



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Programa de Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde

**IMAGINAÇÃO, ATIVIDADE CRIADORA E INTERAÇÕES NA PRODUÇÃO
ARTÍSTICO MUSICAL: ESTUDO CARTOGRÁFICO DE UMA BANDA**

Fabio Sucupira Pedroza

Brasília, abril de 2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Programa de Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde

IMAGINAÇÃO, ATIVIDADE CRIADORA E INTERAÇÕES NA PRODUÇÃO

ARTÍSTICO MUSICAL: ESTUDO CARTOGRÁFICO DE UMA BANDA

Fabio Sucupira Pedroza

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde, área de Desenvolvimento Humano e Cultura.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino

Brasília, abril de 2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pedroza, Fabio Sucupira
PP372i Imaginação, atividade criadora e interações na
produção artístico musical: estudo cartográfico de uma
banda / Fabio Sucupira Pedroza; orientador Lúcia
Helena Cavasin Zabotto Pulino. -- Brasília, 2016.
108 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Processos de
Desenvolvimento Humano e Saúde) -- Universidade de
Brasília, 2016.

1. Psicologia Histórico Cultural. 2. Música. 3.
Imaginação e atividade criadora. 4. Cultura. 5.
Desenvolvimento Humano. I. Pulino, Lúcia Helena
Cavasin Zabotto, orient. II. Título.

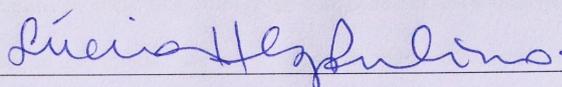
Esta dissertação recebeu apoio financeiro do Conselho Nacional
de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, sob
processo de número 133675/2014-9

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

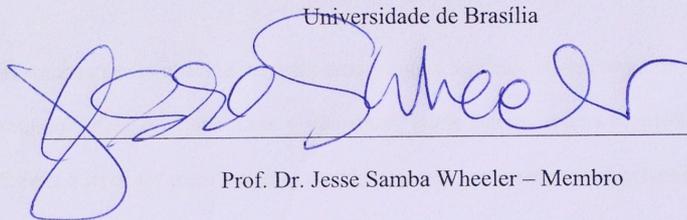
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APROVADA PELA SEGUINTE BANCA

EXAMINADORA:



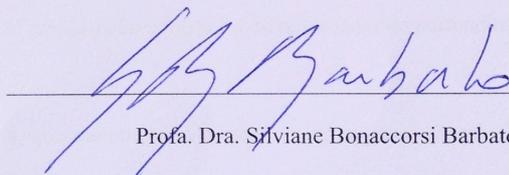
Prof. Dra. Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino – Presidenta

Universidade de Brasília



Prof. Dr. Jesse Samba Wheeler – Membro

Encompass Brazil International



Prof. Dra. Silviane Bonaccorsi Barbato – Membro

Universidade de Brasília

Prof. Dra. Gabriela de Sousa Melo Mieto – Suplente

Universidade de Brasília

Brasília, abril de 2016

Agradecimentos

ao meu pai e à minha mãe, por todo apoio irrestrito, por toda confiança, afetos, incentivos, posturas, visões de mundo, discussões, invenções, abraços, descobertas, guerras de cosquinhas, enfim, toda as vivências, experiências e interações que me constituíram e aceitaram se constituir comigo ao longo desses anos de existência. por me segurarem em todos os tombos. por me levarem, de mãos dadas, por estas trilhas: essa dissertação é mais de vocês do que minha.

às minhas irmãs que são meu suporte. minhas modelos, referências de formas de ser no mundo. pelos carinhos ditos e não ditos, pelas trocas, brigas e aproximações que me fazem querer ser mais humano a cada dia. por me ensinarem e permitirem uma prática linguística efetivamente dialética a partir do uso do “meu pai” e “minha mãe” como uma afirmação não egoísta ou de posse, mas de pertencimento e comunidade.

à aina, que marcou todo o processo de ingresso e período do mestrado. que representa, pra mim, uma nova forma de interação afetiva, emotiva, de carinho e cuidados. ela, que mesmo sem saber, representa a possibilidade de mudança e transformação do ser humano a partir do afeto e da entrega.

à marina por todo amor e por me ensinar novas formas de ser no mundo. por querer transbordar e ao mesmo tempo ser leve. por sua inquietude e inconformidade com o não movimento. por despertar meu fazer, meus dejetos, meu afetos. amo.

à minha orientadora, lucia, pelo acolhimento e tranquilidade de aceitar minhas loucuras acadêmicas e não acadêmicas. por me convencer de voltar à antropologia, ao móveis. por me apresentar à cartografia como uma possibilidade metodológica. por acreditar.

aos meus companheiros atuais e antigos de banda: andré, bc, beto, borém, coaracy, esdras, jatobá, leo, nigro, ofuji, paulo, renato, rodrigo e xande, que me aturam há tanto tempo – ou por terem aturado. pelo compartilhamento de suas, nossas, vidas num processo difícil e, às vezes, doloroso, mas também lindo e completamente mágico. pelas trocas artísticas que me formam não só profissionalmente, mas como pessoa. por me fazerem acreditar no outro, no contato, na entrega, na troca de energia interna e externa. por me ensinarem a ouvir, musicalmente e não musicalmente.

ao móveis, que vai além do nosso grupo de integrantes e alcança e afeta pessoas por aí sem que tenhamos nenhuma noção, mas que, mesmo assim, nos compõem.

à todas, que de alguma forma estiveram presentes em shows e eventos. que escutam, pulam, dançam, gritam, permitem serem afetadas pelo nosso trabalho. que nos completam artisticamente e em energia.

aos às colegas do programa que entraram e frequentaram as disciplinas, a jornada de pesquisa e demais momentos comigo. pelas risadas, pelos medos compartilhados, pelas certezas mais incertas, pela defesa e dissertação de cada um, uma que deram força e a capacidade de chegar até aqui.

aos membros da banca pela paciência, leitura, reflexões e contribuições para a minha pesquisa e para o meu texto. pelo tempo dedicado ao convite de mergulharem nesse mar de questões, idas e vindas e narrativas que apresento aqui.

aos às colegas dos grupos de estudo que me permitiram melhor desenvolver minhas ideias ao escutar os longos devaneios e vontades de múltiplas pesquisas, objetos e caminhos. por não terem me deixado abandonar a música como foco desse processo.

às professoras do programa e das disciplinas cursadas, pelas discussões e pelos ensinamentos principalmente sobre a apa – e a não ter tanto medo dessa formatação totalmente inédita para mim.

ao professor guilherme sá por ter me conduzido por novas linhas na antropologia, por ter me colocado diante de trilhas simétricas e agências não humanas tão importantes a esse trabalho. por ter me feito olhar para a minha prática musical como um objeto de trabalho também acadêmico. pela curiosidade que foi transformada num projeto de monografia – vivida, mas não concluída.

aos meus mestres, mestras, professoras e professores ao longo dos muitos anos de graduação, pelas contribuições na minha formação. em especial a josé jorge e rita, mais do que professores e amigos, a quem devo toda a minha visão antropológica. e a hylan bensusan, pelos questionamentos mais desconcertantes, mas ao mesmo tempo estruturantes, e por me ensinar a procurar sempre a destituir minha escrita de formas sexistas, racistas e discriminatórias.

à daniele por ter aceito inicialmente me orientar, mesmo sabendo das dificuldades que isso poderia trazer. por reconhecer seus limites na condução da orientação e minha incapacidade de adaptação aos seus processos. se termino esse mestrado é porque aceitou e incentivou o desafio de fazer a seleção do programa.

à claudia e todas as pessoas da secretaria pelo suporte, atenção e orientação. por nos salvarem em todos os prazos e erros de relatórios e demais obrigações acadêmicas.

ao cnpq pelo apoio financeiro que permitiu abrir mão de alguns projetos e trabalhos para que pudesse me dedicar ao mestrado.

às amigas, amigos que não imaginam mas estão sempre presentes nos meus pensamentos, nos meus carinhos, na minha forma de ver e querer estar no mundo. que me socorreram em todos os momentos de trabalho, escrita, elaboração, realização e produção dos mil projetos e ideias malucas que tenho – em especial à fernanda baldo pela ajuda nas traduções. a todas por me aceitarem com as minhas loucuras, minha postura invasiva muitas vezes; por aceitarem minha não separação entre o profissional, pessoal, emocional e qualquer outro segmento que alguns nos fazem acreditar ser necessário.

acreditar num processo de pesquisa, num método, num campo da maneira que aprendi e tento aqui aplicar, significa necessariamente me afetar e construir a partir desses princípios. meus longos agradecimentos são necessários pois esse trabalho não seria

absolutamente nada se não fosse por cada linha descrita e todas as outras que o tempo ou a memória não me possibilitaram colocar aqui.

para melhor tentar resumir o que quis dizer nessas páginas de agradecimento, recorro ao vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=i5LK087ZwE4> e à explicação do professor antonio nóvoa sobre o significado de gratidão e sua especificidade na língua portuguesa: meu muito obrigado!

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo a compreensão do processo de criação artístico musical de uma banda independente autoral a partir da análise de suas músicas, shows, das interações estabelecidas entre os músicos e entre artistas e público. Com base no posicionamento de imersão afetiva do pesquisador no campo, desenvolvemos um processo etnográfico-cartográfico em busca de trilhas de ressignificação de categorias *nativas* presentes nos discursos e práticas musicais do grupo que nos demonstram a importância das relações na construção artística e musical e que têm, no show, seu momento afetivo ápice. Partimos dos conceitos de atividade criadora e imaginação desenvolvidos pela psicologia histórico cultural e principalmente pelas contribuições de Vigotski. Esses conceitos são compreendidos como a base de toda ação humana no mundo. Discutimos as noções de autoria e criação artística como atividades intrinsecamente coletivas. Como resultado da construção em campo, percebemos que o show é resultante do encontro musical dos sujeitos-integrantes, que formam o sujeito-coletivo banda durante o processo de composição/arranjo e estende-se pelas relações desses com o público durante as apresentações ao vivo. A atividade criadora não está baseada no indivíduo-autor, mas nas relações entre os sujeitos, suas escolhas e estéticas sonoras e afetivas. Entender a imaginação como base da atividade criadora é assumir um sujeito inserido em um contexto histórico e social, no qual se constrói, ao mesmo tempo em que atua e modifica na/sua realidade.

Palavras-chave: atividade criadora; música; imaginação; psicologia histórico-cultural.

Abstract

This research aims to analyze the process of musical artistic creation of an original independent band from the analysis of its songs, concerts and the interactions established between the musicians and between artists and audiences. Based on the premise of affective immersion of the researcher in the field, we have developed an ethno-cartographic process in search of resignification trails of *native* categories present in speech and musical practices of the band that show us the importance of relations in the musical artistic construction, and which has its affective peak on the concert. We base ourselves in the concepts of creative activity and imagination developed by the cultural historical psychology and mainly by the contributions of Vigotski. These concepts are understood as the cornerstone of all human action in the world. We discuss the notions of authorship and artistic creation as intrinsically collective activities. As a result of the field construction, we realized that the concert is the result of the musical encounter of the integrating-subjects, which form the collective-subject band during the process of composition/arrangement and is extended to the relations with the audience during the live performance. The creative activity is not based in the individual-author relation, but in the relations between subjects, their affective and musical choices and aesthetics. Understanding imagination as the cornerstone of human activity is to understand a subject within a historical and social context, in which one builds at the same time one acts and modifies its reality.

Keywords: creative activity; music; imagination; cultural-historical psychology

Índice

Agradecimentos	vi
Resumo	xi
Abstract	xii
Lista de Figuras	xvi
Apresentação	1
Manifesto Por Um Texto Autoral	1
Caminhos Entre a Antropologia e a Psicologia	3
Caminhos Musicais Entre o Hobby e a Profissão	5
Caminhos Inesperados e de Volta à UnB	6
Introdução	9
Fundamentação Teórica	14
A Psicologia Como Uma Ciência Sobre o (Vir a) Ser Humano	15
O Processo Histórico Cultural de Produção do Humano	19
Imaginação e Atividade Criadora na Perspectiva Histórico-Cultural	22
(Re)Aproximação do Campo Como Uma Construção Epistemológica	26
Economia criativa e as condições materiais da produção musical de bandas autorais.	26
Brasília e o rock autoral.	27
Objetivos – ou: Itinerários de Uma Viagem de Pesquisa	30
Metodologia	32
Pelos Caminhos Etnográficos e Cartográficos	33

Contextos e mudanças no fazer etnográfico.	35
A cartografia e a viagem.	40
Contexto(s) e Participantes	42
Procedimentos de construção de informações	49
Resultados e Discussão	53
Caderno Móvel de Campo	53
A Construção do Show Como um Processo de Composição Artístico Musical	58
Como é construído o <i>set list</i>.	61
Lugares e formas de assistir a um show.	68
<i>A frente do palco ou a grade.</i>	71
<i>A roda de pogo.</i>	72
<i>O meio da arena.</i>	74
<i>A lateral do palco.</i>	75
<i>O fundo da arena.</i>	75
<i>A house mix.</i>	77
<i>De cima do palco.</i>	77
Relações Horizontais Artista-Público	78
A importância do público na construção do show.	82
Considerações Finais	83
Referências	86
Anexos	92
Anexo A – Parecer Consubstanciado CEP	92
Anexo B – Modelo de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	95
Anexo C – Roteiro Base Para Entrevistas e Conversas Com os Músicos	96

Anexo D – Banco de Imagens Livro “Se a Música Falasse Por Si Só”

99

Lista de Figuras

Figura 1. Euforia no Show	59
Figura 2. Modelo de <i>Set List</i>	62
Figura 3. Mapa comparativo de níveis de energia pela estrutura do <i>set list</i>	65
Figura 4. Mapa de espaços e formas de assistir a um show	69
Figura 5. O <i>pogo</i> clássico	73
Figura 5. A roda de Copacabana	81

Apresentação

Agora, poucos anos depois, tendo passado este impulso e percorrido diferentes formas de buscar dar uma resposta pessoal ao que mergulhei com paixão e sofreguidão, como se estivesse compondo uma outra imagem, o que fazer?
Denilson Lopes

Manifesto Por Um Texto Autoral

Este é um texto autoral. Não no sentido de criação individual, de propriedade nem posse. Também não o é apenas por conter visões ou descrições a partir da posição deste que escreve. Não representa, tampouco, uma visão reducionista dessas categorias: não é coletivo por ter apenas palavras e trechos, escritos ou ditos, por um conjunto de pessoas; nem impessoal por buscar uma neutralidade, distanciamento ou negação das emoções vividas durante o processo da pesquisa ou do momento da escrita. É apenas um texto que dialoga e transita por diversos lugares.

É autoral, principalmente, no sentido usado para distinguir o trabalho de bandas que têm como foco músicas próprias, em oposição ao conceito de banda *cover*. Este texto é, antes de mais nada, uma tentativa de uma entrega.

Reconheço as dificuldades, problemas e os limites de se buscar um trabalho em que o campo não se configura enquanto lugar exótico ou distante. Em que o cotidiano, trabalho e profissão são as características que talvez primeiro definam o pesquisador. Em que a sobreposição de lugares e papéis pode rapidamente nos levar a uma escrita puramente egóica, silenciando qualquer interlocutor.

Por outro lado, acredito no diálogo e no afeto com/pelo o outro, humano ou não. A partir do contato, da experiência, da escuta, do contágio, o que podemos afirmar ser puro como sugerem as aplicações mais usuais daqueles conceitos? Afinal, "tudo que irá existir /

tem uma porção de mim / tudo que parece ser eu / é um bocado de alguém" (MCdA¹, 2009, faixa 7).

Sou baixista da banda brasileira Móveis Coloniais de Acaju e é deste lugar que desenvolvi este trabalho. Haverá de cometer deslizes e deslocamentos. Nem sempre conseguirei manter a pluralidade aqui defendida. Mas se pretendo levar a sério o *discurso nativo*, de deixar-me afetar por ele enquanto pesquisador e não apenas como membro de grupo, tenho de pensar a autoria – no caso desta dissertação – como um processo necessariamente coletivo. Não por conter o "trabalho à vinte mãos" mas por ser desenvolvido num contexto, numa rede de vinte mãos²: o Móveis. Um coletivo que pressupõe o indivíduo nas suas particularidades/singularidade e que entende essas particularidades a partir das suas interações coletivas.

Dos vários "Móveis" existentes ao longo de quase 18 anos, não poderia abarcar todos, não poderia me dedicar a todos. Fiz um recorte, não só temporal, mas, principalmente, afetivo. Escolhi o que musicalmente pode ser entendido como o "mais feliz", como nas palavras do músico, jornalista e poeta Beto Só (2009): "*Se há pecados nesse disco [C_mpl_te], talvez sejam dois: (. . .) e um excesso de felicidade. Mas que tipo de gente acha excesso de felicidade defeito? Deve ser alguém bem sozinho*".

Ao escolher *C_MPL_TE* como título do segundo álbum, nós - os Móveis - buscamos de forma simples, isso: frisar, marcar a lacuna e a falta do outro criadas pelas limitações do formato e do processo intrínseco da plataforma utilizada, o CD. Um mero nome que indica a importância do público na construção do trabalho da banda e, por que não, da própria música. Esse ato não incorpora ou torna presente o público. Mas ao tornar evidente a questão,

¹ Usarei a abreviatura "MCdA" para me referir às composições da banda Móveis Coloniais de Acaju, independente da lista de compositores creditadas na editoração das canções, pois o intuito desta pesquisa é abraçar a dimensão coletiva existente no trabalho do grupo.

² O termo faz referência ao trabalho em conjunto e à forma de creditar o mesmo, presente na fala de todos os membros da banda em incontáveis entrevistas.

possibilita o mesmo de se constituir como parte ativa e, dessa maneira, constituir o próprio som no momento em que se escuta em casa ou durante o show. Por fim, espero construir nada mais do que um texto "c_mpartilh_do".

Caminhos Entre a Antropologia e a Psicologia

Ingressei na UnB no primeiro semestre de 1999. Tinha um interesse muito específico: estudar etnomusicologia. Esse interesse levou à escolha do curso de Ciências Sociais com habilitação em Antropologia.

Durante os primeiros semestres, as disciplinas voltadas para esse tema de interesse ocorriam paralelamente a outras que criavam novas inquietações, questões, interesses e vontades. Aprendi sobre o olhar antropológico, sobre a pluralidade humana, os princípios do relativismo e o respeito à diversidade. Vi a importância da relação entre o antropólogo e os sujeitos estudados na construção de cada corrente teórica, especialmente no que se refere à pesquisa etnográfica.

Cursar disciplinas em outros departamentos, principalmente na psicologia e na filosofia, também foi crucial na abertura para novos interesses, em especial três momentos: Estética e Cultura de Massa, com o professor Denilson Lopes; Teoria do Conhecimento, com o professor Hilan Bensusan; e Psicologia da Personalidade com Fernando Luis González Rey. Com o primeiro, entrei em contato com trabalhos sobre estética, cultura de massa, estudos *queer*, entre outros temas. Com o segundo, a discussão sobre realidade, construção do conhecimento e construção do sujeito. O terceiro foi a porta de entrada em questões sobre subjetividade, psicologia histórico-cultural e, a partir disso, na leitura de Vigotski.

Outros momentos também foram importantes na abertura de áreas e possibilidades na minha formação, como a participação no VIII FELA e na greve de 2001, na qual tive maior

contato com o movimento estudantil universitário e, em 2002, tornei-me representante discente no CEPE onde atuei principalmente nas discussões sobre o sistema de cotas.

Mesmo aparentando estar distante da antropologia, essas incursões por outras áreas foram a base para um sempre-retorno à antropologia. Nesse panorama, vale a pena citar as disciplinas Estudos Afro-brasileiros com o professor José Jorge de Carvalho; Tópicos Especiais em Antropologia - Interpelação Etnográfica com a professora Rita Laura Segato; e Métodos e Técnicas em Antropologia Social, com o professor Martin Novion. Com o primeiro, comecei o estudo e o ativismo político sobre questões raciais, principalmente na questão das cotas. O curso com a professora Rita Segato foi marcante pela discussão sobre reconhecimento dos sujeitos, como a pesquisa etnográfica pode silenciar e apagar a alteridade a partir do contato etnográfico e a produção de seus textos. Em Métodos, essa questão também esteve presente e foi a base para o que pretendia trabalhar na monografia: o que a antropologia fala sobre a relação entre sujeitos no contato etnográfico a partir do ensino em Métodos e Técnicas.

Com a experiência concreta do trabalho do antropólogo, a partir de um estágio em Analista Pericial em Antropologia na Procuradoria Geral da República, associada às discussões e inquietações teóricas – principalmente sobre o reconhecimento dos sujeitos no contato etnográfico – deparei-me com uma questão até então não tão problematizada nos meus estudos na antropologia: como entendemos o ser humano e, principalmente, seu desenvolvimento?

A antropologia parecia partir já de um *acordo*, uma noção aparentemente resolvida antes mesmo da pesquisa acontecer. Falar dos processos culturais, das mais diversas formas de organizações sociais, expressões artísticas, estruturas familiares, sem falar de como se desenvolvem e são desenvolvidas nos processos de tornar-se humano gerava, em mim, um sentimento de incompletude. Com essa sensação, ingressei em 2004 num grupo de estudos

em Psicologia Histórico-cultural, interessado na leitura dos trabalhos de Vigotski. A psicologia histórico-cultural parecia ser um caminho certo.

Caminhos Musicais Entre o Hobby e a Profissão

Comecei minha iniciação musical por meio do estudo do piano. Após aulas particulares e o ingresso na Escola de Música de Brasília, transitei por outros instrumentos como a flauta doce e o oboé. Aos 16 anos, comecei a tocar um novo instrumento, o baixo elétrico. Dois anos depois, fui convidado a fazer parte do Móveis Coloniais de Acaju, banda de amigos que acompanhava desde o primeiro show no dia 10 de outubro de 1998.

O Móveis, como é mais conhecido, é um grupo musical que trabalha exclusivamente com músicas próprias e tem como principais características a instrumentação não usual para uma banda de rock (além de baixo, bateria e guitarra, somam-se aos vocais: flauta, gaita, sax barítono, trombone e sax tenor), a autoprodução e o contato direto com o público nas suas performances que culminam em um show enérgico.

O que começou como uma divertida brincadeira entre adolescentes foi crescendo e necessitando de um trabalho mais profissional. Essa necessidade levou aos ensaios fixos em um estúdio próprio, autogestão empresarial, lançamento e produção dos próprios fonogramas, criação de um festival, turnês por todos os cantos do Brasil, entre outras ações.

Após me formar em Licenciatura em Ciências Sociais, fiz o concurso da Secretaria de Educação e, em 2005, fui convocado. Durante esse mesmo tempo, as atividades da banda se desenvolviam de forma muito rápida. Tive de escolher dois entre três caminhos: o mundo acadêmico teria de esperar. Os anos seguintes foram anos de muitas experiências e quebras de paradigmas. Nesse tempo, atuei como professor de Sociologia e Projeto Interdisciplinar para turmas de Ensino Médio em diferentes cidades: Samambaia, Brasília e Cruzeiro.

Entretanto, esse período durou pouco, a banda continuava o processo de crescimento, fazendo mais shows fora de Brasília. Assim, deparei-me com um novo dilema e, no início do segundo semestre de 2007, pedi demissão da Secretaria de Educação.

A minha experiência com a música sempre foi marcada como um hobby, uma atividade paralela aos estudos, estágio, carreira de professor. O pedido de exoneração do cargo de professor marcou a mudança nessa estrutura. Estavam quebradas todas as minhas certezas. Da *brincadeira* com a música passei à profissionalização: tocar baixo numa banda passou a ser minha profissão.

Caminhos Inesperados e de Volta à UnB

Felizmente, não tive de abandonar por completo a atuação no ensino, atividade pela qual tenho muita estima e desejo de retomar. No mesmo semestre em que saí da Secretaria de Educação, fui convidado para ministrar a disciplina “Estética” em conjunto com o professor Paulo de Faria na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília. Retomar essa experiência foi determinante para a decisão de voltar à UnB, ao estudo dos processos de criação artística, e realizar a inscrição no mestrado. Se antes tinha dúvidas quanto a ser professor de ensino médio, depois desse momento tive certeza de que a atividade de ensino é uma das minhas paixões.

Durante o ano de 2008, dediquei-me às atividades da banda. Foi um ano muito intenso, com a primeira turnê internacional e a gravação do segundo disco. Fiz o vestibular novamente e, no primeiro semestre de 2009, retomei minhas atividades acadêmicas.

Era um departamento de antropologia praticamente todo novo. Novos professores, novas pesquisas e novos contatos. Aventuras pela Antropologia da Ciência e da Técnica marcaram esse momento. Mas ainda não era o momento de retornar ao mundo universitário.

Seguí com a carreira musical e cada vez mais com a atividade de produção cultural. Essa atividade, inclusive, teve um papel muito importante na decisão de retomar meus estudos.

Como contrapartida de um projeto aprovado no Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF), deveria ministrar oficinas de capacitação em produção cultural. Acreditando que intervenções pontuais não trariam uma contribuição real na formação de agentes da cadeia produtiva da música, resolvi transformar todos aqueles fragmentos num curso de 14 semanas. Organizar os tópicos, seus conteúdos, cronogramas de atividades, mas principalmente, estar num processo de compartilhamento de conhecimentos (dos outros e meus) despertou aquela paixão antiga e adormecida. Precisava retomar minha formação acadêmica.

Após praticamente oito anos fora da universidade – com a breve passagem entre 2009 e 2010 – retornei à UnB com o intuito de dar continuidade à minha formação acadêmica. A inscrição no PG-PDS, uma nova área para mim, foi a certeza de que os jogos entre as raízes e as rotas estavam certas: da antropologia como caminho para a etnomusicologia, fiz minha formação acadêmica, política e pessoal: da inquietação sobre a atividade humana, uma imersão nessa nova área.

Se retomo o tema do estudo da música, mesmo que não da mesma forma que pensava há mais de dez anos, encaminho-me para novas questões e áreas: discutir os processos de criação musical não apenas a partir da noção clássica de autoria, mas discuti-la em seu processo de criação conjunta em grupos musicais e suas apresentações ao vivo. Busco uma trilha a partir da imaginação, dos afetos, das emoções, das histórias e das experiências dos envolvidos no processo de criação musical.

A escolha pelo PG-PDS, pela linha de pesquisa em Desenvolvimento Humano e Cultura, conduziu meu caminho até o encontro de trabalhos que não apenas me apontam para o estudo da imaginação criadora, mas principalmente pela perspectiva histórico-cultural, minha base teórica.

O desenvolvimento deste trabalho de mestrado parte desse lugar de fala: baixista de uma banda autoral. Autoral no sentido do termo usado para distinguir o trabalho de bandas que têm como foco músicas próprias – sejam compostas por um compositor ou pelo grupo de músicos – mas em contraposição ao uso do termo *banda cover*, bandas que se dedicam à (re)leituras de bandas famosas/consagradas e que têm nessas músicas a base de suas apresentações (Wheeler, 2007).

Também, parto e percorro caminhos e trilhas antigas, revisitando acontecimentos, episódios e processos de composição, criação e execução ao vivo que lembram sonhos: um pouco pela distância temporal, um pouco pelas crises pelas quais todo grupo de pessoas pode passar em um trabalho longo e coletivo. Mas principalmente, pelo sonho de perceber viver de e para a música. Busco, numa cartografia do meu desenvolvimento pessoal, profissional, musical e acadêmico, desenvolver as questões levantadas nesta pesquisa.

Introdução

Não me lembro mais do dia, apenas que sonhei com a minha orientadora. Estou fugindo há meses: do campo, dos textos, dos colegas, disso. Não me lembro do sonho, não importa, ele era claro: escreva! Levante-se e escreva!

Comece por onde for, mas comece!
Acordei atordoado, como sempre acordo quando tenho sonhos assim e quando durmo em cima do meu braço. Mas uma coisa era nítida naquele momento confuso: para começar a escrever, só tenho 23 opções e "z" e "x" não são as melhores.
(trecho do caderno de campo)

Não falar, ou assumir, (d)o momento em que escrevo seria, ao meu ver, ocultar uma série de influências, de momentos totalmente constitutivos desta pesquisa. Para além de uma ideia óbvia de que um trabalho – ou uma obra? – é consequência, ou melhor, é formado por aspectos não previstos, não pré-programados, gostaria de colocar algumas reflexões sobre a questão. São obviedades. Talvez não fossem interessantes (ou fossem apenas desnecessárias) para serem colocadas aqui. Entretanto, não estaria sendo sincero comigo e com o próprio texto, se assim não o fizesse.

Creio que a questão do momento da escrita é um ponto chave para o próprio processo cartográfico. Quero dizer simplesmente que certas vivências, discussões e leituras anteriores e atuais modificaram de tal forma minha relação com esta dissertação que o texto aqui presente não é mais nada senão um relato da experiência desses momentos.

Primeiramente, uma pequena distinção: por acaso/ao acaso. Nenhuma diferença significativa, alguns poderiam dizer. Mas se não fossem essas pequenas modificações no campo semântico, o que seria da linguagem e de seu caráter ilimitado de significações, ou seja, de formas e maneiras distintas de fala sobre o mundo?

Este texto não é fruto do acaso, não foi constituído assim. Afirmar, por outro lado, que foi concretizado pelo acaso é bem diferente. Pelo acaso de momentos surgidos a completar e transformar outros passados, reconfigurando-os.

Foi o encontro com os textos de Lev Semenovitch Vigotski, muito tempo depois dos encontros do Grupo de Estudos de Vigotski, minha primeira experiência com o autor. Foram também releituras, como as de Walter Benjamin para a construção de aulas durante o exercício de prática docente, que me fizeram pensar na maneira de escrever e questionar todo um projeto fixado nos semestres anteriores.

Foram as lembranças dos encontros e afetos em discussões com vários colegas-colaboradores (pois o são de fato), da insistência orientada na volta à antropologia, que fui afinando a pesquisa e criando a coragem necessária para assumir este texto. Não posso deixar de mencionar também, é claro, os encontros estéticos e afetivos que esses momentos proporcionaram, assim como outros (uma casa, um toque) em que assumia modificações e constituições: são essas trocas que escrevo, é por essas e para essas trocas que escrevo.

Poderia, lógico, ter escrito normalmente. Poderia, de forma gradativa, ter feito esse exercício. Poderia, mas não pude. Não me sentia seguro suficiente (nunca nos sentimos na verdade, mas um mínimo é sempre necessário), não estava satisfeito com o caminho a ser tomado. Na verdade não vislumbrava esse caminho.

Poderei sempre escrever trabalhos sobre métodos e técnicas etnográficas, ou teorias do reconhecimento e do sujeito, ou ainda análises teóricas-filosóficas-psicológicas de processos de construção da subjetividade. Mas apenas agora (e sobre esse agora) posso relatar, analisar, criticar, narrar o próprio processo que me trouxe até aqui.

O trabalho apresentado aqui está dividido em cinco unidades (ou capítulos) e tentamos manter o formato e a nomenclatura, o mais próximo do indicado pelo termo de

referência do programa de pós graduação ao qual estou submetido. Por outro lado, também nos permitimos algumas adaptações, junções e experimentações.

Uma dessas características que abordamos de maneira livre, porém não sem um objetivo, foi o uso no mesmo texto de diferentes vozes:

- tanto da primeira pessoa do singular para indicar eu, fabio, baixista do móveis que vos falo aqui;
- como da primeira pessoa do plural, para indicar tanto (a) nós, eu, minha orientadora e o coletivo de pessoas do grupo de estudos das professoras Lucia Pulino e Regina Pedroza, no qual a base do trabalho foi coletivamente escrita; (b) nós, eu e você leitor, no sentido e objetivo de trazer esse *outro* para perto do texto e das questões discutidas; (c) nós, o móveis, quando vejo a necessidade de me integrar à fala e à ações como membro da banda;
- e também, da terceira pessoa no singular, geralmente ao apontar questões gerais ou na articulação teórico-epistemológica e outras ideias dos autores citados.

Acreditamos que a existência de vários interlocutores e agentes, tanto no processo de pesquisa como na construção artístico musical da banda, exige uma postura textual que incorpore essa multiplicidade de vozes, que busque uma *política da narratividade* (Passos & Benevides, 2009b). Dessa maneira, também optamos por não identificar – de forma direta ou indireta – a *autoria* das falas recolhidas em depoimentos e entrevistas, assumindo que tanto minha voz passa a ser constituída por essas falas, como as próprias falas dos interlocutores, ao serem selecionadas e manipuladas por mim, são transpassadas e transformadas em minhas ao longo do processo.

A primeira parte da dissertação está voltada para a fundamentação teórica que utilizamos para esta pesquisa. Demarcar a psicologia histórico-cultural no contexto científico/acadêmico; o conceito de ser humano como um processo cultural; a atividade e

ação humana no mundo a partir do conceito de trabalho; a imaginação e a atividade criadora como fundamentais no entendimento da transformação e construção humana; e, por fim, uma (re)aproximação do campo a partir das bases materiais de construção da realidade formam este capítulo.

Em seguida, apresentamos os objetivos da pesquisa e como foram estruturados como trilhas possíveis não apenas como pontos obrigatórios de uma jornada. Chamamos de “Itinerários” exatamente por isso: foram previsões de lugares pelos quais uma viagem pretende passar, mas que, uma vez imerso no próprio processo da viagem, pode-se mudar de acordo com os ventos – e afetos – que nos levam.

Entramos, no terceiro capítulo, na metodologia utilizada. Entretanto, vale ressaltar que, dentro da prática cartográfica entendida como processo, a própria metodologia já se torna parte da construção da pesquisa, o que a colocaria tradicionalmente como um *resultado*. Entendemos que, pelo nosso objetivo de incorporar tanto as fundamentações teóricas como metodológicas à construção da pesquisa, pela inserção do pesquisador como parte envolvida e envolvente desse próprio pesquisar; buscamos um texto que pudesse representar a forma dialética com a qual o processo de pesquisa foi estabelecido. Permeiar os vários momentos do texto com premissas e *resultados* faz parte dessa escolha.

Em seguida, sistematizamos os principais pontos observados e construídos em campo, com o campo. O quarto capítulo foi reservado para a discussão sobre a construção do show e do processo criativo artístico-musical da banda; como ocorrem as relações intra, inter e extra grupais do móveis, visando a conexão com o público durante as apresentações ao vivo. Nessa etapa da dissertação, buscamos incluir as vozes que nos formaram ao longo do trabalho. Também, focamos nos processos cartográficos como construtores de discursos e narrativas. Intercalamos vozes, sujeitos, agentes, questionamentos como consequências afetivas, mais do

que frutos, da contaminação constante provocada com e pelos interlocutores dessa dissertação.

Por fim, o último capítulo – ou parte, momento de construção textual – teve como objetivo resumir e elaborar uma espécie de *considerações finais*. Entretanto, acreditamos que são mais *considerações iniciais*, ou *processuais*, pois indicam mais caminhos novos a serem trilhados, novas possibilidades de trilhas, novas viagens a serem desbravadas, do que uma conclusão em si. Um viajante, ao retornar para casa, nunca é o mesmo. A viagem o transforma a tal ponto que o retorno, mais do que uma conclusão é sempre um novo capítulo, uma nova jornada.

Fundamentação Teórica

Os estudos sobre a atividade criadora musical a partir da abordagem histórico-cultural, apesar de ser um campo promissor, são ainda incipientes, tendo em vista a sua importância para o entendimento do desenvolvimento e da subjetividade humana. A maioria dos trabalhos tem como objetivo o estudo das contribuições da música, da educação musical e dos processos criadores musicais vinculados ao desenvolvimento principalmente das crianças (Campos, 2011; Fogaça, 2011). O número de pesquisas diminuiu consideravelmente ao buscar estudos que trabalhem com a noção de composição e criação musical ou que foquem nos sentidos e significados da música (Wazlawick, Camargo & Maheirie, 2007).

Dentro desse contexto, podemos destacar os trabalhos de Azevedo (2003), Mendes (2001), Oliveira, D. C. G. (2002) e Weinreb (2003), mas principalmente os de Maheirie (2003, 2008). Sendo que esta última, além das suas próprias contribuições, congrega vários pesquisadores sob sua orientação, criando, de certa maneira, um dos principais polos de produção de pesquisas sobre sujeitos e processos criadores, sentidos e significados da música a partir das contribuições da psicologia de Vigotski.

Nesse sentido, encontramos em Cavagnoli (2012) um interlocutor direto com nossa proposta de pesquisa, ao investigar os processos de criação e as relações estéticas entre os sujeitos que experienciam a improvisação musical coletiva; ao responder de que modo a prática da improvisação em grupos de jazz atua como produtora de sentidos nas relações entre os sujeitos. “A improvisação musical nos aparece como contexto expressivo para a análise da atividade criadora, tal como se dá na relação entre os sujeitos” (p. 15).

A música é entendida nesse contexto como um objeto estético que, no encontro com o sujeito concreto, produz significados e sentidos (Maheirie, 2003). Enquanto resultado da ação criadora, do processo criativo humano no meio social, histórico e cultural, a música deve ser

compreendida em todas as instâncias desse próprio mundo (Wazlawick et al., 2007). Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que a música, uma vez resultado da ação e, portanto, da experiência humana, está permeada de memórias. Não só “a memória do *passado*, mas também a memória do *futuro*; dois tipos de memórias que se retroalimentam, compondo dimensões do *ato criador*” (Silva, D. N. H., Sirgado, & Tavira, 2012, p. 267). Essas dimensões serão desenvolvidas nesta pesquisa a partir dos pressupostos teóricos da psicologia histórico-cultural que tem na figura de Vigotski seu principal representante.

A Psicologia Como Uma Ciência Sobre o (Vir a) Ser Humano

"Através dos outros constituímos-nos"
L. S. Vygotsky

Kuhn (1992) apresenta uma teoria sobre a natureza da ciência, retratando o desenvolvimento científico como uma sucessão de períodos ligados à tradição e pontuados por rupturas. Essas rupturas estão ligadas às mudanças parciais ou totais dos antigos paradigmas para novos. Apesar de o autor ensaiar várias maneiras de definir “paradigmas”, devido a sua complexidade, permitimo-nos assumir que paradigmas são o ponto de partida, de organização e de desenvolvimento de um campo de pesquisa; são as certezas iniciais de um grupo de cientistas que olham para um mesmo objeto por meio de uma mesma lente focal, são seus modelos e padrões de trabalho científico.

Apesar de marcarem as *revoluções científicas*, as mudanças de paradigmas não acontecem de forma linear e cumulativa. Todo desenvolvimento de um paradigma está atrelado à existência de antigos, aos quais ele se opõe.

A psicologia por muito tempo debruçou-se sobre discussões de validação da sua própria atividade. Ao ocupar um espaço entre fronteiras tênues, marcar suas pesquisas e

produção do conhecimento, bem como construir um discurso e método como científicos, parece ter sido uma preocupação recorrente nas mais diversas tradições e correntes internas.

No início do século XX, a psicologia vivia um questionamento dos seus paradigmas que era derivado de uma crise nos fundamentos metodológicos da ciência, marcada pela luta entre tendências materialistas, mecanicistas e idealistas (Zanella, Reis, Titon, Urnau & Dassoler, 2007). As correntes filosóficas do materialismo naturalista reducionista e do idealismo disputavam sobre os fundamentos conceituais que explicavam as especificidades do desenvolvimento humano.

Vygostki, a partir da análise empreendida, concluiu que as diferentes propostas não ofereciam base para uma psicologia geral, uma vez que trabalhavam com diferentes objetos e por diferentes caminhos, ora numa tendência materialista mecanicista, ora idealista, sendo que ambas podem ser caracterizadas como tendências metafísicas em contraposição a uma psicologia concreta. Para superar essa crise, era necessária a criação de uma psicologia geral, social e dialética, onde a investigação do humano superasse a determinação mecanicista da materialidade sobre o homem sem, contudo, encerrá-lo nos desmandes de uma instância intrapsíquica individual. (Zanella et al., 2007)

De uma maneira semelhante à Vigotski, vemos em Wallon (1973) essa mesma análise e questão ao apresentar duas perguntas sobre a discussão de ser ou não a psicologia uma ciência. A primeira, diz respeito a qual seria o objeto próprio da psicologia. A segunda, indaga sobre a possibilidade de harmonização entre o objeto próprio da psicologia e o determinismo científico. A cada uma dessas perguntas, o autor relaciona uma perspectiva epistemológico-teórica: a posição positivista e a existencialista respectivamente.

Para o positivismo, o indivíduo corresponde apenas a um ser biológico, cujo estudo pertenceria à fisiologia, e a um ser social, explicado coletivamente pela sociologia. Nos dois

casos, a pessoa é reduzida a um determinismo. Do outro lado, na perspectiva existencialista, a ciência é um conjunto de artifícios que deformam, alteram a realidade, sendo esta aquilo que é experimentado, vivido por cada um: é a ideia que se revela para nós mesmos e, assim, revela também o mundo.

As duas visões têm um ponto em comum: nelas o indivíduo é tido como um ser ineficaz, impotente: ou é determinado por uma programação prévia, da espécie; ou é um mero expectador passivo do que acontece à sua volta: nos dois casos o ser é reduzido à passividade.

Ainda para Wallon (1973), esse fato está ligado à imagem que a burguesia faz da ciência: mecanicista e idealista. A primeira encara o mundo como redutível a elementos primeiros e invariáveis; a segunda parte do conhecimento para subordiná-lo à realidade. Essa concepção estática de ciência e universo coloca o mundo sempre profundamente idêntico a si próprio, desprovido da possibilidade de mudança e revoluções. Assim, no campo das disciplinas, a psicologia aparece como um apêndice da biologia e uma antecâmara das ciências humanas.

Por um lado, é por esse caráter supostamente híbrido que a psicologia é muitas vezes colocada à parte no campo das ciências, e, por outro lado, é exatamente a possibilidade de ligar os dois domínios (biologia e ciências humanas) que demonstra o caráter dialético da psicologia. Para Wallon (1973), a dimensão dialética da psicologia pode ser percebida na obra de Pavlov por meio do conceito de atividade nervosa superior: a organização do sistema nervoso corresponde à indispensável união entre o organismo e o social.

Não se trata de estabelecer as propriedades separadamente do domínio biológico e do social, tratam-se de processos; não substâncias, mas atos. Essa substituição constitui a revolução que a dialética introduziu na construção do conhecimento psicológico.

Com a preocupação de identificar o real objeto de estudo da Psicologia e a maneira adequada de investigá-lo, Vigotski (1997) propõe uma nova Psicologia, uma visão que rompe

com o dualismo mente/corpo, matéria/espírito, passando a ser comprometida diretamente com as práticas sociais. A partir dessa nova visão, a psicologia emerge em contraposição aos conceitos biológicos do desenvolvimento e dos pontos de vista que concebem a cultura como independente da ontogênese.

Influenciada diretamente pelo contexto da Revolução Bolchevique, a psicologia de Vigotski, segundo González Rey (2004), assume o marxismo de forma oficial e real. Entretanto, essa apropriação tem um caráter progressista, não-dogmático e nem conservadora, bem diferente da postura adotada nos anos seguintes pela psicologia russa (Van Der Veer & Valsiner, 1996).

Esse processo dialético de construção de uma nova teoria articulada a partir das duas visões dominantes na psicologia do início do século XX pode ser entendido exatamente como um momento de *revolução científica* em que novos paradigmas foram desenvolvidos e consolidados numa relação direta com a existência de antigos paradigmas.

A revolução epistemológica causada pelo materialismo dialético, a partir da teoria marxista, estrutura a perspectiva histórico-cultural na psicologia que se apresenta como a abordagem epistemológica que assume a mudança, o movimento, os processos de constituição e transformação do/no mundo. Assumo também, não mais um ser passivo, mas um sujeito concreto produto e produtor de sentidos, de subjetividades.

Vigotski desenvolveu, portanto, um método qualitativo e dialético de pesquisa que é ao mesmo tempo premissa e produto, ferramenta e resultado da investigação (Vigotski, 1995). A maneira como via o desenvolvimento humano, a partir das suas relações sociais, materiais e históricas, é constituída por essa premissa metodológica processual. Para o autor, o desenvolvimento e a construção humana partem de um processo de internalização: a relação estabelecida pelo indivíduo é significada num primeiro momento pelos outros a sua volta. Depois, o indivíduo torna-se capaz de ser o outro dele mesmo, reproduzindo ações

sobre o mundo de forma mediada pela linguagem, “daí sua ênfase na *internalização* das práticas sociais e sua afirmação de que ‘as funções mentais superiores são relações sociais internalizadas’ [Vigotski, 1995]³” (Smolka, 2009, p. 8).

No campo da atividade humana, podemos analisar a palavra como o instrumento que melhor representa a relação entre o biológico e o social. Por meio do desenvolvimento da linguagem, foi possível organizar o mundo das representações em sistemas estáveis, coerentes e lógicos (Vigotski, 2001).

Ao considerar numa mesma unidade o ser e o seu meio, as suas perpétuas interações recíprocas, encontramos a base não só epistemológica, mas também metodológica e política, uma direção a que devemos nos inclinar. Uma das principais mudanças a partir da psicologia histórico-cultural é a noção de ser humano e seu desenvolvimento.

O Processo Histórico Cultural de Produção do Humano

"(...) es más fácil aceptar mil hechos nuevos en cualquier
ámbito que un punto de vista nuevo sobre unos pocos
hechos ya conocidos"
L. S. Vigotski

Retirada do texto em que Vigotski propõe uma nova forma de pesquisa psicológica acerca do desenvolvimento das funções ditas superiores da consciência (Vigotski, 1995), essa epígrafe parece refletir também as mudanças na perspectiva da psicologia enquanto ciência, discutidas anteriormente.

Dessa maneira, o pensamento de Vigotski esteve sempre voltado para a transformação da psicologia que vinha sendo feita na Rússia no início do século XX. O novo não era um elemento inédito, surgido do nada. Assim, podemos situar seu tratamento histórico-dialético bem próximo da noção de trilhas intelectuais apresentadas por T. N. Madan (Peirano, 2006)

³ A autora, em seu texto, não faz menção à página no termo grifado. Incluí a referência do livro em colchetes.

e, assim, das rotas que pretendo construir.

Nesse sentido, é importante voltar a dizer que a minha leitura e contato com o trabalho de Vigotski sempre estiveram relacionados com a antropologia. O que explica em muita parte o porquê de estar aqui neste programa, neste mestrado, de fazer essa *baldeação* entre meus dois campos de formação.

Provavelmente como vários outros estudantes que iniciam seus percursos na antropologia, um dos primeiros textos antropológicos que tive a oportunidade de ler foi *O Impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem*, de Clifford Geertz (1989). Foi a partir das inquietações surgidas da leitura desse texto que cheguei a Vigotski e na base para a noção de ser humano defendida nesta pesquisa.

Se, é a abordagem e não o objeto é o que define a perspectiva antropológica (Peirano, 2006); e se, a história do desenvolvimento da antropologia é, também, a história de sua visão da construção sobre o ser humano, vejo em Vigotski e na sua psicologia a possibilidade de encontrar a abordagem necessária a uma concepção plural, dialética, histórica, material e relacional do humano.

Geertz (1989) mostra como, a partir do *consensus gentium* (unidade de noção de humano: uma natureza humana, universal e imutável), surgiu o conceito de cultura para explicar a gigantesca gama de variedade constatada nas pesquisas e contatos com outros coletivos não ocidentais. A cultura passou a ser entendida como uma "camada" na constituição do indivíduo, juntamente com outros aspectos: biológicos, psicológicos e sociais. Na tentativa de sintetizar os vários aspectos da existência humana, a cultura não seria um complexo de padrões concretos de comportamento; mas um conjunto de mecanismos de controle para governar o comportamento e, o ser humano, o animal mais *desesperadamente* dependente desses mecanismos de controle.

O desenvolvimento biológico, nesse modelo "estratigráfico", era o pressuposto e base

para o desenvolvimento cultural. Foi exatamente o rompimento da linearidade do desenvolvimento biológico para o cultural proposto por Geertz que me abriu o caminho para as respostas em Vigotski.

O autor bielorrusso desenvolveu um método qualitativo e dialético de pesquisa em psicologia. Para ele, o método é ao mesmo tempo premissa e produto, ferramenta e resultado da investigação (Vigotski, 1995). A maneira como via o desenvolvimento humano – a partir das suas relações sociais, materiais e históricas – é constituída por essa premissa metodológica. O desenvolvimento e a construção humana partem do processo de internalização (Vigotski, 1984). A relação estabelecida pelo indivíduo é significada num primeiro momento pelos outros sujeitos a sua volta. Depois, a criança torna-se capaz de ser o *outro* dela mesma, reproduzindo ações sobre o mundo de forma mediada pela linguagem.

Um exemplo do processo de internalização em desenvolvimento pode ser encontrado na descrição do experimento com crianças em fase pré-escolar, no qual tentavam pegar um doce em cima de um armário com a ajuda de alguns instrumentos possíveis – banco e vara – (Vigotski, 1984). No caso descrito por Vigotski, uma menina de quatro anos e meio, à medida que descreve suas próximas ações, consegue desenvolvê-las. Isso significa que o *salto* qualitativo que une a atividade prática e a fala já ocorreu. Porém, ela ainda tem a necessidade de uma *fala* exterior, anteriormente provida pela mãe – ou o pesquisador⁴.

Ao usar a palavra, a criança realiza uma variedade muito maior de ações, "usando como *instrumentos* não somente aqueles objetos à mão, *mas procurando e preparando tais estímulos de forma a torná-los úteis para a solução da questão e para o planejamento de ações futuras*" (Vigotski, 1984 p. 29).

No humano, o instrumento nunca o é senão pelo símbolo, pela significação simbólica – seja feita de forma mediada ou pelo próprio indivíduo. Dessa maneira, percebemos a troca

⁴ É importante frisar que para Vigotski e seus colaboradores, a interferência do pesquisador no experimento é de extrema importância para o entendimento do desenvolvimento humano (Vigotski, 1995).

que existe entre a criação dos instrumentos e a ação simbólica do/no indivíduo e, assim, no próprio mundo.

O tema da imaginação e da atividade criadora insere-se, portanto, no âmbito de uma compreensão da construção do ser humano como um processo que vem ocorrendo em níveis históricos e culturais. Segundo Smolka (2009), “a particularidade da criação no âmbito individual implica, sempre, um modo de apropriação e participação na cultura e na história” (p. 10).

Visto dessa forma, tal processo se constitui como movimento, o que implica em uma ontologia marcada pelo tornar-se, por mudanças, indicando o humano como um ser não pré-determinado, mas dotado de uma abertura para relacionar-se com o mundo, com seus semelhantes e com os outros seres. Essa abertura, caracterizada por uma potencialidade, possibilita que ele se transforme e transforme o outro e o mundo.

A partir dessa concepção de existência em processo, de tornar-se, o conhecimento do ser humano implica em uma abordagem epistemológica que permite a compreensão e a explicação do mundo humano e de sua própria identidade apoiada no movimento, na mudança, na transformação.

Imaginação e Atividade Criadora na Perspectiva Histórico-Cultural

Chamamos atividade criadora [humana] aquela em que se
cria algo novo.
L. S. Vigotski

Como vimos, para Vigotski (2000), a constituição do humano ocorre na sua dimensão histórica, cultural e social na qual o ser está inserido. A ação humana acontece na e pela transformação do próprio mundo à sua volta e, ao mesmo tempo em que esse mundo-a-vir-se-transformar transforma o próprio ser humano. Por essa ação, denominamos *atividade humana*, ou mais precisamente, *trabalho social*:

as peculiaridades da forma superior de vida, [que definem e são inerentes] apenas ao [ser humano], devem ser procuradas na forma histórico-social de atividade, que está relacionada com o trabalho social, com o emprego de instrumentos de trabalho e com o surgimento da linguagem. (Luria, 1991, p. 74)

Ou como nos apresentam Martins e Eidt (2010) ao relacionarem o conceito à influência marxista, base da psicologia histórico-cultural:

Por meio do trabalho o ser humano desprende-se da natureza, elevou-se além dos seus limites e passou a exercer sobre ela uma ação transformadora. Na medida em que o ser humano altera o mundo externo pelo uso de instrumentos e da linguagem, a relação inversa também se estabelece: os símbolos e os objetos criados pelo homem acabam por modificar seu psiquismo e seu comportamento. (p. 676)

Ora, se essa relação de uso e transformação do/no mundo a partir do uso de instrumentos só ocorre por meio da mediação e do seu processo de internalização como vimos, podemos inferir que a primeira forma de mediação e de significação acontece a partir da história social, na figura dos pais ou primeiros humanos com quem um bebê tem contato. Ao mesmo tempo, vemos que essa transformação é um ato que se forma como base para transformações futuras. Ainda, no uso de novos instrumentos, sabemos da capacidade de utilizar recursos, ideias, métodos utilizados anteriormente em outros contextos, trazendo-os para novas possibilidades (Vigotski, 1984).

A partir dessas noções de atividade humana, podemos afirmar que toda ação humana no mundo é uma ação de transformação e, portanto, de criação. A criação como base da atividade humana é o que nos diferencia enquanto espécie e é a partir dessa categoria, de *atividade criadora*, que iremos pensar a construção musical nesta pesquisa.

O conceito de *atividade* tem raízes no materialismo histórico-dialético de Karl Marx e está relacionado às bases materiais da existência. Refere-se à atividade

especificamente humana, conscientemente orientada, que só se tornou possível no âmbito das relações sociais, e emergiu na história dessas relações; é mediada por instrumentos e signos. [Vigotski] realça o potencial gerador e transformador da atividade criadora, que possibilita ao [ser humano] planejar, projetar e construir suas próprias condições de existência. (Smolka, 2009)

Para Vigotski (2009), como vimos na epígrafe que marca o início desta seção, a imaginação é a base de toda atividade criadora. Dessa forma, o processo criativo deve ser compreendido como um movimento integrado, onde emoção, elementos da cultura, imaginação, afeto e reflexão, geram as sínteses complexas que se formam nessa relação e produzem o novo. É a atividade criadora que faz o ser humano “um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente” (p. 14).

No cotidiano, entendemos a criação como o resultado da ação de alguns poucos indivíduos dotados de genialidade, talentos que criam grandes obras artísticas, descobertas científicas ou outras invenções na área técnica. Entretanto, a criação está presente por toda parte em que o ser humano “imagina, combina, modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações dos gênios” (Vigotski, 2009, pp. 15-16).

Para compreender os processos da imaginação e da atividade criadora, é necessário entender como a imaginação se relaciona com a realidade. Vigotski (2009) aponta para quatro formas principais de relação entre a realidade e a atividade de imaginação.

A primeira relação consiste no entendimento de que a atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior do sujeito. Essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia. É a partir da base material da realidade, presente em experiências anteriores, que o ato de imaginar parte e produz suas construções:

Vigotsky (1930/2009) aponta que as criações não são produzidas a partir do nada, mas que tais produções são sempre fruto da combinação de elementos retirados de outras experiências, e que essa capacidade de criação é o que permite ao [ser humano] transformar-se a partir de novas situações. (. . .) Quanto mais [ampla] for a experiência vivida por alguém, maior será a magnitude e complexidade das coisas por ele criadas. (. . .) A criação é a combinação de elementos já vividos com novos. A habilidade de combinar o velho com o novo constitui a base da criação. Quanto mais [diversa] for a experiência da criança, mais importante e produtiva a atividade de sua imaginação. (Maheirie, Smolka, Strappazzon, Carvalho & Massaro, 2015, pp. 55-56)

Como podemos ver, não é apenas na reprodução que a imaginação se relaciona com a realidade. A segunda forma apresentada por Vigotski (2009) é aquela que permite imaginar algo jamais visto. É a capacidade de produzir novas combinações, relacionando elementos já conhecidos das experiências históricas sociais alheias. Podemos imaginar uma guerra que nos é relatada, reconstruindo o passado que nunca vivemos como nosso. Assim como podemos, também, imaginar o futuro: como seria uma estação espacial em algum planeta distante e ainda desconhecido.

A terceira forma de relação entre a atividade de imaginação e a realidade é de caráter emocional e manifesta-se de dois modos: a manifestação dos sentimentos e da emoção tende a se relacionar com certas imagens conhecidas correspondentes a esses sentimentos. De outro lado, há uma relação inversa entre imaginação e emoção. Ribot, segundo Vigotski, formula essa relação da seguinte forma: “Todas as formas de imaginação criativa contêm em si elementos afetivos” (Vigotski, 2009, p. 28).

Pensando no universo musical, Maheirie (2003) resume a aplicação desse processo na música:

O sentido da música, em decorrência destas afirmações, é sempre permeado pela afetividade. Em primeiro lugar, percebemos sua sonoridade, depois degradamos um saber anterior que tenha uma relação com os elementos percebidos deste som para, em seguida, transformarmos este saber e constituirmos um sentido àquela música. Posteriormente, estabelecemos, de forma singular, um significado para a música, compactuando ou não com seu significado coletivo. As características daquela sonoridade surgem como um complexo representativo que aparece determinado pela consciência afetiva, a qual, por sua vez, lhes dá nova significação. (p. 150)

Por fim, Vigostki (2009) define a quarta forma de relação entre a imaginação e a realidade como a capacidade de construção de algo completamente novo, que nunca aconteceu na experiência da pessoa, a partir da fantasia. A imaginação torna-se realidade e, ao se inserir no mundo real, ela se cristaliza em novidade modificando a própria realidade.

A condução desta pesquisa parte das relações entre imaginação, atividade criadora, emoção e ação humana, a partir da prática e composição musical de uma banda autoral de Brasília. Para entendermos como ocorre a construção das músicas na atividade musical dessa banda, precisamos compreender o contexto histórico cultural em que se inserem as bandas autorais independentes e em que se produzem suas músicas.

(Re)Aproximação do Campo Como Uma Construção Epistemológica

(. . .) o passado do viajante muda de acordo com o
itinerário realizado (. . .)
Italo Calvino

Economia criativa e as condições materiais da produção musical de bandas autorais.

Para auxiliar na análise do contexto político-cultural em que se inserem as bandas autorais, temos no conceito de Economia Criativa proposto pelo Ministério da Cultura (2011)

um suporte metodológico que permite contato direto com suas bases e condições materiais. Esse conceito diz respeito às dinâmicas culturais, sociais e econômicas construídas a partir do ciclo de criação, produção, distribuição, circulação, difusão, consumo e fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos e em que as atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor (Leitão, Guilherme, Oliveira, L. A., & Gondim, 2010).

Outro fator importante de entendimento e análise dos processos baseados na cadeia produtiva da economia criativa são os Arranjos Produtivos Locais. Os *APLs*, como são chamados, correspondem a um conjunto de redes, trocas, relações entre atores e agentes necessárias para o desenvolvimento de um determinado setor, considerando-se todas as suas etapas da criação ao consumo (Prestes Filho, 2005). O exercício de identificação e análise dos arranjos produtivos das etapas e processos presentes na cadeia produtiva do setor musical serve, nesta pesquisa, para identificar tanto os sujeitos que agem no processo de produção musical, como também as condições materiais e dinâmicas sociais presentes na atividade criadora, que vai desde a construção dos primeiros acordes, passando pela produção do fonograma, à execução de apresentações ao vivo e sua relação com o público.

Brasília e o rock autoral.

Para fins de análise, classificaremos o cenário musical em que a pesquisa está inserida como o cenário do rock autoral independente brasiliense. O termo “rock” é entendido como um conjunto de estéticas sonoras que têm na base guitarra, baixo, bateria, sua identificação independente do gênero ou subgênero propriamente dito. Já o termo autoral é usado para distinguir o trabalho de bandas que têm como foco músicas próprias compostas por um compositor ou pelo grupo de músicos, em contraposição ao uso do termo *banda cover*,

bandas que se dedicam a (re)leituras de bandas famosas/consagradas e que têm nessas músicas a base de suas apresentações (Wheeler, 2007).

Existem vários mitos sobre Brasília no que diz respeito ao rock. De celeiro de bandas à alcunha de *capital do rock* (Wheeler, 2007), a cidade é sempre referenciada como um lugar propício ao surgimento e formação de novas bandas. Para além do *boom* do rock nacional e o posicionamento de Brasília por meio de bandas como Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude entre outras na década de 80; ou a retomada da atenção nacional nos anos 90 com o despojado som dos Raimundos, a análise que pretendemos está baseada nas características e desdobramentos da cena musical do final da década de 90 e início dos anos 2000, quando todas essas bandas já não habitavam a cidade e o cenário independente era composto por uma extrema variedade de bandas.

Uma das principais características da dinâmica interna desse momento era a troca constante de papéis entre músicos e público: em espaços como o lendário Teatro Garagem e o projeto Feira de Música, bandas de diversos estilos e sonoridades dividiam o mesmo palco, o mesmo público. As bandas se conheciam não apenas como artistas, mas como expectadores.

As bandas focavam boa parte de suas atividades e energia na *conquista* de público e mídia na própria cidade, apesar de ainda almejavam um crescimento pelo sonho de serem contratadas por uma gravadora - sinônimo até então de garantia de sucesso. Um pouco pela dificuldade crescente em conseguir espaços de destaque em circuitos consolidados e fechados como o rock gaúcho ou o *hardcore* do interior paulista, principais circuitos e praças de shows fora de Brasília; um pouco pela percepção, também crescente, de que existia a possibilidade de manter a residência na cidade sem que significasse o fim da carreira, as bandas construíam uma cena forte e sólida.

No final dos anos noventa, a realidade da cidade começou a mudar. Espaços foram fechados, bandas em destaque terminaram, produtores dos eventos *de rock* mudaram de

negócio ou área musical. Entretanto, o número de bandas continuava a crescer. Novos espaços eram descobertos ou improvisados e assim os shows aconteciam. Se antes as bandas tinham um papel mais reativo, resquício do imaginário de glamour dos anos 80, agora a realidade era mais local, com os agentes mais interconectados.

A principal característica que percebemos nas bandas independentes autorais que nasceram nesse contexto histórico cultural marcado pelo surgimento, desenvolvimento e ampliação do mundo digital é o show: maior momento de catarse, de divulgação, de contato com o público. As músicas eram compostas visando às apresentações ao vivo mais do que as gravações, até então ainda caras, de CDs.

Objetivos – ou: Itinerários de Uma Viagem de Pesquisa

Como dito anteriormente, para o presente trabalho, a escolha da banda Móveis Coloniais de Acaju se insere numa postura de posicionamento do pesquisador, mas também a partir do entendimento da etnografia *at home* (Peirano, 2006) como uma forma de pesquisa e escrita sobre o desenvolvimento de subjetividades; na busca por um método cartográfico de pesquisa; e, tão importante quanto, pelo fato de a banda ter alcançado um destaque no cenário local e nacional, tendo surgido exatamente no contexto descrito anteriormente.

Não buscamos objetivos como verdades a serem desvendadas, ou como respostas e questões a serem sanadas. A inserção do pesquisador no próprio trabalho da pesquisa tem como foco a compreensão, a análise de questões que são transformadas durante o próprio processo, no próprio ato: a pesquisa como um processo de aprendizagem.

Dessa forma, esta pesquisa teve como objetivo a análise: (a) da atividade criadora artístico-musical de bandas independentes autorais a partir do entendimento da importância dos shows na construção do próprio trabalho artístico; (b) de como a experiência sonora vivenciada tanto por músicos como público no show são constituintes da própria estrutura das composições musicais; e assim, (c) de como as músicas constituem os sujeitos – suas subjetividades, afetos e emoções – integrantes desse momento, construindo então o próprio show.

Em outros termos, poderíamos traduzir nossos objetivos como uma série de perguntas que nos guiaram durante o trabalho, mas que – volto a frisar – não buscamos respostas absolutas: (a) como são desenvolvidos os trabalhos artístico-musicais de bandas que partem de uma relação direta como público para a construção do próprio trabalho artístico?; (b) qual a importância do show para a constituição dessas relações e da construção da obra artística em si?; (c) de que forma são estabelecidas as experiências estéticas – sonoras – entre artistas

e músicas, público e músicas, público e show, banda e show?; (d) de que maneira as músicas são compostas a partir das experiências da banda nos shows?; e, (e) quais transformações subjetivas, afetivas e emotivas podemos perceber nesses processos e experiências, tanto no campo da construção musical, como na vivência estética nos shows?

Pensar o encontro musical dos sujeitos-integrantes, que formam o sujeito-coletivo banda, durante o processo de composição/arranjo, a partir da nossa base teórico-epistemológica, mostra uma trilha em que a atividade criadora não está baseada no indivíduo-autor, mas nas relações entre os sujeitos, suas escolhas e estéticas sonoras que são afetadas pelo contexto em que se inserem. Dessa maneira, aventuramo-nos pelos caminhos desta pesquisa.

Metodologia

Por basear-se na visão histórico-cultural do desenvolvimento humano e na concepção de um envolvimento de mútua construção entre os sujeitos participantes e envolvidos no processo de construção de conhecimento, este estudo teve caráter qualitativo, baseado na perspectiva de González Rey (2002). Segundo esse autor, o pesquisador compromete-se ativamente com a produção do conhecimento ao construir ideias e ao se posicionar teórico-metodologicamente, constituindo-se como um sujeito interativo, motivado e intencional. A pesquisa qualitativa é, dessa forma, um processo de produção de conhecimento permanente, pois, durante seu desenvolver, novas questões podem surgir e indicar um novo caminho, implicando em uma postura flexível do pesquisador.

Com o objetivo de compreender as relações e as experiências humanas, as construções de sentidos, de significados e ao se desenvolver por meio de um diálogo e um jogo de reconhecimento da alteridade entre pesquisador e pesquisado, a pesquisa qualitativa assume diferentes possibilidades, percursos a serem trilhados. Dentro dessas possibilidades, encontrei no retorno à pesquisa etnográfica um terreno menos desconhecido, com o qual poderia mais facilmente dialogar.

Marca registrada do trabalho de campo da antropologia, a pesquisa etnográfica é fundamentalmente uma pesquisa qualitativa:

Por seus pressupostos, suas implicações e o fazer que o caracteriza, o método etnográfico tem sido apropriado por outras disciplinas da área das ciências humanas/sociais. Assim, é um instrumento bastante utilizado em pesquisas realizadas no campo da educação; na psicologia, especialmente a psicologia social; na área de letras e comunicação, com ênfase especial na crítica literária, entre outros campos de

estudos centrados nos seres humanos, suas alteridades e nas questões subjetivas envolvidas nas interações sociais. (Coutinho et al., 2006)

Pelos Caminhos Etnográficos e Cartográficos

Na introdução do livro "A teoria vivida", Mariza Peirano (2006) indica o caminho que conduz seus ensaios: uma perspectiva teórica que emerge não apenas no exercício monográfico, mas no "dia-a-dia acadêmico", "em sala de aula", "nos debates com colegas e pares", na "transformação em 'fatos etnográficos' de eventos dos quais participamos e observamos" (p. 07).

Foi na retomada da minha formação em Antropologia e com essa leitura que comecei de fato o meu *trabalho etnográfico* para esta pesquisa. Já tinha feito algumas leituras de vários textos, comentários, anotações e reflexões. Mas ainda incerto do objeto a ser abordado, deparei-me com a proposta da autora que nega o caráter eterno, imutável e distante da teoria, retirando-a do lugar nobre de onde deveria ser resgatada apenas para iluminar as descobertas de nossas pesquisas. Sugere, também, a existência de dimensões políticas em sua prática.

Essas dimensões foram meu primeiro encontro em seu texto para compor o método etnográfico. O segundo surgiu logo após, durante a descrição feita pela autora sobre o trabalho de T. N. Madan: estratégia de inserção do cientista social nas trilhas intelectuais para conduzi-lo ao mundo da reflexão social para, assim, falar das mudanças no mundo. Essa proposta pareceu-me convidativa. As trilhas trazem consigo tanto os antecessores ("Pathfinders") como possibilidades futuras – "In search of a path" – (Peirano, 2006, p. 23).

Comecei uma procura por caminhos que pudessem me levar a lugares que na verdade nem sabia quais eram, mas que me faziam, como diz Guilherme Sá no relato de sua experiência etnográfica, "lembrar do porquê de estar ali" (Sá, 2006, p. 35). Penso, porém, que

uma questão aqui não pode ser esquecida⁵: apesar de acessar meu *objeto* de pesquisa de forma cotidiana, imerso na sua produção e vivência; de conviver da mesma forma com sujeitos – músicos e público – concretos, estava trabalhando com registros, memórias, entrevistas, relatos que não estavam presentes diante de mim num campo (pré)determinado. Eram achados constituídos à medida que me aventurava pelos caminhos e pistas descobertas a cada passo. Como os *ventos do acaso* poderiam guiar o trabalho por caminhos incertos? A resposta estava naquele mesmo texto:

Ainda que não se vejam “pensados” por seus objetos, e confrontados diretamente com as questões do “outro”, seria relevante perguntar se cientistas naturais pensam sobre si próprios através do contato com seus objetos. Creio que sim. Este pensamento reflexivo não estaria restrito a um posto unilateral nesta relação se considerarmos que os objetos reservam em si algum tipo de “agência” (...) que os permite interagir com seus parceiros humanos (Sá, 2006, p. 30).

Se permitisse aos textos, músicas e relatos lidos essa agência; e, ao estabelecer esse novo contato, afetar-me por eles (Favret-Saada, 2005), talvez tivesse alguma chance. Ainda seguindo as trilhas deixadas pela autora, ao reler as minhas anotações após um breve período de pausa, tive a mesma surpresa que Nino ao perceber que seu livro de magia estava vivo e preenchido⁶. Foi no exercício de ser afetado e de *deixar-se levar*⁷ que procurei o diálogo e a

⁵ Pretendo uma leitura e um texto que não objetifiquem meus colegas de banda, as músicas, o público, os shows, mas lhe permitam o caráter de agentes. Para um relato belo e preciso sobre a agência de não-humanos, ver Sá (2006).

⁶ No filme *O Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme* (Hamburger & Muylaert, 1999), Nino deve, enquanto tarefa para o seu desenvolvimento como mago, escrever feitiços em seu livro de magia. O livro é um ser vivo que acompanha o aprendizado do mago durante toda a sua extensa vida. Sem saber o que e como escrever, Nino tenta "roubar" de sua tia, Morgana, alguns feitiços - o que, claro, dá errado. Somente no final do filme, após escrever e desenhar seus planos de retomada do castelo de seus tios, invadido por Losângela, é que percebe que não existe uma fórmula de escrever magia. O aprendizado vem com o tempo, com o fazer e com a tentativa.

⁷ "Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E de sobretudo não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria" (Lispector, 1998, p. 17).

companhia nas rotas que envolviam citações dos autores, referências a ideias, histórias e outras trajetórias.

Assim, encontrei o porquê de que falou Sá (2006): uma produção etnográfica que busca, no encantamento no/do mundo, uma fala plural, um contato com a alteridade; uma troca e transformação que supere dicotomias estabelecidas pelo saber moderno. Um trabalho simétrico que não privilegie as dimensões humanas sobre as não-humanas, a cultura sobre a natureza, o autor sobre a obra – ou a obra sobre o público – e que possa falar do ser humano de forma menos determinista e mais dialógica. Essa foi a dimensão política que procurei⁸.

Contextos e mudanças no fazer etnográfico.

Pensar nas mudanças que vêm transformando a etnografia parece ocupar o pensamento de vários autores. Dentro da ideia das trilhas e rotas, cada um segue com a sua análise por caminhos que às vezes se cruzam, por outras, distanciam-se. Vários pontos, ou *estações* são comuns, mas as rotas que constroem e seguem – e mesmo os *trens*, pensando na analogia à malha férrea – são distintas. Passam pela mudança da perspectiva clássica da Antropologia, pelo surgimento de antropólogos *nativos*, pela antropologia *at home*⁹: relações de poder e formas de contato com o *outro* (Peirano, 2006). A maneira com que constroem e desenvolvem suas preocupações variam, criando e direcionando destinos diversos.

Peirano (2006), por exemplo, caracteriza esse *longo e complexo movimento* de transformação como a substituição de um encontro radical com a alteridade por contatos mais próximos a partir da pesquisa “‘em casa’, ‘at home’” (p. 37). Para a autora, a Antropologia caracterizava-se pela divisão do mundo em *antropólogos* (Europa e EUA) de um lado e

⁸ Ver V. G. Silva (2006) e Viveiros de Castro (2002) para trabalhos que apontam para formas de fazer etnográfico mais plurais e dialógicas.

⁹ Apesar do próprio termo conter usos e significados distintos (“*home*” terá, como sempre, muitos sentidos” (Peirano: 2006, p. 37)) utilizo como uma forma geral de representar o “ponto” que representa a quebra com o lugar distante que, por muito tempo, dominou a noção de campo na pesquisa etnográfica.

nativos (Oceania, Ásia, África, América do Sul, etc.) do outro. O estudo do *outro* era definido por um objeto exótico, passivo e distante.

Com os processos de transformação dos territórios coloniais em novos Estados nacionais, surge um novo momento: os antropólogos voltam para casa e os antigos *informantes* aparecem como novos antropólogos, olhando para a realidade de suas localidades.

A autora também mostra o desenvolvimento da Antropologia no Brasil por meio da relação do antropólogo com a alteridade, estabelecendo quatro tipos ideais: *alteridade radical* (a pesquisa indigenista no Brasil), *contato com a alteridade* (focada na relação da sociedade nacional com grupos indígenas), *alteridade próxima* (estudos de grupos urbanos) e *alteridade mínima* (estudos sobre a ciência e as ciências sociais). Preocupados com essa relação, muitos autores assumiram determinados tipos ou fizeram sobreposições em diferentes momentos de suas trajetórias.

Nesse ponto, o caminho de Peirano (2006) parece seguir rotas diferentes das de J. J. Carvalho (2002). Ela vê, por exemplo no caso brasileiro, uma diferença em relação ao desenvolvimento da disciplina – e suas práticas etnográficas – nos pólos centrais. Aqui, as diferenças culturais não foram traduzidas em termos necessariamente exóticos, mas em *diferenças relativas*¹⁰.

Para J. J. Carvalho (2002), por outro lado, "quase não temos uma presença da diferença na condição analítica" (p. 5). Preocupado com a tradução cultural e sua representação etnográfica, o autor faz uma análise a partir do lugar do subalterno na história

¹⁰ "Mesmo que, hoje, entre nós existam prioridades intelectuais e/ou empíricas, assim como modismos (teóricos ou de objetos/sujeitos), não há propriamente restrições em relação a essa multiplicidade de 'alteridade'" (Peirano, 2006, p. 54).

da Antropologia¹¹. Suas rotas indicam para lugares de extrema autocrítica e de uma preocupação com posturas políticas para além do universo acadêmico antropológico.

A prática de unir toda a comunidade antropológica sob um mesmo *nós* e o uso do impessoal *se* que denota a cientificidade e objetividade antropológica começam a ser rompidos, ainda segundo J. J. Carvalho (2002), com a chegada dos primeiros antropólogos nativos ao mundo acadêmico dos países centrais após estudarem suas próprias *tribos*. Apesar da *fratura* ter sido tímida – "eles se apresentavam como porta-vozes complementares e não como alternativas à visão dos mestres europeus" (p. 6) –, foi com uma geração seguinte que essa fratura de fato ocorreu. Surgiu, então, a voz das "mulheres partícipes da Antropologia dos países centrais, apresentando-se exatamente como mulheres" (p. 6). A unidade da representação cultural já não era mais possível.

No final dos anos 70, acontece um impacto maior ainda com a intensificação das várias fraturas já existentes. O resultado, é o confronto entre pós-modernos e anti-pós-modernos.

Nessa estação, pego carona no percurso que V. G. Silva (2005) abre em sua análise sobre o surgimento da tendência pós-moderna na antropologia. Segundo o autor, o terreno para a crítica dos pós-modernos foi preparado sobretudo pelo surgimento da antropologia interpretativa, nos anos 1970, com a visão da cultura como um texto, "uma tessitura de significados elaborados socialmente pelos [sujeitos] e sua exegese, o ofício da antropologia" (p. 147). Outros contextos importantes foram também a crise colonial da qual falei anteriormente e que produziu uma classe de *intelectuais nativos*, e os movimentos sociais questionadores vindos desde a década de 60.

¹¹ Outro ponto interessante de ver a diferença entre os dois autores é a forma com que abordam - nessa caso diria que seguem trilhos paralelos - a definição da etnografia além da sua representação. Peirano (2006) fala de diálogo entre as tradições ocidentais, com os antropólogos "nativos" e com os "informante". J. J. Carvalho (2002) vê a partir do dilema da representação e da necessidade "de como se auto-representar face aos pares, aos nativos e ao terceiro (no nosso caso, um europeu ou um norte-americano)" (p. 6).

O centro da crítica pós-moderna é o posicionamento do sujeito pesquisador e do sujeito pesquisado, este, transformado pelos antropólogos em objeto não ativo. Essa crítica apresenta questionamentos sobre o trabalho de campo e sobre a natureza da representação etnográfica. Ao posicionar os sujeitos, define o trabalho etnográfico como um espaço de trocas de experiência e de *intercomunicabilidade* entre os modelos culturais presentes no contato etnográfico. A preocupação do trabalho etnográfico deve voltar-se à compreensão da fusão entre o ponto de vista nativo e os sistemas simbólicos do pesquisador.

A Antropologia que antes só traduzia o *outro* aplicando conceitos construídos dentro de seu mundo¹² viu-se proclamada a interpretar-se. Em relação à representação etnográfica, preocupavam-se os críticos pós-modernos com a relação forma-conteúdo, propondo a experimentação na escrita dos textos etnográficos. O discurso dialógico e polifônico, o rompimento da linha entre ciência, arte e ficção também fazem parte do rol de proposições. Sobre esse último ponto, inclusive, recaem as principais críticas feitas aos pós-modernos e, provavelmente, a esta pesquisa.

Um caminho alternativo que podemos seguir ao modelo autointitulado pós-moderno é o da antropologia não-moderna das ciências de Bruno Latour. Não estou preocupado aqui em provar, justificar ou, mesmo, escolher uma linha em detrimento da outra. Não tenho a crença de que sejamos modernos, mas também não tenho a preocupação de ser classificado como pós-moderno¹³. O interesse é em seguir pistas e rotas, construir cartografias e desvendar caminhos dialogando com *outros*.

Segundo Latour (1994), a Antropologia – formada pelos modernos para compreender aqueles que não o eram – interiorizou em suas práticas as Duas Grandes Divisões: uma

¹² Para exemplos de trabalhos que questionam a aplicabilidade e a possibilidade de tradução do *outro* por conceitos formados em mundos diferentes ver Strathern (2006); Segato (1992); Viveiros de Castro (1996) e Clastres (2003).

¹³ Para análise sobre as nomenclaturas das *antis* disciplinas, ver o capítulo 2 em Peirano (2006). Para uma escolha e auto-denominação, ver V. G. Silva (2005).

partição interna entre humanos e não-humanos que define a segunda, uma partição externa entre *nós*, ocidentais, e *eles*, todos os *outros*. Assim, quando o pesquisador volta dos *trópicos* e passa a estudar o mundo moderno, o faz com cautela: "Ciência da periferia, a antropologia não sabe voltar-se para o centro" (Latour & Woolgar, 1997, p. 18).

Ainda levado pelas definições das Grandes Divisões, Latour (1994) volta a sua atenção ao que mais lhe parece com o que fazem os *selvagens*: *confusão* entre os signos e as coisas. O pesquisador mantém, assim, sua distância crítica necessária para a construção do saber-moderno-científico.

Se, ao estudar o *outro* exótico – o *selvagem* sob os *trópicos* – o etnógrafo visava à totalidade da existência daqueles grupos – em suas questões centrais –, não pode ao voltar pra casa, posicionar-se às margens dessa sociedade. Para ser simétrico, o pesquisador deve estudar também os temas centrais, os *jogos de poder*, o *Estado patrão*, a Ciência.

É necessário ainda para ser simétrico, que o etnógrafo seja capaz de analisar o erro como ele analisa o acerto; que contorne as duas Divisões ao mesmo tempo de forma a não aceitar nem a "distinção radical dos humanos e dos não-humanos em nossa sociedade, nem na superposição total do saber e das sociedades nas outras" (Latour, 1994, p. 100). Uma etnografia efetivamente simétrica explica com os mesmos termos as verdades e os erros; estuda ao mesmo tempo a produção de humanos e dos não-humanos; e ocupa uma posição intermediária entre os terrenos tradicionais e os novos.

Para romper com as dicotomias, o autor propõe não pensarmos mais com os termos *natureza* e *cultura*, mas *naturezas-culturas*¹⁴ que não formam mais *sociedades*, mas *coletivos*. Esses coletivos produzem fatos e os relacionam em redes as quais devemos seguir e analisar. Pelas redes, reafirmamos as diferenças sem fazer da *natureza* um termo universal e, da *cultura*, uma localidade.

¹⁴ "Todas as naturezas-culturas são similares por construírem ao mesmo tempo os seres humanos, divinos e não-humanos" (Latour, 1994, p. 104).

E em um mundo de redes, parece-me interessante buscar sempre novos rumos e caminhos, conectar e deixar-se cruzar por outras trilhas. Não mais viajar pelo espaço, o aprendizado pela viagem ocorre por outros processos: atividade, escuta, fala, reconhecimento, ressignificação, significações; pelo encontro com o *outro* não mais tão distante e estranho – o estranho sou (o) eu (Lopes, 2002).

A cartografia e a viagem.

“Generosidade é o que recebemos em troca dos nossos
olhos ansiosos e interessados de turistas”
Ernesto Ignacio de Carvalho

A ideia de *viagem* apresentada por Denilson Lopes (2002) em seu texto *A viagem e uma viagem* é bastante acolhedora e exemplificadora do que busco na ideia de cartografia: “a estética da viagem é uma das marcas do desejo de querer contar histórias e ao narrar persistir na busca de fazer sentidos em meio à dispersão contemporânea” (pp. 169-170). E ao se constituir esse momento estético, ser o próprio processo o caminho – ou o meio – para se construir, elaborar e identificar-se.

Não é o objetivo inicial, o fim prático da viagem e do processo cartográfico que importa, mas sim “o percurso que se constrói aos poucos” (Lopes, 2002, p. 180): o próprio ser, assim como o mundo a sua volta, deixando-se ser construído e constituído pelo mesmo. “Viagem não mais como perda de ilusões, nem simples fuga” (p. 176), mas como aprendizado.

O termo *aprendizado*, aqui, indica a ideia de um processo: “um trajeto que é o do aprender”: uma forma de atenção – que se difere de ter controle – sobre nós sobre o que nos ensina a viver nossas próprias potências de afetar e ser afetado (Merçon, 2009). O aprendizado afetivo é a arte do encontro, “corresponde a um devir ético (. . .) interpretado, igualmente, como um processo de ativação do[s] nosso[s] desejo[s]” (p. 30).

Diferente do turista, que já sabe a data do retorno, o desafio do viajante está no imprevisível; está na peregrinação sem um lugar de chegada; está no aprendizado pelo estranhamento de si e na revelação do mesmo pelo reconhecimento do outro. “O aprendizado constitui-se menos uma quebra de idealizações, ilusões (. . .) do que um reencantamento de um mundo estranho mas próximo, desafiante” (Lopes, 2002, pp. 177-178). Tornar o velho novo e velho novamente; e assim, torná-lo parte do processo de formação da identidade do *eu*, é a principal característica do aprendizado nesse caso.

O pesquisador que se aventura pela cartografia deve ter sempre essa dimensão turista/viajante problematizada em sua prática. Não pode perder de vista essa diferença. Faço minhas as palavras de E. I. de Carvalho (2002) em *Isto é um Texto Literário ou Música contra Maracatu* que podem questionar a validade do que falei por minha ingenuidade argumentativa, mas que, no fim, apresenta a mesma dimensão da relação turista/viajante:

A intenção em Recife era conhecer o mundo do Xangô e dos maracatus. Certa arrogância, certa leveza, que permite pensar que tudo passa a ter sentido, e que se pode fazer qualquer coisa contanto que depois renda alguma reflexão – e esse é o fantasma do antropólogo dentro do turista. Este último por sua vez é predatório e estúpido. Seu comportamento com a alteridade é paradigmática da própria relação de consumo e de descartabilidade. (Carvalho, E. I. de, 2002, *manuscrito*)

Assim, o aprendizado revela a própria consciência da inutilidade da viagem, sendo percebido somente por meio dela: “o estranho está em todo lugar, em todos nós” (Lopes, 2002, p.178). Perde-se, portanto, a noção de espaço como motor da viagem. E, mais que o tempo, a reflexão e a relação – reconhecimento e revelação – tornam-se os principais condutores do aprendizado, da viagem e, portanto, da cartografia: o movimento é o que vale.

Realizar uma pesquisa-intervenção (Passos & Benevides, 2009a) é nos lançar no plano de comunicação dos distantes, o que só faz sentido na forma da experiência da viagem,

do viajante. Mas “de quem foi essa experiência? Quem vive tal viagem?” (Benevides & Passos, 2009, p. 200).

São nesses processos, nas suas perguntas e caminhos; no contato e no confronto com os vários múltiplos momentos entre passado e futuro que me constituo enquanto narrador-ouvinte, autor-leitor, produtor-obra, músico-público e, logo, pessoa. Sem esses *outros*, o que seria desse processo? Nada.

Contexto(s) e Participantes

* * *

Deixando um pouco de lado a dificuldade de lidar com um trabalho de campo, penso no show que teremos esta semana: será uma ótima oportunidade para fechar esta etnografia. Fechar não como término ou tempo de campo, mas talvez como um resumo de tudo, do que o Móveis faz, de como estrutura e o que representa o seu show, tanto para a banda como para o público. Então para isso tenho de começar por onde? Os ensaios? As trocas de emails escolhendo o repertório? O contato informal com o produtor num outro show meses atrás? A necessidade da banda em se relacionar diretamente com o público para que o show funcione bem?

Tudo isso está ligado à banda, aos seus – os nossos – discursos. Mas sinto que, para falar das interações e construções intersubjetivas que constituem o show do Móveis, tenho de começar um pouco antes: por volta de quase 18 anos, em um certo dia 10 de outubro de 1998, em algum salão na embaixada da Venezuela, em Brasília. Ali, assistindo ao primeiro show de uma banda esquisita, com nome estranho, uma formação grande e não usual, mas com um som que me contagiou e me colocou para dançar. Ali sim, começa o meu campo! Ali, estou do outro lado do palco, posso ser o que me é estranho hoje: ser um observador, ser público do Móveis.

* * *

[O] Móveis Coloniais de Acaju é o resultado da união de nove artistas criados em Brasília, que decidiram se juntar em 1998 para formar uma banda. Como só poderia acontecer na Capital Federal, os músicos têm as mais variadas origens. Da pluralidade de integrantes e influências, nasce um som único e diverso, que mistura sax, flauta, gaita e trombone com teclado, guitarra, baixo e bateria e a voz marcante de André Gonzales.

Foi com a participação no festival Porão do Rock de 2000 [em Brasília] que veio o primeiro grande trampolim. O show, enérgico e performático, ganhou repercussão em nível nacional, e o Móveis apareceu em diversos e importantes veículos de comunicação, como os jornais Correio Braziliense, [Revista Época,] O Globo e Folha de São Paulo. A banda venceu o FINCA (Festival Universitário da UnB) duas vezes: em 2001 por júri popular, e em 2002 pelo júri oficial.

A partir de 2005, ano de lançamento do primeiro disco, “Idem”, o grupo se torna presença constante nos principais festivais independentes do país, e conquista um público cada vez maior. Em 2008, “Idem” é eleito pela revista *Senhor F.* um dos 50 discos independentes mais importantes lançados entre 1998 e 2008. A música “Copacabana” também entrou na lista como uma das 50 mais importantes do período. No mesmo ano, a banda realiza uma miniturnê de seis shows pela Europa.

O segundo álbum, “C_mpl_te”, é lançado online pelo projeto *Álbum Virtual* do selo Trama em 2009 e tem produção de Carlos Eduardo Miranda (Raimundos, Mundo Livre S/A, Cansei de Ser Sexy). O Móveis se apresenta no Video Music Awards Brasil 2009 e concorre aos prêmios da MTV de melhor show e melhor banda de rock alternativo. O disco é eleito o 5º melhor do ano pela revista Rolling Stone, e “O Tempo”, a 4ª melhor música brasileira do mesmo ano. Em 2010, a banda vence na

categoria Experimente do Prêmio Multishow, recebe o troféu Artista do Ano por voto popular no 1º Prêmio da Música Digital, e o Prêmio Orilaxé, de melhor grupo musical.

Ainda em 2010, a Móbia gravou e lançou seu primeiro registro audiovisual: o DVD “Ao vivo no Auditório Ibirapuera”, gravado e lançado em parceria com o Canal Brasil. No terceiro álbum, “De lá até aqui” (2013), a parceria com Carlos Eduardo Miranda continua. São 14 faixas, mais rock do que nunca, com referências que vão da Soul Music até baladas beatlemaníacas, passando pelo disco dos anos 70. Em 2014, lançou o filme Móbia em Casa – Móveis Coloniais de Acaju e a Cidade, filme sobre Brasília, dirigido por José Eduardo Belmonte, diretor da cidade, com grande destaque no cinema nacional.

De 1998 pra cá, o Móveis se apresentou em festivais importantes, como Rock in Rio (RJ), Planeta Terra (SP), Abril Pro Rock (PE), Vaca Amarela (GO), Grito Rock (RJ) e outros. Também circulou nas principais casas de shows nacionais, como Auditório Ibirapuera (SP), Circo Voador (RJ), Studio SP (SP), Studio RJ (RJ), Via Funchal (SP), Fundação Progresso (RJ), Canecão (RJ), Opinião (RS), Chevrolet Hall (BH), Granfinos (BH), SESC Belenzinho (SP) e SESC Pompeia (SP). Em 2010, o Rotas Musicais, projeto modelo de turnê da banda, foi contemplado pelo programa Petrobras Cultural para circulação em 12 cidades. Em 2012, o mesmo projeto foi patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal para turnê em 9 cidades.

O grupo foi um dos primeiros a disponibilizar todo o seu repertório para download gratuito na rede, em 2002. A internet é uma ferramenta essencial para a banda, que acredita na comunicação direta com o público, e busca se aproximar dos fãs nos

shows e em projetos colaborativos, como produção de clipes, ações virtuais, entre outros. (MCdA, 2015)

Assim, a banda Móveis descreve e relata sua formação, trajetória e atuação em seu *release* oficial. Pra mim, a banda será sempre aquela energia que escutei no dia 10 de outubro de 1998, meu primeiro show, o primeiro show da banda (p. 103, Anexo D). Uma banda que tem como principais características a instrumentação não usual para uma banda de rock (além de baixo, bateria e guitarra, somam-se aos vocais: flauta, gaita, sax barítono e sax tenor)¹⁵; e, também, a autoprodução e o contato direto com o público nas suas performances que culminam em um show enérgico é uma das marcas do grupo.

Musicalmente, o grupo nasceu com uma proposta definida: basear-se nos estilos Ska e Swing, misturando-os com tudo que inspirasse seus integrantes. Nesse caldeirão de gêneros há espaço para o Hardcore, a Bossa Nova, o Rockabilly e muitos outros. O resultado dessa miscelânea é uma sonoridade inovadora, autointitulada *feijoada búlgara*.

Durante os primeiros anos, a formação da banda mudou várias vezes, fixando-se com guitarra, voz, gaita diatônica, baixo, bateria, trombone, sax tenor, sax barítono e flauta. Desses, apenas os três primeiros pertenciam à formação inicial. Desde a saída do trombonista em 2014, a banda é formada por oito músicos e um produtor, que apesar de não ser um músico propriamente dito, “*toca a banda*” como costumamos dizer.

¹⁵ Considerando as trocas entre pessoas que se apresentaram com o Móveis, as seguintes pessoas formam e formaram a banda: André Gonzáles (voz) e Eduardo Borém (gaita e teclado) 1998-atual, Jordach (sax alto) e Juan Carlos (guitarra) 1998-1998, George (bateria), Hugo (trompete) e Ian (baixo) 1998-1999, Octávio Augusto (sax tenor) 1999-1999, Rodrigo (sax alto) 1999-2002, Leonardo Bursztyn (guitarra) 1998-2008, Renato Rojas (bateria) 1999-2008, Fabio Pedroza (baixo) 1999-atual, Alexandre Bursztyn (trombone) em 1999-2014, Beto Mejia (flauta) e Esdras Nogueira (sax barítono) 2000-atual, Paulo Rogério (sax tenor) 2003-atual, Fabrício Ofuji (produção) 2004-atual, BC (guitarra) 2005-2013; Gabriel Coaracy (bateria) 2009-2014; Fernando Jatobá (guitarra) em 2013-atual; e, Anderson Nigro (bateria) em 2015-atual. É interessante apontar que Esdras tocou no Festival Porão do Rock em 2000 e depois passou dois anos na Europa, tocando em um circo, só retornando em 2002. Sobre participações como convidados, antes do ingresso no Móveis, temos: Beto e BC no Showrrasco promovido pelo grêmio do Sigma em 1999; Esdras, em viagem de férias no Brasil, e BC no show Corpus Day em 14 de junho de 2001, no clube AABR; Coaracy em 2005 para os três primeiros shows na cidade do Rio de Janeiro e em algumas outras ocasiões como *sub* do Renato; e, Fernando Jatobá e Anderson Nigro também fizeram alguns shows como *subs* antes de ingressarem definitivamente na banda.

A troca de integrantes, em conjunto com o amadurecimento e a pesquisa musical de cada um, trouxe novos elementos e uma dinâmica mais plural para o som da banda, característica apontada tanto pelos veículos de comunicação como pelos próprios membros. O que antes era colocado como uma *proposta bem definida*, agora é caracterizada pela pluralidade de possibilidades, assim como de referências como de sonoridades compostas.

Frutos do cenário da segunda parte dos anos 90, o crescimento e o desenvolvimento do grupo estão completamente atrelados à popularização do uso da internet, trocas de mp3 via programas como Napster e a quebra do modelo da indústria fonográfica dominante entre os anos 70 e os anos 90 (Vicente, 2006).

Com um cenário local forte e diverso, a proliferação de novas bandas sempre foi uma característica da cidade. Como diz um dos integrantes, “*em Brasília, por não ter praia, ser uma cidade nova, não tem muito o que fazer, então as pessoas formam bandas. Se balançar uma árvore cai uma banda*”. A maneira como começaram também é muito comum a outras bandas: um núcleo - formado por no mínimo dois amigos, em que ao menos um toca algum instrumento - começa a procurar e agregar outras pessoas para a formação de uma banda. Se a proposta musical não estiver completamente definida, o formato do grupo pode ser mais diversificado, dependendo então, do círculo de amizades e contatos do núcleo inicial e sua expansão com a entrada de novos membros. A busca por pessoas fora desse círculo, geralmente começa após ter-se esgotado os contatos próximos para a formação mínima desejada.

Começam, então, os ensaios. Primeiro na casa de algum integrante (muitas vezes do baterista, por uma questão de logística) e depois indo para estúdios musicais. É nesse momento que as dinâmicas dos processos criativos vão ganhando forma, atuam na transformação não só dos sujeitos, mas do próprio som da banda. Independentemente de ter um músico que componha a canção, ou se todos fazem essa construção coletivamente nos

ensaios, a autoria geralmente não é uma questão presente na vida dessas bandas, o interesse é em tocar, *fazer um som*.

Esse deslocamento da preocupação com a autoria para um campo secundário reafirma nossa fala de que a atividade criadora não está baseada no indivíduo apenas. No início de uma banda, a construção da identidade sonora depende muito das referências externas, das influências dessas ou aquelas bandas *famosas* projetadas e apropriadas pelos sujeitos musicais nas inter-relações do grupo.

O desenvolvimento da identidade sonora de uma banda também ocorre pela mediação das influências externas - ora conscientes e intencionais, ora camufladas e despercebidas. Os sujeitos-músicos-criadores são constituídos individualmente e coletivamente tanto pelas referências externas como também pela interpretação que cada músico dá ao tocar suas linhas, ao interagir com as linhas de seus colegas.

De certa maneira, se encararmos a banda como um sujeito-coletivo, podemos perceber que seu desenvolvimento artístico, sua identidade musical, parte dos mesmos princípios, por exemplo, do desenvolvimento humano proposto por Vigotski em termos de internalização (1984) e da base das experiências prévias para o desenvolvimento da imaginação (2009). A banda, que inicialmente é apenas um coletivo de pessoas tocando juntas, começa a *ganhar vida*. À medida que começa a tocar em shows e apresentações, que começa a ser mais conhecida, a banda começa a ganhar cada vez mais uma atuação para além dos músicos, para além das suas intenções. O grupo se torna o que chamamos de sujeito-coletivo banda, constituída com uma identidade intercambiável e provida de agência sobre os próprios músicos, público e outros sujeitos-coletivos bandas.

Hall (2000) demonstra como os processos de identificação não fixam os sujeitos, não determinam categorias no sentido de uma possibilidade de *perda de identidade*. Vista como o próprio processo, a identidade pode – diante de novos/outros processos – ser sustentada ou

abandonada, assim como reconfigurada, superada. Ela vincula os sujeitos entre si, aos processos e ao contexto em que se inserem:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriças, sem diferenciação interna. (Hall, 2000, p. 109)

A identidade musical de uma banda autoral está sempre em processo dentro dos jogos, discursos e práticas musicais entre os sujeitos-músicos, como algo fluido:

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. (. . .) [A identidade] *não* assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. (. . .) [O eu não] permanece, sempre e já, “o mesmo”, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. (. . .) [O conceito também não] se refere, se pensamos agora na questão da identidade cultural, àquele “eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificiais impostos – que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum” (Hall, 1990). (. . .) Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, (. . .) [sempre foram], cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas

multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. (Hall, 2000, p. 108)

Uma banda, durante o processo de desenvolvimento artístico, usa e cria sua *identidade* como forma de dialogar internamente e, principalmente, externamente com outras bandas, produtores e público. A identidade musical é como um cartão de visitas, uma porta de entrada para a experiência estético-musical que se estabelece ao ouvir uma música, ao ir a um show.

Procedimentos de construção de informações

Para a realização da pesquisa, desenvolvemos quatro etapas relativas aos procedimentos que não aconteceram necessariamente nessa ordem, mas optamos por assim representar para fins de análise: (a) aproximação do campo, (b) observação em campo, (c) análise documental, e (d) entrevistas semi estruturadas.

Inicialmente, a aproximação do campo ocorreu pela análise contextual do cenário rock autoral e independente, tanto de Brasília (Wheeler, 2007) como nacional (Nogueira, 2009; Vicente, 2006). Porém, além de um estudo sobre o contexto em que se forma e constituem a banda e o campo, essa aproximação tornou-se uma reaproximação, dessa vez, minha: tanto como pesquisador, mas como músico e profissional que atua há tantos anos nesse meio. Foi uma reaproximação simbólica e afetiva, de me reencontrar com alegrias, medos, sonhos e práticas.

* * *

Nesse primeiro momento, de escuridão e apenas o barulho do micro-ônibus pela estrada, já em Minas, após todas conversas sobre o DVD, o show em si, o que temos de ter cuidado, o que provavelmente vamos regravar, enquanto cada um, ou já está dormindo, ou está apenas quieto, escutando uma música em seu fone de ouvido, começo a pensar no

recorte deste trabalho. É necessário um recorte. Aprendemos desde cedo a necessidade de estabelecer um recorte, de delimitar não só o objeto, mas também e principalmente o campo. Não ter um campo estruturado e definido significa, senão o fracasso da pesquisa, uma grande dificuldade em realizá-la. Como fazer, então, o recorte do campo de uma atividade na qual estou envolvido diretamente e há tanto tempo? Como estar em campo deparando-se com algo tão cotidiano? Para além de dilemas “como estranhar o conhecido”, ou “como (re)conhecer o estranho” (com sua derivação “como tornar próximo o estranho e distante”), a partir de quando e o que tenho de ver, observar, verificar para chegar ao que quero dizer? Afinal, o que quero dizer?

* * *

Estando novamente imerso no campo, não apenas como trabalho, mas também como pesquisa, sendo afetado por ele, é que pude analisar e construir os materiais que compõem a base empírica desta dissertação: cada panfleto revisto, cada foto, *set list*, encartes, reportagens sobre os shows, depoimentos e todo tipo de informação de que disponho em meu arquivo pessoal e no da banda; nos envios do público que tanto me ajudou a recuperar boa parte da memória e vivências desses anos; as entrevistas que realizei em diferentes momentos tanto da pesquisa como da banda. Não coletei dados, se eles existem – nessa nomenclatura –, foram eles que me coletaram e cooptaram, tornando-se parte de mim.

A partir desse novo sujeito-pesquisador-músico-afetado-imerso é que realizei os procedimentos dessa/na dissertação: pelo estudo e pesquisa sobre o material fonográfico da banda, vídeos no canal oficial do *YouTube*, resenhas de shows, reportagens em jornais, além de comentários do público nas redes sociais do grupo (*site*, página do *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*¹⁶).

¹⁶ As redes sociais visitadas foram: <http://www.youtube.com/moveiscoloniais> <http://www.facebook.com/moveis> <http://www.twitter.com/moveis> <http://www.instagram.com/moveis>

No campo fonográfico, dei ênfase à análise técnica musical das músicas do segundo disco (CD), “C_mpl_te”, lançado pelo grupo em 2009. A principal música da banda, uma das que mais gera momentos de envolvimento afetivo e emotivo com o público durante as apresentações ao vivo, está presente no CD (“O Tempo”, MCdA, 2009, faixa 3). Outro fator importante na escolha desse material foi a posição do grupo em não apenas assinar coletivamente todas as composições – música e letra – mas de assumir o próprio processo criativo como parte do resultado artístico, convidando o público a *c_mpl_tar* as composições ao escutar as músicas tanto pelo CD como ao vivo. Essa perspectiva colabora e vem ao encontro dos princípios e conceitos utilizados nesta pesquisa.

Após o estudo do material da banda, passei a fazer um exercício de duplo olhar e posição nas atividades do Móveis: como se frequentasse, observasse e analisasse os shows não mais só como músico, mas como pesquisador: um exercício puramente analítico de como me posicionava; pois em termos concretos, o que acontecia era uma total mistura de afetos e constituições impossíveis de serem separadas. Como uma busca ao tesouro – imagem que marca minha mente ao buscar a cartografia como método de pesquisa – comecei um processo etnográfico-cartográfico recompondo minhas histórias e construindo novas e novos caminhos que foram percorridos durante o período do mestrado, e os quais me levaram a descobrir preciosos afetos até então enterrados pelas vivências mais recentes.

Por outro lado, pude perceber de outra maneira como a experiência estética vivenciada pelo público nas apresentações e a relação artista-público é constituída de tal maneira que podemos dizer que as músicas são (re)compostas a cada show como veremos mais adiante. As observações, então, passaram a focar na música como um elemento incompleto, inacabado pela banda, e que se concretiza durante as apresentações ao vivo.

As entrevistas com os integrantes e com o público foram realizadas em diversos momentos ao longo do trabalho e foram essenciais para o entendimento da importância da

relação artista-público na execução das músicas, como elemento da própria composição das mesmas. Assim, a partir de um roteiro base (Anexo C) – que mais era uma descarga de inquietações e perguntas sobre questões que apareceram nas etapas anteriores – aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (Anexo A)¹⁷, comecei a entrevistar tanto presencialmente como por *email* os meus colegas de banda e algumas pessoas do público que são mais ativas nas nossas redes sociais. Durante as entrevistas, tanto os integrantes e público tinham liberdade para seguir novos caminhos, até mesmo questionando a validade de algumas perguntas, como também propus novas perguntas à medida que as informações eram narradas.

¹⁷ Apesar das risadas e brincadeiras que escutei ao pedir a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo B), expliquei a necessidade do mesmo para fins de publicação e para resguardar os participantes da pesquisa. Em resposta, um músico disse: “*tá certo, é como os contratos de CD, né? Melhor deixar tudo escrito pra não dar problema depois*”.

Resultados e Discussões

Nesta seção, pretendemos sistematizar o resultados dos processos e procedimentos vividos e descritos anteriormente. Da mesma maneira, buscamos articular e desenvolver os termos *nativos* a partir dos conceitos e princípios epistemológicos que embasam esta pesquisa. São questões vividas em campo, durante os shows, durante os trabalhos com a banda. São trocas de afetos produzidas pela relação banda-público que os Móveis direta e indiretamente provocam nas apresentações ao vivo.

Busquei, também, inserir trechos dos meus cadernos de campo. Esses momentos estão grifados em itálico e marcados antes e depois por “* * *” centralizados na página. Não como uma forma de excluir do texto principal, ao contrário, para marcar um discurso, uma narrativa paralela, assim como a troca textual entre os diálogos de Marco Polo e Kublai Khan e as descrições mágicas das cidades do império pelo mercador veneziano (Calvino, 1990).

Caderno Móvel de Campo

Caderno Móvel de Campo foi o nome que dei aos textos sobre o Móveis que escrevi de 2009 até o final desta pesquisa. Uma forma de diário, caderno de campo, mas também de diálogo com meus colegas de banda e com o público da banda. Foram textos escritos em no avião, em passagens de som, após os shows num quarto de hotel, ou em qualquer outro local relacionado às atividades com a banda.

Depois de escritos em meus *caderninhos*, postava no antigo site do Móveis e em meu *blog* pessoal de mesmo nome. São textos que buscam um leitor, sim. Para além disso, são textos que buscam um interlocutor, um diálogo sobre afetos.

Durante os dois anos do mestrado, assumiu também o formato mais de anotações de aula, de reuniões e encontros de pesquisa, de notas sobre textos lidos, do exercício de preparar aula.

Voltar aos textos antigos, reescrever alguns tópicos, pensar novos afetos sempre tentando dialogar com possíveis interlocutores – mesmo que distantes e invisíveis – foi uma das principais contribuições que o exercício de escrita em campo me permitiu.

* * *

Ida para Curitiba. Preparo a mala dois dias antes. Já não faço na última hora, melhorei isso, mas ainda falta muito para melhorar e realmente fazer um trabalho – principalmente – de produção sem erros. Outra mudança hoje foi o check-in, pela internet antes de ir para o aeroporto. Vamos um dia antes do show, isso significa mais tempo para dormir e mais trabalho de divulgação a fazer. Não sei direito a programação, mas faremos algumas rádios e aproveitaremos para gravar mais um "agora? ou pra viagem?"¹⁸.

A chegada ao aeroporto foi um pouco conturbada, pois alguém esqueceu as chaves do estúdio na casa de um amigo e atrasou a ida dos equipamentos. Não de todo mal, chegamos no horário. No aeroporto, por outro lado, não havia muito o que fazer, a não ser enfrentar filas demoradas e intermináveis. No final das contas, não fez tanta diferença, talvez uns 10-15 minutos: chegamos em um horário de pico, de grande concentração de voos. Mas não dá para arriscar e chegar mais tarde, nisso o Esdras tem razão.

Hoje estamos em 10, os 10 da banda. A equipe vai amanhã. Para essa viagem vão técnico de som, técnico de monitor, vendas e iluminador. Também estão todos – nos dois casos – saindo de Brasília, faz tempo que isso não acontece. A mudança [ou não, da banda]

¹⁸ “Agora? Ou Pra Vigem?” (Anexo D, pp. 99-100 – fotos de gravação) é um projeto audiovisual desenvolvido pela banda. São programas para internet que mostram “os lugares por onde passamos, focando em cultura, gastronomia e peculiaridades de cada cidade”, como descrito em *release* sobre o projeto. Os episódios podem ser conferidos no canal da banda no youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL128760F1B2BF3949>

para São Paulo sempre recorrente no início de cada ano quando cada um colocava suas angústias e desejos para além Móveis.

Essa questão me preocupa, provavelmente de forma desnecessária, talvez seja melhor para a banda, talvez seja apenas um medo de mudanças de situações diferentes; talvez seja o medo de avião: pois não tendo a banda na mesma cidade, saindo da mesma cidade, as chances de irmos de ônibus sejam menores. Talvez não. De qualquer maneira, tenho de respeitar essas decisões e trabalhar para que tudo funcione. Talvez seja o medo de achar que não vou conseguir trabalhar com eles em outra cidade, como já fiz e ainda faço, na verdade. Talvez não. Talvez seja só a saudade e pronto.

Sobre o medo de avião e essa parte da viagem poderia escrever um capítulo inteiro, mas adianto uma diferença nesse voo: estou escrevendo! Provavelmente seja a primeira vez. Tem me acalmado e ainda não senti necessidade de ligar o computador – sei que farei isso em breve!

Tinha me proposto a um texto quando comecei este caderno. Vou reler para saber onde parei. Às vezes nos perdemos quando estabelecemos por demais alguns princípios.

(. . .) Chegamos com um pequeno atraso e vamos direto para o almoço no próprio Jacobina Bar. O show não será lá, mas é o pessoal do bar que está organizando. É a comemoração do aniversário do bar, se não me engano; é o segundo ano que fazem um show desse porte. No aeroporto, fomos recebidos pelos donos do bar (alguns dos, pelo o que entendi depois, mas não tenho certeza) e mais algumas pessoas da organização do evento.

Apesar de já termos tocado outras cinco vezes aqui, não me lembro tanto da cidade, ao menos pouco do trajeto aeroporto-cidade. Lembro da região do hotel e do show no Jocker's, do lugar (interno) do show do Curitiba Rock Festival, da Pedreira, mas não mais do que isso. É engraçado como os lugares se misturam: uma cidade se torna outra; um show incorpora outro. Acho meu conforto nas palavras de Calvino (1990):

– *Você viaja para reviver o seu passado? – era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: – Você viaja para reencontrar o seu futuro?*

E a resposta de Marco:

– *Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá. (p. 29)*

* * *

Analisando o repertório da banda, percebemos que o som é caracterizado por músicas geralmente com mais de três minutos e meio, variações rítmicas, várias partes bem definidas (introdução, verso, pré-refrão, refrão, *ponte*, etc), sobreposições de camadas e texturas sonoras em que o arranjo se torna tão importante quanto a canção em si. Do mesmo modo, os naipes e linhas dos *sopros* criam uma dinâmica de diálogo horizontal com a voz.

Diferente do uso comum de instrumentos de sopro na música pop, a *metaleira* da banda não cria detalhes, os *metais* são parte do todo. A relação e a participação ativa de todos os setores musicais do conjunto na produção artística gera uma convivência mais equidistante entre *cozinha* (parte de um conjunto musical formada por baixo, bateria, guitarra e teclado – quando existente), *sopros* e voz. O grande desafio no processo criativo do Móveis é exatamente estruturar o diálogo entre todos os instrumentos nas suas dimensões individual (baixo, bateria, trombone, etc) e setorial (*cozinha*, *sopros* e vocais) com a noção de grupo em prol de uma canção, em que a voz é o principal foco.

A postura de trabalhar as composições em grupo – tanto na parte musical como nas letras, inclusive creditando de forma coletiva todo o trabalho feito – transforma cada um dos integrantes em sujeitos-músicos de mesma importância que os demais. Para a banda, assumir essa perspectiva foi um processo natural: “*o que era o nosso maior problema, dificuldade,*

transformamos em solução, na nossa maior força: dividir o trabalho pelos membros do grupo”, conta um dos integrantes.

Para além do discurso formal, historicamente a banda teve de adaptar sua estrutura de funcionamento às condições existentes no cenário local em termos de equipe, tempos de montagem e desmontagem de palco, a fim de poder entrar no circuito de shows independentes. Como uma banda iniciante, tínhamos de nos sujeitar ao tempo que nos era dado ou à quantidade de microfones disponíveis, por exemplo. A vontade de surpreender o produtor não apenas com o show em si, mas também com uma postura flexível e adaptável, montando o palco no mesmo tempo usado por uma banda de três ou quatro pessoas, abrindo ou fechando shows, tocando do lado de fora de um evento, no meio do público; exigia um trabalho coordenado e coletivo para que o tempo fosse otimizado e as tarefas, realizadas. A atividade criadora não está atrelada apenas ao campo musical propriamente dito, mas a todas as ações individuais e coletivas do grupo (Wazlawick et al., 2007).

Vigotski (2009) nos mostra como a imaginação está baseada primeiramente nas experiências anteriores. Podemos verificar que essas experiências vão além dos aspectos musicais: ao encarar o fazer musical e o fazer empreendedor da carreira musical a partir da concepção coletiva, a banda incorporou às suas músicas esses princípios.

A dimensão coletiva intragrupal não foi suficiente. Podemos dizer que o Móveis foi mais longe, incorporamos o público às composições como podemos ver em uma das letras do álbum *C_MPL_TE*: “Abandono o que é pronto/E digo adeus/Eu trago os meus sonhos/Pra somar aos seus” (MCdA, 2009, faixa 1), uma referência direta sobre o encontro e experiência estabelecidos com o público durante os shows.

* * *

São dez para meia noite. Estou adiantado? Marcamos de sair meia noite e meia, deveríamos chegar então cerca de meia hora antes. Ainda penso que estou adiantado, mas

para minha surpresa, já estão quase todos lá! Inclusive o [iluminador] que sempre chega por último.

O fato de ser o primeiro show do ano, de estarmos há mais de um mês sem tocar e, mesmo que não seja o maior espaço de tempo entre um show e outro; o fim de ano, natal, ano novo, (supostas) férias, devem criar um ar de muito mais do que um mês: a saudade é maior. Talvez possa ser, além disso, por ser o show de gravação do DVD, o primeiro da banda. Em mais de onze anos nunca gravamos um. Clips, CDs, programas de TV, já gravamos e sempre criaram um frio na barriga. Mas o show, o lugar sagrado onde nos realizamos enquanto banda; onde apresentamos o que temos de melhor, continuava apenas isso, um show. Um show gravado e filmado é outra coisa.

Será que vamos tocar direito? O Fabio vai querer pular e vai cair na nota errada? O Coaracy vai acertar as partes e viradas das músicas? O André vai esquecer a letra? Os sopros vão desafinar? Vamos ter de regravar? Estas e outras perguntas provavelmente passaram nas nossas cabeças. Ainda, o fato de ser no Auditório do Ibirapuera, ou por ter uma equipe do Canal Brasil, sabe? da TV! gravando! São vários os motivos que penso para que quase todos - nós - estejam lá antes da hora marcada.

Carregamos tudo, nos despedimos das esposas, namoradas e alguns amigos, e partimos para buscar o Frango, produtor de palco e técnico de monitor nesta viagem (em outras ele ainda acumula a função de operar o PA também!), e de lá, para São Paulo(. . .).

* * *

A Construção do Show Como um Processo de Composição Artístico Musical

* * *

Começa o vídeo. A tela preta dá lugar à imagem de uma van chegando ao local do show, banda e equipe descem e começam a descarregar o equipamento. Enquanto isso,

imagens diversas são alternadas. Às vezes, em velocidade normal, às vezes, aceleradas. Situações que se movimentam, mostrando detalhes e contrastes: o público formando a fila, técnico afinando a guitarra, banda em estúdio ensaiando dias antes, iluminador testando um movimento de luz, ponto de ônibus e algumas pessoas descendo em direção ao show, equipe de filmagem confirmando o sistema de comunicação com o diretor, baterista alongando enquanto o vocalista aquece suas cordas vocais, entrega de bilhetes e entrada, aglomeração na frente do palco. Gritos e aplausos com a entrada no palco de um músico. O áudio faz uma mistura entre sons ambientes e a introdução da primeira música, é o início do show.

Volta o tempo normal da edição e, ao final da primeira frase dos sopros, com a apresentação do tema da música, a imagem para, transforma-se numa foto. E, enquanto um zoom detalha esse momento, uma voz em off começa com a pergunta: o que você sente em um show?

* * *



Figura 1. Momento final do show logo após *explosão* de papel picado em momento ápice de dispêndio de energia.

Figura 1

Euforia no Show

De modo geral para o Móveis, o show representa o momento mais importante do processo de construção da produção autoral-musical. O show significa a interação de todos com a música e com o público, constituindo relações estéticas: “processos de criação que envolvem objetivações artísticas têm a especificidade de promover relações estéticas, bem como de provocar transformações nos sujeitos que com elas se implicam, singular e coletivamente” (Maheirie, Smolka, Strappazzon, Carvalho & Massaro, 2015, p. 53).

O sentimento e emoções nesse momento proporcionam felicidade em se divertir com o público. Nas palavras de um dos músicos, esse sentimento é resumido da seguinte forma: “*deixamos para trás todas as discussões, estresse e cansaço. O foco passa a ser único: se divertir com o público*”. Essa ideia também é colocada por outro integrante ao dizer que: “*é sempre o resultado final de todo o esforço e onde mais gosto de estar*”. Esse lugar não é apenas o espaço físico do palco, mas a própria experiência estética musical que em muitos momentos equivalem à composição da própria música ou aos solos e improvisos assim como no caso da execução e interação dos músicos de jazz em suas *jams* (Cavagnoli, 2012).

Nas entrevistas, os músicos relatam que a construção do show passa por vários aspectos que envolvem questões administrativas, de produção e o artístico, propriamente dito. Sempre em conjunto, a banda decide sobre essa construção, considerando desde o tempo de show previsto pelo contratante, a cidade em si, a estrutura técnica disponível de cada apresentação.

Os nove componentes decidem sobre esses aspectos mesmo quando apenas um ou alguns escrevem o *set list*: os demais ao aprovarem estão atuando com a mesma importância na sua elaboração. Para o Móveis, o “*mais importante é acontecer e sair bom para todo mundo*”. Essa fala demonstra mais uma vez como a produção e criação do show passam pela importância da organização, mas demonstra também que o importante mesmo é o sentimento de felicidade, atingido pelo encontro musical proporcionado pelo show.

Para que a interação com o público funcione e proporcione o que chamamos de *vibe* – algo como a alma do show, a energia e seu fluxo durante a experiência estético-musical – é fundamental que entre todos, cada um esteja fazendo sua parte da melhor maneira possível. Isso significa sempre procurar momentos e interrelações de felicidade, “*mesmo que às vezes não transpareça para o público, a interação é a base do relacionamento no show, o importante é que todos estejam bem*”. Esse sentimento de felicidade é tão importante na estrutura e construção do show que fica claro quando um integrante relata que “*independente da parte financeira e logística, estamos sempre pensando em evoluir a parte artística*”. Outro músico acrescenta:

minha visão de música é muito mais que o [aspecto] técnico, o virtuosismo, tem que ter sentimento, aprendi que música é isso, e conseguimos passar isso e receber essa troca. Não adianta um show técnico perfeito com virtuosismo, mas frio de alma. O calor, o sentimento, a vibe é mais importante.

Como é construído o *set list*.

Para a construção do *set list*, lista de músicas escolhidas para determinado show, os integrantes da banda concordam que o importante é pensar no lugar onde será realizada a apresentação, o tipo de show e se já foi utilizado naquele lugar. O objetivo do *set* é valorizar todas as músicas de forma a conduzir a troca de energia entre músicos e público da melhor maneira possível, construindo uma *vibe* boa para aquele show.

Fica evidente esse objetivo na fala de um dos integrantes: “*para mim, quando faço, penso no show, e cada show é um, ainda que o set não seja tão diferente sempre, uso esse tempo para pensar no show e como ele deveria seguir*”. Outro músico acrescenta: “*o objetivo do set é sempre deixar no público a melhor lembrança daquela experiência. Emocionar ao extremo quem estiver presente. Que aquele momento seja memorável por bastante tempo*”.

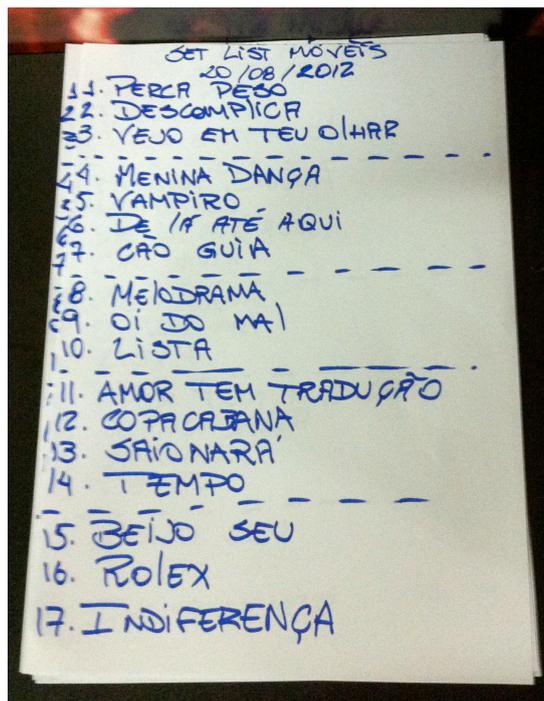


Figura 2. Podemos ver que o *set list* é formado por blocos de músicas que podem ser emendadas ou apenas seguidas sem uma pausa brusca ou para uma fala com o público. Os blocos também são construídos pensando em como a energia, a *vibe* do show, será construída com o público no andamento do show. Outro exemplo pode ser visto Anexo D (p. 104).

Figura 2

Modelo de *Set List*

De modo geral, o *set list* varia entre 12 e 17 músicas, dependendo do tempo de show acordado na contratação da banda. Apesar da variação do número, da ordem e de uma certa rotatividade das músicas, podemos perceber uma estrutura base formada de três a quatro músicas (Figura 2). Essas unidades funcionam como pequenas células de energia alternando momentos e concentrações de maior ou menor euforia, aceleração do ritmo ou interação direta com o público. São micro universos que formam o todo do show.

Pela fala dos membros da banda, é possível perceber que existe uma consciência de como o fluxo de energia deve ser conduzido, ou melhor, apresentado ao público. Porém, esse fluxo, previamente, é mais uma relação proporcional entre as músicas e momentos do que uma quantidade absoluta de euforia ou encantamento do público:

A gente sempre pensa em como o show vai ser, mas às vezes as coisas mudam. Tem vezes que estamos mais pra baixo, mas na hora que subimos no palco e vemos a galera pulando, sobe uma energia não sei de onde e o show muda.

Outro músico, quando perguntado como o *set list* é construído, se havia modelos, diz: “*geralmente gostamos de começar o show com músicas com maior impacto, o início do show é muito importante, é onde conquistamos o público*”. Pensando em termos de concentração e dispêndio de energia (Vigostski, 1999), podemos identificar três grandes bloco-momentos do show.

O início, com um grande impacto, geralmente formado por três músicas escolhidas entre as mais conhecidas pelo público; conduzidas ininterruptamente até o momento de saudação inicial do show: “*boa noite! Nós somos o Móveis Coloniais de Acaju, de Brasília, Distrito Federal e é com muito prazer que estamos aqui em [nome da cidade]*” branda o vocalista André Gonzáles, ovacionado pela plateia.

O meio, o segundo grande momento do show, é formado por dois blocos menores estruturados no *set list* com maior ou menor autonomia entre eles. O primeiro geralmente contém músicas mais *calmas*, mais recentes ou menos conhecidas. A segunda parte do meio do show começa com uma volta do crescimento da energia e aceleração do show. Começam as ações de interação mais diretas com o público e geralmente são formadas pelas músicas de destaque do *Lado B*, como “Cão Guia” (MCdA, 2009, faixa 4), “Bem Natural” (MCdA, 2009, faixa 8) e “Oi do Mal Irremediável” (MCdA, 2013, faixa 12).

Com o crescimento da energia ao final do bloco-momento anterior, chegamos ao final do show. Não faço, para fins de análise, uma distinção entre o show e o *bis*, momento que faz parte da apresentação como um *apêndice*, um “*a mais*”. O *bis* pode funcionar como uma continuação do fluxo do final do show, como pode também funcionar como um mini show, com diferentes momentos de energia. De toda forma, o final da apresentação é sempre

marcado pelo grande momento de euforia e dispêndio de energia, configurando o grande momento de catarse do show do Móveis.

Utilizamos, aqui, o conceito de catarse apresentado por Vigotski (1999), para o qual, o termo representa um processo complexo de transformação das emoções. Uma superação dialética do momento inicial. Como nos apresenta Moreira (2015):

essa superação de [certos] aspectos do psiquismo humano, na catarse, está ligada a uma transmutação de sentimentos, a uma nova forma da pessoa compreender a si mesma e o mundo que a cerca, ocasionando uma ressignificação de suas emoções e vontades — uma alteração profunda dos sentidos de sua vida, de seus anseios e condutas. (pp. 48-49)

É exatamente esse o objetivo do Móveis com o show e suas músicas. Considerando esse conjunto como a obra de arte em contato com o público durante a apresentação ao vivo, vemos que:

A [obra de] arte é entendida, então, como um sistema simbólico elaborado pelo artista com o intuito de provocar no seu público um tipo específico de reação, a reação estética. [Vigotski (2009)] afirma que a reação estética possibilita que emoções angustiantes e desagradáveis sejam submetidas a uma descarga, à sua destruição, capaz de transformá-las em sentimentos opostos. Assim, “a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos” (p.270). (Maheirie, Smolka, Strappazzon, Carvalho & Massaro, 2015, p. 53)

As últimas músicas do *set* são caracterizadas como as mais conhecidas, as com maior nível de interação direta e as que mais criam esses momentos de catarse com o público. “*As pessoas têm de sair de lá não só querendo mais, elas têm de sair completamente diferentes de como chegaram*”. A energia trocada tem como foco a felicidade que o show proporciona. Um

músico completa: “*não sei se conseguimos mudar o mundo, mas se as músicas mudarem as pessoas ali, fico feliz*”.

Em termos comparativos, podemos identificar nos momentos do show, construídos a partir da ideia do *set list*, um fluxo e caminho de energia que proporcionalmente pode ser representado como 3-2-2-3-4-5, conforme a Figura 3 a seguir:

momento	Início do show	Meio do Show		Final do Show
bloco de músicas	bloco 1	bloco 2	bloco 3	bloco 4
nível de energia	3	2	2-3-4	5

Figura 3. Demonstra uma forma de construção do show a partir do *set list* numa relação comparativa de dispêndio e nível de energia que varia entre 1 a 5. Outras formas possíveis de início e meio de show não mudam o fluxo geral de impactar inicialmente o público, pois a inércia é maior, diminuir no meio um pouco para que, ao final, a energia possa atingir seu nível máximo e assim, proporcionar a experiência estética cartática descrita.

Figura 3

Mapa comparativo de níveis de energia pela estrutura do *set list*

Observamos mais uma vez a importância do momento de construção do show como algo muito elaborado afetivamente, o que implica no entendimento de que uma mesma música, em termos de composição, não é a mesma música quando vista a partir da experiência estética musical vivida num show, tanto pelos músicos como pelo público.

* * *

O que te faz sentir, o que sente ao ir a um show? Essas simples perguntas podem ser reformuladas das mais diversas maneiras, apontando para interesses, contextos e posicionamentos: qual show é bom? como é um bom show? o que faz, com você, um bom show? quais os elementos importantes de um show bom? como eles se comportam e como

você se comporta diante deles? o que te toca e emociona? Afinal, quando falamos de música, show ao vivo, espetáculo, interesses e emoções, qual show te marcou?

Será simplesmente a banda o fator de decisão de ir a um show ou o que faz esse show ser bom? Ou é a produção, o lugar, a acústica e a qualidade técnica do equipamento de som que te atraem? São os amigos e companhias, o dia da semana, a indicação do jornal ou a trilha daquele último filme que você assistiu? O tamanho do evento, os diferentes lugares e tipos de ingressos possíveis que te posicionam de maneiras bem distintas, o próprio valor do ingresso? A pirotecnia prometida, o palco com seus níveis e passarelas até o meio do estádio, o telão de LED e projeções, ou você prefere um ambiente intimista, um inferninho, em que possa ver de perto e ouvir a música vindo das caixas de retorno dos músicos? O fato de ter playback atrapalha? Ser uma banda internacional difere de uma nacional, ou mesmo local – dali mesmo, da mesma cidade que você –, altera a sua relação com a música ou com o evento?

Mesmo com todas as possibilidades e dificuldades de formular a pergunta, a questão sempre me pareceu interessante: como o que aparentemente é descrito como individual, subjetivo, particular cria redes, relações e interações coletivas. Afinal, algo a mais do que a própria música deve ser necessário para gerar decibéis e mais decibéis, não do sistema de PA, mas do próprio público, eufórico, energético e alegre. Como no caso do show de despedida do Los Hermanos na Fundação Progresso, em que se tinha dificuldade de escutar a banda, e eles, de se escutarem¹⁹ no palco; ou na participação do Móveis no show do Pato Fu, durante o Festival Móveis Convida em 2008, com Fernanda Takai anunciando “(. . .) é

¹⁹ Pude presenciar o primeiro dos três shows de “despedida” dos Los Hermanos antes de entrarem em recesso por “tempo indeterminado” em 2007. Lembro do volume ensurdecador vindo dos gritos e de não escutar a voz do Marcelo Camelo ao começar a cantar, depois de deixar o primeiro verso apenas para o público. Apesar da banda não estar oficialmente na ativa, já fizeram alguns shows após essa pausa sempre com muita comoção do público, mas nenhum se compara ao relatado.

quase como ver a noiva antes do casamento”²⁰. *Nada mais clássico do que as declarações dos Beatles e do produtor George Martin, sobre não conseguir tocar por causa do volume do público e da impossibilidade, na época, de lançar um disco deles ao vivo, por causa do vazamento dos gritos nos canais gravados (Smeaton, Wonfor & Godley, 2001).*

É evidente a importância de outros elementos não sonoros, humanos e não humanos, de relações, interações e sensações, mas como elas se efetivam? Como constituem e são constituídas nesses eventos? Como podemos falar de músicas já compostas, prontas quando a cada apresentação, a cada vivência estética sonora, elas parecem novas músicas, parecem que foram feitas exclusivamente para aquela ocasião, para aquele público, para aquele show?

São perguntas que sempre tive interesse, não em responder, mas em analisar. Um trabalho para compartilhar inquietações de uma pessoa amante de música ao vivo, do espetáculo, do show como um evento/acontecimento. E, provavelmente, terminar em outras e com outras perguntas.

Com o passar dos anos e o crescimento do número de shows e da diversidade de lugares e público que acompanham a banda Móveis Coloniais de Acaju, fico com essas questões em mente, martelando show após show. Vejo comentários nos dias seguintes, ou mesmo antes de um determinado show, falando sobre a energia, alegria e felicidade de presenciar e participar de tal apresentação, de “viver esse encontro” (MCdA, 2009, faixa 1).

Não estou falando de sucesso, estrelato ou outra denominação comum, dos super stars da música, nem mesmo de adoração ou histeria por parte do público. Não é o caso de pensar em astros de um lado e fãs de outro; de uma dicotomia sustentada por desejos e construções mercadológicas. Mas de uma outra coisa, que parece ser bem simples e possível

²⁰ O Móveis se apresentaria depois do Pato Fu. Participaram dessa música, os sopros e o André. Pude acompanhar do lado de fora do palco, do camarote, a entrada deles e me arrepiar com a reação do público. Um arrepio completamente diferente de quando se está no palco, uma sensação de “ser” público!

de ser percebida - nas menores casas de show com as bandas mais desconhecidas, ou em megas eventos: a simples sensação de se estar num evento e sentir-se satisfeito, contente - cada um a seu modo - com o que se escuta e presencia. De sair de lá e comentar: “nossa! que show incrível!”

* * *

Lugares e formas de assistir a um show.

Do palco, temos uma visão privilegiada que nos permite observar a movimentação das pessoas durante o show: onde se posicionam, se trocam ou não de lugar, o que fazem e, principalmente, como interagem com a banda e entre si. Como entusiasta de estruturas, construções de espaços e posições, ou simples mapas, não poderia deixar de analisar o lugar onde o show acontece.

Nos vários relatos que recebi – sobre como cada um se comporta, o que gosta de fazer antes, durante e depois dos shows – muitas pessoas fizeram referência à *grade*, ao *ver de pertinho*, fosse no show do Móveis, fosse noutro. Inevitável a comparação com as imagens que se constroem quando vejo um grupo distante, cantando, pulando, numa diversão que poderia ser caracterizada como não relacionada ao show em si. Ou quando, geralmente no meio da plateia, abre-se uma *roda de pogo* e pessoas são obrigadas a tomar uma decisão simples: ou participam ou mudam de lugar. Existem também, aquelas pessoas quietas num canto ou ao lado da *house mix*, com um ar de quem está ali puramente pela música e sua apreciação. E não poderia deixar de lado, as do *ver de pertinho* que não mudam de lugar nem se outra pessoa maior do que o Esdras tentar passar por elas!

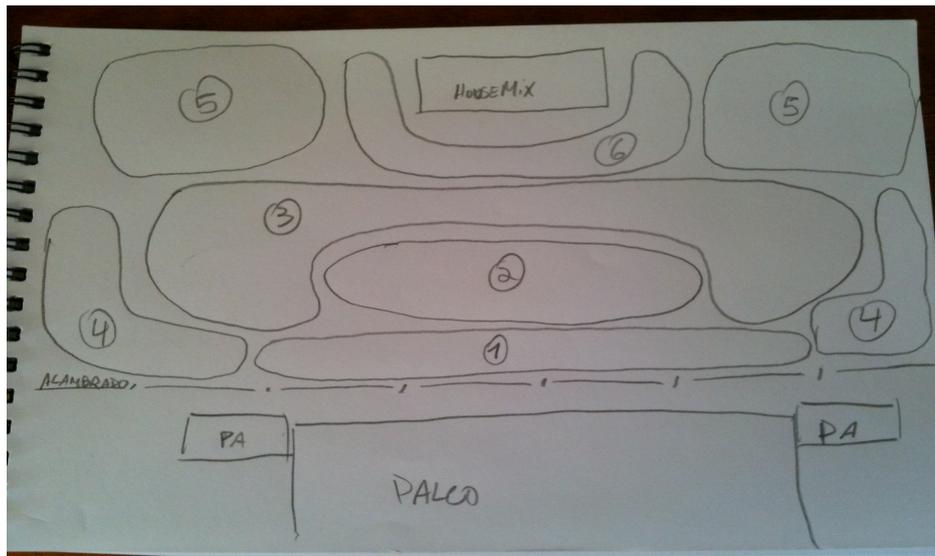


Figura 4. Mapa esquemático das formulações dos espaços ocupados nos shows. Em frente ao espaço (1), temos o alambrado – ou grade, ou barricada – que separa o palco do público. O termo “PA” refere-se a “Public Address System” (em tradução adaptada: sistema de endereçamento [ao] público), e representa as caixas de som principais voltadas para o público. Os números representam: (1) *A frente do palco ou a grade*, (2) *A roda de pogo*, (3) *O meio da arena*, (4) *A lateral do palco*, (5) *O fundo da arena*, (6) *A house mix*. Um sétimo lugar, não numerado na figura, é (7) *De cima do palco* e inicialmente não apareceu no mapa, pois a preocupação era demarcar os espaços da arena, mais comumente ocupados pelo público em geral.

Figura 4

Mapa de espaços e formas de assistir a um show

Quando falo de mapeamentos e posições, na verdade estou falando de uma noção de lugar não apenas no sentido geográfico ou físico. Estou falando de fluxos, construções, identidades fluidas não necessariamente conscientes ou objetivadas (Hall, 2000). Espaços que aparecem como movimento e devir. Um processo constante entre pertencer, permanecer e modificar (Calvino, 1990).

Não apenas as pessoas e suas ações diretas transformam e constroem o que estou delimitando como *lugares e formas de assistir a um show*, a interação com a própria música – e, portanto, com os músicos – parece também ser tão determinante quanto a geografia inata do lugar, da arena. Assim, numa mesma música, em momentos diferentes, vemos tanto os *lugares* de forma mais nítida, com suas *fronteiras* bem definidas; como mudanças radicais

entre as divisões, chegando a outros momentos em que tudo se dilui e fica mais difícil de observar a distinção inicial.

Por exemplo, numa música como "Lista de Casamento" (MCdA, 2009, faixa 2), após a introdução de baixo e guitarra, com o breque para a entrada do *riff* de sopro e sua saída para a levada, o que temos é um movimento de calma no início, atenção e interação voltada para os músicos da *cozinha*, uma espécie de aquecimento ou acúmulo de energia potencial que será mais tarde transformada em outro tipo, mais cinética por assim dizer.

A elevação do nível de energia provocada pela entrada do *riff* dos sopros com as convenções da *cozinha* e o pedido de palmas encabeçado pelo André, modificam mais ainda o espaço, tornando-o bem mais homogêneo. Momento diferente o seguinte: após a explosão com a virada de bateria passando para uma levada mais contínua, juntamente com baixo e guitarra fazendo a base para a mesma linha de sopro.

Nesse momento, com o surgimento quase obrigatório da *roda de pogo*, este e outros espaços parecem tomar formatos mais nítidos e autônomos, quase independentes do que acontece no palco. A quebra com a pausa para a entrada do vocal traz novamente a atenção para o centro do palco. Mas não mais da mesma maneira: agora, durante os versos e demais momentos da música, um ir e vir desses lugares e um maior ou menor grau de divisão estarão sempre estruturados. Não apenas com a música ou a partir da interação com a banda em si, mas com a própria dinâmica do público e de suas formas de movimentação e ocupação.

Músicas como "Aluga-se-vende" (MCdA, 2005, faixa 3), com seus refrões, costumam criar atmosferas mais propícias para a análise de lugares como os indicados pelo número (5) (Figura 4): da formação de grupos e fronteiras mais laterais e ao fundo. Lugares em que a interação com pessoas à volta, como falei, parecem ser mais autosuficientes e, de certa forma, independentes da interação com a banda, de forma direta.

Assim, como podemos ver na Figura 4, a arena do show foi dividida em sete espaços – ou formas de ocupação/interação. A construção desses espaços pode ser feita de várias maneiras e sob vários critérios. A escolha feita aqui deixou de lado, por exemplo, as áreas VIP's e camarotes por não existirem na maioria dos shows do Móveis. Além disso, eles podem se comportar como subcategorias de outras áreas. Outro fator que influencia muito na organização espacial é o tamanho do show. Para a análise, considerei lugares para um público entre 500 e 1000 pessoas, como por exemplo: Mercado Eufrásio (Olinda-PE), Circo Voador (Rio de Janeiro-RJ), Comitê Club (São Paulo-SP) e Music Hall (Belo Horizonte-MG) e Centro Cultural Martim Cererê (Goiânia-GO); mas não me limitando a eles.

A frente do palco ou a grade.

Espaço mais próximo ao palco, constituído a partir do seu centro, e com início marcado geralmente pela utilização de grades de proteção como barricadas ou alambrados. Quando não há tais aparatos, a própria estrutura do palco torna-se seu limite. Nos casos de shows de grande porte ou mega festivais, geralmente há uma boa distância entre o palco e a grade, muitas vezes ocupada pela área VIP ou espaço destinado à imprensa. Considerando, que a maior parte dos shows que direcionei meu olhar e memória para essa análise não se enquadram nesse formato, por serem áreas consideradas de *exclusão* e *distanciamento* na relação banda-público, tanto pelos músicos como pelas pessoas que frequentam os shows; não me preocupei com suas descrições, conforme explicado anteriormente.

Em termos gerais, a *frente do palco* é formada por pessoas que já conhecem a banda e é citada – como vimos nos relatos recebidos – como o melhor lugar por permitir uma "*interação [direta] com a banda durante as músicas*", "*poder cantar, dançar*" além de *tirar fotos*. Tirar fotos, inclusive, foi citado por quase todas as pessoas com quem troquei emails sobre a ida aos shows do Móveis:

eu tenho certas manias, rituais mesmo, pro show. Eu SEMPRE tenho que estar com a minha máquina fotográfica, porque o show é uma experiência tão surreal que eu não consigo não querer gravar cada pulo do xande, cada dancinha do andré, cada estripulia do paulo, cada solo do bc, cada segunda voz do beto, cada troca de lugar sua, cada cara do borém, cada tentativa de conseguir tirar foto do coaracy, cada feeling do esdras ou cada aparição do ofuji no canto do palco pra tentar filmar ou tirar foto.

Mesmo sendo citado como o lugar do *empurra empurra* e o *mais quente*, a *fila do gargarejo* – como muitos a descrevem – é sempre um lugar muito cobiçado²¹, seja no show do Móveis ou em outro.

A roda de pogo.

Esse espaço não aparece o tempo todo, sendo um dos mais maleáveis e fluidos. Aparece em determinados momentos de determinadas músicas, geralmente com explosões após momentos de concentração de energia e tende a se dissipar após alguns minutos – ou quando o ritmo da música muda drasticamente.

Mas afinal, o que é a *roda de pogo*? A *roda de pogo* pode ser descrita como a forma de *dançar* da música *punk*. Para muitos, parece uma briga desordenada, mas para quem participa nada mais é do que pura diversão regida por princípios e regras, um código do *pogar*.

Não se sabe como ou quem inventou a *o pogo*, mas ele foi rapidamente adotado como principal aspecto da música *punk* nos anos 1970 e virou uma das suas marcas registradas. No caso do móveis, a *roda* aparece nas músicas mais agitadas, mais *ska*. A influência do cenário *ska-punk* muito forte em Brasília com bandas como E a Vaca Foi Pro Brejo, Bois de Gerião;

²¹ Pelo twitter, algumas pessoas falaram que depois de conhecer melhor a banda, depois de desmistificarem a relação artista/público, começaram a assistir ao show de outras áreas, como a 4 ou 5, por perceberem que podiam interagir de outras maneiras.

além das clássicas do *Hard Core* DFC e Os Cabeloduros, trouxeram pro Móveis muito dessa dinâmica do show e das músicas – o que podemos verificar nas primeiras músicas do EP Móveis Coloniais de Acaju (MCdA, 2001).



Figura 5. O *pogo* clássico, eternizado com o desenho da banda Circle Jerks

Figura 5

O *pogo* clássico

[No *pogo*, o] movimento é o seguinte: você anda, dando os passos no ritmo da música. A cada passo, a perna é levantada e esticada, dando-se um chute no ar, como se estivesse chutando uma bola de futebol. Um chute médio, nem fraco nem forte.

(. . .) O tronco e a cabeça são movimentados para um lado e para o outro, acompanhando o ritmo e os chutes. É a ginga. Os braços ficam dobrados em 90 graus e os punhos fechados, fazendo um movimento alternado, para frente e para trás, no ritmo da música. É como um boxeador em posição de defesa do rosto, só que com a guarda mais aberta (os punhos não se tocam) e os cotovelos bem afastados.

A cabeça fica levemente abaixada. Esta é uma posição de defesa da cabeça, para evitar colisões. Assim, nos choques o que se bate são os cotovelos e antebraços.

(Jargas, 2005)

A etiqueta do *pogo* é de extrema importância para o desenvolvimento harmonioso da *roda*. Ela envolve você saber que pode se machucar ao entrar na roda, mas que não é de

propósito, não é a intenção das pessoas. Independente de socos e chutes involuntários, a intenção é o divertimento. É muito comum vermos as pessoas se abraçando e pedindo desculpas quando percebem que machucaram outra, que o movimento pode ter sido um pouco mais brusco e forte do que o esperado.

Essa noção de intenção é o que diferencia o *pogador* da pessoa que está lá só pra atrapalhar. Quando fica evidente que há uma pessoa com más intenções, “*querendo aparecer ou só pra machucar os outros*”, os outros participantes ou tiram a pessoa inconveniente da *roda* ou acontece uma forma de punição, com movimentos violentos voltados àquela pessoa. Como sentenciado por um agitador das rodas dos shows do Móveis: “*é pra ele aprender que não se faz aquilo. A roda é pra brincar, se divertir, não pra bater e brigar*”.

O meio da arena.

Juntamente com os espaços anteriores, formam a maior parte da arena: as áreas com visão central do palco. De dentro desse espaço é que acontece o surgimento da *roda de pogo*, e assim ela se defini mais especificamente: pelas pessoas que não entram na dinâmica aparentemente caótica da *roda*, mas querem ver a banda *de frente*.

Também é um local maleável, com suas fronteiras em eterno movimento: como um lugar entre-lugares, em que as pessoas acabam por ocupar em algum momento: ou para chegarem até a *roda*, ou para alcançar a grade em algum momento determinado; ou sair das partes centrais da arena para comprar uma bebida, ir ao banheiro, respirar um ar fresco.

A maioria do público acaba por ocupar essa zona durante o show. As ações de uma banda como olhar, cantar junto, utilização de recursos cênicos e pirotécnicos têm como objetivo alcançar essas pessoas antes de mais nada. Uma fala em especial me chamou a atenção para isso:

As pessoas acham que o show deve ser tocado pra quem está ali na frente, mas isso é um erro. Quem realmente vai avaliar se o show foi bom são as que estão atrás da

comissão de frente [as pessoas no espaço em frente do palco], *não são aquelas que estão pulando loucamente na frente, elas vão gostar de qualquer jeito. Mas quando você consegue atingir o meio do show* [a arena], *aí o show* [a apresentação] *explode!*

Registrei essa fala depois de um show em que não estávamos com um iluminador próprio e a casa tinha uma luz de contra muito forte para o palco, mal conseguíamos ver as pessoas na primeira fila. O início do show foi morno, sem a força e *peso* que costumamos ter, com o André parecendo tímido. Depois da segunda música, ele acenou para pararmos um pouco e perguntou ao microfone se a técnica poderia iluminar um pouco o público, pois não conseguia ver e que, para o nosso show, precisamos “*ver nos olhos das pessoas, sorrir para elas*”. Não preciso dizer, as pessoas foram à loucura e a música seguinte começou com impacto incrível, tanto na gente como no público. Começava ali, outro show.

A lateral do palco.

Esse espaço é uma mistura entre as áreas *frente do palco* e *meio da arena*. Geralmente formada por pessoas mais velhas do que as presentes nos outros espaços e que acham que “*no meio é muito apertado e tumultuado*”, como relatado em uma entrevista. Ali, há um contado direto com a banda, mas de forma não central. É um dos lugares preferidos por aqueles que querem ver o show de forma direta, mas ao mesmo tempo beber, coisa praticamente impossível de se fazer na *frente do palco*, no *meio da arena* e, principalmente, dentro da *roda de pogo*.

O fundo da arena.

É um dos lugares mais interessantes de se observar e analisar estando em cima do palco. Muitos ali compartilham da visão das pessoas da *lateral do palco* sobre as condições na *frente do palco*, *roda de pogo* e *meio da arena*. Mas preferem ficar mais distante e mais ao centro. Geralmente é formado por grupos maiores com rodas de amigos.

Pela dificuldade de contato direto da banda com esse espaço, parece-me que ali o som e as rodas intragrupais são os principais agentes diretos na construção afetiva do show. Outro aspecto importante é a interação direta entre as pessoas e grupos presentes nessa área.

As interações entre pessoas e grupos que não se conhecem são extremamente comuns e constituem uma parte significativa das relações nos shows do Móveis. O que sinto de diferente nesse caso específico é que as pessoas e os grupos assumem um papel de condução da própria música. Por conta da proximidade e trocas de olhar entre banda e público nas áreas mais próximas ao palco, é comum – após algum abraço, *cantar junto* e esbarrão – uma ligeira troca seguida de um sorriso com algum integrante da banda, demonstrando que assim como eles estão atentos ao que fazemos, nós também vemos e significamos o que fazem. Com o fundo é como se ficássemos impotentes nessa condução de energia.

Mas engana-se quem acha que ficamos passivos ou mesmo presos a essa ideia – pavorosa – de impotência energética. As trocas de energia, a *vibe* do show, acontecem em todos os níveis: ao perceber uma interação distante da ação direta do meu olhar, permito-me ser afetado pelos afetos daqueles grupos, sem que seja necessário que me reconheçam individualmente. Ao fazer isso, sei que toco com mais intensidade, ou aumentando meus pulos e outras formas de *empolgar* as pessoas à minha frente. Estas, por consequência, começam um novo processo de afetação, contribuindo para a energia trocada, para a construção da *vibe* do show. Por fim, a *vibe* contamina todos os espaços e pessoas, tornando todos, parte daquele momento, daquela experiência estética.

Aproximamo-nos da descrição apresentada por Vigotski (1999) sobre a relação entre os elementos que constituem a obra em si e as emoções e reações resultantes da experiência estética: “nenhum dos elementos da obra de arte [no caso a música e o show] é importante em si. Não passa de uma tecla. O importante é a reação estética que suscita em nós” (p. 259).

A house mix.

Lugar geralmente logo após o meio da arena. Na verdade, esse local não é caracterizado apenas pelo espaço em volta da *house mix* propriamente dita – local geralmente no meio da arena de onde o técnico de som equaliza e opera o sistema de som que o público escuta. Como precisamente relatado por uma pessoa que acompanha nossos shows há muito tempo: “ah! aquela casinha que fica no meio do show, né? Que tem um monte de equipamento e serve pra gente apoiar e descansar antes de começar o próximo show, sei sim. O pessoal que fica atrás não deve gostar muito não, né?” – referindo-se a grandes festivais como SWU e o Lollapalooza, ambos em São Paulo.

A “*casinha que atrapalha a visão de alguns*” é descrita em algumas entrevistas como o lugar das pessoas que vão em busca do “*melhor lugar para se ouvir melhor*”. Ou seja, são os espaços caracterizados pelas pessoas mais preocupadas com a qualidade do som do que com a interação com a banda ou mesmo com outras pessoas em si.

De modo geral, o lugar onde está o técnico de som da banda – a *house mix* – é tido como o melhor ponto, onde o som está mais equilibrado. Claro que em casos especiais, como na ausência física da *casinha*, temos a movimentação dessas pessoas para outros pontos da arena; assim como a do técnico que tem de *operar* o sistema do lado do palco ou outros lugares não ideais para gerar a melhor qualidade sonora aos ouvidos do público.

De cima do palco.

Meu lugar favorito de ver um show. Inicialmente não marquei no mapa (Figura 4) pois não é um local de acesso direto e livre ao público. Mas, diferente da área VIP, é um lugar existente em todos os shows e de onde realizei as observações *in loco*. Para além de ser o meu lugar de fala artístico-musical, é também um local onde guarda um tipo de relação muito importante para a construção do show, mas que fica na maior parte do tempo, escondida do público: a relação entre banda e equipe técnica.

Além de músico, trabalho com produção e gosto particularmente da parte técnica do show, dos bastidores, do *backstage*. É de cima do palco que técnico de monitor, *roadie*, produtor de palco e toda a equipe da empresa de som trabalham para que o show funcione. É como se fossem o aparato técnico escondido atrás da tela de cinema e que torna possível a magia de realidade percebida pelo público (Groys, 2001).

Desse espaço *não-espaço* temos uma outra perspectiva do show, um lugar de dentro da magia mas que ao mesmo tempo permite ver as máquinas e técnicas que constroem a obra de arte (Benjamin, 2012). Um lugar ainda não purificado pelo mundo moderno (Latour, 1997), um lugar que provoca um maior encantamento com aquele mundo: afetos musicais, técnicos, artísticos e humanos – nada mais encantador num show do que os erros técnicos de um músico, nada melhor para torná-los humanos como nós.

Relações Horizontais Artista-Público

A relação do Móveis com o público também é construída buscando-se a alegria e a vibração do sujeito-agente público com a própria banda. Como disse um músico, a relação com o público é *“tranquila, sem frescuras, somos pessoas antes do estereótipo de artistas. Totalmente acessíveis”*. Para outro, a base da relação com o público se dá quando ele se preocupa *“em ficar de boa, tocar e fazer isso feliz. Acho que isso acaba passando de alguma forma para as pessoas”*.

Para um dos músicos, essa relação do artista com o público é mais prazerosa quando há *“algo interessante para conversar e trocar ideias sobre as músicas e o show”*, por exemplo. De outro modo, a relação faz do artista *“uma estátua de buda que é reverenciada cegamente”*.

Duas outras falas de integrantes acrescentam e completam esse discurso. Existe, para a banda, uma preocupação grande com essa relação artista-público:

[os fãs], em alguns casos viram amigos, e isso é legal. A música proporcionando esses encontros é massa. Mas o principal é que a postura de ídolo nunca deve partir do artista, e sempre que ele puder mostrar esse lado humano e [de] gente [comum] ele deve, porque é isso que todo mundo é.

Outro músico completa:

*tratamos todos os que se aproximam de nós com simplicidade e humildade. Por isso preferimos falar em ‘público’ no lugar de ‘fã’ que remete a uma relação mais vertical, sabe? De cima pra baixo. E somos público do nosso público. **Eles também fazem parte do show**” [grifos adicionados].*

Um dos grandes momentos de interação banda-público durante o show é marcado pela desmistificação e quebra da relação vertical entre artistas e fãs estabelecida normalmente, e que tem, na relação entre posição do artista no palco (em cima) e do público na arena (embaixo), sua caracterização: é o momento da grande roda na música “Copacabana” (MCdA, 2005, faixa 4) (Anexo D, pp. 101-102).

Até o lançamento de “O Tempo” (MCdA, 2009, faixa 4), “Copacabana” era a principal música da banda. Ela conquistou o público desde o início, mesmo não tendo ainda a *roda*, sendo a campeã pelo júri oficial da edição de 2002 do FINCA. Naquela época, realizávamos outras interações que não a roda: desde a entrada de um violinista fantasiado de cossaco (fazendo referência às influências de música do leste europeu); passando por uma espécie de *lambaeróbica*²², orientada pelo André; até um dos momentos mais marcantes, quando inçamos o André a mais de cinco metros de altura no show do Brasília Music Festival (BMF, 2003).

²² Para uma definição de *lambaeróbica* pode ser vista em <http://webforma.com.br/lambaerobica/>

Em 2005, no primeiro show após a aquisição de microfones sem fio para os *sopros*, tivemos uma grande surpresa. Fomos para Goiânia-GO, um show aconteceu num galpão de uma chopperia, um lugar para quatro mil pessoas, segundo a produção.

– *Chegamos lá, o lugar era gigante! Não sei se eles [a produção] tavam esperando tanta gente pra escolher aquele lugar [diz um músico].*

– *Foi uma dos maiores azares e sorte do Móveis até hoje [completa outro].*

– *Acho que tinha mais gente no palco do que lá embaixo. Tínhamos acabado de comprar os [microfones] sem fio dos sopros, falamos: “vamos testar a distância que eles vão”. Combinamos de usar o espaço todo do lugar, correr com o público, brincar com eles. O show não podia ficar só no palco, não ia dar certo.*

– *Até que foi legal, quem estava lá curtiu. Na hora de Copacabana, o André puxou uma roda, uma ciranda. Nem sei se era pra ser isso mesmo, mas acabou que funcionou. Começamos a repetir nos outros shows, acabou virando o maior momento do show*

– *Algumas vezes achamos que estamos dependentes da roda. Isso é ruim. Mas quando subimos no palco, quando as pessoas começam a gritar pra gente descer, não tem jeito, a gente desce mesmo!*

Como registrado por D. Rocha (2011), BC declara:

O clima ficou no maior alto astral. Estava todo mundo meio deprê por ter pouca gente, de repente todo mundo ficou feliz. A gente pensou, esse negócio funciona. A gente foi ao *Curitiba Rock Festival* e fez de novo, foi um dos aspectos mais positivos de festivais que a gente já fez. E isso chamou muita atenção, a imprensa *adorou* e acabou virando uma marca registrada. Tem que arriscar, o *show* tem que ter algo orgânico. (p. 48)



Figura 6. A roda de Copacabana, que surgiu pelo acaso, num show com poucas pessoas em um espaço para uma multidão, transformou-se em um dos momentos de maior importância no show da banda.

Figura 6

A roda de Copacabana

“É chegada a hora, senhoras e senhores: eles já estão aí”, declara Beto, indicando que alguns músicos já estão no meio da plateia. A quebra da música, influência direta das músicas ciganas e dos Bálcãs, promove o encontro, a celebração conjunta entre banda e público, sem distinção de espaço e lugares.

[A roda de Copacabana] é o momento de maior euforia na plateia. Quem já conhece Móveis espera a hora da roda. Quem não conhece se impressiona com o que vê. As pessoas que ainda não conhecem a banda são primeiro apresentados à roda. (Rocha, 2011, p. 47)

A importância do público na construção do show.

Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido
Ítalo Calvino

A ação do público nos shows é vista pela banda como bastante ativa. Essa ação influencia o show, despertando no próprio grupo uma reação com mais entusiasmo. A resposta do público envolve uma troca de afetos que emociona e faz do show uma experiência mais empolgante.

O público não é entendido como um conjunto de pessoas passivas, recebendo a música e seus significados. Como um objeto estético, uma obra, a música cria encontros entre sujeitos plenos ativos que produzem e compartilham significados e sentidos (Maheire, 2003). Sem o público, as músicas, o show e a banda não estão completos.

O público demonstra uma grande energia dançando e cantando cada um do seu jeito, participando de alguma forma do show. Em alguns momentos, há um direcionamento do que fazer pela banda, mas na maioria das vezes, o público reage a cada show de forma bem diferente.

Para o Móveis, a definição de energia do show está baseada na interação com o público que não é unilateral, mas trocada horizontalmente do palco com a plateia; entre as pessoas da plateia; e entre os membros da banda, no palco. Mais uma vez a fala de um dos integrantes resume a preocupação de todos com as experiências vividas e trocadas: *“o importante é deixar tudo bonito e emocionar”*. Para outro, *“o principal é o fato de o show soltar as pessoas. Extravasar. Quando se soltam, a sensação é recompensante. E a catarse faz o público vibrar e pular, que nos leva a vibrar e pular também”*.

Considerações Finais

Esta pesquisa, além de alcançar o objetivo de compreender as concepções dos próprios músicos sobre o processo de construção musical, também permitiu a reflexão sobre a construção do *show* como uma criação musical que envolve afetos e emoções de todos que participam desse momento; um entendimento de que as músicas são constituídas na própria experiência musical.

O fazer do músico envolve um cotidiano do processo imaginativo como base na criação sempre em relação com subjetividades. Isso mostra a necessidade das vivências e da aproximação com o outro, no caso da banda, com o público.

A metodologia qualitativa desta pesquisa possibilitou a escuta de cada entrevistado, permitindo conhecer o sentido subjetivo da experiência desses músicos frente ao processo de construção musical. Ao refletirem sobre esse processo, cada participante pode ressignificar sua participação no coletivo da banda. Sendo assim, a pesquisa se constituiu em uma oportunidade de se considerar o espaço da banda como o lugar de encontro entre pessoas com histórias diferentes, afetos e emoções próprias relacionando-se com o objetivo comum de se sentirem felizes juntos com o público. Podemos dizer, por fim, que a música possibilita além do exercício da imaginação, novas relações humanas.

O processo etnográfico-cartográfico desenvolvido para este trabalho permitiu-me visitar, relembrar, acessar 18 anos de memórias, recordações, medos, alegrias, afetos, experiências sobre o Móveis. Admito que não foi uma tarefa fácil nem de toda prazerosa. Mas foi de extrema importância: hoje, minha história está reconfigurada a partir desse exercício.

Muitos assuntos e tópicos não previstos foram aparecendo ao longo desses anos de mestrado. Alguns foram incorporados aqui, outros, descartados. Não podemos abarcar todo o

mundo que vai surgindo à medida que a pesquisa se constitui. Devemos aceitar essa premissa e apontar possíveis caminhos e escolhas.

Dos desdobramentos possíveis, vemos no estudo da composição musical, na gravação de um *CD*, uma possível cartografia a ser realizada. Um estudo aprofundado sobre a imaginação a partir do próprio processo de composição ainda parece interessante e necessário para o campo de pesquisa em música pela psicologia histórico-cultural. Um caminho junto a esse é o de um estudo sobre a música como sujeito-agente na construção dos afetos.

Penso, por fim, que o estudo dos afetos seja o principal caminho apontado para o aprofundamento deste trabalho. Analisar fluxos de energias, mapear níveis de decibéis, gritos e pulos num show, realizar entrevistas e conversas logo após a catarse coletiva pós show afeta de uma maneira muito convidativa a mim.

* * *

Nos momentos finais e término da escrita deste trabalho, eis que recebo uma mensagem via *facebook* um tanto peculiar de uma amiga com quem trabalho em alguns projetos e produções. Ela, que não tinha ideia do que eu escrevia, fez uma pergunta desencadeadora de um diálogo digno de encerrar esta dissertação. Ela começa:

– *Ou... não tem nada a ver mas... um dia me conta quais são as músicas que tem letra sua... sempre quis te perguntar!*

– hahahahaha, nenhuma

– *NENHUMA!?*

– assim, nunca fiz uma leeeeetra. dou pitacos.

– *Não acredito...*

– mudo frases, palavras, mas não escrevo letras

– *tem MUITA coisa, que eu poderia VER você falando...*

– eu não sei compor, não! hehehe

– *(não que eu presumo que te conheeeeeeeeeço...) mas as ideias... sei lá...*

– sim, mas não foram compostas no sentido clássico de ter colocado aquela estrutura, composição, forma, etc inicial. discuto muito o teor das letras com o andré. e muitas das nossas letras são resultado de uma vivência conjunta, por isso refletem bem cada um também.

– *huum... Vou continuar achando que algumas ideias refletem um pouquinho você! um sentido 'novo' de autor... gostei!*

Referências

- Azevedo, J. C. B. (2003). *Coro Cênico: estudo de um processo criador*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Benevides, R. & Passos, E. (2009). Diário de bordo de uma viagem-intervenção. in: E. Passos, V. Kastrup & L. da Escóssia *Pistas do método cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. in: W. Benjamin, D. Schöttker, S. Buck-Morss & M. Hansen *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Calvino, I. (1990). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, D. A. (2011). *Aspectos relacionados à percepção e à cognição em propostas diferenciadas de educação musical*. Anais VII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Carvalho, J. J de (2002). Poder e Silenciamento na Representação Etnográfica. in: *Série Antropologia* n. 316. Brasília.
- Cavagnoli, M. (2012). *Jazz e improvisação musical: Relações estéticas e processos de criação*. Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- Clastres, P. (2003). Copérnico e os selvagens. in: *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Coutinho, M. C., Zanella, A. V., Soares, D. H. P., Toneli, M. J., Prado Filho, K., Scotti, S., Maheirie, K., Aguilar, F. & Lago, M. C. de S. (2006). Diversidade e diálogo: reflexões

- sobre alguns métodos de pesquisa em psicologia. *Interações*, XII() 11-38. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35402202>
- Favret-Saada, J. (2005). "Ser afetado". *Cadernos de Campo*, 13, 155-161.
- Fogaça, V. O. S. (2011). *Articulações pedagógicas e criatividade musical: um recorte sobre o desenvolvimento da mente criativa musical*. Anais VII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Geertz, C. (1989). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- González Rey, F. (2002). *Pesquisa Qualitativa: caminhos e desafios*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- González Rey, F. (2004) *O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Groys, B. (03 de junho de 2001). Deuses escravizados: A guinada metafísica de Hollywood. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*.
- Hamburger, C. (Direção), & Muylaert, A. (Roteiro). (1999). *Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme* [Motion picture]. São Paulo: Columbia Pictures.
- Kuhn, T. S. (1992). *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª Edição.
- Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34.
- Latour, B. & Woolgar, S. (1997). *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Leitão, C. S., Guilherme, L. L., Oliveira, L. A., & Gondim, R. V. (2010). Nordeste Criativo: esboço de uma metodologia para o fomento da economia criativa no nordeste brasileiro. *Revista Extraprensa*, 1(4), 170-182.
- Lispector, C. (1998). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

- Lopes, D. (2002) *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Carioca.
- Luria, A. (1991). A atividade consciente do homem e suas raízes histórico-sociais (vol. I). in A. Luria. *Curso de psicologia geral*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro
- Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, 8(2), 147-153.
- Maheirie, K. (2008). (Re)composição musical e processos de subjetivação entre jovens de periferia. *Arquivos Brasileiro de Psicologia*, 60(2), 187-197.
- Maheirie, K., Smolka, A. L., Strappazzon, A. L., Carvalho, C. S. de & Massaro, F. K. (2015). Imaginação e processos de criação na perspectiva histórico-cultural: análise de uma experiência. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 32(1), 49-61. <https://dx.doi.org/10.1590/0103-166X2015000100005>
- Martins, L. M., & Eidt, N. M. (2010). Trabalho e atividade: categorias de análise na psicologia histórico-cultural do desenvolvimento. *Psicologia em Estudo*, 15(4), 675-683. <https://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722010000400003>
- Mendes, R. (2001). *Vilém Flusser: uma história do diabo. Um projeto de ação cultural sobre a obra do filósofo Vilém Flusser*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Ministério da Cultura (2011). *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações – 2011 a 2014*. Brasília: Ministério da Cultura.
- Moreira, A. U. (2015). “*Brincante é um estado de graça*”: *Sentidos do brincar na cultura popular* (Dissertação de mestrado). Recuperado a partir de http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19128/1/2015_AndressaUrtigaMoreira.pdf

- Móveis Coloniais de Acaju [MCdA] (2001). *EP Móveis Coloniais de Acaju* [CD EP]. Brasília: MCdA.
- Móveis Coloniais de Acaju [MCdA] (2005). *Idem* [CD]. Brasília: MCdA.
- Móveis Coloniais de Acaju [MCdA] (2009). *C_mpl_te* [CD]. São Paulo, SP: Trama.
- Móveis Coloniais de Acaju [MCdA] (2013). *De Lá até Aqui* [CD]. Rio de Janeiro, RJ: Som Livre-Slap.
- Móveis Coloniais de Acaju [MCdA] (2015). Release oficial Móveis [*post* em web log]. Recuperado a partir de <http://www.esdrasnogueira.com/release/moveis>
- Nogueira, B. P. (2009, julho). A nova era dos festivais: Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. *Revista Ícone*, 11(1). Recuperado a partir de <http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/view/22/34>
- Oliveira, D. C. G. (2002). *Associações multidimensionais: uma proposta para a criação musical*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Passos, E. & Benevides, R. (2009a) A cartografia como método de pesquisa-intervenção. in: E. Passos, V. Kastrup & L. da Escóssia *Pistas do método cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina
- Passos, E. & Benevides, R. (2009b) Por uma política da narratividade. in: E. Passos, V. Kastrup & L. da Escóssia *Pistas do método cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Peirano, M. (2006). *A teoria vivida e outros ensaios de Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Prestes Filho, L.C. (2005). *Cadeia produtiva da economia da música*. São Paulo: Itaú Cultural.

- Rocha, D. (2011). *Se a música falasse por si só* [livro-reportagem]. Recuperado a partir de https://issuu.com/anapaulacampos/docs/se_a_m_sica_falasse_por_si_s_
- Sá, G. J. S. (2006) *No mesmo galho: ciência, natureza e cultura nas relações entre primatólogos e primatas*. Tese de doutorado não publicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Segato, R. L. (1992). Um Paradoxo do Relativismo: discurso racional da antropologia frente ao sagrado. in: *Religião e Sociedade* 16/1-2, p. 114-135.
- Silva, D. N. H., Sirgado, A. P., & Tavira, L. V. (2012). Memória, narrativa e identidade profissional: analisando memoriais docentes. *Caderno Cedes*, 32(88), 263-283.
- Silva, V. G. da (2005). Entre a Poesia e o Raio X: Uma introdução à tendência pós-moderna na Antropologia. in: J. GUINSBURG & A. M. BARBOSA *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva.
- Silva, V. G. da (2006). *O antropólogo e sua magia*. São Paulo: EDUSP.
- Smeaton, B., Wonfor, G. & Godley, K. (Direção) (2001). *The Beatles Anthology* [DVD]. Londres: EMI.
- Smolka, A. L. (2009). Apresentação – A atividade criadora do homem: a trama e o drama. in: L. S. Vigotski *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico*. São Paulo: Ática.
- Só, B. (08 de maio, 2009). ‘C_mpl_te’, o segundo do Móveis [post em web log]. Recuperado a partir de https://beto-so.com/2009/05/08/c_mpl_te-o-segundo-do-moveis/
- Strathern, M. (2006). *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora Unicamp.
- Van Der Veer, R. & Valciner, J. (1996) *Vygotsky: uma síntese*. São Paulo: Edições Loyola.
- Vicente, E. (2006). A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *Revista E-Compós*, 7, 1-19.

- Vigotski, L. S. (1984). *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (1995) *Obras Escogidas v. III*. Madrid: Visor.
- Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2000). *Manuscrito de 1929*. *Educação & Sociedade*, 21(71), 21-44.
- Vigotski, L.S. (2001). *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L.S. (2009). *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico*. São Paulo: Ática.
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. in: *Mana* 2(2): 115-144.
- Viveiros de Castro, E. (2002) O nativo relativo. in: *Mana* 8(1):113-148.
- Wallon, H. (1973). *Objectivos e Métodos da Psicologia*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Wazlawick, P., Camargo, D., & Maheirie, K. (2007). Significados e sentidos da música: uma breve "composição" a partir da psicologia histórico-cultural. *Psicologia em Estudo*, 12(1), 105-113.
- Weinreb, M. E. (2003). *Imagem e desrazão, emoção de lidar. Estudo da produção artística de Manoel Luiz Rosa (1961-2000)*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Wheeler, J. S. (2007). *Dark Matter: Towards an Architectonics of Rock, Place, and Identity in Brasília's Utopian Underground*. Tese de Doutorado não publicada, University of California in Los Angeles, Los Angeles, Estados Unidos da América.
- Zanella, A. V., Reis, A. C. dos, Titon, A. P., Urnau, L. C. & Dassoler, T. R. (2007). Questões de método em textos de Vygotski: contribuições à pesquisa em psicologia. *Psicologia & Sociedade*, 19(2), 25-33. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822007000200004>

Anexos

Anexo A – Parecer Consubstanciado CEP

INSTITUTO DE CIENCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Imaginação e Atividade Criadora na Composição e Produção Musical de Bandas Autorais

Pesquisador: Fabio Sucupira Pedroza

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 49381615.2.0000.5540

Instituição Proponente: Instituto de Psicologia -UNB

Patrocinador Principal: MINISTERIO DA CIENCIA, TECNOLOGIA E INOVACAO

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.331.824

Apresentação do Projeto:

Objetiva analisar o processo de criação em grupos de música, mais especificamente em bandas autorais. Apoiado na psicologia histórico-cultural, principalmente a partir das contribuições de L. S. Vigotski, pretende-se discutir as noções de autoria e criação artística como atividades intrinsecamente coletivas. Será realizada uma pesquisa etnográfica, acompanhando o processo de composição e produção musical de uma banda autoral nos ensaios e em estúdio durante as gravações de um CD. Pretende-se também realizar entrevistas com membros das bandas.

Objetivo da Pesquisa:

1) Analisar o processo de criação musical em bandas autorais a partir de pesquisa etnográfica; 2) Estudar a relação entre imaginação e atividade criadora; 3) Problematicar as noções de autoria e criação artística como atividades individuais

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador afirma haver baixo risco, atenta-se somente para o eventual incômodo que sua presença pode ocasionar nos ensaios aos quais pretende assistir, como parte da pesquisa etnográfica.

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC 2 ALA NORTE 2 MEZANINO 2 SALA B1 2 606 (MINHOCÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS**



Continuação do Parecer: 1.331.824

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto de pesquisa está adequado às exigências da Resolução CNS 466/2012 e complementares.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos foram apresentados corretamente. Uma justificativa sobre o termo de aceite institucional foi anexada, na qual consta que o coletivo "banda" não se constitui instituição.

Recomendações:

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto de pesquisa está adequado às exigências da Resolução CNS 466/2012 e complementares.

Considerações Finais a critério do CEP:

Projeto aprovado

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_491652.pdf	15/09/2015 13:13:03		Aceito
Outros	justificativa_coleta_de_dados.pdf	15/09/2015 13:12:35	Fabio Sucupira Pedroza	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto_projeto_mestrado.pdf	20/08/2015 11:42:04	Fabio Sucupira Pedroza	Aceito
Outros	termo_de_responsabilidade_pelo_uso_de_documentos.pdf	13/08/2015 11:53:49		Aceito
Outros	modelo_termo_de_autorizacao_para_utilizacao_de_imagem_e_som_de_voz.pdf	13/08/2015 11:53:36		Aceito
Outros	justificativa termo de aceite institucional.pdf	13/08/2015 11:53:25		Aceito
Outros	carta_de_encaminhamento.pdf	13/08/2015 11:53:09		Aceito
Outros	carta de revisão ética.pdf	13/08/2015 11:52:40		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	modelo tcle mestrado.pdf	13/08/2015 11:52:20		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura	projeto final mestrado.pdf	12/08/2015 12:11:32		Aceito

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC à ALA NORTE à MEZANINO à SALA B1 à 606 (MINHOÇÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br

INSTITUTO DE CIENCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS



Continuação do Parecer: 1.331.824

Investigador	projeto final mestrado.pdf	12/08/2015 12:11:32		Aceito
Outros	PB_XML_INTERFACE_REBEC.xml	09/04/2015 11:54:51	Fabio Sucupira Pedroza	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BRASILIA, 20 de Novembro de 2015

Assinado por:

**Livia Barbosa
(Coordenador)**

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC à ALA NORTE à MEZANINO à SALA B1 à 606 (MINHOCÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br

Anexo B – Modelo de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar da pesquisa “**Imaginação e Atividade Criadora na Composição e Produção Musical de Bandas Autorais**”, de responsabilidade de Fabio Sucupira Pedroza, aluno de mestrado da Universidade de Brasília. O objetivo desta pesquisa é compreender os processos criativos, as relações entre imaginação e atividade criadora no processo de composição e produção musical de bandas autorais a partir de um estudo de caso. Assim, gostaria de consultá-lo(a) sobre seu interesse e disponibilidade de cooperar com a pesquisa.

Você receberá todos os esclarecimentos necessários antes, durante e após a finalização da pesquisa. Caso não queira ter seu nome divulgado, lhe asseguro que não será, sendo mantido o mais rigoroso sigilo mediante a omissão total de informações que permitam identificá-lo(a). Os dados provenientes de sua participação na pesquisa, tais como entrevistas, gravações áudio-visuais, ficarão sob a guarda do pesquisador responsável pela pesquisa e serão utilizados somente como suporte para elaboração da dissertação.

A coleta de dados será realizada por meio de entrevistas livres e observação dos ensaios, processos de composição, gravação, mixagem e masterização se assim for permitido. É para estes procedimentos que você está sendo convidado a participar. Sua participação na pesquisa não implica em nenhum risco.

Espera-se com esta pesquisa produzir conhecimento sobre a relação entre imaginação e atividade criadora, relações e interrelações entre os sujeitos e agentes que participam do processo de produção musical de um fonograma (CD).

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Se você tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, você pode me contatar através do telefone 61 8135-7575 ou pelo e-mail fabiopedroza@gmail.com

A equipe de pesquisa garante que os resultados do estudo serão devolvidos aos participantes por meio de cópia digital da dissertação de mestrado, podendo ser publicados posteriormente na comunidade científica.

Este projeto foi revisado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília - CEP/IH. As informações com relação à assinatura do TCLE ou os direitos do sujeito da pesquisa podem ser obtidos através do e-mail do CEP/IH cep_ih@unb.br.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o(a) pesquisador(a) responsável pela pesquisa e a outra com o senhor(a).

Assinatura do (a) participante

Assinatura do (a) pesquisador (a)

Brasília, ___ de _____ de 2015

Anexo C – Roteiro Base Para Entrevistas e Conversas Com os Músicos

- o que é, para você, o show do móveis?
- como ele é construído (em todos os aspectos: artísticos, administrativos, produção, interações, etc)?
- como é o fluxo de energia no show do móveis?
- o que é a "vibe" no show?
- como ela é construída/criada/organizada a partir das ações da banda?
- qual o seu impacto na dinâmica e relação banda/música/público?
- quais tipos de interação (diretas ou não, humanas ou humanas/não-humanas - como papel picado, luz e o próprio som) você identifica nos shows?
- como você descreveria a relação artista/fã em geral?
- e no caso do móveis?
- você vê alguma diferença entre o uso dos termos: artista/banda/ídolo/estrela público/fã/platéia etc?
- como você vê a ação do público durante os shows? acha que seja passiva? por quê?
- o que você acha dos "flash móveis"? qual o seu impacto na dinâmica, vibe e energia dos shows?

sobre a formação do móveis:

- como o móveis surgiu?
- como foi sendo constituída a sua formação? como cada um que foi chamado?
- como eram os primeiros ensaios?
- você consegue descrever o primeiro show? em termos de produção, divulgação, estrutura, set list, público, relação com o público, vibe, emoção, etc
- como você vê a história do móveis durante esses anos todos?
- alguma coisa você acha que mudou radicalmente? o que? por quê?

sobre o papel da voz e do vocalista:

- o que você faz durante o show? em termos de movimentação, ação e interação?
- como é falar para/com o público? quais as dificuldades?
- como um agente diferente, como você vê a relação do público com as partes instrumentais (sopros ou linhas de guitarra, por exemplo) do móveis durante os shows?

- você vê uma relação direta com o tipo de agência que a voz tem? como é isso?

sobre as guitarras:

- como são construídas as linhas de guitarra?
- o que é o riff?
- qual o seu papel e importância na condução da energia de uma música?
- qual o seu papel na explosão emocional?
- por que você acha que isso acontece?
- quais são os principais riffs de guitarra do móveis?
- identifico 3 tipos de riffs, os de introdução, os de verso e os de refrão. você vê essa distinção?
- qual seria as suas diferenças e papéis nas músicas e condução dos shows?
- como você analisa a entrada de algumas músicas como seria o rolex, adeus, copacabana em que são tocadas melodias ou bases antes das linhas principais e, mesmo sendo dentro da mesma harmonia ou fazendo referência direta às linhas originais, apenas quando entra o tcha tchagandan tch tchatcha tchagandan "por você"... é que tudo explode com a gritaria do público?
- como você vê o público se relacionando com a parte instrumental dos móveis?
- poderia dizer que existe uma agência por parte dos sopros ou riffs tão importantes como com a voz/letra? como é isso?

sobre os solos:

- como funciona um solo ao vivo? qual o seu papel e como ele conduz ao aumento do fluxo de energia numa determinada música?
- quais tipos de linhas funcionam mais ou para determinados momentos?
- como os solos são construídos na sua dinâmica?
- como o público interage com essas linhas e esses momentos?

sobre os sopros:

- identifico 3 tipos de uso dos sopros nos arranjos do móveis: linhas, riffs e naípe. o que você acha dessa divisão? faz sentido? qual o papel de cada uma delas?

- como funciona a construção dos arranjos dos sopros?
- qual o papel nas músicas?
- quais exemplos de sopro (linhas, naipes ou riffs) que você acha mais impactante ou importante?
- qual o papel desses momentos durante o show? qual a importância dos sopros na dinâmica do show?

sobre a parte técnica:

- o que é a energia de show tão citado nos jornais e pelo público?
- o que você vê de interação banda/público?
- como o som interage com o público?
- qual o papel do técnico nesse aspecto?
- quais os riffs mais marcantes dos móveis? por quê?
- e as linhas de sopro? por quê?
- qual o impacto desses momentos (riffs e linhas de sopro) na interação banda/público/música durante o show?

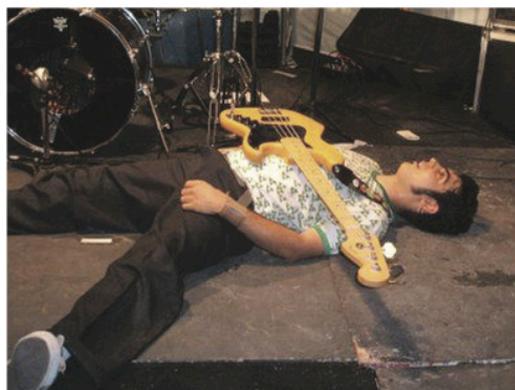
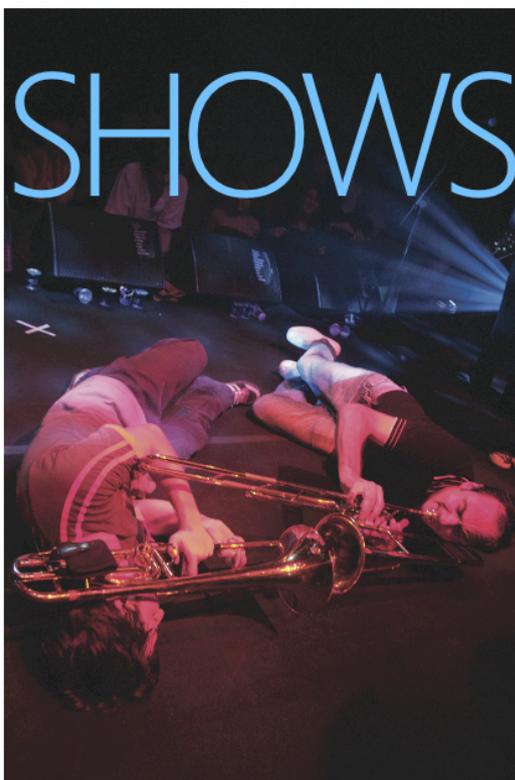
Anexo D – Banco de Imagens Livro “Se a Música Falasse Por Si Só”







Diversos momentos de muitos shows do Móveis

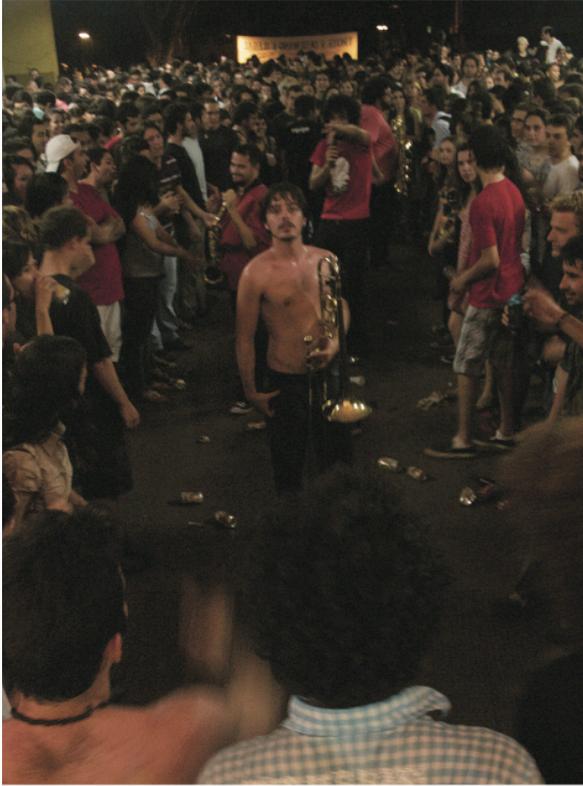




Nasceu por acaso e se transformou no ápice do show. Diversas grandes rodas vistas de cima do palco pelas lentes de Eduardo Borém.

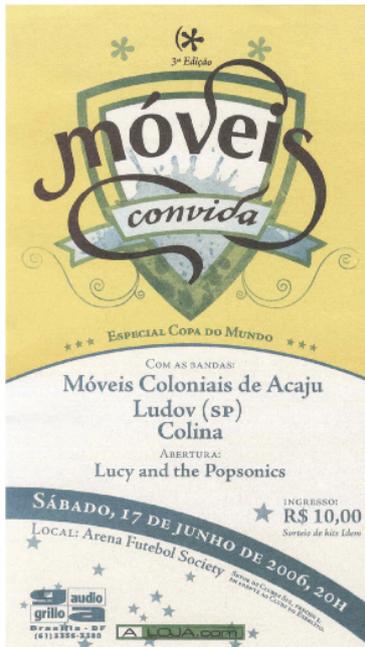
GRANDERODA







Em sentido horário: folders da festa Idem, Showrrasco universitário da UnB, primeiro show da mobília na Embaixada da Venezuela e terceira edição do Móveis Convida.



FESTAS



Abaixo, setlist antigo, quando “Cheia de Manha” ainda se chamava “Globo” e “Seria o Rolex?” era música nova. Ao lado, cronograma do Finca 2002 (Festival de Música Candanga Interno da UnB), letra de “Lei de Gersom”, música que eles ganharam o festival em 2001. Abaixo certificados de participação nos Fincas 2001 e 2002.

IV Festival Universitário Interno da UnB
Apresentação das Bandas Final
Centro Comunitário Athos Bulcão

Banda	Música
01 - FÁBIO CARVALHO E TIAGO LOEI	CRIANÇA SEM HORA
02 - JORGE VILLA-LOBOS	AS PEGADAS DA FER
03 - MILENA TIBÚRCIO	MEU PASSARIM
04 - BATUCADA DE BAMBA	SAMBA DE PRIMEIRA
05 - GENIN E GENTIO DO OURO	FOLIA' DAS CATAS
06 - CERNE	SELVA
07 - MÓVEIS CGLONIAIS DE ACAJU	COPACABANA
08 - INSTINTO COLETIVO	ROLETA RUSSA
09 - CAPITÃO DO CERRADO	BATUCADA
10 - PSICOBANDA	MACAFONIA

SET LIST

1. GLOBO
2. MENINA-MOSA
3. PERCA PESO
4. SADO
5. SERIA O ROLEX? (NOVA)
6. COPACABANA
7. ERVILHA
8. CEGO
9. MENINA



(GET DO XANDE!)

Lei de Gersom

Gersom contente, palitando os dente
Dentes que você teve de pagar
Não haveria de ser diferente
Nunca vi Gersom um cheque assina

Trambiqueiro, salafório
Sem-vergona, canastrão

Trambiqueiro, salafório
Sem-vergona, canastrão

ê ê ê ê ê ! É a lei de Gersom, Ger so
ê ê ê ê ê ! É a lei de Gersom, Ger so

Gersom tramou mais que uns trambis
Inspirou muitos com seu jeito de eng
Em toda parte, à sua imagem e seme
Estão eles querendo aproveitar:

Executivo, Judiciário
Legislativo nos fazendo de otários

ê ê ê ê ê ! É a lei de Gersom, Ger so
ê ê ê ê ê ! É a lei de Gersom, Ger so

Tomou-se lei, seu plano individual
Muito aplicado, fiel e cegamente
E o que um dia chamaram de moral
Ficou trancado, arquivado eternamei

ê ê ê ê ê ! É a lei de Gersom, Ger so
ê ê ê ê ê ! É a lei de Gersom, Ger so

(10 xx 11) 55795373

Bruno Lora
30467216 (Trabalhe)

GARAGEM

COM INFLUÊNCIAS QUE PASSEIAM POR SKA, ROCK, BOSSA NOVA, SAMBA E ATÉ MÚSICA ORIENTAL, A BANDA MÓVEIS COLONIAIS DE ACAJU LANÇA CD, HOJE, NA UNB

DANIELA PAIVA
DA EQUIPE DO CORREIO

Na Ilha do Bananal, no século 18, um momento pouco lembrado, mas único, na história lecionada no Brasil uniu índios e portugueses. O motivo era tomar dos ingleses a terra brasileira colonizada por eles, que fornecia a matéria-prima local para a produção de móveis, o acaju. Daí, explica-se o nome exótico, didático, de uma das bandas mais queridas da nova geração de Brasília, Móveis Coloniais de Acaju, que está lançando o álbum de estréia, *Idem*, em festa-show, hoje à noite, no Centro Comunitário da UnB.

Eles tinham apenas 15 anos quando um "brain-storm" des preocupado pescava batismos para o caldeirão sonoro que es-

Caldeirão candango

tava por nascer, há sete anos. "Ficava feio falar que escolhemos o nome dessa maneira", confessa Leonardo Bursztyn, 23 anos, um dos principais compositores. Historinhas bacanas, e verdadeiras, bem diferente da brincadeira com o nome, é o que não faltam à "big band".

A começar pelo número de integrantes (novel), que quase não cabe no palco de um Gate's Pub. Além de Leonardo, há Fabio Pedroza (baixo), Renato Rojas (bateria), Beto Mejía (flauta), Eduardo Borém (gaita cromática e escaleta), Edras Nogueira (saxofone barítono e clarinete), Paulo Rogério (saxofones tenor e soprano), Xande Bursztyn (trombone) e André Gonzales (vocalis). Boa parte deles universitários oriundos de cursos diversos — Biologia, Economia, Música, Antropologia, Desenho Industrial... "É muito enriquecedor. A gente tem backgrounds diferentes. E nisso, acho que conseguimos construir a nossa identidade", avalia Leonardo.

O disco foi gravado quase inte-

gramalmente no Rio de Janeiro — algumas partes ficaram prontas no estúdio do "plebeu" Philippe Seabra, em Brasília — e leva a assinatura na produção de Rafael Ramos. O capricho e o cuidado a cada detalhe é uma das marcas de *Idem*. As ilustrações foram feitas pelo vocalista. As músicas têm um

IDEM

Lançamento do CD do *Móveis Coloniais de Acaju* e edições especiais das festas *Criolina* e *Move*. Hoje, a partir das 22h, no Centro Comunitário da UnB. Show com *Móveis Coloniais de Acaju*, *Phonopop* e *Soybonilla* e som mecânico com os DJs *Montana*, *A*, *Jamaika*, *Ninomix*, *Bola*, *MC Hadda*, *Pezão*, *Barata*, *Somdubom* e *Chico Maloca*. Ingressos no local a R\$ 12 (somente ingresso) e R\$ 15 (com CD). Com a doação de agasalho, R\$ 8 e R\$ 12

aspecto curioso: todas possuem dois nomes.

"Buscamos títulos que dessem interpretações diferentes, e plausíveis, para a mesma música. Tivemos uma preocupação estética grande", diz Leonardo. "As bonequinhos russas da capa são aquelas em que você vai abrindo e aparecendo uma outra com imagem igual, mas menor. É a mesma coisa com o nome das músicas", completa Beto.

Isso sem falar nas inúmeras texturas na fusão de ska, bossa nova, samba, rock, música oriental e um montanha de (outras) influências. "A gente até brinca que, nos ensaios de duas horas, ficamos pensando em tudo o que vamos fazer por uma hora e meia", diverte-se Beto. "Tudo o que decidimos tem que passar por votação. Que reine a democracia na ilha deles. Ali, ela funciona. Bem.

CANTE COM O MCA

"Você tem alergia, mi-cose, passa mal / E toma sempre um Melhoral / A crescente agonia do seu ser denuncia / O seu cheiro especial" (*Perca peso*)

"Por você aprenderia / Esperanto e traria / Gorbachev para uma série de palestras / Na casa da minha tia / Onde todos beberíamos chá / Na casa da minha tia / Focando sobre a Perestroika" (*Copacabana*)

"Menina moça / Eu só queria te dizer / O que é preciso / Não está na cara / Mas está na Caras / Este mês" (*Menina-moça*)

