libélula em verso (Figura 4). Logo, mesmo considerando as distinções entre essas experiências e as especificidades apresentadas acerca da “música ao vivo presencial” e a “música ao vivo gravada”, acrescento que, o consumo de música digital – a partir das *lives* – viabilizou espaços de “trocas de ideias musicais”, mediante aspectos de uma exposição e interação musical (condicionada pela pandemia de Covid-19).

Por fim, meu intuito nesse capítulo não foi prever ou sequer tentar arriscar uma antecipação do que se sucederá com a sociabilidade musical no futuro, quando a pandemia de Covid-19 tiver passado. Se a pandemia “rasgou o véu” que separava o mundo dos micro-organismos do cotidiano das interações sociais, é algo que só no futuro será possível conceber. Até lá, permanece a questão “*when will live music return?*”, que dá título a matéria publicada no site da revista estadunidense RollingStone⁵⁸, em dezembro de 2020. Naquela época – em que a distribuição da vacina começava a ocorrer nos EUA⁵⁹ –, os autores ponderavam quando os shows retornariam a ser como antes da pandemia, variando de

58 BLISTEIN, Jon; MILLMAN, Ethan. “*When Will Live Music Return?*”. Site da RollingStone. Publicado em 22 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/pro/features/when-live-music-return-2021-covid-1106719/>>. Acesso em: 30 de maio de 2021.

59 BARTEIN, Lisa. “Campanha de vacinação para covid-19 começa nos EUA”. Portal Agência Brasil. Publicado em 13 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2020-12/campanha-de-vacinacao-para-covid-19-comeca-nos-eua>>. Acesso em: 30 de maio de 2021.

perspectivas otimistas (voltaria no último trimestre de 2021) à compreensões da complexidade do processo – que seria lento e envolveria diversos entraves, como, a readaptação progressiva da capacidade dos eventos, a competição entre artistas para participar destes e os efeitos da pandemia no encerramento de diversas casas de show e projetos musicais (principalmente independentes). Dito isso, dada as distâncias entre a situação pandêmica estadunidense e brasileira, o que me importa dessas considerações não é *se* a sociabilidade musical que conhecíamos antes retornará, mas *como*, em que condições. Por agora, meu interesse é pensar como as restrições ocasionadas pela pandemia a tem afetado nesse “enquanto pandemia”. As reflexões e análises apresentadas anteriormente são como rascunhos, esboços do que eu enxerguei como alternativas para a interação musical entre pessoas, no intuito de, possivelmente, auxiliar pesquisadores do futuro que se interessem pelas consequências desse período na sociabilidade musical. Talvez, nos anos seguintes, enxerguemos um crescimento dos festivais de música em espaços abertos e um apreço maior pela segurança biológica, talvez a tendência de um consumo digital só avance ainda mais depois desse “momento de transição” (como demonstra o interesse de tornar a Oficina de Música de Curitiba um evento híbrido) e, quem sabe, concomitantemente a música ao vivo ganhe um status de cada vez maior valorização. Mas isso são apenas palpites, posto que, nesse momento, me interessa apenas que acompanhei pessoas que se reuniam em *lives* para ouvir música em conjunto e interagir através do chat, produzindo afetividades a partir da “troca de ideias musicais” e da saudade em experienciar música presencialmente na companhia de outras pessoas.

No próximo capítulo, continuo refletindo sobre como as tecnologias interferem no “fazer musical”, particularmente, em como as inovações de equipamentos musicais no decorrer dos anos alteraram os modos de se produzir e consumir música. Para tanto, enfatizo aspectos que foram realçados pelas condições da pandemia de Covid-19 (alguns dos quais já trabalhados nesse texto): como a possibilidade de se autoproduzir em casa (seja através de apenas um celular ou de diversos equipamentos presentes em um estúdio caseiro) e os obstáculos enfrentados para colaborações musicais coletivas durante o isolamento social. A partir dos relatos de alguns músicos locais, busco tornar a reflexão desses aspectos mais explícita: apresentando espaços e equipamentos utilizados em estúdios caseiros e abordando a produção de um EP realizada durante a pandemia – a fim de pensar o “fazer musical” coletivo desses músicos nesse período.

CAPÍTULO 3

3 O “FAZER MUSICAL” VIRTUAL

A partir de que se tornou possível gravar, armazenar e reproduzir a execução de um som, a relação entre ouvir e interagir com e através de uma música se tornou cada vez mais complexa. Com a invenção do fonógrafo no final do século XIX, o modo com que os seres humanos passaram a se relacionar com as sonoridades mudou drasticamente (WAIZBORT, 2014: 27), desde então, o desenvolvimento das inovações tecnológicas de gravação, armazenamento e reprodução possibilitou que a música saísse dos salões clássicos (onde por anos fora executada ao vivo somente para um grupo específico) e chegasse às casas, assumindo cada vez mais uma parte do cotidiano das pessoas – primeiramente através do fonógrafo, depois do gramofone, da rádio, dos LPs, das fitas, dos CDs, do mp3 e, mais recentemente, dos aplicativos de *streaming* (apenas para citar alguns dispositivos).

De forma extremamente simplificada, ouvir música não-presencial se relaciona a três aspectos principais: como gravar, de que modo armazenar e por qual dispositivo ouvir. Por certo, do ato de posicionar a pequena agulha de uma vitrola sobre um disco de vinil à ação de “apertar” o botão *play* de uma playlist, pode se elaborar uma diversidade de questionamentos – referentes, por exemplo, à experiência musical, predileção, autenticidade e etc. –, porém, dado o recorte estabelecido por minha pesquisa, nesse capítulo, busco refletir mais sobre o “gravar musical”. No caso de minha investigação, relacionado aos músicos e às musicistas que acompanhei, às recentes tecnologias de gravação e, evidentemente, às condições estabelecidas pela pandemia.

Nos capítulos anteriores, a partir das reflexões de músicos independentes de Curitiba sobre como a pandemia de Covid-19 interferiu em suas vidas e das condições que esta proporcionou para a produção e consumo de música, discorri acerca de algumas iniciativas para auxiliar à classe artística durante o período. Destacando, primeiro, a “rede de interdependência” formada por artistas da cidade – pela qual se permutou equipamentos e serviços (tanto na inscrição em editais e projetos artísticos em conjunto, quanto na realização de campanhas de amparo ao setor musical). Em seguida, evidenciadas por semelhante relação de assistência, tratei das *lives*, que, para além dos repasses financeiros e da possibilidade de

alguma exposição musical nesse período de restrições, foram entendidas como espaços de sociabilidade musical online.

Nesse capítulo, pretendo dar continuidade a discussão das práticas musicais durante a pandemia de Covid-19. Se no primeiro capítulo destaquei como a pandemia impôs certa solitude aos projetos dos músicos (habituaados às práticas coletivas), no presente, demonstro como – ao passar do tempo – os mesmos desenvolveram formas para colaborarem musicalmente entre si – a partir, principalmente, das demandas de editais (como o da Lei Aldir Blanc) e das interações musicais transportadas aos meios virtuais (por meio de videochamadas, trocas de áudios e práticas caseiras de gravação).

Retomando o texto de Ahlin e Li (2019), destaco que, para além das tecnologias de informação e comunicação me terem possibilitado empreender uma investigação etnográfica no momento espaçotemporal particular causado pela pandemia (AHLIN; LI, 2019: 11), de um mesmo modo, a partir destas tecnologias, meus interlocutores puderam colaborar musicalmente entre si. Sendo assim, expandindo minhas reflexões acerca do “fazer musical” dos músicos com que pude conviver durante a pandemia, no presente capítulo, atento às especificidades de suas colaborações, a partir das mediações de dispositivos tecnológicos nas práticas de composição e ensaios virtuais – com o intuito final de refletir como se relacionam às discussões na indústria fonográfica sobre o futuro digital da música. Para tanto, é preciso antes pensar as condições que possibilitaram tais interações, a partir de (não tão) recentes transformações na indústria e na produção musical – ocasionadas, principalmente, pela consolidação do consumo digital da música e o aumento de estúdios caseiros. Tendo em vista que parte destas transformações já foram abordadas em páginas anteriores, nas próximas seções, a partir de conversas com músicos integrantes da banda local Ímã, busco focar as colaborações musicais ocorridas durante a pandemia e o modo com que foram possibilitadas pelas práticas musicais caseiras e os métodos digitais de composição.

3.1 “Começa do jeito que dá e depois vai melhorando”: músicos e seus estúdios caseiros

Na Introdução deste trabalho, tratei brevemente como a produção musical e seus processos criativos se influenciaram pelas tecnologias musicais. Os textos de George Yúdice (2007) e Nadja Gumes (2011) abordaram como os dispositivos tecnológicos musicais

instigaram novos hábitos, formas de ouvir, consumir, divulgar e sociabilizar a música. Alinhadas à minha compreensão nesta pesquisa, ambas as perspectivas se interessam em investigar as transformações que as tecnologias causam à prática musical, sem delimitar se estas seriam positivas ou negativas. Todavia, preocupações acerca dos efeitos prejudiciais das inovações tecnológicas na música são frequentes: se hoje se teme que as mídias digitais e a internet substituam completamente o comércio de outros dispositivos de armazenamento/reprodução musical, é certo que, desde a invenção do cilindro fonográfico por Thomas Edison em 1877, o desenvolvimento dos equipamentos tecnológicos na música sempre geraram semelhante preocupação (WAIZBORT, 2014: 30). A respeito disso, no capítulo 3 de seu livro “Escuta só: do clássico ao pop” (2011), o crítico musical Alex Ross discute os efeitos da tecnologia na música, principalmente quanto aos avanços nas formas de gravar, pensando a contemporaneidade da música no meio virtual e “tentando descobrir o que acontece de verdade quando ouvimos música sem músicos na sala” (ROSS, 2011: 77).

Evitando os extremos teóricos de quem pensa a influência da tecnologia ou como o fim da autenticidade musical ou como a possibilidade utópica de se ter uma música totalmente livre e acessível, Ross (2011) discorre acerca das principais inovações na gravação musical, denotando as “crises” geradas pelas transições entre os dispositivos. Com uma notável aptidão em condensar mais de um século das principais transformações nas formas de gravação (ROSS, 2011: 77 – 81), o autor apresenta um ciclo de reações que se repetem. De microfones à LPs, fitas magnéticas, CDs ou a recente comercialização de música digitalmente, segundo Ross, as condutas são semelhantes: “o último dispositivo inspira uma confusão inebriante entre realidade e reprodução, enquanto se denuncia que a máquina maravilhosa de ontem era inadequada e até primitiva” (ROSS, 2011: 79). Embora parte de sua discussão esteja pessoalmente ligada à influência das tecnologias na música clássica, me interessa principalmente sua adoção do termo “efeito fonográfico” e o modo com que este reflete não somente como as pessoas gravam, armazenam ou ouvem música, mas também como cantam e a executam (ROSS, 2011: 83). Apresentando o Auto-Tune e o crescimento dos softwares digitais como “a fronteira final” de sua análise, Ross (2011) acena para a presença cada vez maior dos músicos nas redes sociais e da música nos meios virtuais. Logo, se minha investigação confirma boa parte de suas predições, é certo que também acrescenta novos questionamentos acerca do que virá a seguir na produção musical.

Mais recentemente, em “*Del audio digital al audio virtual*” (2017), Francisco J. Cuadrado discorre das atuais tendências na produção musical, apresentando como as inovações tecnológicas interferem nos processos criativos dos músicos. Como exemplo, Cuadrado (2017) analisa o modo com que o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (*The Beatles*, 1967) inovou o conceito de disco ao ser produzido através da gravação de oito canais independentes: utilizando um sistema de gravação e mixagem multipista, se permitiu uma sobreposição de sons e gravações em diferentes velocidades, o que, em outras palavras, resultou em um disco que se valia do estúdio para produzir um som que não poderia ser reproduzido igualmente no ao vivo do palco (a não ser por meio de aparatos que reproduzisse também parte do que fora gravado), transformando a expectativa dos ouvintes quanto a como poderiam ouvir o disco “original” (CUADRADO, 2017: 64). Se na época a quantidade de canais (logo, a variedade de instrumentos e detalhes em suas reproduções) dizia respeito as entradas disponíveis em uma mesa de som analógica e a capacidade de gravação das fitas magnéticas, hoje, todos esses processos podem ser concentrados na tela de um computador.

De uma perspectiva histórica acerca da produção musical atual, Cuadrado (2017) aborda as influências da interface MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) – que, a partir de 1980, permitiu utilizar diversos instrumentos musicais eletrônicos através das notas de um teclado –, da tecnologia de conversão de um som analógico em um áudio digital e do desenvolvimento das estações de tratamento desses áudios – as chamadas DAW (*Digital Audio Workstation*), desenvolvidas na década de 1990 (CUADRADO, 2017: 64). Em comum a essas tecnologias, está a centralização dos processos de produção e criação no computador, que simbolizaria a transição para o áudio virtual – visto que todo o equipamento tecnológico de um estúdio de gravação se converteria em representações virtuais do mesmo, sendo tal transformação responsável pelo surgimento de ferramentas que modificaram tanto os processos criativos quanto a produção musical (CUADRADO, 2017: 65).

A criação do sistema MIDI possibilitou não somente gravar qualquer som e tratá-lo como uma nota musical, mas também concedeu o acesso a diversos instrumentos, que multiplicaram as possibilidades de produção e expressão para os músicos, principalmente, a partir do acesso às bibliotecas musicais virtuais, como é o caso da *Vienna Symphonic Library*

(VSL)⁶⁰ – que produz e disponibiliza *samples*⁶¹ gravados pela Orquestra Filarmônica de Viena, disponibilizando o download de tutoriais e de músicas em mp3 (especificando, por exemplo, tipos de instrumentos e timbres utilizados). Segundo Cuadrado (2017), a utilização de instrumentos virtuais pela indústria musical diz respeito tanto a uma diminuição de custos quanto a uma maior versatilidade e controle oferecido por estas plataformas (CUADRADO, 2017: 66), visto que, por meio destas, não apenas a gravação mas também o tratamento do som é virtualizado – o que ocorre através de “*plug-ins*” (pacotes de pequenos programas que funcionam como os equalizadores e compressores nas mesas de mixagem analógica). Por exemplo, a partir de um *plug-in* é possível reproduzir a reverberação do som em uma sala de concerto e aplicá-la sobre uma gravação realizada em qualquer estúdio, mesmo aqueles que são caseiros (CUADRADO, 2017: 66). Desse modo, Cuadrado (2017) visa demonstrar como as ferramentas virtuais provocam uma transformação no modo de compor, arranjar, gravar e mixar, convertendo o músico em produtor musical, mediante um conhecimento técnico musical que vai além dos aspectos somente criativos (CUADRADO, 2017: 68).

A respeito desse conhecimento técnico, em sua dissertação “Comunicação, indústria fonográfica e tecnologia” (2013), Harry E. Luersen aborda como, através de inovações tecnológicas na produção musical e da digitalização da música, se possibilitou aos músicos assumirem a posição de “artistas autônomos” dentro da indústria musical (LUERSEN, 2013: 15), em especial, aqueles que não possuem contratos com gravadoras e necessitam encontrar meios para gravar autonomamente (LUERSEN, 2013: 60), o que acaba por se traduzir no aumento de estúdios caseiros (LUERSEN, 2013: 75). Segundo Luersen (2013), ainda que construídos em condições impossíveis de alcançar uma qualidade profissional, os estúdios caseiros aproximam o músico do ambiente da produção musical, de modo que esse não apenas registra suas ideias e composições artísticas, mas aprende do trabalho com áudio, entendendo dos resultados que um estúdio pode fornecer e de questões técnicas referentes à gravação e tratamento do som (LUERSEN, 2013: 93).

Assim, por meio do acesso às novas tecnologias e condições de produção, a possibilidade de gerir a própria carreira musical proporcionou que diversos músicos assumissem também uma figura empreendedora (LUERSEN, 2013: 102), o que, por sua vez,

60 *Vienna Symphonic Library*. Site. Disponível em: <www.vsl.co.at>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2021.

61 Podendo ser um trecho de uma música já existente ou mesmo um solo específico de um instrumento, os *samples* são amostras de sons que já foram gravados e podem ser reutilizados em novas composições.

contribuiu para formação de cenas musicais locais (independentes do mercado fonográfico majoritário) – principalmente devido à digitalização da música e à formação de um público pagante mais interessado em apresentações ao vivo (LUERSEN, 2013: 105). Contudo, Luersen (2013) advertia que, pensar as inovações tecnológicas na produção musical não deveria omitir os músicos para os quais elas foram necessárias (LUERSEN, 2013: 93), o que, em minha pesquisa, visou apresentar a partir dos relatos de Francisco Okabe e Leonardo Gumiero acerca de seus estúdios caseiros. Embora ambos sejam integrantes da banda Ímã e tenham destacado práticas e equipamentos utilizados em um estúdio caseiro, considerando suas experiências no processo de uma “autonomia musical”, separei os relatos de Chico e Leo (como os chamarei adiante) por, respectivamente, o primeiro apresentar uma descrição do que é necessário para um músico independente gravar seus próprios projetos em casa (destacando equipamentos e processos decorrentes de uma digitalização da música) e, o segundo, como um estúdio caseiro mais equipado e mais aberto a trabalhos externos reagiu às condições impostas pela pandemia. Além disso, é preciso também considerar os cinco meses que separam as conversas e como se relacionam às alternativas que foram surgindo para gravações e projetos musicais colaborativos durante a pandemia.

Dito isso, através de uma videochamada realizada em outubro de 2020, Chico me mostrou seu espaço caseiro de gravação – descrevendo equipamentos e processos necessários para produção de uma música em casa. Antes de apresentar essa descrição, reitero que seu relato não se trata de uma regra prescrita, mas apenas uma das formas de se produzir músicas em casa, de modo que iniciei essa exposição abordando o “improviso” que, em diversos momentos, foi defendido por Chico: “*cê começa gravando do jeito que dá e depois vai melhorando um pouquinho*”. Segundo Chico, as oportunidades para se montar um estúdio caseiro têm crescido cada vez mais, principalmente “depois que a Billie Eilish ganhou o Grammy com um álbum gravado no quarto”. Me falando sobre o tratamento acústico do espaço ser a principal diferença entre um estúdio caseiro e um estúdio profissional, Chico me mostrou o colchão box de casal que tapava a janela da sala que utilizava como estúdio em seu apartamento. Sobre essas questões acústicas, me relatou que é preciso pensar o som como uma onda que se propaga e interage com o espaço e os objetos inseridos nele – dependendo dessas disposições, as ondas se colidem e as frequências das notas (dos instrumentos ou da voz) são prejudicadas em uma gravação. Em um estúdio profissional, há um tratamento do

espaço para que as ondas não se propaguem ou batam em lugares específicos, através do uso de difusores e painéis acústicos. Embora o ideal fosse realizar gravações em espaços onde as ondas sonoras não refletissem tanto – “como se a pessoa tivesse cantando no espaço sideral... onde não tem nenhum objeto... nenhuma parede pro som bater” –, tratar a acústica de um espaço é algo caro, de modo que Chico defende a prática do improviso (“fazer do jeito que dá”). Com o colchão na janela e mais alguns painéis de madeira recheados com lã de rocha (material que também abafa o som), Chico realizava suas gravações caseiras, afirmando, porém, que não necessariamente era preciso comprar algo para melhorar a acústica de um espaço de gravação, sendo possível, por exemplo, fazer de um guarda-roupa envolto em cobertas uma cabine de gravação e gravar nas madrugadas (quando o silêncio geralmente é maior).

Além da acústica, algo que ajudaria muito caso se gravasse em uma sala não “tratada acusticamente” seria a qualidade do microfone utilizado. Chico utiliza um SM57 da Shure que, segundo ele, por ser um microfone dinâmico, possui um alcance espacial mínimo (o que acaba diminuindo a captação de ruídos ao redor):

o ruído que tá aqui pela sala... o vizinho que dá pra gente ouvir mas é baixo... nesse microfone dificilmente vai pegar... ele grava bem e ele ajuda muito porque ele não pega uma área gigante (Transcrição de fala realizada por Francisco Okabe em outubro de 2020)

Quanto ao segundo microfone que utiliza (um MXL 440), afirma justamente o oposto, visto que, por ser condensador, possui uma área de captação maior, é ótimo para gravar os detalhes de uma performance com vocalização mais baixa (que seriam difíceis de obter utilizando um SM57). Porém, utilizar um microfone condensador de dia seria mais difícil: “passou uma moto lá na esquina talvez vai sair aqui... mas quanto a qualidade... num estúdio... seria certo usar esse né [o MXL 440]... numa sala bem isoladona [acusticamente]”. Dos microfones, Chico menciona a necessidade de possuir cabos XLR – mais de um, pois “do nada rola um problema” – e uma interface de áudio que, basicamente, processe o som dos microfones para o computador. Chico utiliza uma interface “Yamaha Steinberg ci1” que possui dois canais (entradas para microfones), o que, segundo ele, “já é o suficiente pra conseguir gravar em casa”. Além dos equipamentos que utiliza para gravar, me mostra também a pequena caixa de som ao lado do computador, que utiliza para conferir o som

enquanto trabalha em suas produções – a partir de algum programa DAW (*Digital Audio Workstation*).

No computador, Chico me afirma que é imprescindível utilizar algum software de mixagem de áudio (ele utiliza o Reaper), a fim de poder sobrepor camadas de áudio em uma *timeline* que, além da voz, pode utilizar instrumentos virtuais. Não havendo uma sala específica para gravar ou mesmo os equipamentos que havia descrito anteriormente, Chico me afirmou que a partir de um programa DAW já seria possível produzir músicas em casa:

no caso de não ter nem microfone... nem uma sala legal... nem silêncio nem nada... só tendo um DAW... algum desses DAW possíveis e baixando os instrumentos virtuais ou usando os que já vem já nele... você já faz tudo... tipo... a voz a gente vai acabar gravando né... mas tipo... quem tem Iphone... o fone do iPhone (...) é uma qualidade muito incrível (...) então você grava sua voz com um Iphone e usa um computador com um programa... nossa... você consegue fazer muita... muita coisa (Transcrição de fala realizada por Francisco Okabe em outubro de 2020)

Caso se opte por produzir exclusivamente através do uso de programas DAW no computador, afirmou que o uso de uma controladora MIDI poderia facilitar o processo, me apresentando a sua enquanto “seu xodó”:

com isso aqui dá pra tocar qualquer coisa assim... ela é pra tocar como se fosse um instrumento porque outro jeito possível é você ir com um mouse e escrever... no tempo 1 quero nota tal... no tempo 2 tal... é menos fluido e o movimento de estar tocando não tem (...) mas nada impede... com o mouse e teclado dá pra fazer tudo sabe... isso aí é só um jeito de ficar mais você tocando... por mais que você esteja tocando uma bateria num teclado... ou tocando um violão ou uma guitarra num teclado... o que não tem nada a ver com o instrumento em si... mas você tá tocando ainda (Transcrição de fala realizada por Francisco Okabe em outubro de 2020)

Para Chico, montar seu estúdio caseiro com os equipamentos que tem levou tempo, além de coisas que os amigos doaram ou venderam a preços mais baixos por serem usadas – como sua caixa de som (que pertencia ao seu professor) e seus painéis de lã de rocha (que um amigo de mudança da cidade passou para ele). De sua fala acerca dos equipamentos presentes em seu estúdio caseiro e do que considera minimamente necessário para se produzir em casa, enfatizo a perspectiva de “improviso” que diversas vezes ressaltou – “se não der pra fazer desse jeito... faz o que dá” –, defendendo que, mesmo a possibilidade de gravar a partir de um celular e produzir em um programa de computador faz parte um estilo de produção musical famoso – o “Lo-fi” (que se caracteriza por utilizar técnicas de gravação de baixa qualidade).

Na conversa realizada em outubro de 2020, Chico já mencionava o desejo de mudar para um local onde pudesse ter mais espaço e quietude exterior para produzir. O que, de fato, aconteceu alguns meses depois, segundo me relatou em uma videochamada realizada em março de 2021 (que contou também com a presença de Day Battisti). Nessa conversa, o casal de músicos me contou das possibilidades que a nova casa (um sobrado) forneceria para a formação de um estúdio caseiro com maior qualidade – tanto pelo espaço maior (duas salas na parte inferior do sobrado) quanto pela maior tranquilidade externa. A ideia seria organizar um espaço que também possibilitasse – no futuro – outras pessoas irem gravar, investindo em um isolamento acústico mais pensado e duradouro. A medida em que esse espaço ia surgindo, os músicos se dedicavam também aos ensaios e videochamadas para a realização do novo EP da banda Ímã, viabilizado a partir da Lei Aldir Blanc. Na próxima seção, abordo estas práticas musicais coletivas durante a pandemia, seguindo com essa, busco refletir sobre algumas adaptações impostas pela pandemia a um estúdio caseiro já aberto a receber trabalhos externos – mediante o relato de Leonardo Gumiero (adiante Leo), músico e produtor musical que, dentre diversas funções e parcerias, também integra a banda Ímã.

No mesmo bairro e rua para qual Chico e Day se mudaram, apenas algumas quadras de distância, se encontra o estúdio caseiro de Leo, com quem conversei através de uma videochamada realizada em março de 2021. Da edícula da casa em que mora com os pais, Leo – multi-instrumentista e produtor musical independente – me contou dos projetos que tem desenvolvido e das mudanças causadas pela pandemia em seu estúdio e produção. Sendo o seu pai também músico, me relatou que desde a adolescência utilizava do espaço para práticas musicais (montando instrumentos e tocando com as “bandas do colégio”), mas, somente por volta de 2014 ou 2015 – quando comprou uma “plaquinha de som pequena” e começou a gravar as músicas de sua banda –, resolveu transformar as duas salas em um estúdio:

acho que nessa época... que daí eu tratei as paredes tudo mais... mas óbvio em várias reformas... a primeira vez eu nem sabia o que tava fazendo direito... daí fui estudando mais como fazer esse lance... é isso... o estúdio tem essa cara mais profissional nos últimos anos assim (Transcrição de fala realizada por Leonardo Gumiero em março de 2021)

Abordando o processo de aprimoramento a partir dos anos (também mencionado por Chico), Leo relatou que, até ter “uma cara mais profissional”, seu estúdio passou por diversas mudanças – o que relacionou ao trabalho autônomo musical, de estar sempre em um processo

contínuo de busca pela melhoria (do ofício aos equipamentos). Quanto a essas melhorias, me contou de como a pandemia influenciou nas reformas mais recentes no estúdio, principalmente quanto aos encontros para gravar outros músicos:

a principal reforma foi passar os cabos pro... comprar a medusa⁶² pra passar os cabos pra sala... tratar certinho a sala de gravação... passar os cabos... comprar uma interface maior... e daí agora eu tenho a sala de mixagem e a sala de gravação... espaços separados e um espaço bem isolado... ali tem uma acústica realmente que dá pra gravar massa assim... um som mais profissional... e aqui também [na sala de mixagem] pensado mais pra mixagem (Transcrição de fala realizada por Leonardo Gumiero em março de 2021)

Se antes da pandemia Leo costumava “gravar do lado” da pessoa que estava tocando/cantando, após as medidas impostas pelo distanciamento social, separou as duas salas da edícula em “sala de gravação” e “sala de mixagem”, o que, segundo ele, para além de uma busca por maior segurança, dizia respeito também a uma melhor “referência do som” – restringindo a audição do que estava sendo gravado e conversando com a pessoa que gravava somente através do fone de ouvido, algo que considerou mais profissional. Mas as mudanças não se restringiam apenas ao espaço, também diziam respeito ao acréscimo de mais canais para gravação (contava com doze naquele momento) e, principalmente, as novas prescrições para as pessoas que vinham gravar. O que já seria limitado por quem eram essas pessoas, afirmando que só estava gravando pessoas que conhecia e podia confiar que estavam “levando a situação da pandemia a sério”, logo, não é como se seu estúdio caseiro estivesse aberto ao “público em geral”. Relatando acerca do processo de receber pessoas para gravar, me contou dos cuidados que toma:

a pessoa vem de máscara vai na salinha... se for violão ou algum instrumento todo mundo fica de máscara... se for vocal não tem muito como... mas a pessoa tira lá... canta... eu converso com ela através desse mic[rofone] aqui inclusive... então eu sou essa voz do além... (...) daí depois é isso... tem todo um... eu deixar o ar rodando passar álcool em todas as superfícies possíveis... maçanetas e tudo mais (Transcrição de fala realizada por Leonardo Gumiero em março de 2021)

Embora tenha realizado essas reformas e isolado os espaços – garantindo que as gravações se tornassem “super-individuais” –, Leo me afirmou que o processo para entender

62 Funcionando como extensões para os cabos, as medusas auxiliam na distribuição dos canais de áudio; no caso de Leo, conduzindo os sinais sonoros entre a sala de gravação e a sala de mixagem.

essas medidas não foi imediato. Como antes ficava dentro da sala de gravação junto com quem estivesse gravando, no início da pandemia, a primeira medida que realizou foi construir uma tela de plástico grande (como um biombo), que separasse e protegesse ambas as partes. Contudo, reconhecendo que naquela época “não entendia direito a pandemia”, compreendeu depois que esta nem era uma alternativa muito segura, embora tenha realizado algumas gravações “nesse esquema”. Com os espaços separados, a utilização de máscaras e uma atenção redobrada à desinfecção dos equipamentos após as gravações, Leo me relatou que aos poucos foi entendendo essa nova dinâmica em gravar, para a qual, o mais complicado, era entender como o tempo disposto para as gravações havia mudado. Se uma diária pesada durava cerca de cinco horas, passou a gostar de “fazer três e mais que três dá pra ver... sentir o cansaço assim”, visto que, quanto maior a quantidade de horas, maior seria a necessidade de uma pausa pra que as pessoas se alimentassem ou bebessem algo – o que estava sendo contornado montando uma mesinha do lado de fora, onde “cada um escolhe um canto do quintal e come”.

Deste modo, o relato de Leo corrobora à minha compreensão de que o entendimento das condições delimitadas pela pandemia foi um processo, acompanhado, certamente, do discurso científico (que com o passar dos meses pôde analisar os diferentes riscos e formas de contaminação) e das diretrizes governamentais (principalmente quanto às restrições específicas em cada momento), mas, também, das adaptações individuais nas vidas das pessoas. Em outras palavras, a escolha de Leo de gravar em seu estúdio somente pessoas próximas (que pudesse confiar nos cuidados quanto a pandemia) não foi automática: para além de considerar as questões apresentadas acima, foi no decorrer do tempo e de uma “adaptação à pandemia” que este pode permanecer produzindo. Na conclusão deste trabalho, discorro mais sobre como a temporalidade da pandemia se relaciona tanto ao que pude observar quanto às diferenças no que me foi relatado. Por agora, finalizando a seção, cabe retomar um último aspecto da fala de Leo quanto a ter permanecido produzindo na pandemia, que diz respeito aos editais e como estes “colocaram várias coisas em andamento”. Para além de o manter produzindo, os mesmos foram essenciais para apoiar projetos de grupos musicais diretamente afetados pelas restrições da pandemia.

Quanto a realidade dos grupos musicais na atualidade, em um texto publicado pelo jornal *El País*⁶³, o escritor especializado em música Miguel Ángel Bargaño refletiu sobre como a indústria musical tem se transformado em um espaço próprio às carreiras solo e não mais aos grupos. Considerando o fato de não haver nenhuma banda entre os 30 artistas mais ouvidos no Spotify em 2020 (com exceção do grupo de cantores sul-coreano BTS), o autor traça um comparativo entre aspectos de um “fazer musical” antigo e de um atual. Segundo Miguel, para além das dinâmicas de banda serem mais complexas e caras (fazendo com que seja mais cômodo para indústria musical lidar com uma carreira solo), tal transformação também se relacionava às facilidades de se produzir em casa atualmente – gravando e disponibilizando as composições na internet sem a necessidade de intermediários. Se há alguns anos uma ideia musical precisaria percorrer um longo caminho para se materializar (contando com a mediação de uma banda, estúdio e/ou gravadora), hoje, através de um programa DAW, um celular e alguns tutoriais na internet, é possível que uma pessoa encurte essa trajetória, tomando todas essas escolhas sozinha em seu quarto. Assim, segundo o autor, na contemporaneidade, é mais comum vermos individualidades que se encontram em parcerias (*o feat.*) do que processos musicais realizados em grupo.

Considerando as novas redes sociais voltadas para a autoexpressão (como Instagram e TikTok)⁶⁴ e a influência da pandemia nessa equação – com apresentações ao vivo adiadas no mundo todo –, Miguel se questiona se estaríamos assistindo um processo de “extinção” das bandas na indústria musical, na qual se perderia as referências de trabalhos colaborativos na música – gerando uma divisão entre intérpretes de carreira solo e produtores (sendo mesmo possível que uma só pessoa ocupasse ambas as posições). Em contrapartida a essa perspectiva, na próxima seção, apresento o caso da banda local *Ímã*, que, contemplada pelo edital da Lei Aldir Blanc, desenvolveu o EP “Jogos que exploram a composição” (criado justamente a partir da compreensão do que é ter uma banda na pandemia). Assim, a partir dos relatos de alguns integrantes da banda, além contestar a compreensão individualista do “fazer

63 BARGUEÑO, Miguel Ángel. Como a pandemia, a televisão e o Spotify ‘mataram’ os grupos musicais. *Jornal El País*. Publicado em 17 de abril de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2021-04-17/como-a-pandemia-a-televisao-e-o-spotify-mataram-os-grupos-musicais.html>>. Acesso em: 27 de abril de 2021.

64 LYNSKEY, Dorian. *Why bands are disappearing: “Young people aren’t excited by them”*. *The Guardian*. Publicado em 18 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2021/mar/18/why-bands-are-disappearing-young-people-arent-excited-by-them>>. Acesso em: 27 de abril de 2021.

musical” contemporâneo, discuto como as práticas musicais coletivas puderam ser desenvolvidas durante a pandemia.

3.2 “Jogos que exploram a composição”: fazendo música coletivamente na pandemia

Reunindo ao menos nove musicistas⁶⁵ da cidade (sem contar as parcerias com diversos outros artistas locais), a banda Ímã configura um perfeito caso para refletir como projetos musicais coletivos foram afetados e reagiram às condições da pandemia de Covid-19. Por meio de conversas realizadas em março de 2021 com quatro de seus integrantes (Day, Chico, Leo e Luciano), atentei às peculiaridades de um “fazer musical” coletivo que, considerando a impossibilidade de uma interação presencial, pensou formas de criar em conjunto mesmo à distância. Embora a maioria dessas interações virtuais tenham se tornado mais constantes após o edital da Lei Aldir Blanc no último trimestre de 2020, é fato que, desde o início da pandemia, a Ímã vem enfrentado desafios para manter uma banda com seu porte em atividade, o que retoma da estreia de seu primeiro álbum em abril de 2020 – “ímã de nove pontas” (2020) –, para o qual, não houve a possibilidade de se realizar um show de lançamento. Algo que, se para Luciano, é “emocionalmente esquisito”, para Leo, é solitário, me afirmando: “parece que *cê* sei lá não fez nada... mudou só a pasta do drive assim... embora tenha a recepção da galera online e tudo mais... mas é muito difícil medir (...) sem poder tocar as músicas com pessoas né... ver a cara da galera... ouvir no show”. A despeito disso, já naquele início de pandemia, a banda buscou promover o lançamento de seu disco por meio de interações online – como demonstra, por exemplo, o clipe colaborativo para a faixa “Incendeia”⁶⁶, lançado em 13 de abril de 2020. No clipe, realizado por meio da participação de 136 pessoas isoladas em suas casas, diversos vídeos caseiros acompanham a canção, que, naquele desconhecido momento de isolamento social, conclamava um “tempo de dançar pra frente”.

Assim, considerando o projeto da Ímã de processos e resultados “experimentais” mais coletivos e o fato de enfrentarem desde o início os impasses para a continuidade de um grupo

65 Em ordem alfabética: Daniel D’Alessandro, Day Battisti, Francisco Okabe, Guilherme Nunes, Leonardo Gumiero, Lorenzo Molossi, Luciano Faccini, Má Ribeiro e Yasmine Matusita.

66 ÍMÃ / Incendeia (Clipe Oficial). 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Ímã de nove pontas. Disponível em: <<https://youtu.be/iqwUWCaq4II>>. Acesso em: 27 de abril de 2021.

musical durante a pandemia, não é tão surpreendente que tenham escolhido partir destas condições para “explorar processos menos tradicionais em música”, conforme me afirma Luciano. Para Leo, se “o EP ia vir de uns métodos alternativos de qualquer forma... então a gente já integrou isso como parte da pira”, o que se traduziu na realização de um projeto de quatro músicas produzidas “a base de muita videochamada”. Intitulado “Jogos que exploram a composição”, o projeto foi contemplado pelo Edital nº 038/2020 (CURITIBA, 2020a), na Modalidade II da Lei Aldir Blanc. A ideia do EP foi produzir três canções (mais uma introdução instrumental) tendo como base os textos de três poetas da cidade: Francisco Mallmann, Júlia Raiz e Natasha Tinet. Com exceção de Lorenzo, todos os outros integrantes da banda se envolveram no projeto, que conta também com a participação de Roseane Santos enquanto convidada.

Em uma outra conversa acerca da produção do EP, Chico e Day me descreveram a proposta dos jogos a partir de um baralho que, segundo Day, buscava alcançar algum “resultado musical”: através de um site que criava cartas para estudo, foi desenvolvido um baralho pelos integrantes da banda, em que cada carta delegava uma ação que produziria algum som (por fim depositado em uma mesma pasta online disponível para todos). Como exemplo, Chico citou a proposta de uma dessas cartas: “gravar o som que passa na janela agora... daí *cê* tira a carta *cê* tem de pegar o celular e ir lá gravar na hora (...) a gente criou um *docs* do Google e todo mundo ia jogando lá na hora”. Para além de produzir elementos que estariam presentes no EP, a partir desses jogos, os músicos exercitavam suas criatividade e formulavam juntos a musicalidade do projeto (que já contava com os textos das poesias enquanto letras).

Realizando ao menos uma videochamada semanal coletiva durante o primeiro trimestre de 2021 (chegando a fazer mais de uma com quem estivesse mais disponível), os integrantes da Ímã se reuniam mais para apresentar as ideias que obtiveram a partir dos jogos de composição do que propriamente para ensaiar ou tocarem juntos, uma vez que isso seria complicado – seja pela quantidade de pessoas envolvidas ou pelos consequentes atrasos sonoros entre as transmissões online. Uma alternativa inicial para instigar a produção do EP foi dividir as três canções entre três grupos, que trabalhariam nelas até o momento em que cada música chegasse a um estágio mais avançado e todos pudessem “dar pitaco” em tudo, conforme me afirmou Chico:

a gente dividiu em grupo... cada três pessoas dos nove pegou uma música... e daí uma das ideias era a gente mudar de música por semanas... mas no fim a gente tava tão atarefado que estamos até agora nos mesmos grupos... porque ninguém esgotou as ideias em uma música né... pra falar *vamo* trocar de música porque já deu essa... tava todo mundo “não... queria fazer isso não deu tempo”... agora já tá num estágio mais avançado que agora todo mundo dá pitaco em todas assim (Transcrição de fala realizada por Francisco Okabe em março de 2021)

É preciso salientar que, a possibilidade dessas trocas ocorrerem estava diretamente relacionada às condições de parte dos integrantes de gravarem em suas próprias casas (como Chico, Day e Leo) ou receberem pessoas para gravar (no caso de Leo). Em março de 2021, embora reconhecessem que ainda havia trabalho a se fazer, afirmavam que boa parte da fase inicial da produção do EP já havia passado, ou, nas palavras de Leo (responsável pela mixagem e masterização): “a gente não tinha nada e tem um tanto agora... não tá pronto e talvez não muito perto de pronto... não é nada normal assim... não é nada do que a gente tá confortável em fazer assim... mas é isso... foi o que a gente se propôs a fazer”. Segundo Leo, o principal desafio em produzir nessas condições foi encontrar uma forma de transpor a interação da banda para o online, tendo em vista que a proposta da Ímã sempre foi de subverter “processos comuns” de composição em uma banda:

geralmente uma pessoa que compõe ou uma pessoa vem com uma série de acordes ou um *riff* de guitarra ou uma letra e aí todo mundo coloca em cima e é isso aí... mas eu gosto de quando é possível ser mais coletivo... vir mais da troca ou não ter um compositor tão facilmente... tipo o núcleo só vir de uma pessoa... e a Ímã sempre foi uma loucura né (...) é muita gente colocando ideia e a Ímã sempre foi *vamo* dizer sim pras coisas... bota um cavaco com tchelo com distorção com três baterias... bora lá... e acho que essa é a energia da banda assim (Transcrição de fala realizada por Leonardo Gumiero em março de 2021)

Reafirmando essa perspectiva, Luciano me relatou que, subvertendo a lógica comum do processo de composição citado acima, o desejo da Ímã sempre foi de produzir “trabalhos experimentais não só no resultado mas também nos processos de grupo”. Contudo, apesar de sonharem coisas imensas, precisavam reconhecer a necessidade de “acomodar o sonho na realidade”, afirmando que não conseguiram ser tão radicais quanto gostariam na composição do EP, principalmente devido ao curto tempo para sua realização e a dificuldade em criar algo coletivamente sem a experiência presencial de tocar as músicas reunidos:

a vida de uma banda como a nossa era assim... rola muito corpo a corpo né... a gente tá junto e isso também... tem um caráter até um pouco terapêutico no dia a dia... tinha né... porque a gente não sabe muito bem mais o que isso mas... de tipo todo mundo se encontrar uma vez por semana sabe... num mesmo lugar... toma um café e conversa... daí toca junto... a experiência física da música é uma coisa muito poderosa né... então... eu acho que nutre quem se apaixona pela... pelo fazer musical desde o início... então ter que fazer essa transposição dessa experiência que é muito tátil assim... pra um ambiente virtual... foi... segue sendo um desafio (Transcrição de fala realizada por Luciano Faccini em março de 2021)

Nesse desafio de “transpor a experiência física da música para um ambiente virtual”, Luciano afirmou que, além das experiências enquanto banda (prévias a pandemia), os integrantes possuem relações de proximidade (mesmo antes do surgimento da banda) auxiliou na criação de um “vocabulário em comum” para algo tão subjetivo quanto “fazer música”: “quando a gente diz nossa estava imaginando um som crocante para essa guitarra... a galera sabe mais ou menos o que... que tipo de crocância a gente tá falando sabe”. Desse modo, da “necessidade de atualizar as presenças juntos” e “à base de muita conversa de áudio e videochamada”, Luciano afirmou que o EP “trouxo um fôlego positivo”. Embora, na época em que conversamos, estivesse incerto se os prazos de entrega seriam ou não prorrogados, Luciano me confirmou que entregariam o trabalho dentro do tempo estimado, mesmo que para isso fosse necessário realizar uma “entrega institucional”, visto que: “lançar música não é só música... a gente precisa de um mês de assessoria... a gente precisa escrever uns bons *releases*... a gente precisa sabe... fazer um projeto de mídias sociais”. Desse modo, uma das propostas seria entregar o prometido ao edital por meio de uma plataforma de *streaming* mais livre, que permitisse uma atualização posterior dos arquivos (como é o caso da Bandcamp): “a gente tá pensando um pouco nisso que é pra inclusive valorizar o próprio trabalho né... e valorizar o próprio trabalho é respeitar o dinheiro público nesse caso também”.

Quanto a isso, de acordo com o Edital nº 134/2020 (da homologação final dos projetos aprovados) (CURITIBA, 2020b), o EP da Ímã captou o valor de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) para a sua realização. Repartido entre integrantes da banda, poetas, músicos convidados e demais profissionais técnicos (somando um total de quase vinte pessoas), de um modo geral, o projeto não reverteu uma grande quantia para nenhuma das pessoas envolvidas. Para além da função de “pagar as contas de uns dois meses” (segundo Luciano), este possibilitou, principalmente, uma forma de utilizar do momento atípico da pandemia para produzir ou

“quebrar a inércia” (como me disse Leo), aproveitando a possibilidade de manter a banda ativa após o lançamento de seu primeiro álbum. A fim de elucidar os diversos profissionais envolvidos na produção de um projeto musical independente como este, destaco a seguinte fala de Chico acerca da quantidade de pessoas que participam:

um monte de gente... foto... vai ser dois fotógrafos porque a gente pensou *vamo* aproveitar o máximo que der em um dia com máscara num quintal... e tirar o máximo de fotos porque não *vamo* reunir nunca mais até a vacina... e é muita gente... daí vai ter dois fotógrafos... direção de arte... ainda tem uma produtora das contabilidades... assessor de imprensa... (Transcrição de fala realizada por Francisco Okabe em março de 2021)

Se Chico pensava na possibilidade de reunir a banda ao menos para realizar as fotos do EP, algumas semanas depois, tal alternativa foi descartada, tendo em vista o agravamento da pandemia. Assim, foi decidido que a identidade visual seguiria uma proposta semelhante ao processo de composição das músicas do EP, partindo de interações e colagens realizadas com fotos feitas pelos integrantes da banda. A respeito disso, em abril de 2021, enviei uma mensagem a Tárçilo Pereira, um dos responsáveis pelo projeto visual. O fotógrafo, que já conhecia pessoalmente dos eventos do Onça Discos, me contou que a princípio pensava em realizar um projeto mais tradicional (considerando os cuidados de distanciamento e máscaras), contudo, na medida em que a pandemia avançou e o país ultrapassou recordes diários de mortes⁶⁷, a equipe – com assistência de Walter Thoms e direção de arte de Laís Melo – propôs a banda uma outra forma de criar essas imagens. Equivalente a realização remota do EP, a proposta da identidade visual partiu de um jogo de proposições, com a ideia da banda realizar fotos em seu cotidiano e a equipe visual agrupar essas imagens em colagens posteriormente. Acerca desse processo, Tárçilo me relatou através de um áudio:

a gente bolou esses dispositivos que eram assim... fotografe a cura... fotografe o Brasil... fotografe algo em chamas... fotografe o que te alimenta... fotografe o vento... e por aí vai... foram 21 propostas durante 21 dias... todo dia pela manhã... eu ia no grupo da banda e lançava essa proposta desse jeito que eu te falei... pra eles... cada integrante fazer uma foto (...) e após ter feito essa foto subir na pasta do drive que eu fiz uma pasta pra banda... com uma pasta pra cada integrante (Transcrição de áudio enviado por Tárçilo em abril de 2021)

67 ANTES do fim, abril de 2021 torna-se o mês mais letal da pandemia no Brasil. Portal UOL. Publicado em 24 de abril de 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/04/24/abril-mes-mais-letal-pandemia-covid-19.htm>>. Acesso em: 29 de abril de 2021.

No momento em que conversei com Tárçilo, o recolhimento das fotos havia terminado há poucos dias, faltando ainda a análise de todo o material enviado e o início do processo de montagem e colagem – o que seria uma difícil corrida contra o relógio caso os prazos para entrega dos materiais não houvessem sido ampliados. A princípio, de acordo com o Edital nº 038/2020, a entrega do projeto à Fundação Cultural de Curitiba deveria ocorrer até o dia 30 de abril de 2021 (CURITIBA, 2020a: 12), seguida de um prazo de até trinta dias para “a prestação de contas coerentemente com os orçamentos apresentados” (CURITIBA, 2020a: 23), entretanto, tais prazos foram reformulados a partir de mudanças na Lei nº 14.017/2020 (BRASIL, 2020) mediante o Decreto Federal nº 10.683 (BRASIL, 2021), que, publicado em 20 de abril de 2021, estendeu os prazos dos projetos entre “31 de dezembro de 2021 para a execução e março de 2022 para o relatório final de prestação de contas dos Estados e Municípios com o governo” (NORONHA, 2021). Logo, se descartou a ideia de uma “entrega institucional” do projeto, já que, mediante o novo decreto, a banda e demais profissionais envolvidos contariam com mais tempo para trabalhar no EP.

Embora celebre junto a eles a oportunidade de se aplicarem mais aos “jogos que exploram a composição”, é certo que, tendo eu mesmo de também cumprir um prazo, a presente seção se encerrará sem uma análise dos resultados dessas interações virtuais. No entanto, considerando que o primordial de minha investigação até aqui foi dar conta dos processos “enquanto pandemia”, não assumo que a discussão apresentada se torne menos relevante por não apresentar o desfecho do processo nas músicas. No fim, me interessou mais discorrer *como* estas pessoas colaboraram musicalmente entre si do que qual o produto final dessa colaboração. Em critérios musicais, o que serão as canções do EP e como serão recebidas por quem ouve é algo que – por mais interessante que seja – não cabe a minha análise, contudo, busquei destacar a singularidade do processo de suas composições: das condições da pandemia que as circundam, das pessoas que – habituadas a se verem pessoalmente com frequência – precisaram descobrir novos modos de interagir virtualmente: distantes fisicamente mas presentes por meio de videochamadas, áudios e jogos, que, para além da criação de um EP, tentaram reinventar a convivência da “troca de ideias musicais” de um mundo que já foi e que, para todos com que conversei, urge em retornar.

Por fim, quando a pandemia acabar, talvez todas essas interações virtuais que descrevi fiquem no passado e se perceba um efervescer de músicos dispostos a colaborarem

presencialmente entre si, o surgimento de novos grupos musicais e uma valorização da experiência de “tocar junto”. Por outro lado, como parte da bibliografia que apresentei nesse capítulo me leva a pensar, talvez o período de isolamento social só venha a fortalecer o processo (já intenso antes da pandemia) da exclusividade do computador na composição e produção musical, levando a uma individualização cada vez maior tanto nas práticas quanto nos projetos musicais. Embora compreenda que ambas as opções ocorram simultaneamente (sendo preciso considerar cada caso particularmente), é imprescindível considerar atentamente a inegável tomada das tecnologias digitais no setor musical como um “momento de transição”. Diferente de me somar ao coro dos alarmados que veem nisso o fim da “autenticidade musical”, finalizo esse capítulo afirmando que, para além de refletir acerca dos resultados a longo prazo dessa “transição”, é preciso – ao menos – reconhecer a participação das pessoas nesta. No fim, instrumentos digitais, algoritmos de recomendação, playlists, *lives* e etc. se unem em um mesmo aspecto: o espaço que a música ocupa na vida das pessoas.

Quanto a isso, me arrisco em afirmar que: se, partindo de um olhar retrospectivo, Elias (1994) enxerga na trajetória de Mozart o exemplo para pensar a transformação do lugar que o artista e sua arte ocupavam socialmente no século XVIII, em minha pesquisa – reconhecendo as peculiaridades de um olhar sincrônico –, compreendi as condições e efeitos da pandemia a partir de uma semelhante perspectiva para a contemporaneidade. Embora não passe de uma aposta (passível de ser investigada em futuras pesquisas), entendo que, o “momento de transição” das práticas musicais (em andamento nas últimas décadas) encontrou seu ponto de inflexão na pandemia de Covid-19, sendo não mais somente uma questão de como a digitalização, as redes sociais e a valorização da música ao vivo mudaram o consumo e a produção musical nos últimos anos, mas *como a pandemia alterará* (já tem alterado) a maneira de refletir acerca dessas transformações, principalmente, quanto ao lugar que a música ocupa no cotidiano das pessoas em momentos críticos para toda a humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por certo, o problema de pesquisa que me interessou investigar nesse texto (isto é, como os músicos independentes vivenciavam a pandemia de Covid-19) talvez pudesse ser questionado a partir de outra área do conhecimento – algo que refleti no decorrer das leituras, relacionadas tanto à Comunicação quanto, evidentemente, à Música –, todavia, entendo que, somente a partir da prática e discussão antropológica, me foi possível refletir acerca deste para além de uma compreensão estritamente ligada ao “registro do momento”. De fato, assim como apresentado por Tim Ingold em “*Anthropology: Why It Matters*”⁶⁸ (2019), embora a etnografia tenha por finalidade “condensar um relato sobre a vida dos outros” (INGOLD, 2019: 62), a antropologia não se resume a isso, visto que, para além da descrição, o objetivo do antropólogo é, a partir da experiência com outras pessoas (da relação, como abordei na Introdução), “especular sobre quais poderiam ser as condições e as possibilidades de vida” (INGOLD, 2019: 62). O tipo de antropologia que interessa a Ingold (2019) não é a que olha de cima e reivindica uma interpretação da vida das pessoas por valores “sociais” ou “culturais”, mas, ao contrário, “trata de compartilhar da sua presença, de aprender com as suas experiências de vida e de aplicar esse conhecimento às concepções de como a vida humana poderia ser, das suas condições e possibilidades futuras” (INGOLD, 2019: 10), ou seja, trata-se de “um diálogo no qual todos aqueles que participam estão prestes a serem transformados” (INGOLD, 2019: 19).

Assim, embora compreenda e tenha destacado no decorrer de minha pesquisa o valor de registrar os cotidianos dos músicos independentes nesse período “enquanto pandemia”, assumo que a discussão antropológica que busquei empreender não se limita a esse aspecto: mais do que uma descrição dos relatos, foi através de partilhar das presenças (“distantes” ou “remotas”) dos músicos e me importar com seus modos de viver (INGOLD, 2019: 11) que pude refletir acerca de como estes experienciavam a pandemia de Covid-19, chegando aos três tópicos apresentados já no título do trabalho – editais, *lives* e videochamadas. No decorrer dessa investigação, meu intuito foi destacar como estes três aspectos se relacionaram nas vidas dos músicos independentes com quem pude conviver, demonstrando como, diferente de

68 Apesar de ter lido a ótima edição traduzida pela Editora Vozes em 2019, decidi utilizar o título original em inglês, pois, diferente da pergunta “para que serve?” (na edição traduzida), “why it matters” pode também ser traduzido por “por que importa” (que me parece mais apropriado a discussão do texto).

uma única forma de refletir acerca dos efeitos da pandemia de Covid-19, se percebia uma pluralidade de vivências, as quais – apenas para critérios analíticos – busco diferenciar mediante três categorias: “música como profissão”, “tempo de carreira musical” e, por fim, “condições em se autoproduzir”.

Na primeira, entendo que, para os músicos que não dependiam financeiramente de suas atividades musicais e acabaram (por necessidade ou imposição) se dedicando mais a seus outros vínculos empregatícios, o período da pandemia foi como um “hiato musical”, que, apesar de não estritamente relacionado a um “não produzir” (tendo em vista o caso de Matheus), diz respeito a como esses músicos atribuíram uma “pausa” a esse momento de suas vidas. Por outro lado, aos que dependiam exclusivamente de seus trabalhos no setor musical (a maior parte dos relatos descritos nesta pesquisa), houve a necessidade de “reinventar” o ganho de suas rendas – o que, se para alguns, não significou uma transformação absurda de seus trabalhos habituais (por exemplo, na aplicação aos editais de fomento anteriores à pandemia), para outros, resultou no aprendizado de novas formas de monetizar suas práticas musicais. Em ambos os casos, o modo como se pensava acerca desses procedimentos de auxílio foi reformulado, de maneira que, os que já conheciam da “linguagem dos editais” (como Luciano se referiu) passaram a ser mais assertivos em suas propostas (como apresentado por Rubia) e, aqueles que nunca haviam sido aprovados, tiveram sua primeira inserção – considerando também a relevância que isto teve para suas carreiras artísticas (como é o caso de Acácio em sua primeira composição autoral aprovada).

Também relacionado a categoria anterior, o “tempo de carreira musical” se mostrou um elemento crucial para pensar tanto as relações de auxílio quanto as interações entre os músicos independentes. No decorrer de minha investigação, busquei demonstrar a atuação de uma “rede de interdependência” entre pessoas envolvidas no setor musical na cidade – principalmente percebida pela assistência que alguns obtiveram para a realização dos vídeos que submeteram aos editais e pelas interações/participações nas *lives* que acompanhei. A respeito da assistência na realização dos vídeos, retomo, por exemplo, os relatos de Acácio e Luciano, que tomaram emprestados equipamentos de amigos para produzirem os materiais que enviaram aos editais. Para ambos – dependentes das rendas provindas do setor musical –, a relação entre ser aprovado no edital e alcançar alguma assistência durante a crise só foi possível a partir da ajuda de outras pessoas (também envolvidas no setor), o que, a meu ver, se

relaciona as interações que esses músicos possuíam nessa “rede” – a qual também legítimo através de como realizei minha investigação: partindo dos músicos do Onça Discos e das parcerias que estes realizavam com outros músicos. Ademais dos relatos, também apreendi a atuação dessa “rede de interdependência” através das transmissões ao vivo relatadas. Se na campanha “Conexões do Bem” a mesma se demonstrou de forma generalizada (na proposta e nas interações), na “Apoie Quem Cria”, se percebeu tanto a partir dos valores distribuídos aos músicos e técnicos quanto em suas proposições: realçar os projetos musicais independentes (muitos dos quais ainda não integrados a essa “rede” por serem muito recentes, necessitando de divulgação para formar seu público) e apresentar os relatos dos profissionais técnicos do setor musical (enfatizando que estes também contavam com as rendas do setor do entretenimento e necessitavam ser lembrados por parte das políticas de auxílio).

Acerca da última dessas categorias, as “condições em se autoproduzir” significavam boa parte das minhas primeiras motivações em pesquisar junto a músicos independentes (tendo em vista o abordado fascínio pelas inovações tecnológicas), todavia, após a situação perpetrada pela pandemia, as mesmas ganharam outra implicação: de que forma os músicos independentes estavam produzindo em um período complexo para a realização de encontros presenciais e “trocas de ideias musicais” (mesmo para aqueles que contavam com uma participação ativa na “rede de interdependência”). Assim, percebi que o principal fator diferenciante poderia estar nas condições que se possuía para produzir em casa, ao que busquei abordar quais seriam as particularidades dos estúdios caseiros (apresentadas nos casos de Chico e Leo). Entretanto, isso não se resume a uma questão de equipamentos, pois mesmo aqueles que não possuíam determinados dispositivos de gravação também realizaram produções caseiras durante a pandemia (como é o caso da banda Metromanas), mas sim, do que é possível produzir e como, a partir desta produção, se pode acessar determinados resultados – como ser aprovado em editais ou lançar um EP gravado inteiramente de forma remota (no caso da banda Ímã).

No mais, as três categorias acima não são formas de separar os relatos dos músicos independentes em caixinhas (mesmo porque diversas destas questões se observaram juntas e totalmente implicadas) – é somente em minha cabeça que essas experiências se dividiram, sobretudo quando, através da escrita do texto, busquei recriar os momentos do “evento de campo” (STRATHERN, 2014; AHLIN, LI, 2019). Assim, não busco encerrar este texto dando

a impressão de que os três parágrafos acima abarcam a pluralidade de vivências a qual me referi, antes, são formas que eu concebi de “resumir” as experiências – não “falando em nome das pessoas” com que pude conviver, mas, como defende Ingold (2019: 63), opinando (com as minhas palavras) o que a relação que me foi possível manter com estas pessoas me levou a refletir.

Por fim, antes de encerrar, cabe suscitar outra consideração pensada no decorrer da escrita da dissertação: como a temporalidade da pandemia atuou cocriando o “evento de campo” investigado (AHLIN; LI, 2019). No decorrer das atualizações de texto enviadas ao meu orientador, o mesmo ressaltou esse caráter: sendo minha escrita concomitante ao desenrolar da pandemia, o texto também refletiria sobre os diferentes momentos desta, na medida em que – em minha vida e na vida das pessoas com quem convivi – a própria relação com pandemia também se alterava. Sendo assim, apesar de *como os músicos independentes de Curitiba vivenciavam a pandemia de Covid-19* ter constituído o meu “evento de campo”, é certo que, os momentos em que escrevi cada capítulo denotaram “diferentes pandemias”: se o Capítulo 1 (escrito entre agosto e outubro de 2020) apresentou parte das mudanças mais imediatas na vida dos músicos, suas reações aos primeiros meses⁶⁹ da pandemia e suas expectativas para uma solução, por sua vez, o Capítulo 2 (escrito no primeiro trimestre de 2021) e o Capítulo 3 (escrito em abril de 2021) apresentaram outras formas de como os músicos entendiam e vivenciavam a pandemia, compreendendo as adaptações que foram se descobrindo no decorrer do tempo, como, por exemplo, a realização híbrida do Curitiba Jazz Festival (online e presencial com distanciamento) e o aprimoramento dos cuidados para gravações presenciais no estúdio caseiro de Leo. Em resumo, as análises presentes no texto foram se alterando na medida em que, no decorrer do tempo, as próprias relações das pessoas com a pandemia também se transformaram.

Chegado o fim dessa dissertação – passados mais de um ano desde que a pandemia de Covid-19 iniciou –, gostaria muito de encerrar dizendo que estamos melhores do que antes, anunciando um presente mais esperançoso e cheio de novas possibilidades, entretanto, embora o número de pessoas vacinadas cresça diariamente, a quantidade de casos e mortes causadas

69 Posterior a minha qualificação, a seção 1.4 apresenta reflexões de acontecimentos ocorridos no final de 2020 e começo de 2021. A escolha de agrupá-la nesse Capítulo se deu por entender que, sendo os músicos independentes que convivi aprovados no edital da Lei Aldir Blanc, a discussão também dizia respeito a como estes estavam reagindo a pandemia de Covid-19 (objetivo do Capítulo).

pelo vírus segue expressiva. Assim, o “enquanto pandemia” que investiguei, infelizmente, não se encerra com o fim desse texto: mesmo ainda enquanto escrevo essas palavras, os músicos não sabem quando o setor do entretenimento retornará com suas atividades presenciais. Desse modo, de tudo o que foi dito e refletido, finalizo enfatizando a perseverança com que os mesmos têm resistido a um momento incerto e difícil em suas vidas, sobretudo, em um cenário de tristeza e luto nacional pelas mais de quinhentas mil mortes causadas pela doença até agora. Se terminar esse texto lembrando dessa terrível realidade é doloroso, ainda assim, não posso deixar de fazê-lo – como nas palavras da canção de Rubia Divino, embora se queira “falar de amenidades”, permanece a pergunta “quando isso vai parar?”. Tal qual os músicos independentes me relataram, finalizo desejando junto a eles: que seja logo.

REFERÊNCIAS

AHLIN, Tanja; LI, Fang Fang. From field sites to field events – Creating the field with information and communication technologies. **Medicine Anthropology Theory** 6 (2): 1–24; 2019. Disponível em: <<http://journals.ed.ac.uk/index.php/mat/article/view/4931>>. Acesso em: 05 de outubro de 2020.

BOIX, Ornela. Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. **Revista Ensembles**, año 1, n.2, 2015, pp. 11-26. Disponível em: <<http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/45>>. Acesso em: 29 de junho de 2020.

BOIX, Ornela. Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes. **LIS**, 10(19), 2018, 55-72. Disponível em: <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3878>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

BOLETIM Observatório Covid-19. Fundação Oswaldo Cruz, 2021. Publicado no dia 16 de março de 2021. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/documento/boletim-extraordinario-do-observatorio-covid-19-aponta-maior-colapso-sanitario-e>>. Acesso em: 17 de março de 2021.

BRASIL. Diário Oficial da União. Órgão: Atos do Poder Legislativo. Lei nº 14.107/2020, de 29 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>> Acesso em: 20 de outubro de 2020.

BRASIL. Decreto nº 10.683, de 20 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/decreto/d10683.htm> Acesso em: 03 de maio de 2021.

CALVI, Juan; FOUCE, Héctor. De la crisis de la industria musical a las audiencias activas. El futuro digital de la música. Em: **TELOS – Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad**. nº 106, p. 48 – 52, Madrid, fev – maio, 2017. Disponível em: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero106/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 7 – 12, 98 – 113, 155 – 169.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais**: Performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/pt-br.php>> Acesso em: 26 de junho de 2020.

CORTEZ, Natália M. Pacheco. Imaginação e serendipidade: algoritmos de recomendação musical na ecologia de streaming. Em: **Comunicação em Ambiente Digital**. SATUF, Ivan; PRADO, Jan A. Barbosa (Org.). Editora LabCom.IFP, p. 27 – 45, Covilhã, 2019.

CUADRADO, Francisco José. Del audio digital al audio virtual. Nuevas tendencias em la creación musical propiciadas por las nuevas tecnologías. Em: **TELOS – Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad**. nº 106, Madrid, fev – maio, 2017, p. 63 – 71. Disponível em: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero106/>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2020.

CURITIBA (PR). 2020a. Fundação Cultural de Curitiba. Edital nº 038/2020. Prefeitura Municipal de Curitiba: 30 de setembro de 2020. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/aviso_lab/> Acesso em: 23 de outubro de 2020.

CURITIBA (PR). 2020b. Fundação Cultural de Curitiba. Edital nº 134/2020. Homologação e resultado final do Edital nº 038/2020 - Aldir Blanc de Curitiba. Prefeitura Municipal de Curitiba: 21 de dezembro de 2020. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/aviso_lab/> Acesso em: 02 de março de 2021.

CURITIBA (PR). 2021. Decreto municipal nº 565/2021. Estabelece medidas restritivas a atividades e serviços para o enfrentamento da Emergência em Saúde Pública. Publicado no dia 12 de março de 2021. Disponível em: <<https://mid.curitiba.pr.gov.br/2021/00311717.pdf>>. Acesso em: 17 de março de 2021.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000.

DIAS, Juliana Braz. Música e experiência na era da reprodução digital. **Anuário Antropológico** [Online] I, 2014, p. 219-240. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/aa/702>>. Acesso em: 20 de março de 2021.

ELIAS, Norbert. “Introdução”, “O sociólogo como destruidor de mitos”, “Modelos de jogo”. Em: **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 13-34, 53-112.

ELIAS, Norbert. **Mozart – Sociologia de um gênio (Parte I)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 9 – 107, 1994.

FABIAN, Johannes. O tempo e a escrita sobre o Outro. Em: **O tempo e o outro** – como a Antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 100 – 128.

FOUCE, Héctor. De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha. Comunicar. **Revista científica de comunicación y educación**, (34), 65–72, 2010. Disponível em: <<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=revista&numero=34>> Acesso em: 28 de julho de 2020.

GALLO, Guadalupe; SEMÁN, Pablo. Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización. **Revista Versión**. Estudios de Comunicación y Política, nº 30, 2012, p. 151-162. Disponível em: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/516>. Acesso em: 29 de julho de 2020.

GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 73, p. 47-63. São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i73p47-63>>. Acesso em: 28 de março de 2021.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. O Admirável mundo da tecnologia musical – Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música. **Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, [S.l.], v. 2, n. 24, p. 37-49, julho 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36868>>. Acesso em: 04 de agosto de 2020.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2010.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?** Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

LUERSEN, Harry Eduardo. **Comunicação, indústria fonográfica e tecnologia**: novos cenários, mediações e transformações na produção musical. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4530>> Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

MÁRQUEZ, Israel. Nuevas prácticas de creación, distribución, consumo y ‘socialidad’ musical. La ‘YouTubificación’ de la música. In: **TELOS – Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad**. nº 106, Madrid, fev – maio, 2017, p. 72-81.

Disponível em: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero106/>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2020.

MOURA, Rafaela. Há um ano sem renda, artistas pedem bolsa para o governo. **Jornal Plural**. Curitiba, 2021. Publicado em 19 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/ha-um-ano-sem-renda-artistas-pedem-bolsa-para-o-governo/>>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

NORONHA, Fabrício. Prorrogação: os próximos passos da Lei Aldir Blanc. **Mídia Ninja**. Publicado em 27 de abril de 2021. Disponível em: <<https://midianinja.org/fabricionoronha/prorrogac%cc%a7a%cc%83o-os-proximos-passos-da-lei-aldir-blanc/>>. Acesso em: 03 de maio de 2021.

OBSERVATÓRIO de Covid-19 BR. Uma catástrofe se aproxima, mas ainda podemos evitá-la. Publicado 03 de março de 2021. Site, 2021. Disponível em: <<https://covid19br.github.io/analises.html?aba=aba16#>>. Acesso em: 17 de março de 2021.

PARANÁ. 2020a. Governo do Estado do Paraná. Decreto Estadual nº 4230/2020. Publicado no Diário Oficial nº. 10646 de 16 de Março de 2020. Disponível em: <<https://www.legislacao.pr.gov.br/legislacao/pesquisarAto.do?action=exibir&codAto=232854>>. Acesso em: 08 de março de 2021.

PARANÁ. 2020b. Edital N° 02/2020 de chamamento para licenciamento de conteúdo cultural digital [Cultura feita em casa]. Paraná: Secretária da Comunicação Social e da Cultura, 25 de junho de 2020. Disponível em: <<http://www.comunicacao.pr.gov.br/Pagina/Cultura-feita-em-casa>> Acesso em: 11 de agosto de 2020.

PESQUISA Impactos da Covid-19 na Economia Criativa: relatório final de pesquisa. Daniele Pereira Canedo, Carlos Beyrodt Paiva Neto, (coordenadores), Salvador: Observatório da Economia Criativa, Santo Amaro: UFRB, 2020. Disponível em: <<https://ufrb.edu.br/proext/economiacriativa-covid19/>>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

QUEIROZ, Maria Isaura P. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: **Ciência e Cultura** 39(3): 272-286, 1987.

RELATÓRIO sobre o impacto da Covid-19 no mercado da música do Brasil. DATA SIM (Semana Internacional de Música de São Paulo), março de 2020. Disponível em: <https://datasim.info/pesquisas/acesse-relatorio-sobre-impactos-do-coronavirus-no-mercado-brasileiro-de-musica/>. Acesso em: 24 de julho de 2020.

ROSS, Alex. **Escuta só** – do clássico ao pop. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 19 – 90.

STRATHERN, Marilyn. **From Papua New Guinea to a UK Council on Bioethics: fieldwork at the beginning and end of an anthropological lifetime**. Palestra FFLCH/USP, 25/08/2014, 2014.

STRATHERN, Marilyn. “O efeito etnográfico – Parte 1”. Em: **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac e Naify, 2014 [1999].

WAIZBORT, Leopoldo. Fonógrafo. **Novos Estudos**. Edição 99, vol. 33, nº 2. Julho de 2014. Disponível em: <<http://novosestudos.com.br/produto/edicao-99/>>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

YÚDICE, George. **Nuevas Tecnologías, Música y Experiência**. Editora Gedisa, S. A. Barcelona, 2007.