



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Natália Fontana Francischini

“Ruínas de um futuro em desaparecimento”:
a pandemia e a
cena de música experimental

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Natália Fontana Francischini

Versão Corrigida

**“Ruínas de um futuro em desaparecimento”:
a pandemia e a
cena de música experimental**

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Artes

Área de concentração: Processos
de Criação Musical - Sonologia
Orientador: Prof. Dr. Fernando
Henrique de Oliveira Iazzetta

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Francischini, Natália Fontana
"Ruínas de um futuro em desaparecimento": a pandemia e a cena de música experimental / Natália Fontana
Francischini; orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. - São Paulo, 2021.
380 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. música experimental. 2. cena musical. 3. faça-você-mesmo. 4. ambiente virtual. 5. pandemia. I. de Oliveira Iazzetta, Fernando Henrique. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Natália Fontana Francischini

"Ruínas de um futuro em desaparecimento":
a pandemia e a cena de música experimental

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta por

Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
USP

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira
UFGRS

Profa. Dra. Fabiana Stringini Severo
UFSC

*À Margarida, Airton e Carina
À Batinho e Serena
Ao querido Frididinho (in memorian)*

AGRADECIMENTOS

A todos os artistas que buscam atuar nas margens das grandes estruturas do mundo da arte, mas que o fazem criticando privilégios e buscando formas de combatê-los.

A esta cena de música experimental e arte sonora, plural e inconstante. Aos vínculos e amizades que estabeleci. Aos espaços, coletivos e pessoas potentes interessadas em abrir caminhos, incentivar novos artistas e tornar essa produção artística mais justa e acessível.

Aos colegas do Nusom (Núcleo de Pesquisa em Sonologia), pela convivência pré-pandêmica, pelo compartilhamento de experiências, pela inspiração e pela generosidade.

Ao Fernando pela lucidez, dedicação e generosidade com que me orientou na construção deste (e de outros) estudos. Obrigada pelos aprendizados que extrapolam o campo da pesquisa.

À Isabel Nogueira e Fabiana Stringini pelas leituras e contribuições valiosas a esta dissertação e à minha formação.

A todos os artistas que gentilmente contribuíram com esta pesquisa, me concedendo entrevistas, cedendo seu tempo e compartilhando experiências: Aquiles Guimarães, Bella, Carla Boregas, Gabriela Nobre, Henrique Correia, Igor Souza, Leo Alves, Marco Scarassatti, Mário Del Nunzio, Natacha Maurer, Romulo Alexis e Yuri Bruscky.

Aos amigos Inés, Stê, Fabi, Gabs, Dan, Yuri, Henrique, Igor, Chico, Dani, por estarem presentes e me auxiliarem cada qual a sua maneira, seja ouvindo desabaços, me indicando livros e caminhos, dividindo empreitadas e afetos, e estabelecendo estes vínculos que tanto me nutrem (como artista e como pessoa).

Ao Bruno, pelos encontros despreziosos que se transformaram em amor, pela parceria forte e por todo acolhimento. Que possamos alcançar juntos os nossos sonhos.

À tia Sebastiana, por todo seu amor, por sempre lembrar de mim e me ensinar a ser mais atenciosa e generosa.

À minha irmã Carina, pela conexão, pelo apoio, por acreditar em meu trabalho e por ser a “minha fã número 1”.

Aos meus pais Margarida e Airton, por todo amor e dedicação, por sempre estarem de braços abertos, por apoiarem meus projetos, acreditarem em meu trabalho e terem fé em mim.

Ao Batinho e à Sereninha, por serem tão amáveis e companheiros, por me ensinarem a ser mais humana.

Ao Fridinho, celebro sua breve vida e o privilégio de ter te conhecido. Penso em você todos os dias e desejo que esteja feliz. Obrigada pela nossa conexão, por ter me ensinado a ouvir minha intuição, por me mostrar outras percepções e outros tempos que o mundo humano não contempla. Obrigada por ter sido tão carinhoso comigo, sempre. Obrigada por ter me feito companhia e sido tão amável. Obrigada por ter me amado tanto e por ter me ensinado a amar tão genuinamente. Obrigada por me ensinar a ser forte. Estarei sempre te abraçando.

À CAPES pelo financiamento dos últimos dois anos desta pesquisa, mesmo em tempos de escassez no ensino público.

Que um dia possamos atravessar o período lamentável pelo qual passa a Ciência e a Educação deste país. Fora Bolsonaro e todos os fascistas e entusiastas da miséria e da morte.

RESUMO

A chegada da pandemia do COVID-19 trouxe importantes transformações à cena de música experimental independente na cidade de São Paulo. Durante este período, as redes sociais e tecnologias de streaming ganharam certo protagonismo nos processos de criação artística, nas redes de sociabilidade e nas formas de organização coletiva desta cena. Nesta pesquisa, realizei algumas comparações entre um 'antes' e um 'durante' a pandemia. Ofereço reflexões sobre a forma como esta comunidade musical adaptou-se (ou não) às novas condições de existência, bem como quais seriam seus possíveis caminhos em uma eventual condição pós-pandêmica. Como metodologia, inspiro-me na etnografia, fazendo uso da minha experiência como participante da cena, mas, sobretudo, de recursos como entrevistas e observação de espaços de relevância (Ibrasotope, AUTA, Estúdio Mitra, entre outros), séries de apresentações e festivais (Circuito de Improvisação Livre, Ouvidor Experimental, Língua Fora, Frestas Telúricas, entre outros).

Palavras-chave: cena musical; auto-organização; música experimental; isolamento social; ambiente virtual

ABSTRACT

The COVID-19 pandemic brought changes to the independent experimental music scene in the city of São Paulo. During this period, social networks and streaming technologies gained a certain prominence in artistic creation processes, in sociability networks and in forms of collective organization of this scene. In this research, I make some comparisons between a 'before' and a 'during' the pandemic. I offer reflections on how this musical community has adapted (or not) to the new conditions of existence, as well as what would be its possible paths in a eventual post-pandemic condition. As a methodology, I am inspired by ethnography, making use of my experience as a participant in the scene, but, above all, of resources such as interviews and observation of relevant spaces (Ibrasotope, AUTA, Estúdio Mitra, among others), series of presentations and festivals (Free Improvisation Circuit, Experimental Ombudsman, Lingua Fora, Telluric Cracks, among others).

Keywords: music scene; self-organization; experimental music; social isolation; virtual environment

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Público em evento na AUTA - por Ivi Maiga Brugimenko, 2020
- Figura 02 - Vulgar Débil – por Natalia Francischini – I Festival Música Insólita, 2019
- Figura 03 - Artista desconhecido – Lop Lop Livros, março de 2018
- Figura 04 - Rayra Costa - por Natalia Francischini - I Festival Música Insólita, 2019
- Figura 05 - Teratosphonia - por Feminoise Latinoamerica, 2018
- Figura 06 - Natalia Francischini - por autor desconhecido - Audio Rebel, 2019
- Figura 07 - III Circuito de Improvisação Livre - por Errohumano - Ala.lage330, maio de 2017
- Figura 08 - Luiz Galvão e Nalesso - por Régis Bezerra - Hotel Bar, setembro de 2019
- Figura 09 – O Exílio – por Natália Francischini – II Festival Música Insólita, fevereiro de 2020
- Figura 10 - Autor desconhecido - por Ivi Maiga Brugimenko – AUTA, 2019
- Figura 11 - Grupo Mexa - por Ivi Maiga Brugimenko – AUTA, 2019
- Figura 12 - Radio Diaspora - por Marcello Vitorino – ocasião e data desconhecidos
- Figura 13 - Cartaz do Circuito de Improvisação Livre - por Rodrigo Sommer – dezembro de 2015
- Figura 14 - Antonio Brito - por Natalia Francischini - I Festival Música Insólita 2019
- Figura 15 - Ibrasotope - autor desconhecido
- Figura 16 - Marcio Gibson – acervo Ibrasotope
- Figura 17 - Natacha Maurer - autor e ocasião desconhecidos
- Figura 18 – Jean-Pierre Caron, Mário Del Nunzio e Tânia Neiva – Acervo Ibrasotope
- Figura 19 – Henrique Iwao e Mário Del Nunzio - por Natacha Maurer - Projeto sala de som
- Figura 20 - AUTA - autor desconhecido
- Figura 21 - DUNYIA - por Natalia Francischini - II Festival Música Insólita, fevereiro de 2020
- Figura 22 - Maurício Takara e Vitor Vieira-Branco - por Ivi Maiga Brugimenko – AUTA, 2019
- Figura 23 - Guache - por Natalia Francischini – II Festival Música Insólita – AUTA, 2020
- Figura 24 – Estúdio Mitra - por Igor Souza
- Figura 25 – May HD e Cindy Lensi – por Igor Souza – Nota de Pesar, 2019
- Figura 26 – Gustavo Torres – por Igor Souza - Nota de pesar IV, 2019
- Figura 27 - Cartaz Gravação Aberta - por Rayra Costa, 2019
- Figura 28 - Cartaz Nota de Pesar III - por Rayra Costa, 2019
- Figura 29 - Mapa - Espaços onde ocorreram eventos de música experimental em São Paulo
- Figura 30 - Público no II Festival Musica Insólita - por Natalia Francischini – AUTA, 2020
- Figura 31 - naos – Circuito de Improvisação Livre guitarrístico - autor desconhecido – Ibrasotope, 2018
- Figura 32 – Bernardo Girauta - por Natália Francischini – Lop Lop Livraria, 2019
- Figura 33 - Print do Canal do Youtube das Frestas Teluricas, 2021
- Figura 34 - Teratosphonia - por Lop Lop Livraria, 2019
- Figura 35 - Cartaz Ouvidor Experimental - por Danilo Oliveira, 2020
- Figura 36 - Evento Ouvidor Experimental - Ocupação Ouvidor - março de 2020
- Figura 37 - Frame retirado de “vídeo-resumo: Ouvidor Experimental 01: 1 de março de 2020”, publicado no canal do Youtube de Ouvidor Experimental. Da direita para a esquerda
- Figura 38 - Cartaz Festival Cecilia Viva – autor desconhecido - 2020
- Figura 39 - AUTA anúncio de fechamento 1
- Figura 40 - AUTA anúncio de fechamento 2
- Figura 41 - Hotel Bar Live Home Sessions
- Figura 42 - Hotel Bar anúncio de fechamento
- Figura 43 - Frame de vídeo performance de Teratosphonia no Festival Improfest - 2021
- Figura 44 - Matthias Koole e Henrique Iwao Quartas de Improviso - por Preto Mateus - divulgação 2021
- Figura 45 - Isabel Nogueira - por Allis Bezerra - Língua Fora, 2019
- Figura 46 - Ines Terra - por Allis Bezerra - Língua Fora, 2019
- Figura 47 - Pallidum - por Natalia Francischini- I Festival Música Insólita, 2019
- Figura 48 - Público - por Natalia Francischini - II Festival Música Insólita, 2020
- Figura 49 - Print de performance coletiva via vídeo chamada Entrópica - Frestas Telúricas, 2020
- Figura 50 - Frame de vídeo performance de Rosa - Frestas Telúricas, 2020
- Figura 51 - Frame de vídeo performance de Uirá dos Reis - Frestas Telúricas, 2020
- Figura 52 - Frame de vídeo performance de Vivi Rocha Johnes e Thais de Campos - Frestas Telúricas, 2020
- Figura 53 - Frame de vídeo performance de Flores Feias - Frestas Telúricas, 2021
- Figura 54 - Frame de vídeo arte de DUNIYA - Frestas Telúricas, 2020
- Figura 55 - Frame de vídeo performance de Marco Scarassatti - Frestas Telúricas, 2020
- Figura 56 - Brechó de Hostilidades Sonoras - Autor Desconhecido - Ibrasotope
- Figura 57 - PMNT - por Natalia Francischini - I Festival Música Insólita, 2019
- Figura 58 - Marco Scarassatti - autor e ocasião desconhecidos
- Figura 59 - b-Aluria - autor desconhecido – Fosso, 2018
- Figura 60 – Yuri Bruscky – autor e ocasião desconhecidos
- Figura 61 - Carla Boregas - por Ivi Maiga Brugimenko – AUTA, 2019

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Lançamentos no período março de 2020 a agosto de 2021

Tabela 2: Espaços listados no Mapa (página 204)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
-----------------	----

PARTE I - UM PASSADO EM PERSPECTIVA

CAPÍTULO 1: Um rastro no campo.....	35
-------------------------------------	----

1.1 Olhar.....	38
_sobre a minha relação com a cena de música experimental.....	39
1.2 Questões metodológicas.....	52
_como entro no campo pesquisando.....	53
_chegada da pandemia e mudança do campo inicial.....	63
_registros: diários de campo, entrevistas e alguns mapeamentos.....	67
1.3 A ideia de uma cena de música experimental e o recorte de São Paulo.....	76
_Sobre música experimental.....	79
_Sobre cena musical.....	97
_Recorte da cena de música experimental de São Paulo.....	119

CAPÍTULO 2: Esboço de uma cena pré-pandêmica.....	137
---	-----

2.1 Alguns espaços	140
_Ibrasotope.....	143
_AUTA.....	167
_Estúdio Mitra.....	185
2.2 Algumas comparações.....	203
_Condições de existência: coletivização e autonomia.....	216
_Organização	218
_Acessibilidade e 'democratização'.....	221
_Público frequentador	228
_Relação dos articuladores com seus projetos.....	229
_Curadorias dos espaços e coletivos.....	231
_Parcerias, festas e instauração de um ambiente acolhedor.....	234
_Sobre informalidade	237

PARTE II - UM PRESENTE SEM PERSPECTIVA?

CAPÍTULO 3: “Ruínas de um futuro em desaparecimento”.....	245
---	-----

3.1 Febre, tosse e calafrio	248
_suspensão dos eventos e festivais.....	257
_fechamentos de espaços	267
3.2 Tratamento virtual (2020-2021).....	274
_Festivais.....	277
_Séries de apresentações.....	287
_Lançamentos, mixtapes, residências.....	295
3.3 Contornos possíveis	302
_Frestas Telúricas.....	309
_Lidando com os novos meios: dificuldades técnicas e novos processos de criação.....	325
3.4 Morte ou vida?.....	344

ALINHAVOS.....	363
----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	368
---------------------------------	-----

ANEXOS.....	378
-------------	-----

Fig. 01 – Público em evento na AUTA - por Ivi Maíga Bruginenko, 2020



INTRODUÇÃO



A chegada da pandemia do COVID-19 trouxe importantes transformações à cena de música experimental independente presente na cidade de São Paulo. Neste contexto inesperado, as redes sociais e tecnologias de streaming ganharam certo protagonismo nos processos de criação artística, nas redes de sociabilidade e nas formas de organização coletiva desta cena. Nesta pesquisa, busco realizar algumas comparações entre um 'antes' e um 'durante' a pandemia, atentando-me, mais especificamente, aos dez anos mais recentes da cena, até o tempo atual, 2021. As comparações concernem a forma como esta comunidade musical adaptou-se (ou não) às novas condições de existência impostas pelo isolamento social, focando nos modos de organização de coletivos de artistas e espaços independentes que compõem tal comunidade.

Para realizar este estudo, escolhi três espaços cujas atividades tiveram notável relevância para movimentar culturalmente a cena nos últimos tempos: Ibrasotope Música Experimental, AUTA e Estúdio Mitra. Além disso, selecionei alguns festivais e séries de apresentações, como o Circuito de Improvisação Livre, o Língua Fora, as Frestas Telúricas, o Festival CHIII de Música Criativa, Festival Novas Frequências, entre outros. Atentei-me basicamente a questões relacionadas a subsistência destes projetos, seus critérios de curadoria, formas de organização, relação com a cena e a forma como lidaram com a chegada da pandemia.

Para colher estas informações, fiz uso da minha experiência como participante da cena, mas, sobretudo, de

recursos como entrevistas com articuladores destes projetos, bem como realizando um trabalho de campo. Além disso, também utilizei como recursos de informação teses, artigos, blogs, revistas e redes sociais.

Embora a minha formação seja exclusivamente na área artística, eu trouxe para esta pesquisa inspirações sociológicas e antropológicas. Isto porque faço uso de algumas ferramentas e noções próprias destes campos¹, como a etnografia. Fiz esta escolha porque, de alguma forma, os assuntos que me interessam nesta cena de música experimental parecem exigir de mim este cuidado de pesquisa. Mas, sobretudo, porque, mesmo sem perceber, eu já observava muito este ambiente musical e refletia sobre ele, antes do mestrado. Como participo desta cena, eu sempre estive muito “dentro”, vivenciando algumas de suas questões, notando que eu compartilhava inquietações semelhantes com outras pessoas, mas que eu não tinha um vínculo direto.

Como dito, eu não venho das ciências sociais (embora as artes, muitas vezes, facilmente assumam esse lugar) mas esta percepção de que eu sempre observei a cena e seus modos de existir pareciam muito semelhantes ao que li no texto *Etnografia não é método*, de Mariza Peirano (2014). Lá, a antropóloga traz um relato e afirma: “Tudo que nos surpreende, que nos intriga, tudo que estranhemos nos leva a refletir e a imediatamente nos conectar com outras situações semelhantes que conhecemos ou vivemos (ou mesmo opostas)” (Peirano, 2014: 378). Não

¹ Não me sinto apta a comentar as possíveis diferenças de perspectiva que tanto a Antropologia quanto a Sociologia parecem ter em relação à etnografia. Contudo, percebo que existem diferentes concepções e usos para cada campo e para cada contexto. É por isso que prefiro dizer que trago uma “inspiração” etnográfica para a pesquisa, a qual vem sendo sedimentada estudando autores de ambas áreas.

quero sugerir aqui que eu já estava realizando uma etnografia antes mesmo de compreender esta noção, mas talvez justificar a inspiração etnográfica que adotei nesta pesquisa, dada a inquietação inicial sobre as situações vivenciadas por mim e por outras pessoas.

Isto nos leva a questão do trabalho de campo, que me propus a realizar durante o mestrado (embora com muitos percalços, sobre os quais falarei no capítulo um). Evidentemente que estar em sociedade, ser parte de uma comunidade ou participar de uma cena musical não implica necessariamente que estejamos realizando um “trabalho de campo” o tempo todo. Mas, ainda pensando no estudo de Peirano, se nos preocupamos em decifrar minimamente as vivências do cotidiano (algo que, em algum momento, todos já fizemos), é possível que estejamos “fazendo etnografia”:

a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição e dependem, hoje que abandonamos as grandes travessias para ilhas isoladas e exóticas, da potencialidade de estranhamento, do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem. E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos. (PEIRANO, 2014: 378)

Talvez “fazer etnografia” requeira acionar conscientemente um ‘olhar etnográfico’ – algo que efetivamente fui fazer quando tomei a decisão de exercitar esta prática a partir da pesquisa. Mas aí surgiram alguns desafios relacionados não só a conseguir traduzir em texto as experiências vividas - a “etnografia é a escrita sobre o povo” (SEEGER, 2008: 238) – mas também saber me apartar delas.

Quando fui estudar alguns autores da área (recomendados pela banca de qualificação), me instrumentalizando minimamente para realizar esta empreitada, fui percebendo a presença tanto de potencialidades em minha relação estreita com o objeto de pesquisa, quanto o perigo de cair em avaliações/percepções enviesadas. A verdade é que me propus a estudar um assunto que me é muito caro e com o qual estou inteiramente envolvida. Admitir esta questão foi (e ainda é) um primeiro passo de honestidade tanto para com a pesquisa em si quanto em relação a quem lê este trabalho.

Segundo Serge Paugam, “os sociólogos jamais escolhem totalmente ao acaso os temas que pesquisam” e “quase inevitavelmente projetam uma parte deles mesmos nas pesquisas que conduzem” (PAUGAM, 2015: 19-20). Bem, é preciso reiterar que não sou uma socióloga, muito menos que esta é uma pesquisa de fato sociológica, realizada com a propriedade que alguém da área assim o faria. Contudo, o caminho escolhido apontou para esta direção e isto me requereu exercitar o distanciamento necessário para justamente “enfrentar os inconvenientes da análise feita “de dentro”” (idem, pg. 20) do meu campo de visão.

Por estar tão envolvida com esta cena de música experimental, cambaleando por cantos significativos de seu universo e considerando-me parte dela, é extremamente difícil objetiva-la². Por outro lado, pode-se dizer que é justamente

²Ainda apoiando-me em Paugam, o pesquisador sugere a objetivação participante (proposta por Pierre Bourdieu) como forma de sanar possíveis problemas de distanciamento do objeto de pesquisa: “Apesar da complexidade deste exercício, seu princípio não consiste somente em considerar o objeto de estudos a distância, mas igualmente em praticar um distanciamento em relação a si mesmo em

a minha relação tão íntima com ela (ou parte dela, melhor dizendo, já que se trata de um recorte da cena) que me dá alguma ‘autoridade’ ou legitimidade para discutir certas questões. Isto é, diferentemente de um pesquisador que vem ‘de fora’, é provável, dado meu círculo de intimidade com muitas pessoas e espaços deste ambiente musical, que eu tenha mais facilidade de acessar certas informações, ou, evidentemente, as experimentar ‘na pele’, trazendo, com propriedade, informações preciosas. O pesquisador “de fora”, contudo, tem a vantagem do distanciamento, e de uma observação mais imparcial do que a minha, certamente. Isto o habilita a compreender de forma mais ‘fria’ os fenômenos e as relações implicadas no estudo.

Vale ressaltar outro ponto o qual pode favorecer a minha relação estreita com meu objeto de estudo. Esta pesquisa, em especial, lida menos com questões formais ou estéticas relacionadas a produção musical presente nesta cena e mais com as pessoas e suas relações na cena. Assim, considerando-se a especificidade do olhar do pesquisador nas Ciências Humanas, deve-se considerar a minha experiência (pessoal e profissional) com os grupos estudados. É uma intensão declarada que este meu olhar venha a agregar ainda mais informações (ao lado de pesquisadores que já estudaram o assunto) para se compreender isso que chamamos de “música experimental” presente no Brasil.

Assim como o sociólogo inglês Richard Hoggart, exemplificado por Paugam em *A pesquisa sociológica* (idem, pg.

face do objeto estudado, questionando assim a própria análise da posição do sociólogo no momento mesmo em que ele apresenta eu objeto de estudos e os instrumentos de sua análise. Dessa forma, é possível falar de uma sociologia da sociologia, praticada do interior, do próprio coração do processo de elaboração científica.” (PAUGAM, 2015: 07)

20), o qual não esconde sua própria origem humilde ao estudar o estilo de vida das classes populares na Inglaterra nos anos 1950, eu procuro aqui não dissimular as relações diretas que tenho com a cena musical em questão. Dessa forma, o capítulo 1 é dedicado essencialmente a duas coisas: 1) detalhar a quem lê este trabalho qual é e como se dá a minha relação com a cena de música experimental de São Paulo; como acontece o meu primeiro contato com ela, quem são as pessoas envolvidas e qual o contexto; como adentro à cena como pesquisadora, quais são e como se dão as percepções que tenho desta cena, as questões que me perpassam em relação a ela e quais são os métodos e ferramentas que faço uso para realizar esta pesquisa e 2) delimitar a quem lê este trabalho o que é este objeto de pesquisa, o que tomo como “cena de música experimental de São Paulo”, a qual “música experimental” me refiro e de qual perspectiva parto quando adoto a noção de “cena musical”. Além disso, de modo a tentar tornar mais completo a quem lê este trabalho o entendimento da minha relação com a cena, você verá que, ao longo de toda a dissertação, há relatos pessoais meus acerca dos diferentes assuntos presentes nos capítulos.

Em relação a estrutura da dissertação, cabe explicar algumas coisas. Considerando o objetivo de comparação a que se propõe este estudo, a dissertação está dividida em duas partes: “Parte I – Um passado em perspectiva”, contendo os capítulos 1 e 2; e “Parte II – Um presente sem perspectiva?”, contendo o capítulo 3 e alguns ‘alinhavos’ finais. Tomando como ponto de partida a noção de que a pandemia atravessou

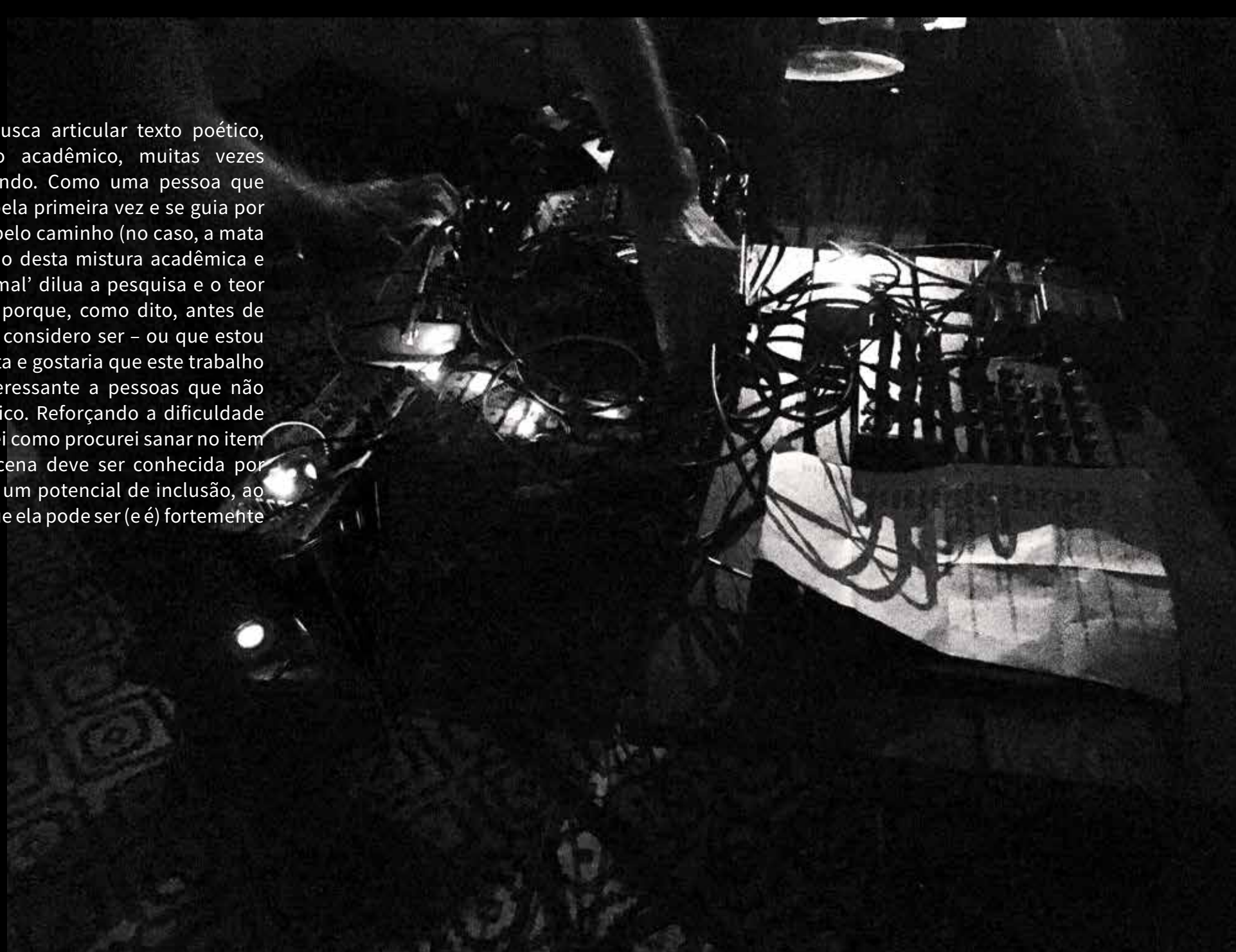
completamente o curso desta cena, paralisando suas atividades presenciais e até fazendo minguar muitos artistas e projetos em ascensão, a primeira parte da dissertação busca ilustrar um passado recente de uma cena musical que já não existe mais. Isto é feito, como dito, a partir tanto da minha perspectiva como pesquisadora, quanto da perspectiva de entrevistados.

Dessa forma, quem lê este trabalho irá encontrar, no capítulo 2, uma descrição dos já mencionados espaços Ibrasotopé, AUTA e Estúdio Mitra. Lá, será possível ler sobre uma breve histórias destas empreitadas, suas formas de organização, principais atividades, algumas dificuldades, relação com a cena e com a pandemia.

Partindo de um ‘como a cena era antes’ (ou parte da cena, uma vez que se trata de um recorte), podemos colocar em perspectiva seu ‘presente’. A “Parte II” busca ser atenta ao momento de suspensão e dúvida que a pandemia trouxe consigo e tenta ilustrar a cena durante o isolamento social, a partir sobretudo da experiência de alguns artistas vivenciando este processo. Assim, o capítulo 3 apresenta a descrição de algumas empreitadas que tanto continuaram suas atividades na pandemia, quanto empreitadas que surgiram por causa dela. Será possível ler algumas reflexões sobre o futuro próximo e quais perspectivas os entrevistados têm sobre a cena em um eventual mundo pós-pandêmico (ou um mundo de diversas pandemias, controladas ou descontroladas).

Como não poderia ser diferente, por se tratar de uma pesquisa realizada por uma artista que faz uso de instrumentos/ noções sociológicas e/ou antropológicas para encontrar apoio e ser o mais honesta possível, você verá que este trabalho é

um livro-pesquisa-relato, que busca articular texto poético, imagens, diagramação e texto acadêmico, muitas vezes acertando e muitas vezes falhando. Como uma pessoa que faz uma trilha na mata fechada pela primeira vez e se guia por uma corda que ela vai deixando pelo caminho (no caso, a mata fechada é a pesquisa), a intensão desta mistura acadêmica e artística é que esta ‘questão formal’ dilua a pesquisa e o teor exclusivamente acadêmico. Isto porque, como dito, antes de uma pesquisadora (que nem me considero ser – ou que estou aprendendo a ser) sou uma artista e gostaria que este trabalho não parecesse rígido ou desinteressante a pessoas que não frequentam o ambiente acadêmico. Reforçando a dificuldade do distanciamento (que explicarei como procurei sanar no item “1.1 Olhar”) acredito que esta cena deve ser conhecida por mais pessoas, pois percebo nela um potencial de inclusão, ao mesmo tempo, como veremos, que ela pode ser (e é) fortemente exclusivista.



PARTE I

UM PASSADO EM
PERSPECTIVA

CAPÍTULO 1

Um rastro no campo



Figura 04 - Rayra Costa - por Natalia Francischini - I Festival Música Insólita, 2019



Relato

Descemos as escadas, cruzamos o atelier de gravura. Era por volta do meio-dia. Os alunos e funcionários do departamento estavam entrando em greve. Era 2014, época na qual se intensificavam as movimentações que ditariam a conjuntura política de 2015 – momento em que escrevo este texto. Nos reunimos no jardim de trás do departamento, para uma reunião. Estavam presentes alunos de vários anos do curso, os organizados, os autônomos e estudantes de outros cursos que faziam parte do movimento estudantil. Era muito importante definir uma agenda de atividades durante a greve. Sempre foi muito difícil se articular com o movimento estudantil, de fato entrar em greve. Eram muito fatores: se não a própria resistência da universidade, as diferentes visões desarticulavam as tentativas de paralização. Ao mesmo tempo, por mais que se tratassem de cursos da área artística, a maioria dos estudantes eram conservadores ou pessoas com ideias progressistas mas que não se articulavam ('organizadamente' em algum movimento específico, ou mesmo de forma 'autônoma'). Começamos a votar pautas, discuti-las, firmar acordos. Um dos encaminhamentos era a definição de alguém para participar das reuniões dos outros departamentos e comunicar que queríamos unificar as atividades, ficar responsável por essa ponte. Eu me prontifiquei, junto a uma amiga. Isso me levou a reunião dos estudantes do departamento de música, naquele dia de tarde (ou no dia seguinte, não me lembro bem). Eu nunca tinha de fato entrado lá. Lembro que subi a rampa e procurei pela sala dos alunos. Era uma portinha na esquina do corredor que ficava no primeiro andar. Quando entrei, me surpreendi com o que vi: eram bem menos de dez metros quadrados, onde se espremiavam cerca de 20 alunos em reunião (ou mais, talvez?). O que importa desses fatos todos é que foi nesse dia que eu conheci o Stênio Biazon. Ele era um aluno do quarto ano de licenciatura em música que, naquele momento, estava para começar um TCC sobre as

relações entre improvisação livre, anarquismo e educação. Mais tarde naquele dia, ele me levou na reunião dos alunos com os professores do departamento de música e fomos juntos na reunião dos alunos de artes cênicas, à noite.

A coisa da greve nos aproximou, ficamos amigos e não demorou muito para Stênio me convidar para um grupo didático que ele estava organizando para realizar seu TCC. Na época, eu estava tentando voltar a estudar música, algo que eu tinha abandonado já há uns anos, por diversas razões. Dentre elas, interessa mencionar os machismos que sofri, e experiências ruins em ambientes que valorizavam em demasia a técnica instrumental, a ‘virtuose’, uma ideia de ‘talento’, e uma ideia muito restrita de como a música pode ser feita e pensada: em resumo, minha experiência com a música até então mostrava mais obstáculos do que possibilidades, algo que me desencorajou e me levou a abandonar o instrumento, apesar de gostar muito de tocar, a ponto de ter cogitado a música como profissão. Esta questão ficou em suspensão por alguns anos, até que, durante a graduação em artes visuais (um caminho que optei como alternativa a música) eu também passei a não me identificar com o ambiente do curso, o qual, dentre diversas questões até que parecidas com as que vivi na música, era bastante elitista.

Esse grupo que formamos a partir de Stênio, no entanto, foi uma oportunidade de perceber uma outra forma de pensar e fazer música. Mas não porque a ‘improvisação livre’ era realmente ‘livre’ – há várias questões dentro desta discussão que não interessam aqui agora –, mas porque sua pesquisa literalmente se propunha a buscar formas de tornar o aprendizado e a prática musical radicalmente ‘libertárias’. Assim, ele buscou criar um ambiente acolhedor e demonstrar que era possível ‘fazer música’ e/ou ‘ser músico/musicista’ sem ter uma formação musical ‘profissional’ – ou sem a necessidade de, por exemplo, aprender partituras, tocar o instrumento de forma convencional, dominar determinado repertório, seguir estruturas harmônicas, melódicas. Enfim, eu estava entrando em contato com uma visão

crítica acerca da existência de uma diversidade de pensamentos e práticas musicais, e que, muitas vezes, lidamos com estruturas que podem se tornar hierarquizantes e conservadoras. Para a questão que vinha me afastando da música desde minha adolescência, Stênio e suas propostas me mostraram que eu tinha sim capacidade de ser musicista, sem necessariamente ter que atender a pré-requisitos e frequentar lugares que, muitas vezes, são excludentes. Este grupo era uma espécie de introdução à experimentação musical para leigos³ e foi por meio dele que eu tomei contato com uma cena independente, na qual muitas destas práticas ligadas ao termo ‘experimental’ estavam presentes.

³ A palavra ‘leigos’ pode parecer contraditória para o que descrevi como sendo o objetivo deste estudo de Biazon. Contudo, ela está aqui pela simples razão de que, para sua pesquisa na época, era importante trabalhar com voluntários que não tivessem esta ‘formação musical’ institucional ou mesmo atuassem profissionalmente na área. O objetivo didático era ‘musicalizar’ pessoas de forma crítica (pois havia uma dimensão política em sua atuação como licenciando em música), buscando uma didática que desviasse de possíveis condicionamentos (éticos, estéticos, culturais...). Evidentemente que existem muitas questões nestas camadas. Por isso, convido a quem interessar, ler a monografia *Aproximações entre improvisação livre, anarquismo e educação musical* (2015) que foi produzida a partir deste grupo, bem como a dissertação de mestrado *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical* (2017) de Biazon, que, embora vá para outras direções, aprofunda as relações possíveis entre música improvisada e anarquismo.



Chegamos em frente ao Espaço Cultural Bela Vista, no Bixiga. Era 2015, dezembro. Já fazia um ano que eu “experimentava com a guitarra” sozinha, como eu costumava dizer. Sentamos numa mesa e dividimos uma cerveja. Fiquei cuidando dos instrumentos enquanto Stênio ia perguntar se já podíamos entrar para montar tudo, qual seria o esquema, quem tocaria com quem. Eu estava nervosa porque seria a primeira vez na vida que eu ia improvisar com desconhecidos, “na noite”, sem um ambiente de controle, sem qualquer ligação com as pessoas. Um real encontro às cegas, com músicos que “vivem disso”. Depois do grupo didático de improvisação, que infelizmente não continuou depois de findada a pesquisa de Stênio, até então eu só tinha improvisado dentro de situações ‘escolares’ (participando de workshops e começando a frequentar a Orquestra Errante, algumas semanas antes daquele dia). A ideia de Thiago Salas e Rodrigo Sommer, os organizadores da noite, era sortear as pessoas e pensar no lineup na hora. Estavam participando cerca de vinte pessoas. Era um evento de final de ano do Circuito de Improvisação Livre, que eu tanto ouvia falar. O cartaz era bem bonito, feito pelo Sommer (e que você pode conferir na página 129 dessa dissertação). Ficou decidido que eu faria um trio com Susan Grey (voz) e Tiago Marques (oboé ou clarinete, não me lembro bem) e que seríamos o segundo grupo, logo depois da dupla Marcela Lucatelli (voz) e Márcio Gibson (bateria). Eu via aqueles músicos montando, passando seus sons, conversando, dando risadas. Eram todos mais velhos, pareciam muito experientes e isso me deixou intimidada e empolgada ao mesmo tempo. Stênio estava o tempo todo me encorajando, me incentivando,

fazendo eu ter confiança de que eu já estava mais do que preparada para tocar com qualquer pessoa, mesmo não tendo a controversa 'formação musical'. O mais importante, era: "curta o momento". O ambiente era descontraído, tinha muita gente. Sommer chamou todos para começar. Pelo que me lembro, as apresentações aconteceriam em blocos, para que fosse possível que todos os músicos conseguissem montar os instrumentos nos intervalos. Não cabia todo mundo. Era um caos incrível. Mas na época eu nem me liguei nesse detalhe. Só consigo dar essa informação 'logística' porque hoje eu entendo melhor como é organizar um evento desses. Fomos nos acomodando onde dava, pelo chão, nas mesinhas. Lembro que sentei com Stênio num canto, bem perto da bateria. Meu nervosismo aumentava porque seria eu tocando logo em seguida. Mas esse sentimento se misturou com uma experiência dessas que a gente acaba sendo marcado – talvez pela intensidade das emoções de viver algo novo e desafiador – e que eu jamais esqueci de fato. Marcela pegou o microfone, olhou para Márcio e, num milésimo de segundos, os dois entraram enfurecidamente numa catarse visceral. Aquele som que eles produziram me atravessou e impactou. E aquelas imagens dos dois improvisando seguem até hoje atrás dos meus olhos. Assim como no primeiro dia que eu compareci ao grupo formado por Stênio, mal sabia eu que estaria vivendo um momento que daria sentido a muitas das minhas inquietações. Hoje posso dizer que "a improvisação", que pra mim é a junção de todos esses flashes, vivências e emoções, é o que vem dando sentido, desde aquele dia. Sentei na cadeira, eu estava entre Susan e Tiago. Nos entreolhamos. Eu usava muito a minha cartelinha de remédio para tocar. Eu

lembro da imagem dela na minha mão, com a guitarra atrás. Eles se ajeitam em suas cadeiras. Deitei a guitarra no meu colo. Nos entreolhamos. Fez-se um silêncio ansioso na sala. Foi. Eu lembro que, durante a improvisação, tive um espasmo de 'consciência' do que estava acontecendo: eu olhava o braço da minha guitarra, suas cordas, a cartela e via tudo e todos, ao mesmo tempo em que não via ninguém e ouvia o som do ar a minha volta e tudo o que caminhava nele: a voz de microfone do batom vermelho, o clarinete de boina na cabeça, o ar quente da luz amarela da rua que entrava pelas portas e janelas. Eu pensava: nossa, eu estou conseguindo improvisar com eles e estou feliz com os sons que estou descobrindo aqui. Eu lembro que consegui conduzir a improvisação por um tempo. A gente se respeitava. Eu não lembro como terminou. Eu sequer sei se realmente foi uma boa improvisação para quem viu e ouviu. Mas eu lembro que pra mim foi. Recebi elogios. Improvisadores nos cumprimentamos e agradecemos. Saí aliviada e contente. Eu era nova no pedaço, ninguém me conhecia. Stênio ficou orgulhoso e, como sempre, conversamos sobre a improvisação. Logo menos ele ia tocar também. Fomos beber, assistir aos outros. Conheci de vista muitas pessoas que eu passaria algum tempo acompanhando pelas redes sociais e nos eventos. Mal sabia eu também que ainda tocaria e produziria eventos como aqueles, gravaria e lançaria discos, com muita das pessoas que frequentavam esses lugares vivos e sonoros. Muito menos que, alguns anos depois, sentaria para estudar o fenômeno que é uma cena musical, seus modos de existência, seu modo de ser, suas pessoas e sons.

Uma aterrissagem sem freio, como alguém que pula de cabeça na experiência desconhecida de uma queda livre. Eu não fiz questão de utilizar um paraquedas. Era daquelas pessoas interessada em ter novas experiências e, quem sabe, no escuro da descoberta, encontrar o preenchimento do que faz falta, para as inquietações que a vida (a sociedade) causa na gente. Eu era uma então estudante de artes visuais que havia ‘abandonado’ a música por compreendê-la como uma prática muito rígida. Mas eu acreditava ser possível não ter formação musical e atuar junto aos músicos ‘de verdade’, sem saber identificar um acorde sequer, sem saber dedilhar a minha guitarra. E isso realmente foi possível pelo caráter dessa cena: na música de invenção, na prática que aproxima improvisado e experimentação a uma distância muito íntima, tudo o que eu precisava saber fazer era desenvolver e praticar minhas técnicas, elaborar minhas próprias estruturas, ter bons ouvidos e feeling. Claro que minhas primeiras experiências tocando neste circuito aconteceram após algum tempo sendo introduzida ao universo da experimentação, inclusive por meio da ajuda de uma pessoa amiga e extremamente didática. Mas é importante evidenciar que eu fui levada a este meio por alguém que já o conhecia (e pertencia a ele). Acredito que muitas pessoas que conhecem esta cena se conectam com ela por meio de alguém. Isto pode parecer ‘óbvio’ ou algo ‘comum’, mas não é tão evidente. Geralmente, as cenas musicais ‘independentes’ ou que se vinculam a uma ideia de ‘underground’ não são ‘fechadas’, mas elas ocupam um lugar que não está muito em evidência – algo diferente de práticas musicais que circulam com maior facilidade nos meios de comunicação e que são

consumidas massivamente. No meu caso, por estar dentro de uma universidade, tive a oportunidade de conhecer este amigo que, embora estivesse desenvolvendo um trabalho para concluir sua graduação em música (um ambiente acadêmico), logo me apresentou um “submundo” cheio de camadas – o lugar onde seu objeto de pesquisa (no caso, a improvisação) talvez aconteça em sua forma mais viva e intensa: uma cena de música experimental independente e underground.

A ponte entre estes mundos, nesta cena, não é difícil de atravessar: um número importante de músicos que a frequentam e compõem tem ligação com a academia⁴. Mas, ao mesmo tempo, muito deles iniciaram suas carreiras musicais fora dela, recorrendo a uma pós-graduação posteriormente. Minha primeira ligação com a cena foi através de Biazon, o qual conhecia Thiago Salas (integrante do Circuito de Improvisação Livre) e Mário del Nunzio (um dos fundadores do Ibrasotope Música Experimental)⁵. Ambos, em algum momento, frequentaram o ambiente acadêmico. A partir do momento em que fui apresentada, especialmente ao Ibrasotope, em 2015, passei a conhecer este mundo subterrâneo da exploração musical da cidade de São Paulo, sua diversidade de pessoas, de experiências e backgrounds. E lá, eu perceberia que a minha antiga preocupação com encontrar um “lugar” de pertencimento (“afinal, sou musicista ou artista visual?”, ou “em que tipo de

4 Em sua tese de doutorado *Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental paulistana* (2020), a antropóloga Fabiana Stringini Severo traz detalhes importantes acerca das relações da cena experimental com ambientes acadêmicos, com destaque para a cidade de São Paulo. Conferir o segundo capítulo da tese, especialmente entre as páginas 51 e 60.

5 Logo adiante falaremos destes dois coletivos/espacos.

música eu acredito”?) era ao mesmo tempo desimportante e um questionamento necessário. Isto é: pouco importava a minha formação, muitos improvisadores, experimentadores, e mesmo compositores, não necessariamente eram músicos ‘de formação’ (aquela formação institucional). A cena era repleta de entusiastas da alquimia dos sons, das bugigangas sonoras, ou mesmo daquele ambiente informal, do “do-it-yourself”, do visceral. Um ambiente de coexistência entre ‘profissionais’ e ‘amadores’, a ponto destes termos diluírem-se dado o próprio caráter de contestação destes lugares e pensamentos hegemônicos da música. Esta cena experimental ao mesmo tempo em que reforça categorias e hierarquias, tem no potencial de abertura próprio da experimentação a sua vontade de deslocar lugares comuns. Era (ainda é) um lugar onde coexistem as resistências e as opressões, como outros espaços sociais que nos rodeiam. Eu entrei como ‘leiga’ ou ‘amadora’ e creio que isto chamou a atenção de quem não tinha formação também e que estava ali produzindo arte, independente de qualquer background. Mas, por diversas vezes, precisei provar habilidades e experiência. Num dado momento, percebi que a minha ‘formação musical’ era, em grande parte, proveniente da minha participação nesta cena, proveniente dos encontros de improvisação ‘às cegas’, das vivências em seus espaços de socialização. Por outro lado, uniu-se à vontade de “retomar” uma formação institucional, essa necessidade de provar, sobretudo como mulher (novamente), uma ‘autoridade’ no que eu me propunha a fazer, por mais que eu não acreditasse nisso. Por essa e outras questões, anos depois de já frequentar esta cena, pleiteei uma vaga de mestrado em música. E as indagações

sobre ‘autoridade’, legitimidade, opressões e potência de inclusão pairam em minha cabeça desde o princípio da minha experiência pessoal com música. Em partes, foi com elas (e com muitos desejos) que adentrei nesta cena.



Para explicar a quem lê este trabalho o meu envolvimento com a cena no momento em que passo a pesquisá-la academicamente – algo necessário, uma vez que esta pesquisa tem grande inspiração etnográfica – preciso detalhar algumas atividades com as quais me envolvi nesta jornada, bem como alguns vínculos que estabeleci. É difícil precisar sobre si mesma alguma importância ou força de articulação, dada uma movimentação social tão maior que é uma cena musical, em todas as suas camadas. Para começar, quero recorrer a fala de um artista que entrevistei para esta dissertação (e que aparecerá novamente nos próximos capítulos):

A própria ideia de cena ou a lógica de se articular selo, coletivo ou festival surge dessa entranha de relações, da entranha dessas comunidades. Existem afinidades que possibilitam às pessoas se organizar e, dessa forma, a turma vai crescendo e se transcende enquanto sujeitos. Esse circuito é muito maior do que eu, muito maior do que você. Se eu morrer hoje, a cena continua existindo. E, se tu morrer hoje, continua existindo. No entanto, a gente é parte fundamental, como todas as pessoas que compõem são partes fundamentais. (Yuri Bruscky, durante entrevista em 29 de janeiro de 2020)

Para mim, esta pode ser uma definição objetiva de como adentro a esta cena, pesquisando-a: faço parte dela e aprendi a me articular com ela, sobretudo observando a forma como as pessoas (com as quais estive mais próxima) faziam para realizar seus projetos e se articular com o todo. Meus primeiros anos frequentando este ambiente musical foram sobretudo como parte de um público espectador. Com o passar do tempo, passei a participar de apresentações eventuais, como, por exemplo, tocando em algum encontro final de algum workshop de ‘bugigangas eletrônicas’ ou de improvisação livre. A partir da primeira apresentação no Circuito de Improvisação Livre em

2015 (relato acima), as improvisações em conjunto passaram a ser mais comuns, pois as pessoas passaram a ver que eu estava ‘por ali’. Contudo, creio que foi a partir de 2016 que os convites para eventos no Circuito e no Ibrasotope começaram a ocorrer de fato. Naquele ano, aconteceu minha primeira apresentação “solo”, em um evento do Dissonantes, na Trackers. E eu falo de ‘convites’ porque, de fato, era o que acontecia. Falando de minha experiência, eu observei que, em grande parte, estes convites tinham relação com a vontade de algumas pessoas de trazer mais gente para a cena, especialmente mulheres.

Na mesma época em que eu comecei a frequentar este ambiente musical, um grupo de artistas/musicistas mulheres problematizava a presença massiva de homens, sobretudo brancos e de classe média, frequentemente ligados a um repertório mais acadêmico ou a prática da composição musical. Isto fez com que ao menos dois projetos (que eu tenho conhecimento) tomassem forma: o Dissonantes⁶ e a rede Sonora – Músicas e Feminismos⁷.

6 Segundo a antropóloga Fabiana Stringini Severo: “Coordenado por Natacha Maurer e Renata Román, o Dissonantes é uma série de eventos de música experimental e eletroacústica cujas performances são realizadas, em sua maioria, por mulheres. As organizadoras priorizam a participação de mulheres, buscando uma representatividade de, pelo menos 50% dos artistas que participam de cada edição. A iniciativa nasceu a partir de vários debates, sobretudo entre mulheres, sobre a ideia de que essa cena cultural/musical é dominada por homens cisgêneros” (2020: 29-30)

7 Segundo as artistas e pesquisadoras Isabel Nogueira e Tânia Neiva: “Sonora Música e Feminismos é um grupo que surgiu em 2015 devido à necessidade de dar visibilidade e dialogar sobre o trabalho artístico de mulheres. Como rede colaborativa, reúne artistas e pesquisadoras interessadas em manifestações feministas no contexto das artes. Propõe a criação e ocupação de espaços, a realização de investigações e debates, e a performance com manifestações musicais de diversos tipos. Atualmente, Sonora Música e Feminismos desenvolve três atividades regulares: um grupo de estudos com discussões de textos e

Eu acredito que, em grande parte, esta movimentação contribuiu para que eu tivesse a chance de ser chamada mais vezes para participar da cena, além, é claro, de ser uma pessoa muito interessada em improvisar e me manter sempre por perto. Mas os convites não eram constantes, pois as formas como as organizações dos eventos se dão são muito dinâmicas, contextuais, dependem de uma série de condições (as quais tratarei nos Capítulos 2 e 3). Por conta disso, eu também observava que, se havia o desejo de se apresentar, era necessário ter uma certa autonomia, e “fazer-você-mesmo”: ou eu ‘me convidava’ para tocar, ou propunha um show nos lugares conhecidos (que eram e ainda são, muito escassos) ou procurava um novo lugar que aceitasse alguma noite de música experimental em sua programação.

Por já viver de antemão esta situação (a de tocar sempre nos mesmos lugares, com as mesmas pessoas, ou sentir falta da existência de outros espaços) eu sempre estive atenta, sobretudo via redes sociais, aos eventos que aconteciam, onde e por quem eram organizados. Isto me dava informações de caminhos que eu poderia seguir, pessoas com as quais eu poderia conversar para propor parcerias e descobrir espaços até então desconhecidos por mim. Este costume pessoal de sempre ‘acompanhar’ a cena de longe, com o desejo de tocar com mais pessoas e em outros lugares, foi significativo para que eu, de fato, passasse a ser uma participante ativa da cena.

sessões de escuta; a série Vozes, que recebe mulheres artistas para falar sobre seus próprios trabalhos, e a série Visões, que recebe pesquisadoras dedicadas às áreas de gênero e feminismo. [...] Embora não pertença diretamente à Universidade de São Paulo, realiza suas reuniões nos espaços daquela universidade e muitas de suas participantes são ou foram alunas lá. (2018: 109 – traduzido do espanhol por mim).

Por outro lado, o contato primário com um espaço específico foi, sem dúvidas, imprescindível para a existência de vários vínculos que estabeleci. Por frequentar o Ibrasotope, por exemplo, acabei me aproximando de seus organizadores. Natacha Maurer, especialmente, com certa frequência me convidou para tocar em eventos que ela organizava, não só pelo Ibrasotope, mas pelo Circuito de Improvisação Livre, pelo Dissonantes e outros. Na própria ocasião do ‘encontro às cegas’, de se tocar com alguém que não se conhece (algo que considero comum neste meio), este possível novo contato já se tornava uma outra conexão, para uma nova situação futura. Entre 2015 e 2017, as apresentações que fiz foram majoritariamente fruto de convites de artistas ou espaços que estavam organizando algum evento. É preciso enfatizar este que parece ser outro caráter muito frequente da cena: por se tratar de uma rede relativamente pequena de artistas, pela vontade de se apresentar com pessoas diferentes, e pela necessidade de variar a programação, qualquer pessoa “nova” que aparece passa a ser chamada para os eventos.

Mas foi a partir de 2018 que eu mesma passei a produzir algumas noites de apresentações. As duas primeiras foram via Circuito de Improvisação Livre, que inclusive aconteceram no Ibrasotope. Em seguida, produzi eventos na Loplop Livraria, no Espaço Cultural Alvenaria, na AUTA, na Editora Leviaatã, entre outros. O intuito, muitas vezes, não era apenas encontrar novos espaços para me apresentar (pois é muito comum o organizador se incluir na programação da noite), mas porque eu passei a desejar realizar mesmo um trabalho de ‘curadoria’, ver como seria um encontro de improvisação entre dois artistas que eu

admirava ou mesmo articular uma apresentação para alguém que estaria vindo de outro estado do país e que eu gostaria de improvisar junto.

Já a partir de 2019 eu passei a conhecer as cenas experimentais de outras cidades, como, por exemplo, a de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. Esta era uma experiência que eu queria ter já há algum tempo, por perceber que nestas cidades (e em outra que ainda não pude visitar) existiam pessoas e espaços muito interessantes e os quais eu tinha o desejo de conhecer. Parte deste desejo vinha da observação de artistas vindo de outro estado para São Paulo, seja para tocar em algum festival por aqui ou simplesmente para encontrar amigos. E, por certo tempo, como dito, eu mesma articulei alguns encontros com pessoas de outros estados, seja porque elas já estavam vindo para cá, ou porque elas aceitaram o convite para participar de algum projeto que eu organizei.

A realização destas apresentações aconteciam basicamente entrando em contato com os organizadores do espaços (que em grande parte já lidavam com música experimental e improvisada) e propondo uma programação. Depois, havia todo o trabalho de ‘produção’ propriamente dito: convidar artistas para participar, garantir uma estrutura mínima de ‘palco’ e ‘som’, gerir alguma organização de cronograma quando necessário, estabelecer uma ‘ponte’ entre espaço e artista, negociar algum tipo de cachê. Isto sem falar a experiência recente de gerir um selo musical. Em 2021 passei a integrar o selo Música Insólita e a estar mais próxima das demandas necessárias para realizar esta empreitada. Pode parecer simples ‘lançar discos’ pelo Bandcamp, mas, ao menos

no caso deste selo, há um interesse em expandir o número de ouvintes, em produzir artistas de outro países, realizar festivais com fomento de editais, manter uma constância na agenda anual de eventos que o selo já se propõe a organizar, encontrar meios para tornar o selo autossustentável em relação aos seus custos com hospedagem de site, entre muitas outras atividades que demandam tempo e trabalho.

Como qualquer atividade artística, mesmo que feita de maneira informal e com objetivos não comerciais, esta demanda por tempo e trabalho (seja produzindo ou ‘apenas’ se apresentando), num dado momento, passou a colidir frontalmente com minhas necessidades de sobrevivência material e pessoal. Eu sentia um acúmulo de funções e frequentemente também observava uma certa frustração das pessoas (das quais eu frequentemente compartilho) com o fato de que não era possível subsistir artisticamente no meio experimental independente, assim como é possível em outras cenas musicais as quais são mais valorizadas no mercado musical brasileiro. Por estar ‘dentro’ e muito próxima de outras pessoas com atividades semelhantes às minhas, posso afirmar que há um esforço para conciliar este acúmulo de funções com as demandas de uma ‘vida pessoal’ (embora seja verdade que não haja uma real separação entre ambas).

Participar deste ambiente, desde o princípio, me proporcionou vivências artísticas e sociais muito significativas, principalmente porque eu me identifiquei com grande parte da forma como esta cena acontece, com suas estéticas e éticas. Para quem sentiu certa dificuldade em se sentir ‘aceita’ na música, a abertura (especialmente artística) que experienciei

nos espaços que frequentei – especialmente na improvisação – foram determinantes para que eu quisesse fazer parte deste meio e passasse a me sentir parte de uma comunidade. A partir destas vivências, e com o interesse de compreender o meio em que se circula, passei a perceber (e viver) não só as potencialidades da cena, mas também suas incongruências e limitações. Estas são por vezes relacionadas a invisibilidades de gênero e classe (algo que me atingiu mais diretamente), e percebendo a minha volta a presença de invisibilidades e opressões étnicas e de identidade sexual. Tais situações produziram em mim o desejo de compreender as dinâmicas da cena, suas formas de organização, as questões estruturais por detrás, e as características culturais, simbólicas e políticas que estão presentes em seu modo de existir. Foi com estas experiências e percepções que adentro à cena, agora como pesquisadora.

À princípio o projeto desta dissertação planejava a pesquisa da cena de música experimental em relação a três eixos: 1) modos de organização; 2) presenças e invisibilidades; 3) relações entre arte independente, trabalho e subsistência. Contudo, no percurso da pesquisa, houve duas dificuldades. A primeira se relaciona a algo que já era esperado: a realização de todos estes eixos exigiria mais tempo de pesquisa do que um curso de mestrado pode comportar. São assuntos muito complexos e por vezes delicados, que exigem bibliografias específicas, muito estudo e entrevistas, de modo que a realização concomitante dos três eixos em apenas dois anos e meio se mostrou inviável.

A segunda dificuldade relaciona-se à chegada da pandemia do corona vírus, bem no período da minha qualificação, no terceiro semestre do curso (a pandemia ‘chegou’ ao Brasil em março de 2020). As discussões presentes nesta pesquisa, para serem realizadas na forma de uma etnografia, requeriam, invariavelmente, além das entrevistas, um importante trabalho de campo. Estava previsto, por exemplo, que eu frequentasse os espaços e casas de show escolhidos com este propósito, observando, tomando notas e realizando diários. Contudo, o isolamento social interrompeu não só este trabalho, mas a continuidade do próprio objeto de pesquisa, ameaçando, inclusive, a sua existência. Uma vez que todos os encontros e eventos foram cancelados e muitos dos espaços faliram e fecharam, por um bom tempo precisei repensar o foco da dissertação: se trataria agora de um estudo histórico, uma vez que tudo acabou? Seria um estudo sobre o fim desta cena como a conhecemos?

Dessa forma, a partir das condições dadas pelo isolamento social e observando a ‘migração’ de boa parte das atividades deste ambiente musical para as redes sociais, estudar seus modos de organização me parecia o caminho mais viável, dentro das imposições do contexto. Assim, o ‘campo’ se tornou a tela do computador, as relações implicadas na virtualidade, nas redes sociais, nos grupos de Whatsapp, nos eventos acontecendo nas plataformas digitais e nas memórias e vivências minhas e de entrevistados. Antes mesmo que eu enxergasse esta possibilidade, eu já estava participando de muitas atividades online, assistindo ‘de camarote’ as alternativas encontradas pela cena para dar alguma continuidade aos seus vínculos, conexões e produções.

Durante a pandemia, eu realizei algumas anotações e diários, buscando detalhar de que forma os eventos online estavam acontecendo. Num primeiro momento, procurei focar em atividades as quais eu pude participar como público. Acompanhei algumas mesas de discussão, festivais e sessões de live realizadas durante os meses de junho a setembro de 2020. Durante os meses de julho e agosto, eu realizei alguns ‘diários de campo’ acompanhando o coletivo Frestas Telúricas (o qual eu passei a compor despretensiosamente desde maio daquele ano).

Estes registros me ajudaram a tomar certa distância da pesquisa, embora eu ainda estivesse muito envolvida com as Frestas Telúricas, por exemplo. Mas, como este coletivo de conectava por meio de um grupo de Whatsapp composto por muitas pessoas, para mim era bastante acessível acompanhar a forma como se articulavam os eventos e como se discutia a curadoria.

As entrevistas, realizadas de forma online, se tornaram um importante recurso de pesquisa, dadas as limitações físicas que foram impostas pelo isolamento social. É importante informar que o conteúdo de boa parte daquelas realizadas antes da pandemia (presencialmente, foram quatro entrevistados) perderam um pouco o sentido para o novo estudo, embora tenham me auxiliado enormemente num ‘mapeamento de questões’, todas relacionadas as dificuldades do artista independente, da atuação nesta cena musical e em relação às invisibilidades e opressões presentes. A partir do isolamento social, precisei repensar a estrutura das entrevistas

e a forma como elas poderiam contribuir para a pesquisa. Em meio ao isolamento, foi possível entrevistar mais oito pessoas, totalizando doze pesquisados.

Debrucei-me em investigar, sobretudo, a forma como os artistas se relacionavam com esta cena, por quais espaços circulavam, como atuavam, se se reconheciam como parte deste ambiente musical independente, como lidavam com a falta de estrutura e de apoio institucional, além de questões relacionadas à pandemia, dificuldades vividas, alternativas encontradas e o que especulavam acerca da cena pós-pandemia. Estes tópicos frequentemente contemplaram questões relacionadas aos processos de criação, à produção artística e a espaços e coletivos com os quais os entrevistados estavam envolvidos.

As entrevistas foram pensadas de modo semiestruturado, uma vez que era interessante o registro de possíveis desdobramentos das discussões. O critério de escolha dos entrevistados partiu objetivamente de sua experiência na cena, a qual eu já conhecia previamente. Como dito anteriormente, o meu objetivo inicial era compreender como esta cena acontece, como ela se organiza, quais são suas condições de existência (materiais, sociais, políticas, contextuais), como ela faz para levantar seus projetos, como as conexões e vínculos se estabelecem entre os envolvidos, quais tipos de trabalhos artísticos circulam, como as estéticas presentes se tornam presentes, entre outros.

Na medida em que fui realizando as primeiras entrevistas, no início do mestrado, percebi que seria importante conversar com pessoas ligadas a espaços de circulação e

coletivos de relevância. Tomei esta decisão em partes por conta de minha convivência e observação pessoal destes espaços e coletivos ao longo dos anos. Estes, notadamente, têm estrutura necessária para fazer circular determinados artistas, projetos e ideias, uma vez que são parte essencial de uma cena musical.

Para mim, o “modo de organização da cena” contempla diversas frentes, que se inserem numa dinâmica de autonomia comum às cenas musicais independentes, mas que tem relação direta com a forma como os espaços de circulação e coletivos fazem para gestar e gerir suas empreitadas. Por exemplo, estes espaços de circulação, (algumas ‘casas’ ou bares de relevância, onde os shows aconteciam) tem uma forma própria de realizar uma curadoria ou se autossustentar. Assim, para compreender estes detalhes, era necessário conversar com pessoas ligadas a estes espaços e coletivos.

Além disso, embora eu tenha focado em espaços físicos e coletivos neste trabalho, também entrevistei alguns artistas que pudessem me dar algum testemunho ‘de fora’, bem como artistas que tocassem algum projeto, ou série de apresentações, de forma independente destes lugares. Esta decisão foi tomada de modo a tentar diversificar as informações acerca, por exemplo, dos critérios para a realização de uma curadoria, como a pessoa fazia para custear o evento, qual o nível de trabalho que ela tinha para realizar seu projeto, entre outros.

Como também interessava levantar informações acerca da pandemia e seus desdobramentos na cena, ampliei ainda mais o escopo de entrevistados, buscando pessoas que pudessem me relatar suas experiências, baseado sobretudo em: como estava sendo lidar com novos formatos de apresentação

via streaming e redes sociais; se houve mudanças nos processos de criação; como estava fazendo para manter os vínculos e participar da cena; entre outras questões.

Em sua maioria, os pesquisados e pesquisadas são pessoas que, em algum momento, eu tive um vínculo mais ou menos próximo, ou que foram se estreitando no decorrer da própria pandemia, como é o caso do coletivo Frestas Telúricas. Assim, é importante evidenciar que este escopo de entrevistados, em sua maioria, são pessoas com considerável grau de proximidade, como é de se esperar quando se trata de uma etnografia (BARBOT, 2015: 105). Isto me levou a ter certa facilidade na proposição das entrevistas, uma vez que as pessoas já me conheciam. As propostas, em sua maioria, foram realizadas via e-mail, também para solicitar um Termo de Consentimento. Neste e-mail, eu forneci quatro informações:

- Uma apresentação, informando que estou realizando uma pesquisa de mestrado e que o tema tem relação com “aspectos de auto-organização” da cena.

- Uma explicação do porquê estava convidando a pessoa a me conceder uma entrevista: ou porque ela geria um espaço, ou porque organizava uma série de apresentações, entre outros.

- Uma explicação sobre como a entrevista poderia ser conduzida, me colocando à disposição do entrevistado se houvesse alguma preferência de local de encontro.

- Uma explicação sobre a importância do Termo de Consentimento, quais informações o entrevistado encontraria lá e que as gravações (em áudio e vídeo) seriam utilizadas exclusivamente por mim e para a pesquisa.

Como recomendado pela banca de qualificação deste trabalho, eu não vou disponibilizar anexos contendo as transcrições das entrevistas na íntegra. Esta decisão é para preservar os pesquisados e pesquisadas.

Já em relação aos mapeamentos, ofereço uma explicação objetiva. Além, é claro, da já citada relação de proximidade que eu possuía, a necessidade de criar certo distanciamento destes vínculos me levou a buscar outras fontes de informação. Estas informações foram adquiridas essencialmente via páginas ou perfis em redes sociais. Como será detalhado mais à frente, esta cena faz um importante uso das plataformas digitais, seja para trocas de informações e comunicação, seja para divulgação de suas atividades. Alguns espaços e coletivo, como por exemplo o Ibrasotope e o Circuito de Improvisação Livre, catalogaram, de maneira mais ou menos organizada, todas as (ou a grande maioria das) datas de shows ao longo de seus anos de existência. Com isso, como será visto no Capítulo 3, eu pude literalmente elaborar um mapa onde é possível observar as principais regiões da cidade onde os eventos destes grupos aconteceram nos últimos anos.

Embora eu não tenha focado nestas informações e disponibilizado todas nesta dissertação, estes mapeamentos

permitiam observar, por exemplo, a frequência com que determinado artista ou grupo se apresentaram em determinado espaço; quais eram estes espaços, em qual região da cidade eles se encontram, entre outras informações.

Além disso, as redes sociais me permitiram pesquisar quais são os selos musicais dedicados ao experimental (e afins) ativos durante o período da dissertação, quantos deles lançaram discos ou realizaram alguma atividade online durante o isolamento social. Estas informações foram levantadas objetivamente para tentar compreender de que forma a cena atuou na virtualidade durante a pandemia e refletir sobre este novos (ou não tão inéditos) caminhos encontrados.

Figura 09 – O Exílio – por Natália Francischini – II Festival Música Insólita, fevereiro de 2020



1.3. A ideia de uma cena de música experimental e o recorte de São Paulo

Quais são as condições de formação de uma cena musical? O que caracteriza esta cena a partir da ideia de independente? E quais são as condições que tornam pertinente classificar como uma cena isso que se observa como uma produção musical experimental presente na cidade de São Paulo? Estas são algumas das questões que me vieram à mente no momento de explicar a quem lê este trabalho o que é e como se dá este objeto de pesquisa “cena de música experimental de São Paulo”. Só neste título há ao menos três termos que podem ser dissecados: 1) a noção de música experimental, 2) a noção de cena musical e 3) a que especificamente me refiro quando realizo o recorte geográfico “São Paulo”. A seguir, detalho quais definições destes termos são adotadas neste trabalho. No subitem *_Sobre música experimental*, busco fornecer um recorte histórico do uso do termo na bibliografia musical e de estudos do som, recorrendo a alguns autores que problematizam e refletem sobre as epistemologias que ajudaram a definir esta noção e seus usos nos dias atuais. Com isso, busco já dar início a um possível detalhamento do que é e como é feita esta música experimental. No subitem *_Sobre cena musical* busco detalhar esta noção e de que forma ela tem importância neste trabalho. Você verá que a caracterização do que é a cena de música experimental de São Paulo começa a tomar maior forma no subitem *_Recorte da cena de música experimental de São Paulo*. Lá, recorro a autores que já realizaram um intenso trabalho de mapeamento desta cena, em períodos temporais específicos e busco delimitar qual é o recorte da cena que está retratado neste trabalho.

Historicamente, o termo música experimental foi largamente associado a repertórios muito específicos na música, como aqueles já conhecidos da “música de vanguarda europeia” e da “música experimental norte-americana”. Mesmo que hoje o termo se refira a práticas que extrapolam as querelas e as produções destes repertórios, ainda é muito comum ver o termo associado a produções musicais ligadas à academia ou a chamada ‘música de concerto’. Talvez não seja para menos: é sabido que grande parte da História que é contada é, na verdade, uma História que triunfou sobre outras (que foram capturadas, eliminadas ou invisibilizadas). Quando falamos de música experimental, também estamos falando de uma disputa de narrativas.

Não bastasse esta questão, mesmo formalmente é um tanto difícil explicar com sucesso ‘o que é’ música experimental hoje em dia, uma vez que ela cada vez mais se desdobra em novos formatos, absorve outras práticas, ligadas inclusive a outras linguagens não musicais. A imprecisão aumenta (no bom sentido) quando passamos a questionar o olhar colonizado ou elitizado com o qual refletimos sobre o termo.

A experimentação não é algo exclusivo da música experimental (e nem da música!) e talvez seja justamente isso que a torna tão íntima de outras linguagens, práticas e saberes. Falando em narrativas, não podemos perder de vista que a própria ideia de experimentação pode ser distinta a depender da perspectiva adotada⁸.

Aqui, não é interessante elaborar definições, mas, sim, falar um pouco sobre algumas dessas diferentes perspectivas

⁸ Mais à frente comentarei brevemente sobre as reflexões do pesquisador George Lewis em relação a este assunto.

acerca da música experimental (e que, infelizmente, não pude me aprofundar no presente trabalho). Com isso, será possível apontar algumas características desta prática musical. Embora eu queira evitar qualquer tipo de definição, tentarei delimitar a música experimental produzida dentro do recorte desta pesquisa.

Começarei alinhavando os pensamentos de três autores que, embora tenham perspectivas de análise distintas, é justamente esta diferença que contribui para caracterizar a noção de música experimental adotada neste trabalho. Começarei recorrendo à Michael Nyman, cujo trabalho investiga a música experimental em um recorte geográfico restrito das músicas de concerto europeia e norte-americana. Na sequência, recorro à Lílian Campesato, a qual analisa quais discursos e ideologias estão por detrás da disputa entre ambas, principalmente no que concerne ao experimentalismo. Com a reflexão da pesquisadora, localizamos o recorte epistemológico por detrás da associação entre a ideia de experimental e música. Por último, compartilho algumas ideias dos pesquisadores Alonso-Minutti, Herrera e Madrid, presentes em seu livro *Experimentalismos em prática: perspectivas musicais da américa latina* (2018). Como dito, o intuito de realizar este caminho, na reflexão acerca do termo música experimental e da ideia de experimentalismo, é tentar mostrar algumas diferenças de concepção de tais noções, a partir de distintas perspectivas geográficas e culturais, dando destaque para novas propostas de abordagens, problematizando concepções supostamente universais e hegemônicas.



Os termos música experimental e experimentalismo vêm suscitando importantes discussões acerca da hegemonia de certos pensamentos, éticas e estéticas que frequentemente produzem definições genéricas em práticas musicais pelo mundo.

Especialmente durante o século XX, o termo música experimental foi associado a diferentes repertórios, embora essa conexão tenha sido mais frequente em relação à música de concerto norte-americana. Dentro da literatura norte-americana e europeia sobre o assunto, um título que muito contribuiu para esta visão é o livro *Experimental Music: Cage and Beyond* (1971) de Michel Nyman. De modo a tentar delinear uma possível definição de música experimental (ainda que não categórica) o autor a distingue da chamada música de vanguarda:

Tentarei isolar e identificar o que é música experimental e distingui-la da música de compositores de vanguarda como Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussotti, que é concebida e executada ao longo do caminho bem demarcado e santificado da tradição pós-renascentista (NYMAN, 1974: I, tradução minha⁹)

Embora reconhecesse diversas semelhanças nos processos de composição tanto de compositores norte-americanos quanto de compositores europeus, Nyman considerava a existência de algumas distinções substanciais nos projetos de cada uma destas tendências. Ele localiza na então

⁹ “[...] I shall make an attempt to isolate and identify what experiemntal music is, and distinguishes it from the music of such avant-garde composers as Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussotti, which is conceived and executed along the well-trodden but sanctfied path of the post-Renaissance tradition”

chamada música experimental essencialmente compositores norte-americanos associados à escola de John Cage, ao movimento Fluxus, entre outros, em contraposição à música de concerto de origem europeia, mais associada à escola de Darmstadt, à música eletrônica e eletroacústica, entre outros.

Embora Nyman considere que as distinções entre a música experimental norte-americana e a música de vanguarda europeia dependam de aceções “puramente musicais”, o pesquisador estava atento em usar como ferramenta principal de argumentação não só a análise de partituras e procedimentos composicionais, mas também de que forma as elaborações conceituais dos compositores analisados atravessavam estes procedimentos:

[...] Como mostram as declarações de Cage, seria tolice tentar separar o som das considerações estéticas, conceituais, filosóficas e éticas que a música consagra. Como Alan Watts escreveu sobre as dificuldades para a mente ocidental em compreender a filosofia chinesa, “o problema é avaliar as diferenças nas premissas básicas do pensamento e nos próprios métodos de pensamento”. E Boulez tinha consciência dessas diferenças: ‘nada se baseia na obra-prima’, no ciclo fechado, na contemplação passiva, no gozo puramente estético. A música é uma forma de estar no mundo, torna-se parte integrante da existência, está inseparavelmente ligada a ela; é uma categoria ética, não mais meramente estética”. Boulez estava de fato comparando as tradições étnicas não ocidentais com a tradição da arte musical ocidental, mas sua declaração, no entanto, expressa a posição da música experimental de forma muito clara. (NYMAN, 1975: 2, Tradução minha¹⁰)

10 “But as Cage’s statements show it would be foolish to try and separate sound from the aesthetic, conceptual, philosophical and ethical considerations that the music enshrines. As Alan Watts wrote of the difficulties for the western mind in understanding Chinese philosophy, ‘the problem is to appreciate differences in the basic premises of thought and in the very methods of thinking’. And Boulez was aware of such differences: ‘nothing is based on the “masterpiece”, on the closed cycle, on passive contemplation, on purely aesthetic enjoyment. Music is a way being in the world, becomes an integral part of existence, is inseparably connected

Quando, por exemplo, ao longo do livro, Nyman menciona a produção de John Cage e em como seu interesse na filosofia chinesa inspirou seus métodos de composição, bem como o quão fundamental foi a figura deste compositor para o estabelecimento da música experimental norte-americana tal como ela é vista, o pesquisador aponta para a existência de possíveis diferenças ‘epistemológicas’ presentes nos projetos da música de vanguarda e da música experimental – embora não sejam tão diferentes assim, como veremos.

Mas, atestar a presença destas especificidades de pensamento requer refletir sobre quais eram as condições que estabeleceram uma mudança no pensamento musical do pós-guerra (desses países do norte do mundo), e que tem relação com uma maior presença da ideia de experimentação na música daquele momento. Apesar de realizar um trabalho historicamente relevante para se discutir o que é música experimental, o que Michael Nyman faz é se manter brevíssimo a uma produção anglo-norte-americana que avalia essa música por meio de um espectro que abrange apenas compositores homens e brancos.

A associação do termo experimental à música pode ter se dado mais intensamente ao longo do século XX e na música de concerto, mas a sua utilização remonta a um paradigma de pensamento específico que tomou conta das práticas artísticas como um todo. Em seu artigo *Discursos e ideologias do ‘experimentalismo’ na música do pós-guerra* (2015), a pesquisadora Lílian Campesato explica que este paradigma

whit it; it is an ethical category, no longer merely an aesthetic one’. Boulez was in fact comparing non-western ethnic traditions to the western art music tradition, but his statement nonetheless expresses the position of experimental music very clearly.” (NYMAN, 1975: 2)

tem início na Modernidade, um momento em que ocorre um importante processo de racionalização do pensamento. Não por acaso, é o período em que as artes se aproximam da ciência e o som passa a ser seu objeto de estudo.

Esta aproximação entre arte e ciência, associada a chegada do Iluminismo, fez com que o som perdesse “seu caráter efêmero de elemento incorpóreo e fugaz” (CAMPESATO, 2015: 46) eliminando a “perspectiva mágica” a ele associada até então. Era um período no qual, segundo a autora, trabalhava-se na “eliminação dos mitos e na destruição da fantasia por meio do conhecimento” (idem).

O som ganhava “materialidade” dentro dos laboratórios, resultando em descobertas no campo da acústica, da psicoacústica e da fisiologia. Essas descobertas, evidentemente, afetariam a experiência musical (não só de quem ouve a música, mas também de quem a produz). A autora explica em seu artigo de que forma se deram estes processos (pp. 50-54), mas, aqui interessa destacar que, num dado momento, as artes incorporaram das ciências seus modelos metodológicos:

Nesse processo, a aproximação entre o espírito artístico e o científico desempenha um papel importante. Para [Edgard] Wind, o artista, ao tomar o modelo das ciências aplicadas, acaba por evidenciar o *métier* como um fim em si mesmo. O seu atelier se transforma em laboratório, na qual ele testa e verifica o funcionamento de suas “obras”, ou melhor, de seus “experimentos”, os quais são baseados em dinâmicas estabelecidas por um sistemático e refinado método. (CAMPESATO, 2015: 51)

Surge daí uma importante diferenciação entre os termos *experimento* e *experimental*, pautada sobretudo por

debates presentes no campo da Filosofia e da Estética, e que procuravam refletir sobre a essência da ciência, das artes e da produção de conhecimento na Modernidade, bem como as relações que artistas, pensadores e cientistas estabeleciam com a humanidade, a natureza e a ciência¹¹. Para explicar isto, a autora cita a filósofa Lydia Goehr (2008), a qual reflete sobre os posicionamentos presentes nas diferentes acepções dos termos:

A própria história da arte moderna pode ser tomada como exemplo ao instaurar seu valor na novidade e no experimental, sugerindo a noção de que suas realizações são inéditas, como se indicasse que “quanto mais experimental a técnica, a tecnologia ou o princípio artístico, mais vanguarda a arte” (Goehr, 2008: 114). Decorre daí a busca incessante pelo ineditismo, seja da ideia, do processo, do material, do contexto, da técnica. O experimentalismo estava ligado, portanto, à experimentação, na qual experimentar também passou a significar risco e a incorporar a possibilidade do erro: “(...) ser experimental é assumir o risco (...) e com isso veio o reconhecimento das ambiguidades essenciais ou de indeterminações em nossos modos de conhecer” (Goehr, 2008: 114). Por outro lado, há a tendência oposta que enxerga no experimento uma maneira mais segura e confiável de acessar determinado conhecimento, pois busca eliminar justamente o risco no intuito de “(...) fazer as coisas corretamente ou [de] (...) alcançar a certeza por meios gradativamente diferenciados e [de] testes finamente controlados” (Goehr, 2008: 114) (CAMPESATO, 2015: 60)

Esta complexa discussão entre *experimento* e *experimental* se faz presente não só nas diferentes concepções de experimentalismo – presentes na música experimental norte-americana e de vanguarda europeia aqui citadas – mas também no fazer musical praticado por elas. Afinal, não é gratuito que seja comum o uso de termos como “projeto”,

¹¹ A quem se interessar, entre as páginas 53 e 57, a pesquisadora Lílian Campesato dá um detalhado panorama acerca desse debate.

“processos”, “procedimentos” e “materiais” ao se falar da prática composicional destas duas tendências musicais, uma vez que estes termos remetem ao vocabulário usado em experimentos de laboratório. Mesmo que a ideia de experimental, sendo atribuída à produção norte-americana, busque uma maior abertura nos processos de composição (interessada em assumir os riscos do descontrole, do defeito e do ruído, diluindo o papel hierárquico do compositor nas obras), e mesmo que seja atribuído à música de vanguarda europeia um maior interesse no experimento (apreço por processos que incidem em um maior controle e padronização dos resultados), o que ambas tendências fazem é “colocar em tensão a incorporação e eliminação do erro”:

A noção de experimento, seja na ciência ou na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle sobre o que se busca investigar. Ele aponta para o que se conhece e para o que seria acessível de maneira mais segura e confiável, possibilitando a estabilização das formas, seja na arte ou na ciência. Por outro lado, o conceito de experimental - na filosofia, na ciência ou na estética - nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado, assumindo o risco e, portanto, a falha, o erro, o defeito, o ruído. (CAMPESATO, 2015: 62)

Assim, na discussão que expõe em seu artigo, o que Campesato propõe é que estas diferentes abordagens e fazeres carregam discursos e ideologias específicas e disputam um paradigma de pensamento e prática musicais que, apesar de possuírem suas especificidades, são, na verdade, duas faces da mesma moeda. Isto é, a história demonstrou que insistir numa separação categórica entre a música experimental norte-americana e a música de vanguarda europeia talvez não

faça mais sentido, dado que a oposição entre experimental e experimento é apenas aparente uma vez que, apesar de se utilizarem de “caminhos diferentes” tocam em “questões semelhantes” as quais questionam os limites entre o “novo e a tradição”, o “papel da arte na compreensão do mundo”, em como “lidar com a antiga tensão entre cultura e natureza” e em como tensionar “a hegemonia do pensamento racionalista validado pelas ciências” (CAMPESATO, 2015: 62).

Quando Campesato enfatiza a incorporação da presença ou ausência do erro (ou do ruído, ou do defeito) nestas tendências composicionais, ela procura demonstrar a sua relação com a emergência do racionalismo científico no pensamento musical, dado que aqueles não se encaixam “nos padrões (industriais, científicos, mercadológicos, estéticos)”, sendo capazes de evidenciar uma possível “falha dos mecanismos”. Por outro lado, segundo ela, seria justamente o ruído (ou o erro, ou o defeito) que teria o poder de gerar a diferença que leva ao novo. O experimentalismo faz com que a busca pelo novo seja sua própria tradição, “sem, entretanto, se desconectar da tradição” (CAMPESATO, 2015: 63)

As discussões apresentadas por Campesato buscam demonstrar quais são os tipos de disputa por detrás do pensamento dessas práticas musicais, apontando que estas disputas são alimentadas pela invenção de uma história musical linear, homogeneizadora, restrita ao universo europeu e norte-americano e que produz uma categorização genérica da ideia de experimentalismo. Nesta dissertação, interessa fazer coro com autores e autoras que vem procurado não reconstituir esta história hegemônica, mas propor outras abordagens de experimentalismo para além dela, recuperando epistemologias mais próximas de nós e que possibilitem contribuir com as seguintes questões: como estudar uma cena musical específica

a partir de um viés que não se restrinja à esta noção genérica de experimentalismo? Quais seriam as especificidades locais dessas práticas em um país latino-americano tão vasto como o Brasil? E, neste ensejo: é possível destacar uma música experimental específica realizada em São Paulo?

Um título que contribui para estas problematizações é *Experimentalismos em prática: perspectivas musicais da América Latina* (2018). Neste livro, as autoras e autores afirmam que não se trata mais de buscar definições fechadas sobre música experimental ou experimentalismo, dado que “não existe uma experiência sonora experimental universal” (ALONSO-MINUTTI, HERRERA, MADRID, 2018: 24). Assim, mais do que pensar “o que é experimentalismo” ou “o que o experimentalismo poderia ser”, como sugere Benjamin Piekut¹², os autores buscam focar em “o que acontece quando os experimentalismos acontecem?”, sugerindo uma “performatividade do experimentalismo”:

Se considerarmos a música como um espaço no qual se pode experimentar o mundo, então o experimentalismo musical é a reconfiguração mutante dos limites que delimitam porosamente esse espaço. Para qualquer tradição musical, definida de forma ampla ou restrita, esse espaço é constituído por complexos emaranhados de entendimentos, percepções, preconceitos e ideologias, tanto estéticas quanto éticas, acontecendo em um momento específico no tempo. A experimentação acontece apenas dentro desses termos localizados, em atos que são concebidos e/ou percebidos como experimentais por praticantes, ouvintes, participantes ou qualquer portador da própria tradição (ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID, 2018: 23-24, tradução minha¹³)

¹² Benjamin Piekut, *Introduction: New Questions for Experimental Music*. IN: *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies*. PIEKUT, Benjamin (edit.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014, 1.

¹³ “If we consider music to be a space in which one can experience the world, then

A música experimental, segundo eles, reflete experiências de marginalização discursiva de artistas e públicos para além das querelas europeia e norte-americanas, não se restringindo a um mero “meio de comunicação” ou identificação entre músicos que se sentem parte de uma “comunidade de vanguarda” particular. Pensar no experimentalismo como performatividade, levando em consideração as especificidades geográficas e de momentos históricos evita “classificações genéricas e entendimentos assíncronos” sobre o experimental:

Essas associações com memórias musicais, com passados, presentes e futuros imaginários, convidam a modos alternativos de escuta que subvertem as expectativas e desafiam qualquer configuração dada do experimentalismo como uma ontologia fixa. Assim, esse foco na performatividade como um aspecto central na compreensão dos experimentalismos conecta uma ampla variedade de práticas e histórias musicais, de formas de expressão musical de vanguarda sancionadas a vários tipos de música popular não convencional e até mesmo a práticas sonoras peculiares desenvolvidas além das paredes de instituições musicais normativas (ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID, 2018: 26, tradução minha¹⁴)

musical experimentalism is the shifting reconfiguration of the limits that porously bound that space. For any musical tradition, broadly or narrowly defined, this space is constituted by complex entanglements of understandings, perceptions, preconceptions, and ideologies, both aesthetic and ethic, happening at a specific moment in time. Experimentation happens only within these localized terms, in acts that are conceived and/or perceived as experimental by practitioners, listeners, participants, or any bearer of the tradition itself.”

¹⁴ “These associations with musical memories, with pasts, presents, and imaginary futures, invite alternative modes of listening that subvert expectations and challenge any given configuration of experimentalism as a fixed ontology. Thus, this focus on performativity as a central aspect in understanding experimentalisms connects a broad variety of musical practices and histories, from sanctioned avant-garde forms of musical expression to various types of unconventional popular music, and even to peculiar sound practices developed beyond the walls of normative musical institutions”

Para Alonso-Minutti, Herrera e Madrid, estudos sobre os termos “experimentalismo” e “vanguarda”, como o de Michel Nyman aqui citado, são extremamente canonizantes. A disputa entre Europa e Estados Unidos nesta questão aponta não apenas para um pensamento musical autocentrado por parte daquelas nações, mas principalmente para o fato de que existem “ineficiências de ambos os termos em incorporar músicas fora das esferas da música clássica americana e europeia” (ALONSO-MINUTTI, HERRERA, MADRID, 2018: 25). A separação discursiva entre “música de vanguarda” e “música experimental” levaria, ainda, à apropriação do experimentalismo por uma única tradição (a da música clássica ocidental), excluindo qualquer outra variável de importância como a etnia, a classe, o gênero e as diferentes culturas pelo mundo. O pesquisador George Lewis há muitos anos já vem pautado estas problematizações, afirmando que os historiadores da música experimental precisam:

crescer e reconhecer uma base multicultural e multiétnica para experimentalismo na música, com uma variedade de perspectivas, histórias, tradições e métodos, ou para permanecer os cronistas de uma tradição etnicamente ligada e, em última análise, limitada que se apropria livremente, ainda que furtivamente, de outras tradições étnicas, mas não consegue reconhecer nenhuma história como sua, exceto aquelas baseadas em branquitude.” (LEWIS, G. 2009: XIII, tradução minha¹⁵)

Inclusive, Alonso-Minutti, Herrera e Madrid lembram

15 “[...] to grow up and recognize a multicultural, multiethnic base for experimentalism in music, with a variety of perspectives, histories, traditions, and methods, or to remain the chroniclers of an ethnically bound and ultimately limited tradition that appropriates freely, yet furtively, from other ethnic Traditions, yet cannot recognize any histories as its own other than those based in whiteness.”

que os estudos sobre experimentação e vanguarda no jazz sempre levaram em consideração estas questões políticas (de gênero, raça e classe), desafiando as narrativas sobre música experimental centradas na branquitude. Um importante trabalho citado pelos pesquisadores é o de Scott DeVeaux sobre o Bebop, mostrando que as preocupações dos músicos com a experimentação diferiam do modus operandi cientificista presente nos discursos norte-americanos e europeus como vimos anteriormente:

O bebop mostra o surgimento de tendências mais experimentais e vanguardistas no jazz, não como uma revolução repentina, mas como o resultado de uma mudança gradual nas práticas e valores de muitos músicos, em última análise, impulsionados pela experimentação. “Os ‘problemas’ que eles buscavam ‘resolver’”, diz DeVeaux, “diferiam dos experimentos de um cientista porque seus objetivos finais eram estéticos. Mas, como um cientista, esses músicos aplicaram sistematicamente os princípios inerentes ao paradigma original a novos contextos”. Para DeVeaux, a noção de uma “vanguarda histórica”, derivada da obra de Peter Bürger, tem uma aplicabilidade limitada ao jazz. Ele encontra, no entanto, uma distinção útil entre “um modernismo autônomo e uma vanguarda politicamente engajada” (ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID, 2018: 29)

Como vemos aqui, pesquisadores do repertório do jazz e da música improvisada também fazem uso dos termos vanguarda e experimental, contudo, dando a estes outros significados. Tais percepções partem de experiências distintas daquelas impostas por uma história e pensamentos europeus e norte-americanos. Mesmo que tais termos sempre se refiram a alguma forma de ruptura com a história e determinadas tradições, Alonso-Minutti, Herrera e Madrid nos recomendam questionar: “que história?” e “às custas de quem e com base na

exclusão de quem?”.

Em se tratando especificamente da música experimental feita no Brasil, embora existam muitos pesquisadores empenhados em estudá-la, ainda não há bibliografia suficiente para dissecá-la amplamente. Contudo, nos sentidos do que expus acima, interessa afirmar que a música experimental realizada aqui é um encontro complexo entre estes diversos fatores, reconhecendo a forte presença desta história hegemônica pretensamente universal (especialmente numa cidade cosmopolita como São Paulo). Por outro lado, é também necessário reafirmar e fortalecer as características singulares destas práticas ligadas ao experimental, percebendo que elas se encontram tão presentes quanto os universalismos – mesmo ofuscadas pela constante apropriação de significados, éticas, estéticas e culturas.

Esta reafirmação e fortalecimento é exemplo de iniciativas presentes na própria cena experimental brasileira, a partir de artistas que se articulam no objetivo de combater invisibilidades e opressões, pautando a presença, na cena, de racismos, misoginias, classismo e apropriações culturais¹⁶. Outras iniciativas podem ser percebidas pelo próprio modo de operação dentro desse ambiente independente, que recorrentemente busca desviar de burocracias e apelos comerciais. Estes é o caso dos espaços e coletivos que são

¹⁶ Exemplo de projetos que tenho conhecimento os quais lidam diretamente com estas questões são o duo Rádio Diáspora, os projetos Afrological, Dissonantes e Sonora Músicas e Feminismos, entre outros. Embora não tenham como pauta central o racismo ou o machismo por exemplo, é possível mencionar outros projetos os quais adotam políticas de organização que fortalecem artistas frequentemente marginalizados dos circuitos e discursos hegemônicos, como o Frestas Telúricas, o Língua Fora, o Aruanda Records, o CMC Ciclo, entre outros.

estudados nesta dissertação e cujas atividades serão detalhadas no capítulo dois. Por outro lado, há também iniciativas em prol de ocupar espaços institucionais, reivindicando maior intervenção pública e circulação de sua produção artística. São artistas que buscam nos editais e fomentos públicos formas de obter maiores recursos para a realização de suas atividades.

Mais especificamente, ainda, em relação a cena experimental paulistana, é possível elencar uma série de características, como: uma composição estética, ética, étnica e de classe bastante heterogênea e que evidencia compartimentações sociais importantes; a presença de ativismos políticos e artísticos que buscam ressignificar essa música experimental e suas relações sociais; os lugares da cidade por onde esta prática musical circula; as condições da cidade em receber investimento público cultural e distribuir (ou não) estes investimentos; a malha de circulação urbana que possibilita e impossibilita acessos; a presença de influentes universidades públicas formando parte dos participantes dessa cena; a também presença de uma formação artística e social que se dá no ‘subterrâneo’, fora dos ambientes institucionais; a presença de uma diversidade de práticas musicais e artistas associadas a ideia de experimentação; além de diversos outros fatores que poderíamos considerar.

No tópico a seguir, explico um pouco as referências que tenho usado para a adoção do termo “cena musical” neste trabalho. Este tópico é importante para facilitar o entendimento do que é esta cena musical e de que forma ela vem sendo construída nos últimos anos.

Figura 11 - Grupo Mexa - por Ivi Maiga Bruginenko - AUTA, 2019



A bibliografia que já estudou a produção experimental no Brasil (Del Nunzio, 2017) ou, mais especificamente, em São Paulo (McNally, 2019; SEVERO, 2020), se não partem diretamente da noção de cena musical, tratam desta produção a partir de aspectos que se relacionam a ela (mais adiante no texto isto ficará claro). Contudo, nem todos que participam deste ambiente musical se preocupam com tal denominação (como se poderia esperar). Isto porque pensar em “cena musical” parece se dar ou por questões de estudo (como é o caso desta dissertação) ou porque alguns envolvidos identificam-se com a ideia de ‘cena’.

Escolho retomar esta questão por conta das problematizações em torno do tema, feitas por participantes da própria cena, e porque, afinal, ela é pertinente para tratarmos do foco da pesquisa: algumas formas de auto-organização deste ambiente musical. Este assunto, entretanto, será efetivamente trabalhado no capítulo 2. Por agora, quero explicar a quem lê este texto o que venho adotando como cena musical.

Na introdução do livro *Cenas musicais locais, trans-locais e virtuais* (2004), os sociólogos Andy Bennett (Universidade de Surrey, sudeste da Inglaterra) e Richard Peterson (Universidade de Vanderbilt, Tennessee, EUA) dão um importante e didático panorama do surgimento do termo em dois diferentes contextos: no ambiente jornalístico e no ambiente acadêmico.

Ao se analisar o “discurso jornalístico” dos anos de 1940, nota-se que o termo objetivava caracterizar os modos de vida boêmios e marginais, associados com o mundo do jazz. A partir desse primeiro momento, o termo passou a ser aplicado

em outras cenas, como as de “poesia do oeste de Viena”, os “beatnik de East Village”, as cenas do “teatro londrino”, a “cena gótica”, a “cena punk”, a “cena hip hop”, entre outros (BENNETT; PETERSON, 2004: 02).

Já na pesquisa acadêmica, a noção de cena foi primeiramente mencionada pelo pesquisador William Straw (Universidade de McGill, Canadá) em seu artigo *Sistemas de articulação, lógicas de mudança: comunidades e cenas na música popular* (1991). Daquele momento em diante, o termo passou a ser largamente usado para se estudar a música popular em termos de sua produção, performance e recepção: “Trabalhar com a perspectiva de cenas implica em focar em situações nas quais artistas, espaços de apoio e fãs se reúnem para criar músicas coletivamente e para a sua própria diversão” (BENNETT; PETERSON, 2004: 03)

Além disso, segundo os autores Bennett e Peterson, a forma de organização das cenas musicais “contrasta acentuadamente” com aquelas da indústria musical, uma vez que, na verdade, poucas pessoas produzem música para o mercado massivo - em comparação à produção musical que existe dentro das milhares de cenas musicais pelo mundo. Contudo, tanto uma forma quanto a outra (a ‘independente’ e a ‘mainstream’) são complementares, uma vez que as cenas musicais fornecem “novas formas de expressão musical” para a Indústria, ao passo em que recebem desta um “verniz de legitimação”. Ao mesmo tempo, esta Indústria acaba por fornecer às cenas a sua “tecnologia, do CD à internet” (BENNETT; PETERSON, 2004: 03).

Os autores explicam que existem termos similares na

bibliografia sobre o assunto, mas que, apesar de terem sido muitas vezes usados com o mesmo fim, possuem algumas distinções importantes. Por exemplo, o termo “subcultura”, usado por Clarke (1990) presume que a sociedade possuiria “uma cultura compartilhada comum” (BENNETT; PETERSON, 2004: 03), além de sugerir que os participantes desta “subcultura” têm “atitudes governadas pelos padrões dessa subcultura” (idem). O termo cena, entretanto, não assume estes pressupostos, uma vez que as identidades formuladas dentro de uma cena não são estanques e incorporadas permanentemente por seus participantes, os quais as assumem de forma fluida.

Além disso, também há trabalhos de estudiosos que, embora não tenham usado o termo cena musical diretamente, tratam justamente de aspectos caros aos estudos de cenas musicais. É o caso de Sara Cohen (1991, em seu livro *Rock Culture in Liverpool*), Barry Shank (1994, sobre cenas de punk alternativo e cowboy de Austin, no Texas), Donna Gaines (1994, sobre jovens suburbanos dos EUA), Tony Mitchell (1996, sobre relações entre produção musical e moda entre Nova York e Nova Zelândia), o próprio Andy Bennett (2000, sobre as especificidades locais das cenas musicais), Keith Harris (2000, sobre as conexões entre cenas de metal extremo em diferentes cidades pelo mundo), Marjorie Kibby (2000, sobre cenas musicais virtuais), entre outros.

Vale ressaltar que o termo cenas musicais provém, ainda, de um estudo mais amplo acerca de cenas culturais, que é do que trata o pesquisador William Straw no artigo mencionado acima. Na década de 1990, acontecia uma “virada espacial” nos estudos culturais, o que contribuiu para a associação da

noção de cena com a especificidade dos espaços urbanos. Isso implica em considerar a relação das pessoas com as estruturas da cidade, seus meios de circulação, equipamentos públicos, espaços constituídos em torno de determinada atividade, entre outros. Essa relação com o ‘espaço urbano’ (num sentido amplo), segundo Straw, contribuiu para que o termo cena fosse “protegido do risco de se tornar apenas mais um rótulo”, como foi o caso das noções de subcultura e de fã-clubes (STRAW, 2015: 476).

Em outro texto de Straw, *Some things a scene might be* (2015), o pesquisador afirma que, até pelo menos 2014, o termo circulou em lugares e teorias culturais distintas, fora do até então exclusivo uso em estudos de música popular. Entretanto, isto é visto pelo pesquisador como algo positivo, uma vez que o termo, por conta de suas características flexíveis, torna-se apto a se adaptar na mesma intensidade que a pluralidade de cenas que são analisadas por meio dele:

A adaptabilidade da cena a esses diferentes contextos é assegurada em parte por duas características inescapáveis do termo: por um lado, sua persistência na conversa cotidiana e extra-acadêmica sobre cultura, notadamente dentro do discurso onipresente de “cidade criativa” dos últimos anos; por outro lado, a flexibilidade instável e frequentemente notada do termo, um efeito da nebulosidade que às vezes é rejeitado e de uma fluidez muitas vezes vista como a fonte de seu poder gerador. (STRAW, 2015: 477, tradução minha¹⁷)

Considerando esta amplitude de significações que o

17 “The adaptability of scene to these different contexts is ensured in part by two inescapable features of the term: on the one hand, its persistence within everyday and extra-academic talk about culture, notably within the ubiquitous ‘creative city’ discourse of recent years; on the other hand, the unsettled and oft-noted flexibility of the term, an effect of the haziness for which it is sometimes dismissed and of a fluidity often seen as the source of its generative power.”

termo pode adotar a depender dos contextos e práticas em que ele é usado, Straw delinea algumas características possíveis e que auxiliam em seu entendimento. Detalho brevemente a seguir:

- Cena como coletividade: segundo Straw, a necessidade de proximidade física foi cogitada como fundamental nos primeiros estudos sobre a noção de cena. Estudiosos se perguntavam: pessoas “dispersas pelo espaço”, com gostos e afinidades semelhantes, podem constituir uma cena?; estas pessoas precisam estar envolvidas em uma comunicação contínua?; e “que níveis de identidade coletiva autoconsciente e sociabilidade contínua [são] necessários para” constituir uma cena? (STRAW, 2015: 477). Straw sugere que o requerimento da proximidade física é relativizado a depender da situação. Ele dá como exemplo uma cena de videogames, na qual tal proximidade física não acontece tradicionalmente, mas estabelece outros espaços de convivência, como as redes de jogadores (tanto as controladas corporativamente quanto aquelas que se estabelecem nos conhecidos fóruns online).

- Cena como espaço de reunião: ao afirmar as cenas como “espaços de reunião” Straw sugere que nelas existe uma forma de trabalho “invisível” capaz de dar visibilidade a fenômenos culturais ora invisíveis. Por isso, a cena seria um lugar de “alistamento e convergência que age de forma dinâmica sobre o trabalho criativo” (STRAW, 2015: 478). Ele dá como exemplo a cena de música eletrônica de Montreal, a qual é impulsionada pelo selo e festival Mutek. Enquanto a “cena Mutek” fortalece a cena eletrônica de Montreal, ela viaja para outros países nos quais realiza festivais. Ao estabelecer estas

atividades em outras cidades, a “cena Mutek” tanto impulsiona as cenas eletrônicas locais quanto “se torna parte de cenários maiores de música eletrônica nessas cidades” (idem). Outro exemplo é a forma como cenas distintas impulsionam-se entre si: uma cena musical ou de artes visuais precisa ser circundada por restaurantes, bares, espaços que servem de “suporte” a elas. Isto é, é muito comum que haja cenas gastronômicas, de cinema, entre outras que, em conjunto, fortalecem outras cenas ao redor. Podemos exemplificar com a cena de jazz de Nova Orleans, cidade cujo apelo turístico está estabelecido na efervescência gerada pela música jazz e as dezenas de bares, restaurantes e espaços dedicados a esta prática musical.

- Cena como espaço de trabalho e transformação: seguindo item anterior, Straw sugere que cenas são locais de trabalho pois “grande parte da atividade que ocorre nelas envolve um trabalho transformador” de materiais e recursos, mesmo que este trabalho seja invisível. Ele dá como exemplo a cena musical do bairro de Mile End, em Montreal, cujas atividades mais intensas envolvem garimpo e reaproveitamento de discos, móveis e roupas antigas, além de espaços (como lofts ou apartamentos velhos). Seus participantes reúnem estes artefatos, aproximando-os de práticas coletivas as quais contribuem para a criação de uma “identidade coletiva relativamente coerente” (STRAW, 2015: 480)

- Cena como mundo ético: Straw dá como exemplo o grupo de comédia standup chamada The Kids in the Hall, proveniente de uma cena de standup que surgiu em torno do teatro Ravioli (localizado em Toronto). O grupo, o qual adquiriu reconhecimento na mídia em programas na televisão aberta

canadense, recorrentemente atribui ao Ravioli o seu sucesso, uma vez que seria por conta deste espaço o motivo por eles terem sido “descobertos”. Fazendo isso, o pesquisador sugere que o grupo afirma aquele teatro como um “lugar de inocência subterrânea” ao mesmo tempo em que afirma o seu “próprio pedigree enquanto produtos do underground”:

Dizer que as cenas são mundos éticos corre o risco de obscurecer as colisões de valor e sensibilidade que se acumulam dentro delas. No entanto, a elaboração da identidade cênica a partir de fenômenos culturais díspares frequentemente segue a formação de gostos, identidades políticas e protocolos de comportamento que estabelecem os limites (embora frágeis) de uma cena e servem como base para sua autoperpetuação. A estrutura ética das cenas é construída sobre regras implícitas de baixo nível, como aquelas que governam os rituais de saudação ou a compra de bebidas. As dinâmicas mais interessantes se configuram em um vai-e-vem entre os valores que presidem atividades especificamente culturais e aqueles dirigidos a fenômenos mais amplos como capitalismo ou gentrificação.” (STRAW, 2015: 480, tradução minha¹⁸)

No caso do grupo The Kids in The Hall, ter origem em uma cena underground de comédia standup demarca uma postura ética frente à produção de comédia no meio mainstream, mesmo que o grupo esteja justamente frequentando espaços na mídia de grande projeção e prestígio. É sobre este tipo de

¹⁸ “To say that scenes are ethical worlds risks obscuring the collisions of value and sensibility which gather within them. Nevertheless, the elaboration of scenic identity out of disparate cultural phenomena often follows the shaping of tastes, political identities and protocols of behaviour which set the boundaries (however fragile) of a scene and serve as the basis for its self-perpetuation. The ethical structure of scenes is built upon low-level, implicit rules like those which govern greeting rituals or the buying of drinks. The most interesting dynamics take shape in a back-and-forth between those values which preside over specifically cultural activities and those directed at broader phenomena like capitalism or gentrification.”

postura que Straw se refere quando sugere que as cenas podem funcionar como “mundo ético”.

- Cena como espaço de travessia, aceleração e desaceleração: Straw formula algumas questões referentes à relação entre uma cena e o tempo: “se cenas são espaços de circulação de cultura, elas acelerariam o movimento de estilos e formas ou desacelerariam este movimento?”, “Elas agem como espaços de arquivo e preservação de memória ancorando atividades culturais em rituais de vida e de estar junto?” ou, ainda, uma vez que subjetivam a atividade cultural “em intensa atenção coletiva, as cenas produzem uma obsolescência rápida e funcionam como espaços de esquecimento?” (STRAW, 2015: 482). É possível afirmar, contudo, que as cenas possibilitam um pouco de cada uma destas situações, e, a depender do contexto e da cena em específico, ela pode funcionar como travessia, acelerar ou desacelerar determinadas atividades culturais coletivas.

Podemos apontar para uma espécie de reversão na função ou no significado atribuído às cenas nos últimos anos. Um quarto de século ou mais atrás, era fácil imaginar cenas como territórios de atividade cultural efervescente e frágil, cujo compromisso com a invenção e a mudança contrastava com a permanência imutável da arquitetura e das relações sociais de uma cidade. Cada vez mais, ao que parece, as cenas são apreciadas por suas propriedades desacelerativas, por seu papel como repositórios de práticas, significados e sentimentos ameaçados pelos processos de gentrificação e mercantilização. (STRAW, 2015: 482)

- Cena como espaço de mediação: para o pesquisador, apesar de, muitas vezes, a noção de cena trazer algumas incertezas, ela trata de organizações sociais que são observáveis e decifráveis. Quando Straw considera as cenas como “espaços

de mediação”, ele se refere a como elas, neste trânsito entre visibilidades e invisibilidades, revelam a teatralidade da cidade e certa “lógica constitutiva” de determinadas organizações sociais que “fogem da compreensão” e que são inerentes às cenas culturais:

As cenas tornam a atividade cultural visível e decifrável ao torná-la pública, levando-a de atos de produção e consumo privados para contextos públicos de sociabilidade, convivência e interação. Nesses contextos públicos, a atividade cultural está sujeita ao olhar que busca compreender. Com a mesma clareza, porém, as cenas tornam a atividade cultural invisível e indecifrável ao "esconder" a produtividade cultural por trás de formas aparentemente sem sentido (ou indistinguíveis) de vida social. (STRAW, 2015: 483, Tradução minha¹⁹)

Straw dá novamente como exemplo um fato envolvendo a cena cultural de Mile End. Desta vez, trava-se de uma certa cobertura midiática em determinada ocasião não especificada pelo autor. Faz parte desta cena uma certa efervescência formada em torno de dois cafés italianos específicos (considerados sua “porta de entrada”). Ele conta que, na ocasião, os repórteres estavam incertos sobre qual dos dois cafés era a “cena real” de Mile End, especulando que as movimentações em ambos locais pareciam sugerir uma espécie de “camuflagem”, como se tentassem esconder uma “cena secreta” que jamais seria acessada.

19 “Scenes make cultural activity visible and decipherable by rendering it public, taking it from acts of private production and consumption into public contexts of sociability, conviviality and interaction. In these public contexts, cultural activity is subject to the look which seeks to understand. Just as clearly, though, scenes make cultural activity invisible and indecipherable by ‘hiding’ cultural productivity behind seemingly meaningless (or indistinguishable) forms of social life”

Estas são algumas das reflexões de William Straw acerca do conceito que o pesquisador ajudou a cunhar e que primeiramente circularam no campo dos Estudos Culturais. Conforme dito, é uma noção que acaba por ser aplicada em diferentes contextos de análises de grupos sociais, em diferentes partes do mundo, não se restringindo à música popular. Dada a multiplicidade de contextos e práticas culturais existentes, o termo parece nunca chegar a uma forma conclusiva e nitidamente delineada. Tal flexibilidade é vista de forma positiva, uma vez que o conceito acompanhou as transformações dos fenômenos que busca caracterizar, absorvendo e respeitando suas peculiaridades.

Por outro lado, o pesquisador Felipe Trotta (Universidade Federal Fluminense), em seu texto *Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro* (2013), sugere que cena musical pode não contemplar inteiramente determinadas práticas musicais presentes no Brasil. Ele dá como exemplos o frevo pernambucano, o samba carioca e a música sertaneja, comparando-as a práticas musicais presentes no Brasil nas quais, segundo ele, o termo cena musical parece se encaixar com maior facilidade.

No caso do frevo pernambucano, apesar dessa música, segundo o autor, alterar consideravelmente o espaço urbano de Recife e Olinda na época do carnaval, reunindo características que facilmente nos levaria a considerá-la como articuladora de uma cena – como, por exemplo, estar relacionada a “um conjunto de predisposições estéticas e éticas, a certos comportamentos

específicos, a indumentárias particulares e a um repertório compartilhado” (TROTТА, 2013: 59) – o que dificultaria a associação do termo *cena* com o *frevo* é a sazonalidade dessa música carnavalesca, além de, sobretudo, o termo *cena* estar ausente em reflexões bibliográficas sobre o *frevo*.

Por sua vez, o *samba carioca* acontece em circuitos de rodas e shows articulados em rede, tanto em bairros emblemáticos da cidade do Rio de Janeiro quanto em um mercado musical mais amplo e consolidado, com grande divulgação nos meios de comunicação. Trata-se de uma música “que está associada a um certo grupo social, a uma sonoridade, a um conjunto relativamente fechado de ideias sobre música e sociedade, a uma memória compartilhada” (TROTТА, 2013: 60). Ao contrário do *frevo*, possui ampla bibliografia (nos meios jornalísticos e acadêmicos) e artistas consolidados com público por todo o país. Por outro lado, de forma semelhante ao *frevo*, o termo *cena* também é praticamente ausente na bibliografia conhecida sobre o *samba*, sugerindo que, talvez, segundo o autor, não seja adequado a este gênero musical.

Para o autor, esta ausência do uso de *cena*, por parte dos participantes implicados nestes circuitos musicais (tanto por parte de comunicadores e acadêmicos quanto por parte de artistas e público), seria relevante para se indagar a pertinência do termo, uma vez que tal ausência de uma bibliografia daria pistas de que falta uma certa identificação destes circuitos com a ideia de *cena*. Contudo, uma *cena musical* não é formada apenas por indivíduos, mas também por espaços e dinâmicas sociais. O fato de determinado participante (artista, estudioso ou comunicador) não usar um termo ou não sentir que pertence

a uma *cena* não necessariamente implica que esta não exista. O termo não pode se sobrepor às variadas identificações possíveis dentro de uma comunidade – que pode se dar de várias maneiras, seja com uma dinâmica social, com um estilo musical, com determinada atividade, entre outras. Além disso, a presença ou não de bibliografia sobre uma *cena* também não determina a sua existência. Tais afirmações podem incorrer no risco de hierarquizar o conhecimento acadêmico sobre o conhecimento não-institucional.

Entretanto, mais à frente no texto, Trotta menciona a importância que os meios de comunicação inegavelmente têm na implementação de uma identificação coletiva, mesmo que tais meios operem de forma local:

A crítica especializada, os jornais, revistas e os trabalhos acadêmicos formam parte de um conjunto de elaboração estética sobre os “protocolos” que estruturam determinada prática musical. Nesses lugares de debates, o termo *cena* se consolida como vocábulo que se refere a uma reflexão sobre as práticas musicais. Essa auto-reflexão é processada fundamentalmente em mercados musicais de nicho, nos quais as informações sobre lançamentos fonográficos, shows e eventos circulam de modo mais restrito e o próprio acesso a tais informações depende de redes diretas de pertencimento e gosto: sites, blogues, certos veículos de mídia, certos perfis no Twitter, certas comunidades no Facebook, etc (TROTТА, 2013: 63)

Um ponto que me parece importante destacar da análise de Trotta é a relação que tanto o *samba carioca* quanto o *frevo pernambucano* têm com um alcance amplo de público. Embora o primeiro seja sazonal e o segundo seja historicamente associado a um grupo social específico, ambos possuem notável amplitude nacional (e internacional, sendo reconhecidos como uma característica cultural do Brasil). Neste ponto, pensar nas

práticas musicais exemplificadas pelo pesquisador, por meio da ideia de cena musical, talvez realmente não faça sentido.

Neste ensejo, o pesquisador adiciona mais alguns dados que, segundo ele, são determinantes para que seja possível se falar de uma cena musical. Para esta dissertação, interessa elencar dois deles: como se dá a relação das cenas com o mercado musical e a presença de uma certa “posição ideológica” frente a este mercado e a sociedade.

Segundo Trotta, práticas musicais que atingem públicos de forma “exageradamente ampla” e que circulam no chamado mainstream tem certa dificuldade de agregar o termo cena às suas práticas. É o caso da música sertaneja: “é difícil pensar em “cena” associada, por exemplo, à música de [...] Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo e Luciano, Jorge e Mateus, Paula Fernandes ou Michel Teló” (TROTТА, 2013: 62), uma vez que a sua “magnitude” é objetivamente contrária a um público mais restrito (ou underground), que é uma característica imprescindível à noção de cena:

Boa parte do uso do termo cena em trabalhos acadêmicos e na crítica especializada alimenta-se de um posicionamento ideológico contrário à lógica dos milhões. A noção de “cena” vincula-se com mais facilidade quando se identifica uma posição ideológica que nega a circulação em larga escala, o “underground”. Mainstream e underground são termos que evocam tanto um conjunto numérico de pessoas que determinada música (ou prática cultural) agrega quanto estabelecem posicionamentos políticos frente a um mercado cultural (TROTТА, 2013: 62)

É nesse sentido que se encontram tanto a relação com o mercado quanto o “posicionamento ideológico” ora mencionado, uma vez que, segundo o autor, as cenas musicais geralmente compreendem-se como “espaços opostos” ao

grande mercado musical, ao mesmo tempo em que uma circulação restrita a um pequeno público é vista como “elemento de prestígio”. Isto confere à ideia de cena um sentido mais político, no qual determinados grupos informam, a partir de seus gostos compartilhados, sensações de pertencimento que geram uma certa identidade coletiva que coloca a sua atividade musical como algo distinto e especial em relação ao que circula comercialmente na Indústria. Tal pensamento de oposição ao mainstream assemelha-se ao que mencionei acima sobre as definições de cena de William Straw, as quais, segundo este pesquisador, podem ser lidas como “mundos éticos” (TROTТА, 2015: 480).

Além disso, citando uma análise de William Straw acerca do rock alternativo presente nos EUA e no Canadá, o que dá consistência a tais cenas é a “maneira através da qual a atividade musical estabiliza uma relação distintiva com o tempo histórico e com o local geográfico” (STRAW, 1991: 375), estabelecendo, dessa forma, estratégias de diferenciação “através do conhecimento adquirido, do repertório compartilhado e da estruturação de cânones” (TROTТА, 2013: 63).

Enfim, o interesse de trazer para esta pesquisa a discussão de Felipe Trotta é porque ela instiga a refletirmos tanto sobre a pertinência do termo cena num âmbito geral (que, conforme dito, não possui um formato conclusivo) quanto sobre uma certa banalização sofrida pelo conceito (que acontece justamente por conta da amplitude inerente a ele). **O que o pesquisador busca fazer com seu artigo é apontar para o fato de que nem todas as práticas musicais precisam ser forçadas**

em certos enquadramentos formulados pelo termo e que, além disso, existem aspectos fundamentais que caracterizam as cenas musicais enquanto tal, e esta categorização confere a elas particularidades importantes para a sua compreensão enquanto fenômeno social e artístico.

É importante levar em conta, contudo, que o uso deste termo deve se dar como uma ferramenta para a compreensão de fenômenos sociais, de modo que não faz sentido que o conceito legisle sobre estes. Enquanto o precursor William Straw atribui a flexibilidade do termo um ponto positivo, Felipe Trotta, em ensejo semelhante, busca enfatizar que as características locais de determinadas práticas culturais/musicais podem extrapolar consideravelmente os limites deste conceito.

Para esta dissertação o termo cena musical faz sentido porque, ao longo de sua história, ele reúne características que parecem muito próximas do ambiente musical estudado aqui, em recorte. Das mais relevantes, cabe elencar:

- A relação de oposição e complementaridade entre uma ideia de underground e mainstream. É perceptível que nesta cena existe uma certa insatisfação para com o mercado musical. Os participantes parecem prezar por maior autonomia em relação a diversas dinâmicas e estéticas tidas como hegemônicas nesta indústria (o tipo de produção musical, o tipo de concepção sobre arte e música, entre outros). Ao mesmo tempo, esta cena é robusta o suficiente para que existam festivais de médio porte que canalizam parte das produções para um público “de fora” deste submundo. A presença destes

festivais causa tanto estranhamento quanto contentamento, pois existem posicionamentos éticos/políticos contrários às atividades que circulam neste mainstream, mas que, ao mesmo tempo, beneficiam-se do “verniz de legitimação” que tais festivais eventualmente detém.

- Há também esta ideia de “identificação”, já discutida em outros trabalhos sobre a mesma cena (DEL NUNZIO, 2017; SEVERO, 2020) mas que é importante destacar algumas nuances. Embora não haja uma cultura compartilhada, na cena experimental em questão existem certos padrões que a denunciam. Por exemplo, este padrão se repete muito mais no interesse pela ideia de ‘experimentação artística’, do que por uma forma de vestimenta comum (como acontece numa cena punk, por exemplo). Por outro lado, esta cena experimental é tão diversa que, nela, é possível identificar participantes de outras cenas musicais, como a cena eletrônica e a própria cena punk, as quais, evidentemente, trazem consigo o mesmo interesse pela experimentação. Dessa forma, é possível retomar o que Straw fala sobre as identidades formuladas dentro de uma cena: mesmo que as pessoas incorporem alguma identificação comum, isto não acontece de forma estanque, mas, em geral, de forma fluida e temporária.

- Ao mesmo tempo, há forte relação como espaço urbano. Esta cena, até onde pude interagir, acontece majoritariamente em espaços no coração da cidade de São Paulo. A ideia de ‘urbano’ dá importante sentido para a cena, uma vez que ela se estrutura a partir da cidade, incorporando uma ‘cultura noturna’ e frequentemente acontece nas frestas subterrâneas da cidade, em espaços desconhecidos e outsiders. É possível

observar que esta relação com a cidade trás implicações diretas para a cena, em vários sentidos. O ambiente caótico, excludente e cosmopolita entra em simbiose com as dinâmicas de organização e produção artística, determinando muito do seu modo de organização, suas dificuldades e estéticas.

- A proximidade física é um dado muito relevante, embora veremos no Capítulo três que a pandemia relativizou forçadamente a sua importância. A proximidade física se dá, em grande parte, por conta da música realizada nesta cena: embora não se limite apenas à improvisação, os procedimentos de realização e apresentação parecem ter na ideia de ‘presença’ um aspecto determinante. Esta presença relaciona-se tanto à interação social, quanto à relação do artista com o público e com o ambiente de apresentação. Os espaços, como veremos no Capítulo dois, geralmente estruturam suas apresentações levando em consideração os momentos de interação social, instaurando ambientes intimistas, informais e “de festa”. Costuma ser nestes ambientes, como veremos, que os frequentadores criam parcerias e estabelecem novas conexões. Por outro lado, como também veremos, esta cena não acontece em um único espaço da cidade, pulverizando-se inclusive em outras cidades da grande São Paulo.

- Há também a presença de um “trabalho invisível”, o qual será melhor detalhado no Capítulo dois. É muito comum ouvir dos participantes desta cena envolvidos com atividades de produção e/ou gestão de espaços e selos que é necessário dedicar muito tempo e trabalho para que seus projetos possam se tornar possíveis. Embora dificilmente os artistas envolvidos subsistam destas atividades, elas certamente compõem uma

dinâmica cultural na cidade, funcionando em simbiose com outras cenas culturais.

- Há também um certo apreço, como dito, pela ideia de underground, ainda que este termo não circule conscientemente e de forma unânime entre os participantes. Neste sentido, há uma certa ambiguidade: enquanto se busca diferenciar-se de um mainstream, deseja-se que haja um reconhecimento e uma valorização mínima do “trabalho invisível” presente. Esta cena se opõe à lógica do consumo massivo, mas não rechaça por completo parte do mercado musical que pode melhorar suas condições de vida.

As acepções ora expostas não necessariamente dão conta de definir/caracterizar a produção musical aqui estudada e que denominei como cena de música experimental de São Paulo. A ideia de cena musical se faz presente nesta dissertação porque ela me ajuda a organizar uma produção musical que ainda é muito difusa e imprecisa. Ao mesmo tempo, as aproximações que faço com as reflexões dos autores ora mencionados busca **não limitar** esta produção em definições estanques, mas organizar minimamente e com limitações fatos observados durante a pesquisa.



Figura 12 - Radio Diaspora / por Marcelo Vitorino - ocasião e data desconhecidos

Com intuito de comparação, começo este item dando um panorama geral de como a produção experimental parece se estruturar no Brasil nos dias atuais. Isto é, por quais tipos de espaços ela circula, quem são as pessoas e coletivos associados a ela, bem como qual é a sua relação com outros circuitos musicais. Após isso, procuro particularizar como se dá essa produção em São Paulo, detalhando, assim como faço no panorama geral, em quais bairros se localiza, qual o tipo de prática musical que é realizada, além de comentar sobre os agentes envolvidos com o circuito. Grande parte das informações que trago neste item são fruto de anos de convivência e participação minha na cena (algo que, como informado acima, se inicia por volta de 2014). Entretanto, por reconhecer que esta experiência pode restringir um mapeamento mais preciso das atividades e abrangências da cena – uma vez que tal experiência se dá a partir de vínculos mais próximos a mim – trarei informações levantadas em pesquisas recentes acerca da cena.

Já há alguns anos, existe uma produção artística expressiva no que tange a ideia da experimentação e que vem acontecendo em grandes espaços urbanos do país, em cidades como São Paulo/SP, Belo Horizonte/MG, Recife/PE, Olinda/PE, Rio de Janeiro/RJ, Porto Velho/RO, Salvador/BA, Porto Alegre/RS, João Pessoa/PB, Curitiba/PR, e em diversas outras cidades. É uma produção artística que circula pouco num grande fluxo comercial de música, embora, nos últimos anos, alguns festivais como o Festival Internacional de Música Experimental, o Festival CHIII de Música Criativa, o Festival Novas Frequências, o Festival Música Estranha, o Improfest, o Circuito de Música

Contemporânea, entre outros, tenham contribuído para popularizar a música experimental, apresentando-a a outros públicos e fazendo-a acontecer em espaços de grande circulação (como SESC's, teatros e bibliotecas municipais, entre outros). Apesar de também ser bastante estudada e produzida em ambientes acadêmicos, é em um circuito underground (como muitos preferem dizer) que essa prática musical encontra a sua produção mais expressiva.

Nas condições atuais da arte no Brasil, a partir das quais a grande maioria dos artistas e coletivos atua de forma independente, as diferentes cenas de música experimental pelo país organizam-se a partir do que há disponível em termos de infraestrutura²⁰. É possível encontrar esse tipo de música acontecendo em lugares muito diversos: são bares, papelarias, livrarias, estúdios, casas de shows, praças públicas, vielas de bairros residenciais, serralherias, borracharias, escadarias de bibliotecas municipais, entre outros. Além destes ambientes comuns da cidade, onde inclusive circulam outras cenas musicais, existem os espaços organizados por coletivos que são compostos por participantes da cena de música experimental e que se voltam para esta prática musical de forma mais exclusiva. Estes espaços voltados para o experimental costumam atuar em diversas frentes: promovendo séries de apresentações, oficinas, festivais, lançamentos de discos, encontros com artistas internacionais, exposições, ou funcionando como uma forma de articulação e apoio entre os artistas envolvidos. A seguir, destaco alguns dos espaços (voltados ou não com exclusividade para o experimental) que, até hoje ou por determinado período,

²⁰ Detalharei este tópico no capítulo dois

acolheram eventos associados com esta produção.

Em São Paulo, pode-se destacar o Ibrasotope Música Experimental (extinto espaço localizado no bairro de Vila Nova Conceição, zona sul), o Circuito de Improvisação Livre (no caso, um coletivo itinerante que atuou em vários lugares da cidade)²¹, o Estúdio Mitra (localizado no bairro de Santana, zona norte), a AUTA (extinto espaço que funcionava no bairro de Pinheiros, zona oeste), a Editora Leviatã (coletivo com sede no centro da cidade), entre outros. Em Recife, este circuito foi acolhido pelo bar IRAQ, pela galeria Mau Mau, pelo Ed. Texas, entre outros. Em Olinda, aconteciam muitos eventos num espaço chamado Casa do Cachorro Preto. No Rio de Janeiro, houve o Plano B, o Aparelho e hoje persistem resistentes o Fosso (no bairro de Santa Tereza), a galeria Desvio e o Escritório (ambos no centro). Em Belo Horizonte, acontecem eventos na galeria Mama Cadela, na Praça 7 de Setembro e na Casa Invisível. Em Porto Velho, há o Espaço Devaneio, o Grego's Pub e o Tapir.

Aqui cito espaços de meu conhecimento, sendo muito provável que exista dezenas de outros não incluídos em minha listagem. Neste sentido, vale comentar que existe uma certa dificuldade de mapeamento desses espaços no Brasil. Não há

21 O Circuito de Improvisação Livre é um coletivo informal que atua na cidade de São Paulo desde 2012. Este coletivo foi formado por alguns artistas improvisadores os quais tinham interesse em realmente estabelecer um circuito de improvisação na cidade, encontrar espaços para realizar seus shows, e fomentar a prática da improvisação de forma independente. Não existe um núcleo fixo de artistas que compõem este coletivo. Os eventos que levam o nome do Circuito em geral são organizados por pessoas minimamente próximas ao grupo inicial. Os encontros são produzidos pelos próprios músicos envolvidos, nos moldes do “faça-você-mesmo” e sem recursos financeiros. Mais adiante disponibilizo mais informações e links sobre este coletivo.

um estudo voltado para este fim, embora alguns levantamentos já estejam sendo realizados – como veremos a seguir. Esta dificuldade de mapeamento se dá, em grande parte, devido informalidade e diversidade desta cena, além de um caráter local que caracteriza sua organização, a depender da cidade onde acontece.

Nos espaços citados, apresentam-se artistas com os mais variados projetos musicais, os quais exploram o campo da composição musical, da performance instrumental, da invenção de novos instrumentos (luteria experimental), da reinvenção de instrumentos e aparelhos eletrônicos, da performance, da associação entre linguagens diversas, improvisação musical, e diversas outras práticas. Estes artistas são iniciantes, iniciados e experientes, e em grande parte não restringem sua produção individual ao experimental. São artistas que vem da música de concerto, do punk, do noise, dos ambientes acadêmicos, dos circuitos de jazz, rock, eletrônico, atuam em outros campos das artes, como nas artes visuais, nas artes cênicas, na dança, na música mainstream, mas também são professores (universitários e da educação básica), arquitetos, secretários, desempregados, bolsistas, estudantes, autônomos, freelancers, designers, técnicos de som, instrumentistas, enfim, pessoas das mais variadas procedências e experiências de vida.

Por se tratar de um ambiente independente e que geralmente atua fora de um fluxo principal de música, é comum que os artistas, conforme já mencionado, sejam os próprios organizadores e produtores desta cena, assumindo diversas funções. Em geral, são eles que procuram por espaços que aceitem receber eventos de música experimental em sua

agenda. Se não há possibilidade de atuar em parceria com algum espaço já existente, é comum que os artistas (sozinhos ou organizados em coletivos) fundem algum espaço para dar vazão às suas produções e eventos. Estes espaços podem funcionar em residências (como era o caso, por exemplo, do Ibrasotopê Música Experimental), em estabelecimentos comerciais alugados (como era o caso da AUTA) ou, como dito, a partir de parcerias com espaços já estruturados (como, por exemplo, a Trackers ou o Hotel Bar, cujas atividades eram voltadas para serviço de bar, balada ou restaurante). Não se pode excluir a presença dos espaços acadêmicos (como as universidades), pelas quais circulam muitos dos participantes deste ambiente musical, tendo inclusive grande influência na conformação de parte considerável do que se produz e se pensa acerca do tema música experimental.

Além dos espaços físicos, a cena também acontece num âmbito virtual. É o exemplo das redes sociais, dos blogs, dos portais, das revistas eletrônicas e dos selos independentes, os quais possuem enorme importância para a comunicação e divulgação da cena. Pode-se mencionar, por exemplo, o blog de crítica musical Volume Morto (PE), as revistas Revista Linda (com integrantes de vários estados) e Noise Invade (BA), entre outras. Há também os selos que, além de fomentarem e registrarem a produção desta cena, administram páginas no Facebook, ou blogs os quais funcionam como uma espécie de portal de divulgação e informação. É o caso do selo Música Insólita (MG/SP) e do selo Hominis Canidae (PE). Além destes, existem dezenas de selos de música experimental pelo país, cada um focando em uma tendência musical ou outra – por exemplo,

uns mais voltados à improvisação, ou à música eletrônica, ou mesmo focados em artistas de estados específicos. Pode-se mencionar: Desmanche o Selo (RO), Sê-lo (BA), Aruanda Records (BA), Sinewave (SP), Noise Invade (BA), Estranhas Ocupações (PE), Selo Fictício (PB), Música de Ruído (MG), Dama da Noite Discos (SP), Meia Vida (PR), entre dezenas de outros.

Não se pode deixar de mencionar diversas séries de apresentações e eventos que são organizados por artistas ou coletivos, os quais não são necessariamente vinculados à espaços específicos e não necessariamente acontecem constantemente. Exemplos disso são o Improvise!, o Hum, o Noite de Pântano, o Língua Fora, o Nota de Pesar, diversas edições do Circuito de Improvisação Livre, entre outros.

Este levantamento breve de atividades é realizado com o intuito de oferecer uma noção ampla de como acontece esta cena. Existem muitas outras entidades que não foram mencionadas. É possível encontrar um primeiro detalhamento de empreitadas relacionadas à música experimental na tese de Mário Del Nunzio (2017), na qual o pesquisador elaborou uma extensa lista de selos, grupos, coletivos e espaços²² espalhados pelo Brasil.

Em São Paulo, é difícil mensurar com precisão um “início” desta produção experimental²³, bem como listar todos

22 Consultar as páginas 57-59 do item 4. da Parte I: *Música experimental no Brasil no século a partir de 2000*.

23 O surgimento de cenas, ou mesmo de práticas artísticas, se dá em contextos muito complexos, de modo que, na verdade, não faz muito sentido falar em “início”. Pode-se falar em conjunturas favoráveis, assim como discutimos acerca do termo música experimental: Para se investigar possíveis “origens” da cena experimental em São Paulo (e, no Brasil), um caminho possível talvez seja investigar a presença desse experimentalismo na arte brasileira, mas este não é o foco deste trabalho

os lugares da cidade por onde esta cena já circulou nos últimos anos (ou ao menos nos anos em que eu passei a frequentar este ambiente musical). Para isso, é preciso ter acesso a iniciativas de registro e compilação como esta de Del Nunzio (e, talvez, por outros que, até o momento, eu desconheço). O Ibrasotope, o qual uma das figuras por detrás é o pesquisador mencionado, é um exemplo de núcleo voltado à música experimental que, ao longo dos seus 10 anos de atividade na cidade, realizou diversos dossiês e registros de atividades que podem ser facilmente acessados. Há um site que concentra boa parte das oficinas, séries de apresentações, festivais e exposições realizados pelo grupo, em sua própria sede ou fora dela²⁴. Antigamente havia um blog, com informações mais atualizadas que, no entanto, foi desativado. A página de Facebook do Ibrasotope também reúne informações desde pelo menos 2015²⁵. Há também um canal do Youtube²⁶. Outro exemplo é o Circuito de Improvisação Livre, o qual, por meio de sua página no Facebook, reúne alguns dos eventos realizados pelo coletivo, desde 2016 – embora o coletivo tenha dado início às suas atividades entre os anos de 2010 e 2012²⁷. É possível encontrar um blog do Circuito de Improvisação Livre que contém informações sobre as primeiras apresentações do coletivo, mas que parou de ser atualizado por volta de 2013²⁸. Há também o blog Notas e Ruídos, de

24 Site do Ibrasotope: < <https://ibrasotope.wordpress.com/> > Acesso em 03 de abril de 2021

25 Página de Facebook do Ibrasotope: < <https://www.facebook.com/ibrasotope.musicaexperimental> > Acesso em 03 de abril de 2021

26 Acesso em 21 de julho de 2021 < <https://www.youtube.com/user/Ibrasotope> >

27 Página de Facebook do Circuito de Improvisação Livre: < <https://www.facebook.com/circuitodeimprolivre> > Acesso em 03 de abril de 2021.

28 Acesso em 03 de julho de 2021 < <https://saopauloimpro.wordpress.com/> >

Luís Galvão, um dos fundadores do coletivo, no qual é possível conferir a postagem da primeira data de apresentação do Circuito, bem como programações posteriores²⁹.

Mas participantes da cena experimental paulistana, como o trompetista e improvisador Romulo Alexis, outro fundador do Circuito de Improvisação Livre, considera que a cena experimental já existia há pelo menos vinte anos. Ele cita alguns artistas e eventos da época:

O Panda [Gianfratti], o Yedo [Gibson], o Cássio... tinha a banda de um cara chamado Zoio, que soava meio Frank Zappa... tocava o Richard Firmino, o Marcinho [Márcio Gibson]. O Paulo Hartmann desde os anos 1990 já fazia música experimental, dá para considerar um dos pioneiros em São Paulo... o [Marco] Scarassatti, o Thomas Rhorer... Dá para contar 20 [anos] de free [improvisation ou free jazz] em São Paulo fácil já. E é um ambiente underground do underground. (Romulo Alexis, durante entrevista em 27 de janeiro de 2020)

Outro grupo muito comum de ser citado é o Coletivo Abaetetuba, composto pelos mencionados Antônio “Panda” Gianfratti, Thomas Rohrer, Rodrigo Montoya e Márcio Mattos, ativo desde 2004. O grupo organizou em 2010 e 2011 o Festival Internacional de Improvisação Livre Abaetetuba, no Centro Cultural São Paulo, evento no qual muitos participantes da cena experimental de hoje entraram em contato com a improvisação livre e a música experimental. Segundo Alexis “foi bem nesse momento que teve o workshop com a Chefa [Alonso]”, evento que contribuiu para que muitos artistas conhecessem a prática experimental.

Já o pesquisador norte-americano James McNally (2019), em sua tese *São Paulo Underground: Creativity, Collaboration*,

29 Acesso em 03 de julho de 2021 < <http://notaseruidos.blogspot.com/2012/02/circuito-de-improvisacao-livre-de-sao.html> >

and Cultural Production in a Multi-Stylistic Experimental Music Scene, considera que tal origem possa ser mais antiga, dada a existência de uma amálgama de estilos musicais na cena. Esta seria uma reminiscência das explorações da vanguarda musical popular - como as de Caetano Veloso, Tom Zé; e da nova MPB, como Cérebro Eletrônico e Metá Metá. Além disso, McNally menciona a presença da subversão da harmonia e melodia e a escolha pela exploração do timbre, feedback, distorção e harsh noise: “a conexão dos participantes da cena com subculturas DIY locais e sua orientação a uma produção cultural auto-dirigida empresta à cena uma essência inconfundivelmente punk.”³⁰ (McNally, 2019: 05) embora, ao mesmo tempo, tal variedade sonora nada se assemelhe ao punk:

Os sons e as práticas de desempenho de seus participantes resistem à categorização clara de gênero, enquanto as estratégias organizacionais empregadas por seus líderes institucionais também desafiam a classificação fácil. O que os une é uma dedicação compartilhada e sustentada à performance ao vivo em um ambiente colaborativo projetado para minimizar as restrições à expressão criativa (MCNALLY, 2019: 05)

Pensando na conformação de uma cena experimental, aliado às suas características artísticas e de organização, o pesquisador Del Nunzio sugere que a própria abertura do termo música experimental se relaciona a estruturação de uma comunidade. O autor não se atém diretamente à noção de cena musical para falar da produção experimental presente no país. Ao invés disso, ele opta por denominar esta produção como “práticas colaborativas”. **Embora não as especifique**

³⁰ “Its members’ frequent connections to local DIY subcultures and their orientation toward self-directed cultural production lend the scene an unmistakably punk essence”

diretamente, o pesquisador as caracteriza a partir tanto de questões estéticas quanto sociais organizativas. É possível ler menções ao termo cena ao longo de toda a tese com grande recorrência, as quais podem ser encontradas sobretudo em declarações de entrevistados. É possível notar, contudo, que a discussão acerca do termo música experimental não está desvinculada de aspectos que conformam a existência de uma cena musical experimental no Brasil. Embora Del Nunzio discuta que adotar o termo música experimental, para se referir àquela produção, não seja uma percepção unânime de todos os que participam deste ambiente musical, tal termo encaixasse no propósito de conformar uma “comunidade de prática artística”:

[música experimental] permite que sejam abarcadas situações musicais diversas e, principalmente, permite que indivíduos com formações diferentes e orientações artísticas díspares possam coabitar os mesmos espaços; ou seja, é um termo não restritivo, que tem se mostrado funcional no que concerne a criação de uma comunidade de prática artística. Isso se relaciona com a delimitação que Benjamin Piekut faz do termo, associando-o a uma “rede”, que é arranjada por meio do “trabalho duro de compositores, críticos, acadêmicos, músicos, públicos, estudantes e uma série de outros elementos que inclui textos, artigos, currículos, sistemas de mecenato (...)” (2011, p. 19). É algo muito próximo de uma “rede”, de fato, a situação que aparenta ter se configurado no Brasil a partir da década de 2000 no âmbito destas práticas musicais. (DEL NUNZIO, 2017: 28)

Tanto McNally quanto Del Nunzio propõem um entendimento da música experimental **enquanto uma prática social colaborativa híbrida**, em que indivíduos buscam transgredir padrões criativos. Estas duas teses são fundamentais para estabelecer o contexto da cena experimental paulistana,

para a qual se dirige esta pesquisa.

Apenas para tentar sistematizar algumas características e facilitar a compreensão desta cena, podemos elencar algumas características de forma mais objetiva: se trata de uma organização social heterogênea, composta por tendências musicais e artistas das mais variadas origens e backgrounds. Esta cena se estabelece dentro da estrutura da cidade, incorpora a dinâmica urbana, fomenta e é fomentada por outras cenas culturais. Está, em muitos sentidos, fora do mercado musical mainstream, apostando na organização coletiva e na ideia de colaboração como uma forma de resistir às estruturas econômicas que tensionam seus princípios éticos e estéticos. Os espaços independentes detêm uma importância fundamental para a dinâmica de funcionamento dessa cena, **uma vez que possibilitam os encontros, a criação de vínculos, a socialização, e, muitas vezes, são um incentivo para a produção artística.** Estes espaços são, ao lado dos coletivos, pivôs das relações de colaboração e organização coletiva. É possível, a partir disso, considerar esta como uma “cena independente”, embora ela musicalmente não se assemelhe a cena musical de rock independente que comumente assume este rótulo de denominação.

A música realizada nesta cena experimental, como dito brevemente, é também bastante diversa. A partir das categorias mencionadas (improvisação, música de concerto, noise, arte sonora, entre outros), embora apresente grande variedade, tal produção não desfruta de um público muito numeroso. Dentre as diversas razões para isto, é muito comum ouvir que a música

experimental é pouco palatável. Não discordo completamente desta afirmação, mas faço uma ressalva: algumas das produções associadas ao experimental são mais aceitas pelo público do que outras, e, além disso, determinadas produções circulam com maior facilidade em determinados espaços, como galerias de arte, salas de concerto ou festivais. Alguns exemplos das categorias mencionadas que atraem um público mais numeroso são a música de concerto, a arte sonora e a improvisação. As produções tidas como pouco palatáveis (como o noise, por exemplo) em geral estão próximas a um experimentalismo ou a estéticas tidas como mais radicais.

Até aqui vimos que, para conseguir esboçar a cena de música experimental é preciso recorrer a diversos aspectos que não unicamente musicais. Neste sentido, cabe realizar alguns apontamentos acerca da presença experimentalismo como protagonista da produção musical desta cena em relação a outras. Isto porque, como vimos, o experimentalismo é algo intrínseco às artes e, evidentemente, também à outras cenas musicais.

A cena experimental em questão se aproxima muito mais, por exemplo, das cenas de música eletrônica e de freejazz do que do samba ou do funk. Embora seja sabido que estas duas últimas práticas musicais também tenham na experimentação e no despojamento elementos de enorme importância³¹, não há

31 O pesquisador e jornalista GG Albuquerque, idealizador do portal Volume Morto, realiza importantes problematizações acerca de um certo discurso que torna a experimentação algo exclusivo do repertório europeu e norte-americano em questão, demonstrando como tal prática se faz presente em práticas musicais “periferizadas” e/ou afordiaspóricas. Consultar seu texto “Outras leituras acerca

interesse que estes interfiram nas características fundamentais que nos fazem identificar um samba ou um funk. Por outro lado, nesta cena de música experimental a prática e a ideia de experimentalismo têm um protagonismo exacerbado, de modo que, num geral, há interesse pela abertura do ‘resultado final’ da música gerada. Isso não quer dizer, contudo, que não seja possível identificar um ‘estilo’ de música experimental, assim como é possível identificar um samba ou um funk. Me parece, inclusive, que estas diferenciações entre ‘experimental’ e ‘não experimental’ tem se tornado cada vez mais escorregadias e imprecisas. Num limite, o que separa estes ‘estilos’ musicais acaba sendo, além de questões estéticas evidentes, questões históricas, culturais, de organização social e teóricas – inclusive em relação a uma ideia de “não gênero” musical, muito discutida por estudiosos e praticantes da música experimental. Ou seja, talvez partir apenas da discussão do experimentalismo não seja o melhor caminho para compreender estas comunidades musicais, mesmo que a cena aqui em estudo reivindique para si o termo “experimental” como uma espécie de identidade – ainda que ela historicamente preze por sempre desafiar classificações e garantir sua liberdade artística.

deste assunto, consultar: Samba de roda: o prato e a faca como tecnóloga sonora < <http://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/> >, e Inventar os procedimentos < <http://volumemorto.com.br/inventar-os-procedimentos/> >, e ainda Reinventando as tradições: A vanguarda negra no Brasil contemporâneo < <https://volumemorto.com.br/a-vanguarda-negra-do-brasil-contemporaneo/> > Todos o links com acesso em 27 de outubro de 2021.



CAPÍTULO 2

Esboço de uma cena pré-
pandêmica



Figura 14 - Antonio Brito - por Natalia Francischini - Festival Música Insólita 2019

2.1. Alguns espaços

Neste item trago exemplos de alguns espaços da cena experimental e procuro descrever alguns de seus aspectos: quem são as pessoas envolvidas e quais foram algumas das motivações de se iniciar os projetos; quais eram/são as condições de existência 'material' dos projetos; como seus organizadores viabilizaram as empreitadas; de que forma estes espaços atuam na cena; como organizam seus eventos (curadoria, serviços, entre outros); quem é seu público frequentador; que tipo de prática musical experimental circula; como se dão as relações entre estes espaços, seus organizadores e a cena. Além disso, procuro refletir sobre três questões: de que forma a prática artística de seus organizadores (que são artistas e frequentadores da cena) é influenciada pela atividade de gestão de um espaço; de que forma estes espaços influenciam a produção artística da cena; qual o papel das condições 'materiais' de existência da cena na forma como ela se articula.

As descrições são realizadas a partir de três materiais: fotos documentando aspectos importantes destes lugares; um relato pessoal meu enquanto participante deste ambiente musical; e uma descrição mais formal trazendo informações bibliográficas e colhidas em entrevistas que realizei com os articuladores desses espaços. Ao final do capítulo, realizo comparações entre estes projetos e suas dinâmicas e ofereço reflexões sobre a relação entre a forma de organização independente, suas éticas e a produção artística da cena experimental.

Relato

Chegamos e as apresentações já haviam começado. Sentamos no chão, no meio da sala. O “Duo Mutual” se apresentava. A casa estava bastante cheia. Eu estava começando na improvisação, desenvolvendo minhas primeiras técnicas, pesquisando objetos e etc, e lá vi que o guitarrista do duo tocava de forma semelhante ao que eu estava buscando fazer na época. Eu ainda não entendia bem toda a discussão em torno de termos como “improvisação livre” e “música experimental”. Eu olhava para Stênio surpresa como aquele tipo de música tão “fora do comum” reunia um público tão numeroso como aquele ali presente. Depois de ter conhecido o Circuito de Improvisação Livre uns meses antes, eu começava a perceber que existia um mundo meio subterrâneo onde as pessoas se interessavam por esse tipo de som. A partir desse dia, passei a frequentar mais o Ibrasotope.

A casa era bem velha, tinha uma árvore grande dentro. Muitas, muitas folhas no chão. A parte de baixo do telhado tinha uns buracos. Alguns vidros sujos e quebrados. Não lembro a partir de quando, mas depois de um tempo apareceram “lambes” colados no muro da frente fazendo referência à prisão de Lula (isso devia ser entre 2017 e 2018). Você entrava pelo portão (que, geralmente, nas noites de apresentação, só ficava ‘encostado’) e, logo de cara, se deparava com um quintal. As pessoas ficavam recostadas numa janela grande fumando, bebendo, conversando, assistindo às apresentações pelo lado de fora. Essa janela era a janela da sala da casa. Logo à frente da entrada havia uns murinhos, desses de planta, onde



as pessoas também ficavam sentadas, conversando. Entrando na casa, logo à frente, havia uma escada que dava para os quartos. Debaixo da escada, havia um banheiro com uma porta bastante barulhenta. À esquerda, estava a já mencionada sala, onde aconteciam as apresentações. Havia um quarto à direita que ora funcionava como moradia, ora funcionava como outro espaço de apresentações/oficinas. Lembro da época em que a Jéssica Rosen morava lá. Devia ser 2016. E da época em que participei de uma oficina de construção de “bugigangas sonoras”, do Marcelo Muniz. Isso devia ser 2015.

Eu gostava bastante da cozinha e do jardim dos fundos. Era na cozinha onde as pessoas ficavam, especialmente os moradores do Ibrasotope. Sempre tinha alguém cozinhando alguma coisa que seria vendido com as cervejas. As pessoas ficavam encostadas no balcão conversando e bebendo. Lembro que havia um quadro preto na parede, onde estavam anotadas algumas informações: o título da edição da noite (apresentações), os valores de bebidas e comida e, eventualmente, alguma frase séria (ou não). Na edícula dos fundos, lembro que o Daniel Carreira (trompetista, que ajudou a fundar o Circuito de Improvisação Livre) ocupou aquele espaço por bastante tempo. Ele também cozinhava bastante nas noites de apresentação. A cozinha e o jardim encorajavam um espaço de socialização. Era bem intimista. As pessoas iam para lá especialmente depois das apresentações, conversando amenidades na penumbra, iluminados unicamente pela luz que saía da cozinha. Boa parte das pessoas com quem em algum momento eu fosse improvisar ou partilhar algum projeto, conheci neste jardim ou em situações festivas pós apresentações – como acontecia em eventos do

Circuito ou de outros espaços. Para quem vinha de fora, como eu, minha impressão era a de que as pessoas se conheciam “de ouvir falar”, notando o nome/projeto de alguém no lineup de algum evento, ou vendo fotos e vídeos de apresentações pelas redes sociais.

Pessoas sentadas na muretinha baixa do jardim, em alguma cadeira deslocadas da casa para o lado de fora. Grupos conversavam, garrafas iam ficando pelo caminho, louças acumulando na pia. Nomes rabiscados na caderneta de consumo de bebidas, perto da geladeira (e alguns nomes que ficavam ali fazendo aniversário). Quando a apresentação estava prestes a começar, Natacha ou Mário (ou outra pessoa) vinham chamar a todos para assistir. Se não, ou você ouvia um som vindo da sala ou notava que não havia mais ninguém no lugar, a não ser você e quem você estava conversando. Na sala, onde aconteciam as apresentações, as pessoas se acumulavam pelo chão, procurando alguma almofada para sentar, ou ficando em pé no perímetro da escada. Lá dentro devia caber umas 40 pessoas. Era comum observar sombras se movendo do lado de fora da janela, de pessoas que preferiam assistir fumando um cigarro lá fora, ou que não queriam deixar de continuar as conversas, que agora aconteciam aos murmúrios.

Não havia um palco, mas geralmente os equipamentos de som ficavam concentrados no fundo da sala, em frente a uma grande janela. Esse palco variava de diversas formas, dependendo de onde estavam as tomadas, quantas precisariam ser usadas e quantas pessoas tocariam no dia. Antes das apresentações começarem, os anfitriões da casa davam um anúncio informal, explicando como seria a programação da

noite. Geralmente, as programações eram separadas por blocos de apresentação, com intervalos mais ou menos curtos entre eles. Acontecia de estes intervalos serem usados para montagem de palco e passagens de som das apresentações do segundo bloco. O Ibrasotope parecia ter um fluxo muito orgânico e próprio. Funcionava à sua maneira, da forma como era possível.



Por muitos anos, o Ibrasotope foi um importante espaço exclusivamente dedicado à produção experimental na cidade de São Paulo. Esteve majoritariamente à frente da empreitada os artistas Mário Del Nunzio e Natacha Maurer. Contudo, dezenas de outros artistas colaboraram com o espaço como, por exemplo, Henrique Iwao, o qual fundou o projeto em 2007, ao lado de Del Nunzio.

Após o primeiro ano e meio de funcionamento da casa, foi lançada a revista *Ibrasotope - Revista de Música Experimental* (2009) na qual são descritas, dentre outras coisas: quais foram as motivações de fundação do espaço, de qual recorte musical partem quando se identificam enquanto um núcleo de música experimental, quais eram suas atividades, quais foram os artistas que por lá passaram naquele primeiro momento, de que forma o espaço era gerido e quais seriam suas próximas empreitadas.

Apartir do documento, fica claro que seus organizadores tinham, desde o início, o objetivo muito claro de contribuir com o estabelecimento de uma cena de música experimental, a partir de atividades desenvolvidas em uma sede que fosse dedicada com exclusividade a este tipo de prática musical:

Temos como ponto de partida a percepção de que existe uma produção musical que precisa ser apresentada, fruída e debatida, e de que essas práticas precisam ocorrer com regularidade para que o corpo de interessados cresça e se solidifique. Além disso, o projeto aponta para a constituição de um circuito brasileiro de música experimental, no qual músicos de diferentes localidades possam apresentar seus trabalhos em outras cidades, para outros públicos, fazendo essa música circular e gerar desdobramentos diversos (IWAO; DEL NUNZIO, 2009: 05)

Os artistas Mário Del Nunzio e Henrique Iwao explicam

que o ponto de partida para o desejo de estabelecer esta empreitada surge de experiências que viveram durante os anos em que cursaram a graduação de composição musical na UNICAMP, ao lado de outros colegas com os quais buscavam articular espaços de convivência, debate e produção, “algo raro no ambiente acadêmico” (IWAO; DEL NUNZIO, 2009: 06)³².

O coletivo adotava como música experimental uma “produção musical ligada à atuação acadêmica”, a qual referiam-se como “música contemporânea de concerto”, além de uma produção “subterrânea”, que seria relacionada à “improvisação livre, ruído, instrumentos faça-você-mesmo, pop experimental” nas quais também estariam inclusas “obras multimídia, arte performática, dança, criações audiovisuais, instalações, etc, nas quais aspectos sonoros/musicais tinham uma posição de destaque” (DEL NUNZIO; IWAO, 2009: 10). Mas isso é citado em um documento que se referenciava ao primeiro ano de programação. Embora uma tendência ao universo da composição estivesse dada, o Ibrasotope já começou reunindo uma variedade de projetos e artistas, brasileiros e estrangeiros, como demonstra a revista.

³² A partir de uma dificuldade de encontrar espaço de trocas de experiências e produção artística no ambiente acadêmico, aquele grupo de estudantes passou a organizar eventos nos quais pudessem vivenciar estas experiências, o que culminou com a organização do 1º Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUN), em 2003. O encontro fomentava a promoção de música contemporânea em nível acadêmico, tornando-se um evento itinerante e de grande importância para este tipo de produção musical em nível nacional. Recentemente, passou por uma reformulação que visava uma maior democratização desta produção fora da universidade. Para saber mais sobre sua fundação, trajetória e algumas das questões recentemente debatidas por seus participantes (e que incluem questionar invisibilidades sobretudo de gênero, etnia e classe), conferir *Sobre o ENCUN: texto a dez mãos e cinco cabeças*, publicado em 2017 na revista eletrônica Linda: < <https://linda.nmelindo.com/2017/02/sobre-o-encun-texto-a-dez-maos-e-cinco-cabecas/> > Acesso em 10 de abril de 2021.

Dali para a frente, o Ibrasotope acumularia um resultado vasto de programação e eventos organizados sob sua tutoria, especialmente a partir do momento em que Natacha Maurer passa a contribuir com a produção dos eventos, por volta de 2010:

Comecei a trabalhar efetivamente com isso no Conexões Sonoras I, que foi um dos primeiros editais que o Ibrasotope ganhou. Lá, fui ‘auxiliar de produção’, mas acabei como ‘produtora’ também. [...] Até 2012, eu trabalhava mais recebendo pessoas, mostrando a casa. Nesse mesmo ano, o Ibrasotope ficou de seis meses a um ano fechado. [...] Em 2013, voltamos e fizemos parcerias com o Espaço Walden. Em 2014, foi um período que teve [eventos no] Ibrasotope toda a semana. Foi nessa época que eu senti que eu participava mais, com o som e tudo mais, pois estávamos só eu e Mário. Era montagem de som sozinha, limpeza e o esquema de fazer festas depois dos concertos. (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Depois do hiato de cerca de um ano, causado por transformações internas em relação ao coletivo e à casa onde o Ibrasotope funcionava, em 2014 o projeto volta fortalecido e passando a organizar eventos semanais. Maurer conta que é nesse momento que acontece uma maior aproximação com a cena de improvisação da cidade. Esta aproximação trouxe mais público aos eventos, além de transformar a característica dos concertos:

Foi uma época em que o Ibrasotope mudou um pouco. Uma vez conversei com a Ângela (da Brava) [selo independente] e ela me deu um depoimento [dizendo] que a característica de concerto mudou muito. No início, era muito música eletroacústica. A partir de 2014, com os eventos semanais, a coisa começou a trazer muita gente. Teve aproximação maior com o pessoal da improvisação. Começou a rolar uma troca maior com outras pessoas e eu gostei muito disso (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

O espaço organizava sua programação a partir de diferentes séries de atividades, cada qual com um foco específico. Cada série era identificada com uma sigla a qual era seguida do número da edição e de um possível título que remetia a algo relacionado à atração a ser apresentada. Por exemplo, a série “IBR” era dedicada a concertos em diversos formatos, realizados na sede do Ibrasotope (exemplo, “[IBR10] Música eletroacústica + Sónax”), a série “[OFC]” era dedicada a oficinas, a série “[IBE]” relacionava-se a encontros especiais, e assim por diante. A curadoria era aberta a qualquer projeto que se interessasse em se apresentar no espaço. E, nesse sentido, o trabalho de organização se resumia a “agenciar” datas e preparar uma divulgação:

Em geral a gente não vetava nada. Só organizávamos isso numa linha do tempo: “você pode nessa data, não? Pode em outra?”. Nosso trabalho não era tanto curadoria, era mais um agenciamento. Isso era entre eu e Mário. Criar eventos [para divulgação no Facebook] era meio dividido, conforme quem pudesse. Havia coisas que fazíamos com alguma antecedência, do tipo pedir os cartazes para o Estúdio Daó, criar o evento no Facebook... (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Maurer detalha que ela e Del Nunzio dividiam-se entre algumas atividades necessárias para a realização desses eventos: enquanto ela organizava o espaço de apresentações (a sala da casa) e ficava responsável pelas passagens de som, assistências aos artistas durante o evento, recepção do público e registros das apresentações, Del Nunzio cuidava dos “serviços de bar” e cozinha.

O Ibrasotope lidava com a questão da bilheteria e do

oferecimento desse “serviço de bar” de maneira mais informal e prezando pela coletividade. Quem quisesse consumir as bebidas disponibilizadas pelo espaço deveria anotar seu nome e consumo em uma caderneta que ficava na cozinha. As pessoas podiam acertar o consumo na hora, diretamente com Del Nunzio ou Maurer (ou quem estivesse incumbido de receber esses valores). Quem pagasse o consumo deveria riscar seu nome da lista. Esta atividade não era voltava para o custeio do espaço, mas uma forma de contribuir com o entretenimento do público. O sistema coletivo da caderneta foi adotado pois o espaço não tinha estrutura e nem pessoal suficientes para oferecer algum “serviço de bar” comercial – e este também não era um objetivo. Pelo contrário, o Ibrasotope interessava-se em fomentar apresentações e encontros, e uma certa coletivização de algumas atividades era uma forma de conseguirem, em uma equipe de duas pessoas, realizar a empreitada:

Não tínhamos prejuízo com a cozinha, mas também não tínhamos lucro. Tudo o que vinha da cozinha, pegávamos para comprar mais cervejas e mais comida. Mas nunca teve uma contabilidade muito rígida. Gostávamos do esquema da pessoa anotar e, na maior parte do tempo, isso dava certo. Mas havia os casos de pessoas que consumiam, moravam em outro estado, iam embora e esqueciam de pagar. Se o preço de ter esse sistema é alguém dar um ‘migué’, faz parte, pois gostávamos dessa coisa de auto responsabilidade “eu vou tomar, eu vou anotar e eu vou pagar” (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

O mesmo acontecia em relação a ideia de um pagamento aos artistas pelas apresentações que realizavam no espaço. Os organizadores adotaram a contribuição voluntária e colaborativa de um valor de “bilheteria”, o qual deveria ser depositado em uma “caixinha” que ficava na entrada do

espaço. Em todo início de concerto, o público era convidado a contribuir com os artistas. Ao final do dia, o dinheiro arrecadado era repartido entre todos que se apresentaram: “A ideia era que os músicos conseguissem pelo menos pagar o uber. Não ficava nada para a gente também” (Natacha Maurer).

Esse sistema já era meio conhecido por todos os frequentadores do espaço (tanto público quanto artistas), dadas as condições de existência da infraestrutura do lugar, bem como a partir da ideia de um certo ativismo em torno da elaboração de uma cena. Na já citada revista *Ibrasotope* (2009), é possível ler que “os compositores participantes e os músicos convidados [nos eventos] não recebem para tocar: eles o fazem por vontade de mostrar seus trabalhos, trocar informações e experiências, fomentar a cena” (DEL NUNZIO; IWAQ, 2009: 08). A intenção do espaço não era a de encontrar lucro por meio de uma atividade de entretenimento (como um bar ou uma casa de shows) mas a de estabelecer uma rede de conexões entre agentes interessados em um fazer artístico comum.

Mesmo assim, Maurer conta que houve tentativas num sentido de estabelecer um valor fixo de entrada, o qual foi recebido com resistência por parte do público. Isto se refletia no fato de que o público da cena experimental ainda estava em formação e a cobrança de entradas, na época, não contribuía para que o espaço conseguisse divulgar as apresentações. Além disso, os organizadores do Ibrasotope procuravam democratizar o acesso a esse tipo de produção musical, uma vez que o próprio espaço também se encontrava localizado em

um bairro pouco acessível ao resto da cidade:

Pensamos em cobrar 5 por evento, mas senti uma resistência das pessoas, do público. Ainda era um público que estava crescendo e tínhamos que conquistar esse público. E se fixássemos esse preço provavelmente ia afastar o público que estávamos tentando trazer. E de algum modo, vendo agora, tem essa coerência: se na cozinha tínhamos o sistema da caderneta, por que na porta colocaríamos um agente cobrando a entrada? Então concluímos que íamos deixar aberto, e funcionava. Por mais que estivéssemos na Vila Nova Conceição e o público da música experimental fosse constituído por uma classe específica, nem sempre a pessoa tinha 5 reais no bolso. E tinha também uma questão de acessibilidade, pois tentávamos alcançar o máximo de pessoas possível. Quando fazíamos o FIME [Festival Internacional de Música Experimental] ou festivais com edital, aí sim a gente conseguia pagar as pessoas decentemente (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Como já mencionado, o projeto de estruturação de uma cena experimental estava diretamente relacionado às condições dos agentes envolvidos com o Ibrasotope e isto também se refletia em suas dinâmicas internas. O Ibrasotope funcionava como “moradia” e “espaço cultural”. Havia a necessidade de arcar com custos de aluguel, de forma que, desde sua fundação, o trabalho empreendido pelo grupo para sustentar o projeto não contava com “nenhum tipo de apoio financeiro ou logístico para as apresentações mensais, regulares” (IWA0; DEL NUNZIO, 2009: 08). Naquela época e mesmo até o ano final de funcionamento do Ibrasotope, a dinâmica de moradia manteve-se estabelecida. Habitaram a casa pessoas que variavam entre moradores mais fixos e outros temporários. Natacha Maurer conta que as pessoas que iam morar no Ibrasotope já estavam envolvidas com a música experimental, e, de alguma forma, acabavam se envolvendo com as atividades e os eventos do Ibrasotope:

Ficou bem itinerante. Era mais eu, Mário e Gregory [Silva], um núcleo fixo, veio a Jéssica [Rosen] por um tempo, a Larissa que filmou o FIME I. [...] Todo mundo que morou lá meio que fazia parte da cena. Era uma república legal de se morar porque você ficava com pessoas que entendiam o que você fazia artisticamente e havia o espaço de ensaio (que era o Ibrasotope). Acho que era, de algum modo, mas muito nas entrelinhas. Todo mundo que ia morar no Ibrasotope se envolvia de algum modo. A Jéssica criava instalações lá, as primeiras apresentações dela, o Gregory também, a Larissa trabalhou no FIME... Quem ia para o Ibrasotope já tinha isso no imaginário. Mas não era explícito (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Além disso, era comum para o Ibrasotope receber artistas de outros estados do país ou mesmo estrangeiros, e oferecer-lhes abrigo temporariamente como uma forma de viabilizar materialmente viagem e estadia. Esta receptividade aconteceu tanto em programações normais da casa quanto em momentos em que o Ibrasotope organizava edições do Festival Internacional de Música Experimental (FIME):

Vinha gente que também ia tocar no Circuito de Improvisação Livre e aproveitava para tocar no Ibrasotope e dormia lá por algumas semanas ou dias. Era legal. No primeiro ou no último FIME, quando não tínhamos muita grana [de edital, para pagar os artistas], vinha uma galera que queria passar um tempo em São Paulo e o Ibrasotope [...] recebia pessoas de outros lugares que estavam de passagem por São Paulo. Nesses casos, marcávamos os “IBE”, que eram sessões especiais, fora dos dias fixos de apresentações (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Ao longo de sua existência, o Ibrasotope estabeleceu algumas parcerias com outros espaços e coletivos. São notáveis as parcerias com o Circuito de Improvisação Livre, o Espaço

Walden³³ e a Trackers³⁴ (na época em que esta se encontrava no bairro da República). O Espaço Walden recebeu eventos do Ibrasotope em 2013, período já mencionado e no qual o projeto Ibrasotope encontrava-se temporariamente em hiato, sem um espaço físico. Já a parceria com o Circuito de Improvisação Livre se deu por meio do contato com seus articuladores na cena, como por exemplo, os artistas Tiago Salas e Daniel Carrera, membros do coletivo. Carrera, entretanto, já tinha contato com a Trackers, onde organizava o “Improvise!”, evento focado em apresentações de improvisação musical livre. O Ibrasotope passa a se articular com a Trackers por meio de Carrera:

A gente já conhecia. Teve um momento que o Carrera foi morar no Ibrasotope e ele organizava o Improvise! na Trackers. Então acabamos ficando mais próximos. [...] Com o tempo passamos a organizar coisas juntas com o Carrera na Trackers: “fulano vai estar aqui em São Paulo daqui há tantas semanas, vamos organizar um Ibrasotope e um Improvise! com ele?” Aí conseguíamos fechar alguns eventos com esse artista, realizando programações diferentes nos dois espaços e chamando outros artistas para se apresentarem junto. [Os eventos] na Trackers eram mais clima “festa” e no Ibrasotope eram mais clima “casinha”, mais intimista (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

A partir do contato com Daniel Carrera, Maurer e Del Nunzio estabeleceram diretamente parcerias com a Trackers, dentre as quais incluíam a programação do FIME em suas três edições. Segundo Maurer, a Trackers era um ambiente

33 Acesso em 21 de julho de 2021 <https://ecwalden.blogspot.com/?fbclid=IwAR2obJ_UHxrB29_KjgOf2Dgh2nwV5rxwY0OsKx5J1Hot6SM46EuCcAQeCUE e < <https://www.facebook.com/esp.cult.walden>>

34 Acesso em 21 de julho de 2021 <<https://www.facebook.com/centroculturalmutidisciplinareducandariotrackers/>>

no qual era possível realizar encontros mais festivos, levando os participantes do festival para lá após as apresentações ou até mesmo realizando o encerramento do festival. Neste encerramento, era comum a organização de uma improvisação coletiva entre os participantes, em um ambiente mais descontraído e menos institucional:

Tinha essas vantagens pois conseguíamos negociar valor de entrada gratuita [com a Trackers], algo que não era possível com os SESCOs. Nos festivais, tínhamos a ideia de capilarizar as apresentações: aconteciam no SESC Consolação, no Centro Cultural São Paulo, no Ibrasotope e na Trackers. São vários espaços, muito diferentes entre si, que comportavam as apresentações (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Esta preocupação com um ambiente mais descontraído e menos institucional era de extrema importância para o Ibrasotope, pois é no estabelecimento de ambientes como estes que a cena independente se configura, criando vínculos e estimulando a formação de novos artistas. Por isso, ao final tanto dos festivais quanto dos eventos ‘cotidianos’ do Ibrasotope, aconteciam pequenas festas, nas quais, segundo Natacha Maurer, “é onde as pessoas se encontram”:

Quando estamos nesses espaços, principalmente os independentes, é onde conhecemos as pessoas, é onde vemos uma apresentação de improvisação e pensamos “nossa, talvez eu também pudesse fazer isso”, ou vemos pessoas que fazem trabalhos semelhantes ao nosso, ou trabalhos que nos interessam. Assim, temos a possibilidade de convidar a pessoa para uma parceria. E, daqui a pouco, você está lá tocando também. Ou seja, é nas relações humanas que a coisa acontece. [...] Quando há um ambiente que propicia encontros, este fomenta parcerias: “fala com essa pessoa, ela tem a ver com você”. Quando é [um ambiente] institucional e tem uma apresentação de um artista, a instituição já te dá uma distância [desse artista]. (Natacha Maurer, durante entrevista em 16 de abril de 2021)

Espaços independentes como o Ibrasotoe são uma alternativa às barreiras institucionais, pois desmantelam a distância entre a ideia de um suposto “artista profissional” e um “artista independente”, bem como a distância entre público e artistas. Há certo tensionamento da ideia de um artista ou produção artística inalcançáveis. Igualmente, tensiona-se uma certa assepsia presente em espaços institucionais, nos quais, muitas vezes, projetos musicais como muitos dos que nasceram no Ibrasotoe ou circularam por ele são tratados com abjeção, justamente por tratar-se de uma arte feita nos moldes do “faça-você-mesmo”. Nestes espaços independentes, o desejo pela conexão e pela colaboração muitas vezes suplanta o que costuma ser comum em práticas institucionalizadas - essas, muitas vezes excludentes.

É possível afirmar que, mesmo após o seu fechamento em 2017, as atividades e forma de organização do Ibrasotoe continuam a reverberar em outros espaços e coletivos da cena atualmente, mesmo que cada projeto tenha suas próprias trajetórias e experiências. Veremos isso nos projetos à seguir.



Figura 17 - Natacha Maurer - autor e ocasião desconhecidos



Figura 18 - Jean-Pierre Caron, Mário Del Nunzio e Tânia Neiva - Acervo Ibrasotopo



Figura 19 – Henrique Iwao e Mário Del Nunzio - por Natacha Maurer - Projeto sala de som



Relato

No final do mês de janeiro de 2020, saí em um sábado à noite para beber com um amigo. Combinei de encontrá-lo no Largo da Batata (zona oeste de São Paulo), pois eu tinha a intenção de aproveitar a minha saída de casa para fotografar a AUTA que ficava ali perto do Largo. Dalí há um mês eu e Gabriela estaríamos produzindo o evento que batizamos de Experimental de Cinzas e que mais tarde acabaria se tornando um festival ligado ao selo Música Insólita, quando passei a integrar o projeto em 2021. Já desde novembro de 2019 conversávamos de organizar um evento juntas, já que a nossa parceria anterior (a comemoração de um ano do selo, que rolou em outubro) havia sido um sucesso. Eu e Gabriela sempre fomos muito preocupadas em produzir eventos bem organizados, nos antecipando quanto a possíveis problemas, verificando se o espaço com o qual cogitávamos produzir o evento tinha a estrutura necessária para realizar nossas ideias, se havia equipamentos suficientes, se havia espaço suficiente para alocar todos os artistas da programação, e por aí vai.

Naquele sábado à noite, na AUTA, estaria acontecendo uma apresentação do Coletivo Murmur. Até então, só havia ouvido falar deles pelas redes sociais, e sabia que faziam parte deste coletivo os artistas Felinto e Sue – ela, fiquei conhecendo a partir da banda Ozu, da qual ela é guitarrista. O fato dela ser guitarrista me fez guardar seu nome. Eu queria saber se o espaço estaria de fato aberto naquela noite para eu poder fotografá-lo. Quando vi que o Murmur tocava naquele dia, lembro que cheguei a ter a sensação de que estranhei a

variedade da programação da AUTA. Quando eu e Gabriela cogitamos fazer o Experimental de Cinzas lá, nos perguntamos se o espaço “tinha a ver” com o que queríamos propor. Mas essa variedade nos encorajou a falar com as meninas e ver no que dava. Outra coisa que nos encorajou foi que elas nos contaram sobre a variedade de equipamentos. Isso sempre foi raro na cena e, como não queríamos passar perrengue com isso, não pensamos duas vezes. Mas eu ainda precisava ver se eu não estava viajando e se de fato a AUTA era uma boa ideia. Enfim, fui lá fotografar.

Saímos do Largo da Batata e fomos em direção à Cardeal Arcoverde, pela avenida Faria Lima. Subimos a Cardeal passando pelos botecões sujos e pelos prostíbulos que existem na parte baixa de Pinheiros. Havia bastante movimento em meio às calçadas mal iluminadas do sábado à noite. Cruzando a Pedroso, lembro que eu estava do lado da rua onde há um posto de gasolina. Comecei a procurar pelo número “2096”. Do outro lado da rua não parecia ter nenhum bar. Atravessamos. Rodeamos pelos números por alguns minutos sem encontrar nada. Era estranho pois ficava entre umas portas de ferro fechadas – estas de comércio – e um terreno de estacionamento. Procurei por barulho de som ou coisa parecida, mas não encontrava nada. Até que notei que havia uma porta preta, camuflada com muitos pixos e a tipografia de um “A” pregado.

Batemos. Ninguém respondeu. Até que resolvemos empurrar a porta e vimos que estava aberta. Logo na nossa cara tinha uma cortina preta bem densa e empoeirada e, logo atrás dela, uma escada, dessas bem estreitas, que levavam para um outro espaço. Parecia aqueles prédios que você entra e tem

um consultório em cima, mas tudo escuro e com luzes neon. Lembro do roxo e do som meio ‘surdo’. Cheiro de cigarro, clima de rolê noturno. Subimos e demos em um salão relativamente pequeno. Do meu lado esquerdo estava o coletivo tocando, com os equipamentos dispostos em várias mesas uma ao lado da outra. Eles sentados ou em pé em volta, mas de frente para o salão. O lugar estava praticamente vazio de público, mas o pessoal parecia estar se divertindo. Era relativamente cedo também, devia ser umas 20h. Do lado direito, o salão continuava e dava em duas pequenas portas. Cruzei o salão e já comecei a fotografar o lugar onde estava o coletivo e onde parecia ser um ‘palco’. Atrás deles vi que havia uma porta e uma janela fechadas. Deveriam dar para a rua. Fotografei e pensei “é, acho que pode dar ruim, aqui é muito pequeno”. Do corredor do banheiro, virando à direita, logo depois de outra cortina preta, caí numa outra sala, pela qual também era possível entrar pelo salão (lembra? tinha duas pequenas portas). Andei um pouco por ali. Vi que esta sala tinha uma pequena varanda e janela no fundo, dando para os fundos. Era um terreno muito comprido. Dessa vista, eu podia ver o pátio do estacionamento que encontramos quando procurávamos a AUTA, na calçada. Saíndo dessa varanda, indo em direção ao salão, vi que, logo à frente, do lado esquerdo desta pequena sala, havia uma janela iluminada. Notei que era o bar do espaço. Tinha uma geladeira dentro e uma cabecinha abaixada, atrás de algum balcão. Eu podia ver só o ‘cucuruto’. Não quis aproximar e saí para o salão. Já tinha fotografado tudo que precisava e o rolê parecia miado. Fomos embora sem ser notados.

Fomos descendo a Cardeal, passando pelos prostíbulos.

Queríamos voltar para os bares do Largo. Comentei com meu amigo que o tamanho do espaço me preocupava, pois seria a primeira vez que eu produziria um evento com tanta gente tocando. Onde eu ia enfiar tanta gente passando o som ao mesmo tempo e onde eu iria deixar os equipamentos montados para não ter que fazer montagem e passagem de som no meio do evento? No dia seguinte, enviei as fotos para a Gabriela e pensamos nessas questões. Como eu havia visto e sentido o espaço, lembro que ela confiou a mim a decisão de fazermos lá ou não, uma vez que ela não poderia visitar (ela morava no Rio de Janeiro na época). Decidi voltar lá novamente, assim que possível. No próximo final de semana, talvez?

Alguns dias depois houve o anúncio de um workshop da Marcela Lucatelli na AUTA. A data era dez de fevereiro, se não me engano. Me empolguei com o workshop e achei uma boa oportunidade para voltar na AUTA e ver o espaço à luz do dia, conversar com calma com as meninas, ver os equipamentos. O lugar era uma coisa completamente diferentes sem as luzes neon e o clima noturno. Estava meio cinza e muito frio naquele dia, apesar de ser fevereiro. O lugar tinha um pé direito alto. Chão preto, tinta descascada, paredes e janelas com um aspecto de sujo e velho. Me agradou. Pude enxergar um sótão aberto em cima daquela parede onde ficavam as 'pequenas portas' que davam para a sala de trás (a sala do bar). Cheguei lá recebida pela Carla Boregas, umas das organizadoras do espaço. Ela já chegou me dando a ideia de ir pensando onde eu e Gabriela iríamos montar as coisas, pois o evento seria dali há cerca de duas semanas. Falei que tínhamos justamente essa dúvida e receios quanto onde colocar tantos equipamentos

montados para toda aquela galera da nossa programação. Mas Carla mostrou que havia muitas possibilidades, como ocupar o espaço todo, inclusive a sala de trás. E, essas possibilidades me pareceram muito interessantes, pois eu já estava a fim de organizar algo que não tivesse uma estrutura de palco e público tão demarcada. Enfim, ia dar certo trabalho mas, organizando direitinho, ia funcionar.

Carla me contou também que elas tinham duas caixas de 'sub'. Essas caixas eram enormes. Ver que poderíamos usar um 'sub' me deixou completamente perturbada, no melhor dos sentidos. Onde raios você encontra um equipamento desses para fazer uma noite de som experimental? O som ia ficar incrível. Nessas condições de organizar um evento independente, eu nunca tinha estado em um lugar com um som bom para tocar. Enfim, estava decidido.



Figura 21 - DUNYIA - por Natalia Francischini - II Festival Música Insólita, fevereiro de 2020

A AUTA foi inaugurada em 4 de setembro de 2019, articulada pelas artistas Carla Boregas, Anelena Toku e Juliana Rodriguez. Apesar de ter funcionando apenas por cerca de sete meses (encerrando as atividades a partir de complicações impostas pela pandemia do COVID-19, em 2020), o espaço já havia se tornado um importante ponto de encontro das cenas punk, eletrônica e experimental da cidade. Um dos motivos que contribuiu para essa importância é o fato de que a AUTA se localizava em um estabelecimento onde anteriormente funcionava a S/A, outro importante espaço dedicado ao underground, porém mais relacionado ao punk e à eletrônica – das quais muitos participantes da cena experimental são provenientes.

Entrevistando Carla Boregas ela me conta que a AUTA materializou um antigo desejo seu de gerir um “bar” no qual fosse possível fomentar atividades artísticas diversas, com boa infraestrutura e sem um custo muito oneroso de manutenção. Quando ela, Rodrigues e Toku chegaram ao espaço, sabiam que teriam que alugá-lo e investir em mais alguns equipamentos:

Eu sempre falava para a Ana que queria ter um bar temporário. E, de repente, o Akin postou que ‘estava passando’ a S/A. E eu conheço o espaço desde o primeiro evento, época em que Akin o inaugurou junto a um amigo. Escrevi para a Ana e para a Ju e ficamos pensando nesse assunto: vai ser um lugar que a gente entra tendo que realizar um investimento, mas, como se tratava de investir apenas em equipamentos, pensamos que, havendo qualquer problema, poderíamos vendê-los e resolver [o desmanche do projeto de forma] fácil. A ideia era poder resolver a situação de uma maneira fácil (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021)

Havia o desejo de estabelecer um lugar que estimulasse as “trocas”, a “recepção” e a “mistura” de pessoas, sem

necessariamente focar em uma vertente musical específica, embora tivesse sido recorrente a presença de projetos de música experimental, de música “de pista”, além de eventos de arte sonora. Buscavam também reunir diferentes formatos de proposta e não apenas séries de apresentações, pois as artistas não queriam que a AUTA funcionasse apenas à noite (algo comum nos espaços em que a música experimental costuma circular). Mas, grande parte da escolha por manter uma programação plural e uma relação com vertentes musicais diferentes partia da dificuldade já conhecida em relação a manter um espaço independente vivo. Segundo Boregas, uma aposta na coletividade contribuiria para tornar o lugar “mais fértil” e mais viável de gerir:

A verdade é que a AUTA era um organismo vivo, uma colônia de muitas bactérias, leveduras, fungos diferentes. Passou muita gente diferente por lá. E a ideia era essa: fazer cada vez mais um organismo vivo e plural, uma incubadora para todas essas coisinhas se multiplicarem. [...] São dois pontos em relação a variedade de atividades e aglutinação de cenas: um é fazer o lugar ser mais fértil pelos encontros e o outro é que, para o espaço se manter, é difícil ser muito restritiva quanto a formatos e vertentes. Então, a ideia era misturar, ser mais fértil e plural. É difícil se manter sozinho [enquanto espaço]. Existe uma co-dependência dos artistas e das pessoas que produzem. Então, a ideia era essa de levar para um lugar de espaço de criação, não ficar tão presa em realizar eventos apenas à noite. (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021)

As artistas desde o início do projeto levaram em consideração as complexas condições de manutenção de um espaço independente. Por isso, outro fator que estimulou o grupo a fundar a AUTA foi o fato de que não possuíam um contrato de locação e o aluguel era negociado direto com a proprietária do imóvel, a qual administra um brechó de roupas

na parte inferior do pequeno prédio comercial. Além disso, a ideia não era que a AUTA protagonizasse os projetos artísticos com os quais sempre estiveram associadas³⁵. Assim, a AUTA “era um primeiro estudo de como fazer uma coisa funcionar, mas que também não demandasse a nossa vida inteira. Cada uma queria continuar a sua vida também” (Carla Boregas). Elas encararam a empreitada como uma espécie de laboratório, tanto no sentido de que estariam experimentando uma atividade de gestão e produção de um espaço, quanto no sentido de experimentar o formato que propunham para a AUTA: “O espaço era o som e as pessoas ali dentro. A ideia da AUTA era ser um espaço neutro para ser ocupado pelo som e pelas pessoas” (idem).

Considerando suas vidas artísticas pessoais e a AUTA, o grupo decidiu manter os eventos concentrados nos finais de semana, embora alguns acontecessem durante o dia em outros dias da semana (como, por exemplo, o workshop de Marcela Lucatelli mencionado acima). Boregas relata que as artistas realizavam uma divisão de tarefas, mas que “faziam de tudo”. Estas atividades incluíam desde a curadoria dos eventos, o trabalho de técnicas de som durante as apresentações, até a organização do bar do estabelecimento e a realização de toda a limpeza após os eventos.

Segundo a artista, eram os recursos adquiridos com as vendas do bar que pagavam o aluguel do estabelecimento, de modo que o grupo em si não recebia praticamente qualquer valor pelas atividades:

³⁵ Boregas, além de baixista da banda Rakta, possui um duo de experimentação sonora com Anelena Toku, chamado Frente Violeta. Juliana Rodrigues também trabalha com som e se envolve em diversos outros projetos de produção. Todas elas, além de seus projetos pessoais, se envolvem em parcerias com outros artistas.

Era uma equação maluca que conseguimos manter, mas não tirávamos um centavo para a gente. Nós fizemos um investimento para comprar o som e pagamos esse investimento aos poucos. A AUTA foi um sucesso pelo que era, e nós funcionamos por sete meses, com um evento por semana. Foi praticamente um trabalho filantrópico (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021)

Além disso, as artistas tinham a preocupação de pagar um valor para a pessoa que, na noite de algum evento, ficasse responsável pela recepção de público na porta. Esta função era necessária para controlar melhor a entrada das pessoas e receber a bilheteria corretamente, cujo valor era combinado conforme cada programação. Era comum também que elas mesmas, na forma de revezamento, exercessem essa função.

Geralmente, a bilheteria era destinada a pagar os artistas da noite. Contudo, era muito comum também que as vendas do bar não dessem conta de cobrir os custos básicos de aluguel e contas da casa. Assim, ao menos uma vez ao mês, as artistas combinavam com alguns artistas apoiadores do espaço de realizar um evento voltado à arrecadação de fundos para manter a AUTA.

Infelizmente, com a chegada da pandemia do COVID-19, a AUTA encerrou suas atividades por volta de maio de 2020. Com a impossibilidade de realizar encontros físicos e oferecer o serviço de bar, o qual garantia o pagamento do aluguel, as artistas decidiram se desfazer do projeto:

Ficamos três meses com a AUTA, ainda durante a pandemia. A gente já vinha na questão de que não era fácil manter e estávamos experimentando. Para a gente conseguir se desfazer dela, tirando o dinheiro investido nos equipamentos, era um esquema fácil. [...] Veio a pandemia e “pum”, em um dia, a gente fez toda a mudança do espaço e acabou. Era realmente uma “zona autônoma temporária”. (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021).

No capítulo três desta dissertação, falarei com maior detalhe sobre o processo de fechamento da AUTA e de outros espaços, condição esta imposta pela pandemia do COVID-19. Lá, mencionarei algumas das alternativas encontradas pelos artistas para tentar contornar este fechamento, bem como de que forma alguns contribuíram para apoiar espaços parceiros.







Relato

A primeira vez que fui ao Estúdio Mitra foi por ocasião da terceira edição da série Nota de Pesar, para a qual fui convidada. Decidi participar com meu projeto solo Teratosphonia. Isso foi em abril de 2019. Lembro que foi a Rayra Costa quem me fez o convite. Tinha recebido uma mensagem dela pelo messenger do face ou pelas mensagens privadas do Instagram, não me lembro. Eu já tinha visto este evento acontecendo outras vezes e gostava bastante das artes de divulgação (que eram feitas pela Rayra), além, é claro, de ficar curiosa com a programação e com esse “novo” espaço que agora estava realizando eventos de música experimental.

Como de praxe, me foi pedido um “release” da minha apresentação, para detalhar a descrição do evento no Facebook. O mês de abril tinha sido bastante estranho. Mês difícil emocional e mentalmente para mim. Eu andava nomeando minha apresentação de “Morte Lenta” e, como “release”, enviei para Rayra uma espécie de haikai, no qual eu remetia a essas mudanças da vida que, muitas vezes, acontecem de forma estendida. Achei curioso que o evento se chamava Nota de Pesar.

Além de mim, o evento contaria com outros artistas. Lembro-me que fiquei empolgada com o fato de que, no mesmo evento, estariam presentes projetos que eu ainda não conhecia pessoalmente. Fiquei especialmente curiosa com o noise do D.O.M., do Anderson Gordo. Pelo que eu observava na época, o Estúdio Mitra parecia trazer pessoas de um outro “braço” do

experimental, um pessoal que circula em cenas de grindcore, noise, punk e outras vertentes de música mais extrema. Desde que comecei a frequentar a cena, meus primeiros contatos e interações haviam sido com improvisadores mais ligados ao jazz, ao rock alternativo e ao ambiente acadêmico. Eu conheci a Rayra em alguns desses eventos, provavelmente no Ibrasotope ou no Circuito de Improvisação Livre. Ela era de Santo André, assim como muitas pessoas que circulam por essa cena.

Lembro-me de perguntar se haveria equipamentos que eu poderia usar (já que era um estúdio) e se eu poderia tocar sentada no chão. Nessa época, eu tinha acabado de entrar no mestrado e estava bastante envolvida com arte da performance. Meses antes, eu acabava de finalizar minha graduação em artes visuais, cujo TCC discutia bastante a minha relação com a guitarra elétrica em uma 'chave' mais visual e menos musical. Então, eu estava nessa pesquisa de improvisar no chão, com a guitarra e experimentar coisas novas. Rayra me conta que não haveria problema, mas que o espaço era bastante pequeno. Topei mesmo assim.

Era um lugar um tanto complicado de acessar, ao menos para quem vinha da zona oeste como eu. O Mitra ficava na zona norte, no bairro de Santana, a alguns minutos de carro da estação de metrô mais próxima. Geralmente, o pessoal do Estúdio orientava as pessoas a descer neste metrô e pedir um uber. Também era possível descer no terminal de ônibus e ir andando, como dizia a descrição do evento do Facebook. Como eu estava carregando equipamentos, decidi tomar o uber. Cheguei no espaço bem cedo e, coincidentemente, junto de Rayra e Bruno Dicolla, outro artista que também se apresentaria

no dia. Pediram para chegar antes para realizarmos a montagem e passar o som.

O estúdio ficava em uma casinha amarelada bastante velha, com um portão comprido meio azulado, com a pintura tão velha quanto a da fachada da casa. Pinturas descascando, grades na janela e uma porta de vitrô de alumínio do lado direito, entrada da casa. Um espaço bem distinto de tudo que havia em volta naquele bairro de classe média alta. Ficamos esperando no portão para que abrissem para a gente. Na esquina havia um restaurante de comida árabe que parecia caro e, em volta da casa, era possível notar prédios residenciais desses que aparentam ter um valor de condomínio bastante alto. De dentro da casa sai Igor, um garoto baixinho e de óculos, vestido de preto e cheio de tatuagens, que cumprimenta Rayra e Bruno. Eles pareciam bem próximos. Nos apresentamos e entramos. A porta de entrada dava para uma área externa da casa com cobertura dessas telhas que parecem de plástico. Era um corredor bem estreito que separava o lado direito, onde havia uma escada bem estreita e íngreme que descia para o estúdio, e o lado esquerdo, onde havia duas portas. Tudo era azulejado, de um amarelo envelhecido, como a parede de fora. Na primeira porta, estava o que parecia ser a sala da casa. Nesta sala, havia uma geladeira do lado direito, um armário alto de ferro cinza logo à frente, na parede à esquerda, um toca-discos com boas caixas de som, sofás e muitos cartazes de bandas e projetos musicais na parede. Havia um filtro de água logo na entrada também. Era tudo meio entulhado, mas parecia funcionar. Saindo da sala, voltando ao corredor, a outra porta era mantida fechada. Em frente a esta porta, havia uma escada que subia

para um segundo andar. Lá, havia uma outra sala abarrotada de coisas de estúdio. Parecia um depósito, mas aparentemente funcionava como uma sala e uma cozinha: havia uma pia com alguns utensílios. Ao fundo dessa sala, havia um banheiro. À esquerda dessa sala, havia um quarto onde estava montado um espaço de produção de som, com uma mesa, monitores e um sofá. Voltando para baixo, se seguíssemos esse corredor da área externa até seu final, iríamos parar no fundo da casa, de onde parte outra escada descendo. Essa parte de trás parecia estar em obras e acumular alguns entulhos.

Descemos para o estúdio para já deixar as coisas montadas. Chegando lá, me surpreendi com o tamanho do espaço. Era bem pequeno. Perguntei para Rayra e Igor onde o público ia nos assistir: “Fica todo mundo aqui dentro, cabem umas vinte pessoas em pé”. Dei risada e paguei para ver. Com isso, notei que não seria possível deixar as coisas montadas, pois mais pessoas iriam se apresentar. Eu nunca tinha tocado dentro de um estúdio assim. Tinha um amplificador Orange enorme. Demorei para entender que eu poderia tocar com um amplificador que possuía quatro falantes. Fiquei muito surpresa e empolgada. Era muita potência. Na época, eu não tinha pedais de guitarra, pois nunca tinha tido muito dinheiro para comprar. Tudo o que eu usava era emprestado. Então, tocar naquele espaço parecia muito legal por conta dos equipamentos. Enquanto eu montava minhas coisas para passar o som, notei que havia esquecido de pegar alguns pedais emprestados e perguntei se Igor não poderia arrumar algum para mim. Ele não tinha, mas Rayra lembrou que o Bruno tinha alguns com ele, já que ele tocava mais tarde. Ele me emprestou um de distorção,

da Boss.

Findada a passagem de som, ficamos socializando na parte térrea da casa. As pessoas foram chegando e enchendo o lugar. Na sala, um pessoal parecia estar responsável por cuidar da geladeira e receber o pagamento das bebidas. Eram Igor, Rayra e Katharina, que eu viria a ter amizade depois. Além das bebidas, Igor estava vendendo porções de curry vegetariano que ele mesmo tinha cozinhado. A comida ficava em uma panela enorme de cozinha industrial, em cima de uma caixa de transporte de algum amplificador muito grande. Em cima dessa caixa, havia também uma espécie de altar, com pequenas esculturas divinas orientais, alguns incensos e velas coloridas. O cheiro do lugar era essa mistura de incenso, cigarro, cerveja e curry. O som do lugar era a mistura de muitas conversas empolgadas e as músicas que vinham do toca-discos. Havia uma fila de discos que se acumulava em um cavalete na mesa, esperando sua vez de serem tocados. Assim que conheci esse espaço da casa, Igor me mostrou sua coleção de discos com empolgação e me deixou à vontade para colocar algum na fila, se eu quisesse. Parecia ser comum as pessoas escolherem um disco do armário e colocar para tocar nos eventos. Igor me lembrou que eu tinha que colocar o disco atrás de todos que já estavam no cavalete, para respeitar a fila. Fiquei interessada pela variedade de estilos que encontrei naquele armário. Igor passava um ar de que só escutava grindcore. E, naquela noite, pude ouvir de tudo: grindcore, doom, samba raiz, dub e noise muito barulhento. Isso, sem contar as apresentações que ocorreriam logo menos e que seriam bastante variadas.



O Estúdio Mitra passou a de fato organizar eventos musicais por volta de 2018, com as séries de apresentações Nota de Pesar e Gravação Aberta. Até então, a empreitada funcionava como um estúdio comum, oferecendo serviços de gravação e produção. Trava-se de um antigo e “informal” projeto do artista Igor Souza e seus ‘sócios’. Na medida em que Souza – principal articulador do espaço – enxergou a possibilidade de se profissionalizar a partir dos serviços do estúdio, ele começa a se dedicar à área e a instrumentalizar o espaço:

Passei a estudar sonoplastia e trilha sonora, mais propriamente para o teatro. Então, aceleramos as obras no estúdio e, em 2016, ele estava com a estrutura montada. Aos poucos adquirimos amplificadores, caixas. E passei a gravar meus trabalhos, da minha família e agregados. Nisso, o Kiko e o Kexo, que são amigos da cena underground e ex-proprietários do Estúdio Duna, chegaram à nossa sociedade informal e trouxeram seus equipamentos e seus projetos. Passei a produzir alguns colegas da cena punk e metal e mais recentemente (2018, aproximadamente) artistas experimentais, com quem tenho dialogado mais hoje em dia (Igor Souza, durante entrevista em 14 de abril de 2021)

A abertura do espaço para noites de apresentações também começou de maneira mais informal. Souza conta que a ideia inicial era a de “juntar pessoas para conversar, ouvir um som, tocar e formar uma rede colaborativa”. Contudo, a boa qualidade das apresentações, proporcionada pela estrutura do estúdio, agradou os frequentadores: “foram chegando mais pessoas de fora desse circuito ligado ao punk”. A aproximação com uma produção experimental teria vindo por meio da própria cena punk, frequentada por Souza:

Desde 2013, aproximadamente, passei a me interessar mais por executar música sozinho, pela vontade de sair do formato quadrado da música metrificada, das alturas definidas etc. Essa, de certa forma,

foi uma tendência geral da cena punk por um momento e assimilei como algo de importância, no mesmo patamar que os projetos ‘de banda’ (Igor Souza, durante entrevista em 14 de abril de 2021)

Outros aspectos contribuíram para que o Estúdio Mitra começasse a envolver com a produção experimental. O primeiro que posso citar relaciona-se às condições de infraestrutura do Estúdio. O espaço encontra-se localizado no bairro de Santana (zona norte de São Paulo) e é cercado por prédios residenciais. Segundo Souza, isto o levou a evitar apresentações de projetos musicais que contivessem instrumentos muito barulhentos (como uma bateria, por exemplo) ou um grande número de integrantes. Assim, bandas de música punk, rock ou metal – com as quais ele estava familiarizado – não se configuravam como opção para uma curadoria. Além disso, o estúdio em si e os espaços de socialização muito pequenos não comportavam um público muito numeroso. Dessa forma, o Estúdio Mitra optou por realizar eventos mais intimistas, com projetos musicais que possuem uma estrutura de equipamentos mais adaptável – algo relativamente mais comum em projetos de música experimental.

Um segundo aspecto que contribuiu para que a casa se aproximasse da cena experimental é a relação que Igor Souza estabeleceu de forma direta com ela. Frequentador do Ibrasotope, Souza já conhecia alguns colaboradores daquele espaço que também vinham da cena punk. As características de organização do Ibrasotope inspiraram o artista na elaboração da proposta do Estúdio Mitra:

Como eu já me espelhava bastante na experiência agradável dos eventos do Ibrasotope, pensei que poderíamos fazer algo parecido.

No Ibrasotope mesmo existia uma confluência de pessoas atuantes em diversos fronts musicais. Queria que aqui tivesse proposta semelhante: um espaço aberto para quem quisesse apresentar seu trabalho e não tivesse problemas em juntar seu trabalho e pesquisa à uma grade contendo pessoas de outra realidade cultural (Igor Souza, durante entrevista em 14 de abril de 2021)

Entretanto, a instauração do Estúdio Mitra enquanto espaço relacionado à cena experimental se deve em grande parte à realização dos eventos Nota de Pesar e Gravação Aberta. E esta realização se deu de forma igualmente informal, estabelecendo-se a partir da vivência do dia-a-dia e dos desafios trazidos pela atividade de produção.

O Nota de Pesar começa a partir da parceria de Souza com a artista Rayra Costa e depois passa a contar com os artistas Katharina Cotrim e Tiago Miazzo. A parceria de Cotrim aconteceu de forma espontânea, uma vez que, no espírito da colaboração e por ser frequentadora do espaço, passou a auxiliar na organização do ‘bar’ e na recepção do público. Miazzo, por sua vez, entrou para a produção a convite dos três artistas, pois já possuía um vínculo com eles e com o espaço.

Segundo Igor Souza, a divisão de tarefas dos primeiros eventos se deu de forma “bastante confusa” no início, uma vez que não havia uma estrutura básica de “caixa” e “balcão de bar”, como é comum em espaços voltados para apresentações musicais que oferecem esse tipo de serviços:

Éramos bem amadores. Com o tempo fomos entendendo que o ideal seria eu cuidar da parte de receber o pessoal artista que iria tocar, para passar o som e acomodar equipamentos. Rayra, Katharina, [Bruno] Dicolla (que chegou a fazer uma arte para o evento de forma voluntária) e Miazzo, passaram a se

organizar entre receber as pessoas, servir e anotar as cervejas que cada um tinha consumido (passamos a ter máquina de cartão depois), além de servir a comida e conduzir a discotecagem (Igor Souza, durante entrevista em 14 de abril de 2021)

Em relação à curadoria dos eventos, buscam “sair da zona de conforto”, chamando artistas de fora do círculo de noise/punk mais próximo. São interessados em saber com quem as pessoas se relacionam artisticamente, quais outras cenas circulam pela cidade e, até mesmo, pelo país. Tentam montar uma programação de “estilos variados” preocupada com uma “equidade social”. Além disso, os produtores do evento sempre buscaram sugestões de artistas que produzem eventos em outros espaços: “são pessoas que adentram no círculo do Nota de Pesar, como Anderson Gordo, Bruno Dicolla, Nanati Francischini, J-p Caron, Sannanda Acácia e Gabriela Nobre” (SOUZA, Igor). O Nota de Pesar realizou cerca de sete eventos entre 2018 e 2019, abarcando projetos com uma estética sonora mais “pesada ou pesarosa”.

Já o evento Gravação Aberta, organizado por Igor Souza e Katharina Cotrim, varia mais amplamente em termos de estéticas sonoras, com apresentações de harsh noise, drone, improvisação livre, entre outros. Ao contrário do Nota de Pesar, em que o estúdio é usado como uma espécie de ‘palco’ ou ‘espaço de apresentações’, o Gravação Aberta convida artistas para a gravação de uma apresentação em estúdio. No entanto, o dia desta gravação é aberto ao público, o qual pode assistir às gravações ao vivo.

O Estúdio Mitra, assim como a maioria dos espaços independentes dedicados ao experimental, sempre organizou os eventos a partir de recursos próprios, dividindo os custos entre os organizadores. Igor Souza conta que parte da venda de bebidas e comida é utilizado para “pagar quem trabalhou no evento, mesmo que cobrisse apenas o transporte ou a própria cerveja”. Segundo ele, o espaço sempre sentiu bastante dificuldade de fornecer o serviço de bar ao público e manter este último entretido durante os eventos:

A maioria das pessoas gostam de tomar uma cerveja confraternizando, e se a cerveja acaba, a chance de elas esquecerem do evento em um bar próximo é grande. [...] Com o passar do tempo, entendemos a insustentabilidade de manter o evento de maneira sadia [apenas] por meio da cerveja. Depois de muita resistência minha, topei a ideia da Rayra de estabelecermos um valor sugerido [de entrada para o público], que seria dividido entre quem trabalhou (organização e artistas). Com isso, passamos a ter maior segurança e tranquilidade em não deixar ninguém ‘na mão’. Sempre mantivemos, como mínimo garantido a quem trabalhou, a comida e uma ou duas bebidas [...] A cerveja passou a apenas se auto sustentar e nos livramos dessa preocupação. (Igor Souza, durante entrevista em 14 de abril de 2021)

O Estúdio Mitra enquanto serviço de gravações e produção musical, entretanto, se mantém com os trabalhos de Igor Souza e seu sócio Kiko. Souza conta que eles direcionam parte do que ganham com os serviços para custear as contas básicas do espaço e que planejavam investir na expansão das salas, com o intuito de realizar eventos maiores e poder alugar alguns dos espaços para ensaios e filmagens. Contudo, “infelizmente, a pandemia [do COVID-19] e o fascismo abortaram esse projeto”.



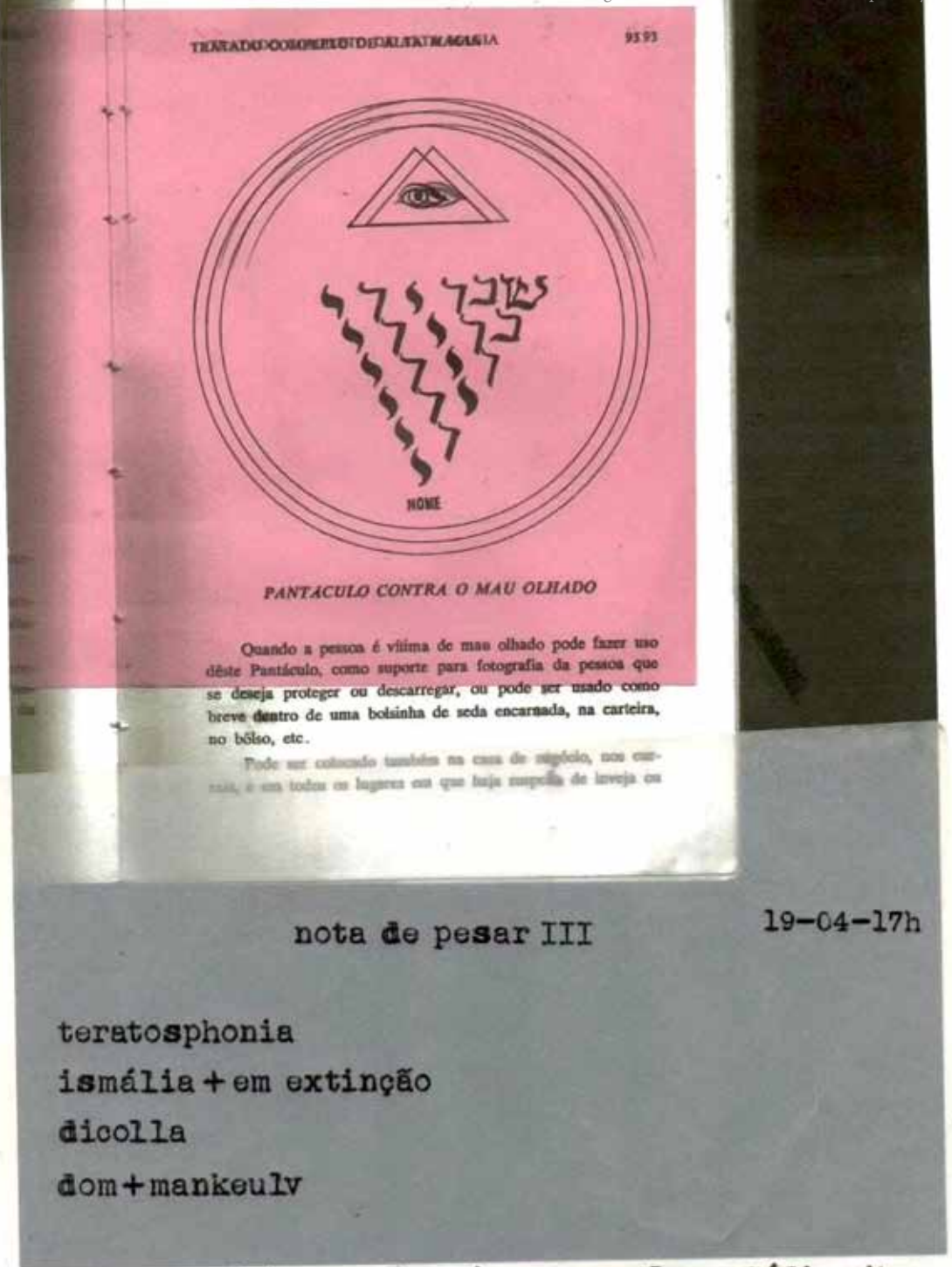
Figura 27 - Cartaz Gravação Aberta - por Rayra Costa, 2019



o exílio
zêros
1-8
18h
gravação aberta

r. alphonusus de guimaraens-41- estúdio mitra

Figura 28 - Cartaz Nota de Pesar III - por Rayra Costa, 2019



r. alphonusus de guimaraens-41 - estúdio mitra

Figura 29 - Mapa - Espaços onde ocorreram eventos de música experimental em São Paulo



O mapa anterior exhibe alguns dos lugares por onde ocorreram apresentações de música experimental, além de espaços cujas atividades são voltadas exclusivamente para esta prática. É preciso enfatizar que estes dados por onde a cena já circulou na cidade não são absolutos: existem muito mais espaços que possivelmente não estão presentes no mapa. Isto porque nem tudo o que acontece é documentado e também porque a minha visão como pesquisadora tem um limite temporal e contextual. Os dados que levantei foram de eventos que tomei conhecimento pessoalmente desde pelo menos 2014, além de outros que aconteceram antes desse período (2012) os quais consultei sobretudo nas redes sociais, em perfis de Facebook, em blogs de espaços e coletivos e em entrevistas. A maioria dos registros deste caráter que encontrei documentados são do Circuito de Improvisação Livre e do Ibrasotoe, os quais mantêm sites/blogs e perfis nas redes sociais. Porém, este levantamento não se restringe a estes dois espaços/coletivos³².

No mapa, é possível notar uma grande concentração de eventos na região centro-oeste da cidade e a quase ausência de eventos na zona norte, especialmente na zona leste. Alguns espaços estão presentes na zona sul ‘mais central’ e outros em cidades da Grande São Paulo, como Santo André e São Caetano do Sul. As regiões mais periféricas da cidade, como os extremos ou ‘fundões’, não apresentam nenhum espaço ou apresentação eventual relacionado a música experimental. A região do centro da cidade é conhecida por suas disparidades sociais: enquanto

³² É possível conferir a listagem dos espaços presentes no mapa nos anexos, ao final da dissertação.

é possível encontrar um número importante de pessoas em situação de rua e inúmeros trabalhadores provenientes da periferia, lá encontram-se diversos ‘cartões postais’ da cidade e instituições culturais de grande porte como o Centro Cultural Banco do Brasil, unidades do SESC, dentre outros. Como podemos observar, a música experimental tem estado presente nesta região, assim como na região centro-oeste, acessando espaços institucionais importantes e que detém grande parte do capital que atualmente tem poder de manter o mercado musical em funcionamento (o SESC é um exemplo). Contudo, já há muito tempo, seu maior acesso tem se dado em espaços de pequeno porte que realizam algum tipo de serviço comercial, como estúdios musicais, bares, restaurantes, além, é claro, dos espaços culturais independentes.

Como dito, os espaços aqui demarcados no mapa são, em grande parte, de eventos realizados pelo Circuito de Improvisação Livre e pelo Ibrasotoe. É possível notar que a maioria dos eventos realizados em Santo André correspondem ao Circuito. Isto nos leva a uma característica da dinâmica desta cena: os eventos são, num geral, realizados localmente em relação aos seus articuladores. Neste caso, é possível que grande parte dos eventos que aconteceram em Santo André tenham sido realizados por membros do coletivo que residem nesta cidade, como é o caso de Luiz Galvão. Existem outros artistas desta cidade que produzem música experimental e também articularam encontros, como os que aconteceram no extinto Alá.Lajê. Estes são apenas alguns exemplos do que podemos encontrar em relação a ocupação espacial da música experimental na cidade de São Paulo.



Neste item, realizo algumas aproximações entre características destes espaços e coletivos, com o intuito de levantar aspectos que possam contribuir para uma maior compreensão dos modos de organização e das questões que perpassam esta cena musical. Embora cada um dos espaços aqui expostos (Ibraotope, AUTA e Estúdio Mitra) tenha sua própria história e vínculo com a cena experimental, existem diversos pontos de convergência entre eles e que dizem respeito tanto à forma como estas empreitadas se organizam quanto em relação aos princípios que compartilham. Vale reiterar algumas características já levantada aqui e que considero fundamentais sobre este modo de organização: a presença de uma certa informalidade, a prática do “faça-você-mesmo”, a organização independente e autogerida, além de uma predisposição a ideia de trabalho coletivo.

Considero que a presença destes aspectos se dá objetivamente por duas razões que, de certa forma, se complementam. A primeira delas são algumas condições sócio-político-econômicas³⁶ do Brasil (e, claro, as específicas da

36 Quando uso o amplo termo “condições sócio-político-econômicas” me refiro a algumas transformações sofridas no campo cultural com a ascensão do conservadorismo na política e economia brasileira, especialmente a partir de 2013. Deste ano em diante e especialmente após a eleição de Jair Bolsonaro (2018), o Brasil vive um período de desgaste de sua democracia, refletidos em fragilidade social, aumento da violência, aumento da concentração de renda, perseguições políticas, genocídios (contra indígenas, pretos e LGBTQI+), precarização do trabalho e dos direitos trabalhistas num âmbito geral, negligência e precarização de diversos setores (como o cultural), negacionismo, alastramento do ativismo conservador, miséria e caos social. Para compreender com maior detalhe este panorama, conferir o texto *Making Oneself Heard in Public, through Art and in Sound-Based Scholarship* (2019) no qual o pesquisador Rui Chaves realiza uma breve análise deste contexto político e econômico que atravessa a cena musical aqui estudada.

cidade de São Paulo³⁷) e a forma como o poder destas é capaz de interferir na atividade artística presente no país, tanto no que diz respeito ao estabelecimento de um campo de atuação que é institucional (um mercado que absorve trabalhadores, uma indústria, o papel do Estado neste ambiente, a forma como se estabelecem, etc.), quanto no que diz respeito ao valor da atividade artística para a sociedade brasileira (como se dá a valorização da figura do artista, a presença de diferenciações entre artistas/práticas “profissionais” ou “amadores/as”, os discursos que classificam e legitimam estas categorias, entre outros). Estes aspectos podem ser resumidos às possibilidades restritas de financiamento estatal³⁸ e ao pouco espaço que a música experimental tem em iniciativas do setor privado.

A segunda relaciona-se a aspectos mais subjetivos dos participantes desta cena e que, ao meu ver, são comuns às cenas musicais, como, por exemplo: o compartilhamento de princípios ético-políticos³⁹ e a produção de um sentido

37 A cidade de São Paulo tem uma enorme oferta de bens culturais, contudo, possui alto custo de vida, urbanização e gestão excludentes, além de não possuir um sistema de locomoção que seja verdadeiramente acessível.

38 Embora seja de conhecimento geral a existência de projetos de fomento federal como a Lei Rouanet, ou mesmo iniciativas locais como, por exemplo, o PROAC no estado de São Paulo, tais recursos são ainda muito restritos, tornando estes editais extremamente competitivos. Os critérios de avaliação e bonificação dos projetos artísticos inscritos frequentemente recaem em concepções meritocráticas ou favorecimentos, privilegiando artistas consagrados em detrimento daqueles que realmente necessitam de auxílio. Além disso, os critérios de contemplação dos fomentos também privilegiam projetos artísticos com apelo e estrutura mais comercial, deixando de lado práticas como a música experimental. Dessa forma, embora o governo brasileiro tenha iniciativas promissoras para acolher o setor cultural de forma estatal, estas iniciativas não só carecem de uma profunda transformação ideológica (mais inclusiva e justa), mas também de serem tratadas com prioridade e receberem maiores investimentos.

39 Como vimos, é muito comum que os espaços aqui estudados (Ibrasotope, AUTA e Estúdio Mitra, além de outros) tenham como princípio o sistema de

individual por meio da identificação com uma comunidade ou prática artística específica.

Essas condições (materiais, éticas/políticas), aliadas ao posicionamento político destes artistas frente ao campo em que atuam (práticas artísticas que se identificam com um “underground” ou algo à margem de um fluxo oficial/legitimado de arte) alimentam dinâmicas presentes nesta cena, as quais vão desde atividades práticas e objetivas de gestão de determinado espaço/coletivo, até a forma como se estabelecem os vínculos sociais, além da relação que estes artistas têm com suas produções artísticas. Evidentemente, as citadas condicionantes também sofrem a interferência da atuação destes artistas na cena, uma vez que também tem poder de estabelecer transformações nessas condições – as quais se dão geralmente por meio da ocupação dos espaços da cidade, do próprio fortalecimento e expansão da cena e do vínculo entre seus participantes, da projeção de artistas em outros espaços artísticos, além de, é claro, atitudes objetivamente mais políticas de seus participantes (isto é, um posicionamento assertivo enquanto uma “cena”, sua presença em espaços

entradas colaborativas e acessíveis, ou que buscam constantemente desviar de compromettimentos burocráticos (como um contrato de aluguel, por exemplo). Contudo, não é possível afirmar que exista um modelo econômico escolhido pela cena. Isto é, busca-se desviar da lógica comercial em vistas a privilegiar outras interações e construções sociais, contudo, isto não quer dizer que tais empreitadas não busquem algum tipo de fomento quando necessário. Em partes, a impressão de que se critica a intenção de gerar algum rendimento tem a ver com questões éticas, mas também porque, por exemplo, a cobrança de um valor de entrada pode incorrer na perda do público. Da mesma forma, se uma oportunidade de fomento ou patronato surge (como os editais públicos e privados) os coletivos com disposição costumam pleiteá-los. Embora a cena pareça desejar resistir ao modus operandi do mainstream musical, tal estrutura muitas vezes se sobrepõe aos seus desejos de exercitar outras formas de atuação.

institucionais como as universidades, o estabelecimento de debates acerca de suas práticas artísticas frente aos discursos e pensamentos musicais mais hegemônicos, a concretização de uma produção, entre outros).

Embora as diferentes cenas experimentais pelo país funcionem a partir de condições e princípios semelhantes (em grande parte devido ao contexto político e econômico), não podemos ignorar as diferenças consideráveis que existem entre cada estado, tanto em relação ao acesso a políticas públicas e investimento federal, quanto em relação as suas singularidades culturais. Quando falamos de uma cena como a da cidade de São Paulo, estamos objetivamente falando de uma cena experimental acontecendo em uma das cidades mais populosas do país, uma das que recebe maiores recursos financeiros, além de possuir grande circulação e diversidade de pessoas. Os principais espaços desta cena raramente se estabelecem em regiões periféricas da cidade de São Paulo, embora saibamos que uma parte importante de seus frequentadores e participantes residam nestas regiões. O fato destes espaços se estabelecerem na região central da cidade (ou em bairros cujo acesso à esta é facilitado) complexifica o acesso físico à cena por parte de residentes de regiões não centrais. Desse modo, a circulação de pessoas pela cena corre o risco de se tornar exclusivista.

Mas estas limitações acontecem por diversas razões e não unicamente pela localização destes e de outros espaços da cena experimental. A cena experimental paulistana é bastante diversa e “multi-estilística” (McNally, 2019: 3-9), sendo

composta, como vimos, por uma variedade de práticas musicais. Isso, aliado a extensa geografia da cidade, torna comum que muitos espaços e coletivos não se conheçam, mesmo que se sintam associados a uma cena de experimentação. Além disso, as condições materiais de existência de espaços independentes na cidade, bem como a classe a qual pertencem a maioria de seus participantes, são fatores importantes para determinar a concentração geográfica presente na cena experimental.

A seguir, vou analisar as questões levantadas acima comentando sobre os espaços Ibrasotopé, AUTA e Estúdio Mitra (além de outros que esta dissertação não pôde focar). Tais empreitadas são geridas por artistas da própria cena, surgem e vivem a partir de uma certa informalidade. Isto é, os compromissos são estabelecidos diretamente entre os envolvidos e seu modo de funcionamento busca ser bastante distinto dos espaços mais institucionalizados, valorizando as experiências do dia-a-dia, as contingências e desprendimentos inerentes ao ‘fazer’ independente. Neste sentido, a prática/ética do faça-você-mesmo é uma constante: não há recursos públicos ou algum tipo de patrocínio, os artistas preparam os espaços para que suas atividades se autossustentem financeiramente, não há primazia pela ‘especialização’ em determinada função, uma vez que se realiza as atividades com os recursos possíveis e disponíveis no momento. Se as soluções não estão dadas, inventa-se caminhos para resolver problemas e desafios. Se falta conhecimento para realizar determinada função, aprende-se o conhecimento necessário, de maneira autônoma ou contando com o apoio de colaboradores. Num geral, não há objetivo de

obter ‘lucro’⁴⁰ ou subsistência por meio dessas empreitadas, suas atividades acontecem para que se estabeleçam espaços de prática artística, de troca de experiências, encontros, para que se possibilite que os próprios artistas usufruam desses espaços e que tais espaços possam ser garantidos para outros artistas – para que se fomente, enfim, uma cena, ainda que ‘fomentar uma cena musical’ não seja um objetivo explícito de alguns desses espaços, como era o caso do Ibrasotopé. Considerando as condições materiais restritas inerentes a estes ambientes independentes e auto-organizados, bem como os princípios que os inspiram, há um espírito de solidariedade e colaboração que permeia a cena experimental (Del Nunzio, 2017, 52-54; 83). Assim, é possível afirmar que esta forma de auto-organização também tem origem na busca por uma autonomia em relação ao mercado musical e seu poder de legitimar determinadas práticas, discursos e ideias de música.

Como pudemos ver no item anterior, estes espaços funcionam por meio da coletivização das tarefas e custeio de manutenção. É comum que os organizadores envolvidos realizem todas as funções: produção, curadoria, ‘serviço de bar’, técnica de áudio, montagem de palco, limpeza, entre outros. Isto se dá em grande parte porque operam a partir de uma lógica distinta de espaços mais estruturados nos quais circulam projetos musicais de grande porte, que atendem a

40 Embora esteja fora de contexto, faço uso do termo “lucro” aqui justamente para enfatizar que a lógica de funcionamento desta cena é outra. Não há um “capital” circulante e geralmente não se paga pelo trabalho desempenhado pelos espaços, selos e artistas que produzem/constróem esta cena. Dessa forma, sequer existe a possibilidade de se falar em “lucro”. Este circuito se estabelece num outro modelo que não o modelo comercial tradicional. O sistema de lucro não pode ser tomado como uma definição desta cena.

um número elevado de pessoas, contam com funcionários, gestores, empresários, segurança, entre outros. Num geral, os ‘serviços’ oferecidos (como bar, cobrança de entrada, etc.) não tem a pretensão de gerar ‘lucro’, mas de garantir a manutenção e o custeio básico destes estabelecimentos, como aluguel, contas e os próprios eventos. Além destes fins e igualmente importante, o consumo de bebidas e comida contribuem para que as pessoas desfrutem de um ambiente agradável de convivência: são parte do ‘ritual’ desses encontros, ajudando instaurar um ambiente festivo e de socialização.

_Condições de existência: coletivização e autonomia

Ao contrário dos outros projetos, o Ibrasotope surge a partir da experiência de estudantes de composição musical de uma universidade pública, os quais sentiam certa dificuldade de estabelecer espaços de trocas de experiências artísticas, debates e articulação dentro do ambiente institucional. A partir desta situação, buscam criar outro ambiente, fora da universidade, com o objetivo de “democratizar” as práticas artísticas nos quais estavam interessados, além de se conectar com outros interessados. As artistas organizadoras da AUTA, por sua vez, também partiram de algumas experiências vividas em suas carreiras artísticas, as quais se refletiam, dentre outras coisas, na falta de infraestrutura e pequena oferta de espaços

de apresentação. A AUTA surge a partir desta situação, além, como vimos, do desejo de instaurar conexões entre outras linguagens artísticas e viver a experiência de organizar um espaço autônomo e coletivo.

O sonho era ter um lugar desse com estrutura e dinheiro não precisar ser a grande preocupação do espaço. [...] São dois pontos em relação a variedade de atividades e aglutinação de cenas: um é fazer o lugar ser mais fértil pelos encontros e o outro é que pro espaço se manter é difícil ser restrito. Então a ideia era misturar, ser mais fértil e plural. E como se manter sozinho? É mais difícil. Tem uma co-dependência dos artistas, das pessoas que produzem. A ideia era essa, de levar pra um lugar de espaço de criação. (Carla Boregas, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

O Estúdio Mitra, embora já bastante ligado ao universo underground, inicia suas atividades como um estúdio particular cujas atividades tomam proporções profissionais. A estrutura do Estúdio aliada ao desejo de seu organizador de contribuir com a cena experimental, levaram o espaço a organizar eventos colaborativos e coletivos.

Mesmo que não seja o foco desta pesquisa, cabem comparações com o Circuito de Improvisação Livre. O CIL, de maneira semelhante aos demais, parte de um desejo do coletivo de concretizar uma prática artística na cidade (a improvisação livre), a qual não encontrava espaço de atuação. Diferentemente dos demais, não buscaram instaurar um espaço físico próprio e dedicaram esforços ativos na busca por espaços já estabelecidos os quais aceitassem a improvisação livre em sua programação. Dessa forma, é possível dizer que o Circuito foi um dos coletivos que mais ‘espalhou’ a prática experimental na cidade (e até mesmo na Grande São Paulo, em cidades como

Santo André e São Caetano), uma vez que é de sua autoria grande parte dos eventos documentados no mapa anterior.

Vale mencionar que, embora as empreitadas aqui estudadas tenham suas próprias motivações e trajetórias, todas elas se cruzam em algum momento. Como vimos, o Ibrasotope e o CIL por muitas vezes ‘uniram forças’ e organizaram diversos eventos em parcerias, tanto na sede do Ibrasotope quanto fora dela. A AUTA e o Estúdio Mitra talvez não tenham realizado parcerias diretas enquanto ‘espaços’, mas seus organizadores recorrentemente estiveram presentes nas programações um do outro. Mesmo que a cidade de São Paulo seja extensa e abarque projetos que por certo tempo não se cruzem, o fato é que estes estão suficientemente próximos para que seja comum um eventual encontro entre todos. Vale ressaltar que, provavelmente, esta cena experimental é muito maior do que fui capaz de mapear e conviver nestes anos de circulação e que ainda existem muitos outros cruzamentos possíveis entre espaços e artistas que desconheço.

_Organização

É a associação entre artistas (estabelecendo formalmente ou informalmente um coletivo) uma das ações que torna possível a existência de espaços físicos independentes. Todas as empreitadas estudadas aqui são articuladas por um grupo de pessoas, ainda que este sofra transformações internas

ao longo do tempo (Ibrasotope), ou tenha sua condução mais ou menos concentrada na figura de uma pessoa (Estúdio Mitra). De todos, o Circuito de Improvisação Livre é o projeto cuja dinâmica parece ser a mais difusa, uma vez que funciona como uma espécie de associação. Os envolvidos organizam eventos ora individualmente, ora realizando parcerias internas, identificando-se sob um mesmo ‘nome’.

Esta associação entre artistas, com o objetivo de viabilizar projetos de música experimental independente, não acontece apenas por razões práticas de sobrevivência, como é o caso de uma moradia estudantil, mas também pelo estabelecimento de trocas artísticas:

Todo mundo que morou lá [no Ibrasotope] meio que fazia parte da cena. Era uma república legal de se morar porque você ficava com pessoas que entendiam o que você fazia artisticamente e havia o espaço de ensaio (que era o Ibrasotope). Acho que era, de algum modo, mas muito nas entrelinhas. Todo mundo que ia morar no Ibrasotope se envolvia de algum modo. (Natacha Maurer, durante entrevista, em 16 de fevereiro de 2021)

Como vimos no Ibrasotope, a união entre moradia e espaço cultural tornou possível a sobrevivência de um projeto que não tinha intenções comerciais, pois havia um coletivo dividindo custos básicos de manutenção e dividindo funções de organização. Ao mesmo tempo, ao abrigarem artistas estrangeiros ou de outros estados que estavam ‘de passagem’ pela cidade, contribui-se para a circulação artística a nível nacional, a troca de conhecimentos, experiências, vivências, seja no encontro da apresentação musical, seja no oferecimento de oficinas, workshops, entre outros.

Os coletivos aqui estudados buscam desviar o máximo possível da necessidade de se envolver em atividades ‘empreendedoras’ as quais impliquem na burocratização de seus projetos, procurando ser o mais independente da lógica comercial/institucional possível. Por outro lado, embora a burocracia e o dinheiro nem sempre garantam estabilidade, a maior parte deles possui certas fragilidades que ameaçam sua continuidade. O Ibrasotope, por exemplo, embora precisasse arcar com custos básicos (aluguel e contas), estabeleceu-se em um imóvel pertencente a familiares de um de seus organizadores. Isto não significou, contudo, a estabilidade da empreitada, uma vez que nunca houve garantias para a continuidade de seu uso. O Estúdio Mitra, de forma semelhante, funciona em um imóvel que não pertence ao seu organizador, mas a um dos sócios do estúdio. Assim, a parte do projeto “Estúdio Mitra” que é voltada para a cena experimental, acaba por ter que existir de maneira ‘paralela’ aos serviços técnicos do estúdio: “Um amigo cedeu a casa para montarmos o estúdio juntos, então não pagamos aluguel. Nada mais justo então reverter isso pra cena, pra quem está precisando de espaço para tocar e conviver” (Souza, 2020).

Para a AUTA, por exemplo, não ter contrato de aluguel significava que seria possível se desfazer do projeto caso ele “não desse certo”: “Para a gente conseguir se desfazer dela, tirando o dinheiro investido nos equipamentos, era um esquema fácil. [...] Veio a pandemia e “pum”, em um dia, a gente fez toda a mudança do espaço e acabou.” (Boregas, 2021). Além disso, o espaço já contava com toda a estrutura necessária para shows e serviço de bar, além de alguns equipamentos, de modo que as artistas não precisaram investir consideravelmente – algo que seria inviável para elas: “Não tínhamos contrato e era uma continuação da S/A, do Akin. Fomos só readaptando e trazendo eventos, não começamos o espaço do zero” (Carla Boregas, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

Em partes, é possível afirmar que estes espaços do experimental independente se tornaram possíveis porque não lidam com condições burocráticas complexas ou alugueis exuberantes. Estas situações expõem algumas das condições nas quais tais projetos se estabelecem: sem garantias, com pouca infraestrutura e a partir do que se mostra possível no momento. Entretanto, o que torna de fato real a existência destes espaços é o esforço dos artistas envolvidos em contornar as lógicas pré-estabelecidas, as burocracias, a estrutura do mercado, entre outros.

Estes desvios da lógica burocrática e comercial por meio do “faça-você-mesmo”, cultivando características de informalidade, também são observados em dinâmicas interna destes espaços, como: a forma como estabelecem (ou não) uma cobrança de ‘bilheteria’; a forma como estes artistas se relacionam com seus projetos artísticos (num sentido ‘íntimo’ ou ‘pessoal’); os critérios para se pensar a curadoria das noites de apresentação; a forma como lidam com o público que frequenta estes eventos; e a forma como se relacionam com outros espaços e coletivos da cena experimental.

—Acessibilidade e ‘democratização’

Seguindo o objetivo de desviar da lógica comercial, é muito comum tanto o sistema de ‘entradas colaborativas’ (sem fixar um preço único a ser pago obrigatoriamente) quanto o

estabelecendo de um valor acessível. Em geral, a fixação de uma ‘bilheteria’ era para garantir aos artistas que se apresentam nos eventos o pagamento de uma ‘ajuda de custo’. Os espaços aqui estudados optaram com maior frequência pelo sistema de ‘entrada colaborativa’⁴¹.

Como vimos, o Ibrasotope mantinha uma “caixinha” na entrada do espaço, na qual a contribuição aos artistas deveria ser depositada. Havia também uma ‘caderneta na qual os frequentadores anotavam o consumo de bebidas e comida. Tais sistemas eram escolhas explícitas de seus organizadores de coletivizar parte da gestão do espaço (a que era possível), o qual, por muitos anos, ficou à cargo de não mais que duas pessoas. Era uma atitude de dividir responsabilidades e convocar os frequentadores da cena a assumirem a colaboração (ou não) para com o espaço e artistas que se apresentavam.

A escolha por não fixar um valor de ‘bilheteria’ tinha outros motivos. Dentre eles, havia a intenção de evitar a produção de uma espécie de ‘exclusivismo’ na cena, sendo acessada apenas por quem tivesse condições de pagar por este acesso. Seus organizadores entendiam que a fixação de valores poderia ser incoerente com sua intenção de “fomentar uma cena experimental” e “democratizar” esta prática musical. Além disso, conforme pudemos ver a partir de declarações de Natacha Maurer, a tentativa de estabelecimento de um valor (ainda

41 Vale ressaltar que esta opção nem sempre foi absoluta, uma vez que estes espaços frequentemente ‘abriam’ para a realização de eventos organizados por pessoas ‘de fora’ do coletivo, as quais optavam por fixar valores de entrada. Contudo, como já dito, isto não era recorrente.

que bastante baixo) foi recebida com resistência por parte do público, na época. A articuladora do Ibrasotope relatou que tal fixação era improdutiva, uma vez que nem sempre as pessoas possuíam o dinheiro físico na hora da contribuição, de modo que o sistema colaborativo se encaixou melhor na realidade do espaço e de seus frequentadores: “Ainda era um público que estava crescendo e tínhamos que conquistar esse público. E se fixássemos esse preço provavelmente ia afastar o público que estávamos tentando trazer” (Maurer, 2021).

Vale ressaltar que o Ibrasotope se localizava em um bairro de alta renda cujo acesso por meio de transporte público era possível, porém ‘trabalhoso’ e, a depender de quem o acessa, oneroso: o bairro de Vila Nova Conceição se encontra na região sul da cidade e o deslocamento por São Paulo é reconhecidamente cansativo e caro. Flexibilizar a entrada no espaço, portanto, era uma forma de incentivar que o pequeno público do experimental frequentasse o lugar, ainda mais se considerarmos que boa parte deste público reside na Grande São Paulo ou em regiões distantes do centro urbano.

A AUTA, o Estúdio Mitra e os eventos do Circuito de Improvisação Livre funcionavam de maneira muito semelhante ao Ibrasotope. Estes espaços/coletivos, como vimos, estruturam-se a partir de princípios similares, de modo que os ‘serviços’ oferecidos (de bar, de bilheteria, entre outros) são voltados unicamente para a manutenção do espaço. No caso da AUTA, parte desses recursos eram usados tanto para pagar pelo trabalho da pessoa responsável pela recepção

‘na porta’, quanto como ajuda de custo aos artistas da noite. Além disso, era comum combinar com artistas um evento cuja arrecadação seria inteiramente voltada para o pagamento do aluguel do imóvel. O Estúdio Mitra também destinada as poucas colaborações arrecadadas aos artistas e produtores da noite. Em suma, podemos afirmar que todos os coletivos, de uma forma ou de outra, ofereciam suas atividades com três intenções primordiais: instaurar um espaço para a cena, garantir o ‘divertimento’ do público à preço acessível e garantir a sobrevivência material mínima do projeto.

Contudo, estes sistemas colaborativos implicam em diferentes situações, as quais não necessariamente garantem um não ‘exclusivismo’, tampouco uma maior ‘democratização’. Ainda assim, foram soluções encontradas pelos organizadores destes espaços, conforme suas percepções, necessidades e desejos. Deixar em aberto quanto/se os artistas irão receber pelas apresentações, vem sendo problematizado com alguma frequência na cena experimental, embora seja uma realidade que muitos dos artistas que a frequentam não o façam em busca de uma subsistência ‘material’, mas subjetiva e artística. A forma de organização da cena, bem como as condições nas quais ela se instaura, vem sendo percebidas como reflexo de uma complexa teia de situações que tem poder de determinar o campo artístico no Brasil. Assim como em muitas cenas independentes, o sustento de seus agentes (artistas, produtores, espaços, coletivo, selos) é proveniente de outras atividades, nem sempre artísticas. Como já discutimos, o fato dos espaços e coletivos aqui estudados não terem capacidade de oferecer

algum subsídio a estes artistas diz muito mais respeito à atual conjuntura política, econômica e cultural brasileira do que a algum tipo de ‘descaso’ destes espaços. Afinal, tais empreitadas são articuladas pelos mesmos artistas que convivem com os mesmos contratempos da realidade artística do país. Apesar disso, ainda, é desejável que a cena busque uma articulação coletiva visando uma autossuficiência, de modo que nem artistas nem produtores sejam onerados.

Assim, podemos dizer que esses espaços, condicionados por suas limitações de infraestrutura e pessoal, funcionam, na verdade, como agenciadores: eles não têm capacidade (e nem sempre tem a intenção) de garantir algum retorno material aos envolvidos (produtores/organizadores e artistas que se apresentam), mas, a partir de suas atividades e formas de articulação (coletiva, horizontalizada e informal), tornam-se figuras-chave na garantia da circulação, produção artística e sociabilidade dos envolvidos.



Figura 31 - naos - Circuito de Improvisação Livre guitarrístico - autor desconhecido - Ibrasotope, 2018

_Público frequentador

Em relação ao público que frequenta estes espaços, como já é de conhecimento geral, são os próprios artistas que produzem música experimental (Del Nunzio, 2017), ou pessoas próximas a eles. Contudo, nos últimos anos, a realização de festivais de médio porte, como o FIME, o Novas Frequências e o Festival CHIII de Música Criativa, contribuíram para uma maior difusão desta prática musical. Mesmo assim, os espaços aqui estudados ainda lidam com um público restrito, embora algumas ações eventuais contribuam para a expansão dos espectadores. No caso do Ibrasotope, a realização de parcerias com outros espaços e coletivos possibilitou que outro público frequentasse sua sede. Este foi o caso já descrito da aproximação de Natacha Maurer e Mario Del Nunzio do Circuito de Improvisação Livre e de Daniel Carrera, o qual tornou possível parcerias entre o Ibrasotope e a Trackers. Até então, a improvisação livre no Ibrasotope não era tão frequente quanto outras práticas, tornando-se, a partir daí, uma das principais⁴². Assim, a aproximação com uma prática musical específica (improvisação livre) trouxe consigo o público dessa prática. Pode-se afirmar que parte do público da improvisação em São Paulo costuma (ou costumava) estar relacionado a outras cenas musicais (como as de rock e jazz independente). A busca por uma variedade do público também aconteceu com o Estúdio Mitra, o qual procurou unir em sua programação

42 Na segunda parte de sua tese, Mário Del Nunzio apresenta uma interessante tabela levantando dados acerca da frequência de apresentações de diferentes práticas musicais no Ibrasotope. Consultar em: Parte 2: Práticas (pp. 86-95).

artistas tanto de uma cena de música extrema e punk quanto artistas da música experimental. O mesmo foi feito pela AUTA, a qual já tinha o interesse de diversificar suas atividades e criar conexões com práticas artísticas diversas (inclusive, não apenas musicais). Esta escolha também tinha como ‘estratégia’ a intenção de diversificar o público e possibilitar que o número de frequentadores não ficasse restrita a uma ou outra prática.

_Relação dos articuladores com seus projetos

O envolvimento dos artistas articuladores destes projetos com os projetos em si é algo importante de ser notado. Todos estes, de alguma maneira, demandam muito tempo, energia e trabalho para se tornarem possíveis. São projetos que não são considerados menos importantes que suas atividades de subsistência⁴³. Contudo, cada espaço/coletivo lida com esta questão de maneira distinta. Esta distinção reside objetivamente nas condições e demandas da empreitada, além, evidentemente, das condições (materiais, mentais, subjetivas)

43 Tomando por uma perspectiva ‘mercadológica’, eu poderia classificar essas empreitadas independentes como atividades ‘extras’ (isto é, realizadas ‘fora’ do período diário dedicado a um trabalho remunerado ‘oficial’). Entretanto, embora reconheçam que conciliar estas atividades com a subsistência seja desafiador, estes artistas não consideram que seus projetos sejam menos importantes porque não pagam os custos básicos de vida. Pelo contrário, existem outras motivações mais importantes que levam estes artistas a dedicar-se a estes projetos, pois são modos de existência que não veem o trabalho remunerado como algo protagonista em suas vidas – mesmo que o trabalho signifique sua sobrevivência.

de seus articuladores. O Ibrasotope era um projeto que unia moradia e espaço cultural e, embora não estivesse explícito que buscavam uma dedicação ‘integral’, a proximidade cotidiana com o espaço, ao menos para alguns dos organizadores, implicava em um vínculo intenso e constante. Na AUTA, tal vínculo constante não parecia ser desejado. Esta foi uma das razões que levou a programação da AUTA ser concentrada aos finais de semana, como vimos anteriormente. Isto não significa, evidentemente, que as artistas não se dedicavam ao projeto e que este, mesmo assim, não demandasse tempo e trabalho. Por sua vez, as atividades do Estúdio Mitra que eram dedicadas à cena não eram as atividades centrais do espaço, uma vez que o Estúdio tinha como principal atividade seus serviços técnicos. Mais uma vez, isto não significa que eventos como Nota de Pesar e Gravação Aberta não exigissem empenho e não tinham sua importância. Pelo contrário, parte dos articuladores destes eventos inclusive vinham de regiões distantes da cidade nas noites de apresentações. O Circuito de Improvisação Livre já apresenta outras dinâmicas. Como vimos, como não havia um espaço físico a ser gerido e mantido, os esforços de seus participantes concentravam-se essencialmente em uma atividade de produção: encontrar lugares para as apresentações, realizar curadorias, garantir equipamentos, entre outros. Enquanto Ibrasotope, Mitra e AUTA buscavam constituir espaços nos quais as práticas da música experimental pudessem acontecer (para eles mesmos e outros artistas), o CIL fazia o mesmo, contudo, voltando seus esforços para, literalmente, fazer tais práticas circularem pela cidade de forma itinerante. Vale reiterar que a música experimental, conforme

já comentei, não é uma música muito popular e apreciada por um público amplo e tal itinerância certamente é uma forma de popularizar a música experimental.

_Curadoria dos espaços e coletivos

Os espaços físicos aqui identificados como parte de uma cena experimental, embora nem sempre foquem nessa prática musical, possibilitam o encontro de diferentes cenas mais ou menos interessadas na experimentação. Num geral, com exceção do CIL que é focado em improvisação livre, os espaços aqui estudados sempre tiveram a preocupação de diversificar as práticas artísticas em sua programação. Os motivos variam da vontade de propiciar conexões e experiências até a necessidade de trazer público para os eventos. Apesar das dificuldades, estas curadorias sempre buscaram ser inclusivas. É possível perceber a presença de questões relacionadas à classe social dos frequentadores da cena, refletidas numa certa inacessibilidade geográfica dos espaços: como vimos, mesmo com a preocupação genuína de seus organizadores, tais projetos costumam se estabelecer em regiões mais centrais e de difícil acesso a possíveis frequentadores de outras regiões da cidade. De modo a tentar compensar estas questões, o sistema de bilheterias colaborativas, como vimos, são algumas opções experimentadas.

As curadorias são feitas de maneiras diversas. No Estúdio Mitra, realiza-se quase que de maneira artesanal,

pesquisando novos artistas a partir de indicações de pessoas próximos ao Estúdio, bem como por meio das redes sociais. Essa cena é mesmo uma rede⁴⁴ de ajuda que se auto fortalece, também a partir da profusão de informações. Contudo, essas trocas de informações com pessoas ‘conhecidas’ podem contribuir para o estabelecimento de uma escolha estética comum. Houve momentos em que práticas específicas tiveram certo destaque na cena, com alguns espaços e selos tendo influência importante nestas tendências: a programação do Ibrasotope é um exemplo de, no seu início, tender para práticas mais “acadêmicas” (como música eletroacústica), tendo gradativamente se aberto para outras, como a improvisação; o Estúdio Mitra, por sua vez, possuía um vínculo mais forte com a cena noise, punk e de grindcore, o qual passou a se estender para a cena experimental. Já a AUTA desde o início prezou por essa variedade, embora seja evidente a tendência à eletrônica, ao punk e ao experimental.

É possível comentar de outros espaços que não são estudados aqui, mas que observei ao longo desses anos. O Hotel Bar é um exemplo cuja programação baseava-se na variedade, contudo, com tendência a projetos de artistas independentes da música alternativa/rock underground (bandas como Hurtmold, Rakta, Elma, Falsos Conejos, Chinese Cookie Poets, eram comuns na programação do espaço). A Loplop Livraria recebeu muitos eventos do Circuito de Improvisação Livre e projetos como os que circulavam pelo Hotel Bar. A Leviatã, por sua

44 “McNally fala de uma rede que auxiliou o desenvolvimento de um “momento” favorável à música experimental, “marcado tanto por colaboração intensa e interconectividade, por um lado, e uma ampla gama de perspectivas, sons e filosofias criativas, de outro” (Del Nunzio citando McNally, 2017: 83).

vez, tem priorizado em sua programação projetos específicos organizados em parcerias (como o Língua Fora, articulado por Inés Terra, e o Sokkyotã, articulado por Thomas Rohrer)⁴⁵. Este sistema frequentemente torna a agenda do espaço pouco acessível a outros projetos ‘de fora’ de sua programação, embora tais parcerias promovam uma grande circulação de artistas.

É importante comentar também que as condições de infraestrutura destes espaços podem direcionar a curadoria e, conseqüentemente, as práticas musicais presentes na programação. É o caso do Estúdio Mitra: o espaço físico pequeno para apresentações e a presença de uma vizinhança residencial tornam restritas as opções por apresentações e projetos mais ‘barulhentos’. Isto pode incentivar a criação de novos formatos de apresentações. Como vimos, a aproximação com o experimental foi uma alternativa favorável para contornar a questão do barulho e do espaço, uma vez que é comum aos projetos de música experimental um ‘set’ de instrumentos pequeno e ‘adaptável’.

O Ibrasotope, de certa forma, também lidava com esta questão, uma vez que o espaço de apresentações era a sala da casa, também em um bairro residencial. Tanto o Ibrasotope quanto o Estúdio Mitra não possuíam a delimitação física explícita de um lugar para palco e um lugar para público, de modo que, frequentemente, estas regiões tenham se misturado. Além disso, por se estabelecerem em lugares mais intimistas e informais, é muito comum que o público assista

45 Página da editora Leviatã na qual é possível conferir os projetos parceiros do espaço: < <https://leviata.org/sobre> > Acesso em 04 de agosto de 2021

as apresentações sentado no chão ou em meio aos artistas e seus instrumentos. O Ibrasotope, inclusive, disponibilizava almofadas para as pessoas se acomodarem. Já a AUTA, embora o espaço contribuisse para que houvesse esta separação palco-público, frequentemente incentivava que estas delimitações fossem desfeitas.

A estrutura desses lugares interfere diretamente na produção musical que é apresentada. Remover delimitações profundas como a que comumente existe entre público e artista pode criar outro tipo de relação social entre essas figuras. Os articuladores do Ibrasotope buscavam desfazer estas fronteiras diretamente, por meio da realização de pequenas festas após as apresentações e procurando realizar eventos intimistas e descontraídos. Na verdade, é possível afirmar que a maioria dos eventos de música experimental organizados por estes espaços possuíam este caráter festivo. O estabelecimento destes ambientes era também possível por conta das parcerias realizadas entre os espaços. Falarei mais disso a seguir.

_Parcerias, festas e instauração de um ambiente acolhedor

Como já brevemente mencionado, é comum também que estes espaços contem uns com os outros, ou com espaços e coletivos de um círculo mais próximo. Ainda que esse círculo seja restrito a um grupo, ele cria uma expansão de atividades

e o fortalecimento tanto dos agentes envolvidos com esses ambientes quanto o que os rodeia. Isso pode causar a sensação de que se criam nichos dentro da cena na cidade, o que não deixa de ser verdade. Isto, contudo, não necessariamente é ‘bom’ ou ‘ruim’. Grupos que se fortalecerem e se favorecerem entre si podem contribuir para a sua permanência em um ambiente independente que lida com muitas dificuldades estruturais. Evidente que, se há um discurso em prol da coletividade, é imprescindível que este primeiro momento de fortalecimento possa ser compartilhado com outros artistas interessados em circular na cena.

A própria característica geográfica extensa e cosmopolita da cidade de São Paulo contribui para que se estabeleçam os diferentes nichos. Muitas vezes, tais nichos estão diretamente relacionados a espaços, ou até mesmo, a selos musicais, como se houvesse pequenas cenas em torno de cada uma dessas empreitadas.

As parcerias acontecem também a partir dos encontros que a própria cena torna possível: esses espaços se cruzam ‘na noite’, pela circulação dos próprios artistas envolvidos, contribuindo para que a cena se diversifique. Como vimos, quando o Ibrasotope conhece artistas que organizam um coletivo de improvisação como o Circuito de Improvisação Livre, esse encontro reverbera em diversas frentes: a já mencionada possibilidade de organizar eventos fora de sua sede, bem como a frequência com que determinadas práticas musicais aparecem na programação.

Esses contatos também produziram a possibilidade de realizar o Festival Internacional de Música Experimental

em espaços mais informais e com “clima de festa”, além dos empreendimentos institucionais previstos (como os SESCs e os Centros Culturais). Como vimos, para Natacha Maurer, este clima informal e festivo é imprescindível para que as conexões estabelecidas entre artistas e público (que inclui os artistas independentes do experimental) possam existir, sem as barreiras que um evento/espaço institucional eventualmente possa impor: “Os espaços informais permitem esse tipo de interação. As improvisações, inclusive, parecem ser muito mais interessantes quando acontecem em espaços informais por conta dessa abertura. Eu me sinto muito mais confortável de tocar na Trackers do que no SESC” (Maurer, 2021). Poder acessar um artista estrangeiro/consolidado, tornando possível inclusive o estabelecimento de parcerias e trocas, é importante para os artistas locais. O advento do festival em si já é algo relevante para a dinamização da produção local, contudo, desfazer as fronteiras simbólicas dessas relações, como fez o Ibrasotope, é extremamente significativo.

Mesmo as festas no Ibrasotope, que já era um ambiente que se propunha a informalidade e circulação de artistas e produções, eram extremamente significativas para os artistas e a cena que eles fazem parte. No estabelecimento de ambientes como os independentes, abertos a “qualquer um que queira participar”, estimula-se a formação de novos artistas que podem vislumbrar como possibilidade o início de suas primeiras produções, em espaços acolhedores e que tem poder de viabilizar os primeiros esforços e elaborações e um artista em formação: “Quando você está nesses espaços, principalmente os independentes, é onde você conhece as pessoas, é onde

you see a presentation of improvisation and think “ours, maybe I could also do that” (Maurer, 2021).

Em suma, podemos afirmar que estas empreitadas do experimental independente são alternativa às barreiras institucionais: eles desmantelam a distância entre o “artista profissional” e o “artista independente”, bem como a distância entre público e artista. Igualmente, tem poder de tensionar a ideia de um “artista profissional” e de uma produção artística que possa parecer ‘inalcançável’ ou ‘idealizada’. Ademais, tensionam a instauração de uma certa ‘asepsia’ comum aos ambientes artísticos institucionalizados. Nos espaços independentes mais ligados a um underground, como é o caso da cena experimental, a atividade artística é realizada “com que dá, da forma que der”, tanto no que concerne o conhecimento que se tem para produzir arte, quanto no que concerne os recursos disponíveis. Embora a falta de maior estrutura e acessos também tragam seus inconvenientes, o desejo pela conexão, pela colaboração e por outras formas de se relacionar dentro de um ambiente artístico muitas vezes suplanta a busca por práticas institucionalizadas (a quais são, muitas vezes, excludentes).

_Sobre informalidade

Quando afirmo a presença de uma informalidade na cena experimental não me refiro a ideias como ‘pouco sério’ ou feito de maneira ‘irresponsável’, mas sim a algo feito

dentro das condições e limites implícitos em uma empreitada independente. Economiza-se energia e tempo em determinadas ações tanto porque os envolvidos geralmente aprendem muitas das atividades sozinhos, quanto porque, muitas vezes, gerir espaços independentes, neste contexto capitalista, demanda tempo livre, pouca ou nenhuma ajuda financeira e muito trabalho.

Há também um certo desprendimento característico dessas práticas independentes, cuja lógica, embora aponte para algumas semelhanças, é diferente daquela chamada ‘comercial’: enquanto esta última visa em grande parte gerar capital material alimentando e fazendo uso direto de uma indústria musical, o primeiro caso (do underground), embora também gere capital cultural e não esteja apartado das engrenagens dessa indústria, não tem por objetivo primário gerar lucro e perseguir seus valores. No caso do Ibrasotopé, Mitra, Auta e muitos outros espaços, a ideia era, de fato, agenciar pessoas, fomentar conexões, incentivar uma produção artística, cavar espaços de encontro e reflexão e, subjetivamente para muitos, produzir sentido em um outro tipo de prática artística (em geral, que não se encaixa muito bem ou interessa-se por assuntos e discussões que ganham maior potência fora do chamado mainstream).

A informalidade está presente em todos estes projetos, seja na forma como surgem, seja na maneira como estabelecem suas atividades ou na relação dos próprios articuladores com suas empreitadas. Além disso, parece comum que as pessoas passem a participar dos projetos aqui citados de forma

espontânea e contextual, também pela informalidade: ou porque, de alguma forma, estão vinculadas a estes espaços (gerem o espaço, moram lá) ou porque conhecem pessoas que estão vinculadas a estes espaços (amigo de quem gere, amigo do amigo, etc.).

Estas reflexões comparativas que buscam dissecar as condições de existência material da cena são feitas para demonstrar de que forma o “faça-você-mesmo” toma forma, independente das lógicas econômicas e sociais que estão dadas. A cena experimental parece buscar testar e absorver outras formas de relação humana e com o entorno social, com a própria arte e atividade subjetiva. As condições materiais nos quais estes projetos surgem estão em constante confronto com os posicionamentos políticos de seus agentes. Talvez essas sejam algumas das razões pelas quais elas acontecem como acontecem: por já ser muito difícil “ser artista no Brasil” é que se busca construir uma “cena underground”, isto é, um ambiente que possa existir a partir de outras lógicas, princípios e relações. Mas, evidentemente, tomar a existência dessa cena analisando apenas a partir desta ótica da forma de organização, que é supostamente ‘condicionada’ por questões econômicas, é reafirmar a estrutura e apagar as articulações potentes de uma comunidade interessada em outros modos de existência social e de produção artística à despeito do que as atravessa num contexto econômico.



PARTE II

UM PRESENTE SEM
PERSPECTIVA?

CAPÍTULO 3

"Ruínas de um futuro em
desaparecimento"

Frestas Telúricas

546 inscritos

INSCRITO

INÍCIO **VÍDEOS** PLAYLISTS COMUNIDADE CANAIS SOBRE

Envios REPRODUZIR TODOS

ORDENAR POR

<p>12:47</p>	<p>8:57</p>	<p>15:00</p>	<p>22:15</p>	<p>6:18</p>	<p>38:23</p>
<p>«FRSTS[11]:089» b-Aluria - m0nsterA 104 visualizações · há 1 mês</p>	<p>«FRSTS[11]:088» Decaer/ehoro - Ruína I 62 visualizações · há 1 mês</p>	<p>«FRSTS[11]:087» Vítor Çó - Interventores From Hell 54 visualizações · há 1 mês</p>	<p>«FRSTS[11]:086» Photon 2+2 = 5 98 visualizações · há 1 mês</p>	<p>«FRSTS[11]:085» Sombrio da Silva - As palavras só te... 93 visualizações · há 1 mês</p>	<p>«FRSTS[10]:084» Heitor Dantas e Eric Barbosa - ... 102 visualizações · há 3 meses</p>
<p>9:30</p>	<p>6:32</p>	<p>20:06</p>	<p>9:04</p>	<p>1:42</p>	<p>36:18</p>
<p>«FRSTS[10]:083» Teratosphonia 96 visualizações · há 3 meses</p>	<p>«FRSTS[10]:082» Nubia Mobo - vxv 78 visualizações · há 3 meses</p>	<p>«FRSTS[10]:081» SLUSHAT DIRU (Lena Kilina + Altieri) 66 visualizações · há 3 meses</p>	<p>«FRSTS[10]:080» Yuri Bruscky - Panglossiana N°2 80 visualizações · há 3 meses</p>	<p>«FRSTS[10]:079» Munha da 7 - Polly Morre 238 visualizações · há 3 meses</p>	<p>«FRSTS[09]:078» Frestas Telúricas - ano 1 109 visualizações · há 5 meses</p>



Relato

“Ruínas de um futuro em desaparecimento”

Era dia 13 de março de 2020, uma sexta-feira e, por volta das 14h, eu chegava no Estúdio Mitra. Sou recebida pelo Igor, amigo recente e que havia conhecido já um ano antes, por ocasião da minha participação na série Nota de Pesar (abril de 2019), evento da casa. Como de praxe, sentamos em sua sala, acendemos nossos cigarros e Igor coloca para tocar um disco de alguma banda muito interessante e da qual eu logo menos tomaria nota para escutar mais tarde⁴⁶. Não demorou muito para comentarmos sobre o assunto do momento: “Estão falando muito disso aí, mas é exagero”, “A verdade é que somos jovens e é improvável morrer no nosso caso. O problema mesmo será com os idosos...”, “E, na moral? Não vai dar nada...”, “É bom já pegar logo esse vírus para se livrar de uma vez”, “Você vai ver, não vai dar nada”.

Nosso clima era o de “fazer piada” da situação, uma vez que ambos estávamos céticos quanto à gravidade da pandemia no Brasil. Dali há algumas semanas, eu e Igor nos apresentáramos no I Festival de Música Experimental da Ocupação Ouvidor, que estava sendo organizado por Cadós

46 Desde que passei a frequentar o estúdio, é muito comum que haja este espontâneo “momento de recepção”. Em sua sala decorada com cartazes de banda e de eventos de música punk e experimental, Igor mantém um toca-discos, um frigobar, um altar com ídolos diversos e velas, um sofá confortável, alguns bancos e um armário repleto de incensos e discos de vinil. Este costuma ser o ambiente de recepção do estúdio para as gravações e também um dos principais espaços de socialização dos eventos de música experimental que lá acontecem.

Sanches, Luiz Galvão e Mário del Nunzio. O evento já estava acontecendo desde o início de março, com apresentações previstas em todos os domingos do mês. Já em janeiro, Luiz havia me convidado para apresentar algum projeto. Como eu estava buscando criar parcerias com outras pessoas, além de meu projeto pessoal, tive a ideia de propor ao Igor que inventássemos um duo, o qual batizamos de GROTTA. Conversávamos disso e sobre quando iríamos marcar nosso segundo ensaio quando, finalmente, Yuri chegou ao estúdio.

O Yuri [Bruscky] e eu fomos nos aproximando a partir de maio de 2019, logo após a confraternização da defesa da tese de doutorado da Flora [Holderbaum], amiga que, na época, dividia casa comigo. Dessa confraternização, surgiu a ideia de aproveitar a passagem dele por São Paulo para improvisarmos juntos. Organizamos uma noite de apresentação na Loplop Livraria (que fica na Pompéia) e que aconteceu na semana seguinte. Lá era um espaço que eu tinha conhecido recentemente por ter visto um pessoal do CIL bolar uns eventos por lá. Procurei o Marcelo (da Loplop) porque ele sempre foi muito acessível e entusiasmado com esses rolês e porque era um dos únicos espaços que eu conseguia propor apresentações sem muita dificuldade.

A partir daquele contexto de pessoas próximas, percebi que as redes de vínculos criados foram se cruzando, de forma que, em agosto daquele mesmo ano, eu e Yuri dividiríamos novamente uma noite de apresentações, só que no Rio de Janeiro. Nesse evento, ocorrido no Escritório (centro da cidade), se apresentaram Verjault (projeto de Daniel Alves), Criptido

(projeto de noise/improvisação de Yuri e Henrique Correia) e Pervertto (projeto de black metal abstrato que tenho com a Gabriela Nobre). Curiosamente, a Flora também estava na cidade prestando um concurso e foi nos assistir. Dias antes, Gabriela havia criado um grupo de whatsapp para nos organizarmos em relação ao evento em questão e, após nossa passagem pelo Rio, este se tornou, até hoje, uma forma de comunicação entre nós, uma vez que cada um do grupo mora em um estado diferente no país. Naquele ano, Yuri e Henrique estavam vindo com frequência de Pernambuco para o Rio ou para São Paulo, pois estavam com estudos e trabalhos aqui pelo sudeste. Nestas ocasiões, sempre que havia oportunidade, todos procuravam se encontrar ou de combinar alguma apresentação.

Em algum destes contextos, surgiu a ideia de eu e Yuri gravarmos um disco como duo, motivo pelo qual estávamos naquela tarde de 13 de março de 2020 no Estúdio Mitra. Como Yuri acabava de chegar, estendemos o “momento de recepção” da cerveja, do cigarro e da música. Eu estava acabando de me recuperar de um resfriado, mas, como era uma ocasião especial estar com amigos gravando, decidi me juntar a eles na confraternização. Passado um tempo considerável, Igor, como de praxe, é quem toma a atitude de darmos início aos trabalhos. Descemos com os equipamentos para montá-los no estúdio e passamos mais um tempo testando o posicionamento dos músicos, a microfonação dos instrumentos, entre outros... Finalmente com tudo devidamente posicionado, é o momento de acendermos mais um cigarro antes da improvisação. Ainda naquele dia, nós três pausaríamos as gravações para

caminhar pelo bairro e parar num bar próximo. Atipicamente, fazia muito frio para um final de tarde do mês de março. Muito frio mesmo. Ficamos alguns minutos conversando no bar, até que decidimos voltar e finalizar as gravações. Satisfeitos com o material gerado, cada um foi para sua casa, com o combinado de que, na próxima terça-feira (17 de março) iríamos comemorar o aniversário de Yuri.

Amanheço com muitas dores na garganta. Era sábado e eu precisava levantar cedo para aproveitar o final de semana e escrever o texto parcial desta dissertação, o qual deveria entregar no início de maio. Enquanto despertava, abro o Instagram e me deparo com notícias e mais notícias sobre a pandemia. Caos generalizado pelas redes. Passo a sentir que as pessoas estavam começando a ficar realmente preocupadas e que o clima se intensificava.

No grupo de whatsapp compartilhamos notícias sobre o agravamento dos números de infectados. Comércio fechando, eventos sendo cancelados. Pergunto à Yuri sobre a comemoração de seu aniversário. Nenhuma resposta. Passo aquele final de semana com muitas dores, sem conseguir comer, atenta ao menor sinal de febre. Yuri passou o resto de sua viagem “preso” no hotel em que estava hospedado. Outro motivo de sua viagem à São Paulo naquelas semanas era o de se apresentar no SESC Av. Paulista, fazendo a trilha sonora ao vivo de um espetáculo. Em poucos dias, Yuri ficaria sabendo que este espetáculo, cujo nome era “As Ruínas de um futuro

em desaparecimento”⁴⁷ estariam canceladas. Mal sabíamos que tudo aquilo era apenas o começo de um sentimento pesado sobre o futuro, sobre as incertezas em relação a pandemia que viveríamos, a sensação de abandono do governo, a possibilidade de irresolução e a possível iminência de morte. O futuro de vida que cada um de nós imaginou para si ao longo daquele ano é que estava em ruínas.

47 O espetáculo *Ruínas de um futuro em desaparecimento* é de autoria da artista Flávia Pinheiro. A coincidência (ou não) do nome deste espetáculo com a pandemia me trouxe percepções pessoais muito significativas acerca de estar escrevendo esta dissertação, neste momento em que vivemos. Produzir um trabalho acadêmico em meio à pandemia, tratando justamente dos impactos desta crise e suas consequências para um ambiente musical muito caro a mim, e, principalmente, tendo que me manter produtiva em meio a incertezas, preocupação com familiares e sensação constante de morte, foi extremamente difícil. Por essa e outras questões, decidir emprestar o nome do espetáculo de Pinheiro para este trabalho. Segue a sinopse do espetáculo e link para acesso: “O corpo e sua obsolescência como um vestígio arqueológico ainda ligado a ontologia do humano vai ser evaporado, dilacerada, anti-humanizado, mutilado, dilacerado. A atmosfera contaminada, a envenenamento diário, o extermínio dos corpos inaptos... a nostalgia humanista e a constatação na nossa incapacidade de reação empática ao sofrimento do outro são a proposta que confirmam a nossa necessidade de ensaiar novas éticas antiespecista pela perversidade das nossas práticas humanas. Ruínas de um Futuro em Desaparecimento é um trabalho que avança, mas de costas para o futuro, pelas práticas violentas que tornaram o cenário atual um cemitério assombrado pelos nossos cadáveres.” Link: < <https://open.spotify.com/episode/2Yl63Hl6wmlLtlZQWpJJV> > Acesso em 22 de outubro de 2021.

Neste capítulo, reúno relatos e algumas experiências vividas na cena de música experimental durante a pandemia. Com isso, pretendo apresentar a quem lê este trabalho de que forma a pandemia afetou a cena, alguns dos primeiros impactos sentidos, como os artistas lidaram com os desafios psicológicos e tecnológicos em seus processos de trabalho, de que forma a pandemia afetou suas vidas cotidianas, atravessando (ou não) suas produções artísticas. Além disso, descrevo algumas iniciativas, séries de apresentações e alternativas que surgiram para que a cena continuasse a existir nas redes sociais. Ao final, junto às vozes dos artistas entrevistados, realizo um exercício de imaginação sobre o futuro da cena num possível contexto de pandemia controlada ou superada.

_Suspensão de eventos e festivais

Como em qualquer campo artístico no Brasil, a pandemia complicou a atuação da cena experimental. Foram suspensas apresentações ao vivo e encontros presenciais, agravou-se a dificuldade de subsistência por meio da atividade artística, bem como houve a falência de importantes casas de shows e espaços de circulação. Para uma cena que encontra sua forma e força associada ao local e aos encontros estabelecidos no espaço urbano, a pandemia significou um rompimento significativo destes vínculos e relações, os quais tinham enorme importância para sua dinâmica de funcionamento, trocas de conhecimentos e produção artística. Estes aspectos foram transferidos, de forma um tanto precária, para as redes sociais.

Na medida em que a pandemia chegava ao Brasil e as pessoas tomavam consciência de que realmente estávamos adentrando num contexto nebuloso e incerto, de modo que diversos eventos e festivais foram sendo cancelados. Um exemplo que pude acompanhar de perto foi o Ouvidor Experimental, um festival que aconteceria pela primeira vez no Centro Cultural Ocupação Ouvidor, no Vale do Anhangabaú. O evento foi organizado por Luiz Galvão, Mário del Nunzio e Cadós Sanches e estava programado para acontecer todos os domingos do mês de março, das 16h às 21h, com apresentações de artistas diversos. Na página do perfil no Facebook⁴⁸, parte da descrição do evento é a seguinte:

Nos domingos de março o Centro Cultural Ouvidor 63 recebe a primeira temporada de Ouvidor Experimental, série de apresentações de música experimental em diversas manifestações

⁴⁸ Para acessar a página do evento, acesse o link: < <https://fb.me/e/Npgz3KWg> > Acesso em 16 de dezembro de 2020.

e formações. O Centro Cultural Ouvidor 63, é um espaço autônomo de resistência artística, que preza pela interdisciplinaridade de linguagens, integrando de forma harmônica música, dança, circo, artes plásticas, literatura e audiovisual. Toda esta mistura artística, existe pela razão de haver uma grande diversidade étnico-cultural dos artistas que vivem e trabalham no espaço.

Esta descrição era seguida por todo o line up do festival, que pode ser conferido nesta arte de divulgação, também publicada na rede social:



Figura 35: um dos cartazes da programação do festival Ouvidor Experimental, divulgado em 28 de fevereiro de 2020 no Facebook. Autor: Danilo Oliveira

Pude acompanhar o primeiro dia deste evento, assistindo ao show de Murmur Coletivo, um trio entre Luiz Galvão, Lello Bezerra e Ale Amaral, e dois solos, um de Mário del Nunzio e outro de Aquiles Guimarães. Eu já conhecia a ocupação de outras ocasiões que a visitei, inclusive à trabalho, mas nunca havia participado dos eventos e festivais que lá aconteciam. Chegando ao terceiro andar (onde estavam acontecendo as noites de apresentação), me deparei com um espaço amplo, com janelas enormes, paredes coloridas, decoradas com desenhos e versos feitos à mão e pinturas/obras de arte penduradas. Estas artes são muito comuns em todo o prédio, pois são elaboradas pelos artistas moradores de lá. O chão do espaço era de tacos velhos, com muitos deles faltando em diversos lugares. Havia um balcão ao lado esquerdo de quem adentra à porta. Lá, vendia-se bebidas e produtos produzidos pelos moradores da ocupação. Ao pagar pelo consumo, era possível colaborar com a entrada (no Facebook, ao final da descrição do evento, havia o aviso “pague quanto puder! Valor sugerido R\$ 20”⁴⁹). Do lado esquerdo, haviam portas que davam para os quartos dos moradores. Apesar destes quartos parecerem movimentados e compartilharem ali o mesmo ambiente onde aconteceriam os shows, o acesso do público era restrito.

Cheguei relativamente cedo e era possível notar que o público do evento ainda não estava presente. De quem eu conhecia, estavam lá apenas Mário (um dos organizadores), Camila (que estava cuidando dos registros) e Aquiles (que abriria o dia de apresentação). Notei a presença de crianças

⁴⁹ Idem à nota anterior

brincando pelo local e de moradores do prédio circulando pelo espaço. O lugar era bem movimentado. Peguei uma cerveja e encostei em uma das janelas que ficavam na parede logo em frente de quem adentra ao espaço. Elas davam para a frente do centro cultural e era possível avistar a passarela que atravessa por cima o Terminal Bandeira, que fica ali no Vale. Havia um palco muito simples montado, o qual cabia apenas a bateria e amplificadores.



Figura 36: foto publicada no perfil de Ouvidor Experimental no Facebook.

Figura 37: frame retirado de “vídeo-resumo: Ouvidor Experimental 01: 1 de março de 2020”, publicado no canal do Youtube de Ouvidor Experimental. Da direita para a esquerda: Lello Bezerra, Ale Amaral e Luiz Galvão.



O palco estava enfeitado com uma televisão antiga (de tubo) com um grande elefante cinza de pelúcia em cima. A televisão ficava ligada durante as apresentações, como se fosse um spot de luz voltado para o público, iluminando os músicos por detrás. Havia também um equipamento de luz de LED pendurado no teto e voltado para o palco, colorindo o espaço com padrões de formas e “flashes” de luz^{50 51}.

Não demorou muito para Aquiles Guimarães dar início à sua apresentação. Seu set era composto basicamente por

50 Acesso à foto: <<https://www.facebook.com/ouvidorexperimental/photos/pcb.215413386318917/115335710060521/>> Link acessado em 16 de dezembro de 2020

51 Acesso ao vídeo: <<https://youtu.be/zZSGvkysoak>> Link acessado em 16 de dezembro de 2020

um computador. Lembro-me de a apresentação ter começado sem muitos atrasos e durado cerca de 30 minutos. As demais apresentações foram acontecendo intercaladas por intervalos nos quais as pessoas conversavam, bebiam e fumavam em meio à encontros com conhecidos e amigos.

Em janeiro deste ano (ou dezembro de 2019, não me lembro bem), Luiz Galvão havia entrado em contato para me convidar para este festival. Naquela ocasião ele ainda não tinha muitos detalhes sobre como seria este evento, mas contou que, junto aos demais organizadores, estava se dividindo para realizar os convites. A ideia era propor uma apresentação em algum dos domingos do vindouro mês de março. As datas e horários seriam discutidas posteriormente para que fosse possível agendar os participantes sem que alguém tivesse dificuldades com datas. Luiz havia me dado o aval para apresentar o que eu desejasse.

Mesmo não tendo tido a chance de me apresentar no evento por conta do atravessamento da pandemia nas semanas seguintes deste primeiro dia de apresentações, a experiência do convite me deu a chance de conversar com Luiz sobre como o festival foi pensado. A curadoria foi estruturada principalmente a partir de um critério de viabilidade de agenda dos envolvidos. Na medida do possível, os organizadores tentaram combinar as noites de cada domingo unindo projetos de uma forma que lhes parecesse interessante.

Durante aquela primeira noite do festival, encontrei muitos conhecidos, mas foi interessante notar como havia um público diferente do que eu estava acostumada a observar em

eventos da cena que já frequentei – especialmente aqueles organizados pelos articuladores deste festival. Provavelmente isto tinha relação com o lugar: eram pessoas que moravam na ocupação, além de pessoas que provavelmente estavam lá porque conhecem alguém que mora no centro cultural. Infelizmente, eu não pude comparecer ao segundo dia de apresentações, que aconteceu no domingo seguinte.

No final de semana subsequente, de 13 de março, foi o momento em que, para muitos, alastrou-se uma preocupação generalizada com a pandemia, de modo que muitos estabelecimentos e compromissos foram sendo cancelados. Quando começaram a se espalhar os primeiros movimentos de lockdown na cidade, vários participantes do festival Ouvidor Experimental decidiram cancelar seus shows. Em sua página no Facebook, o festival anunciou que estava adiando o evento do dia 15 de março e que, a depender do que acontecesse na cidade nos próximos dias, decidiriam sobre as demais datas. Mário Del Nunzio explicou que, à princípio, tentaram não cancelar evento:

Dois dias antes do terceiro dia de evento percebemos que não seria possível continuar. [...] ficamos cogitando “cancelar ou não cancelar”. Mas, algumas pessoas que iam participar nessa ata, já haviam dito que preferiam não participar mais. E nós não sabíamos qual era a situação real na época. Passamos mais um dia discutindo se mantínhamos o evento ou não e, finalmente, decidimos adotar a ideia de que estava adiado até que voltasse a ser possível. E até agora isso não voltou a ser possível. (Mário Del Nunzio, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

Ninguém sabia, até aquele momento, por quanto tempo viveríamos a quarentena e, de fato, apenas agora em agosto de 2021 (momento em que escrevo este capítulo) podemos observar algumas atividades culturais voltarem gradativamente. No entanto, dos projetos e coletivos de música experimental que tenho acompanhado nesta dissertação, nenhum ainda demonstrou qualquer intenção de realizar eventos ao vivo em 2021, uma vez que apenas 21% da população do país recebeu a segunda dose da vacina contra a COVID-19⁵².

52 Segundo o site de notícias G1, em matéria publicada em 09 de agosto de 2021: “Os brasileiros que estão imunizados contra a Covid, ou seja, que tomaram a segunda dose ou a dose única de vacinas são mais de 46 milhões. De acordo com dados registrados pelo consórcio de veículos de imprensa às 20h desta segunda, são 46.150.415 doses aplicadas, o que corresponde a 21,79% da população. A primeira dose foi aplicada em 107.949.359 pessoas, o que corresponde a 50,98% dos brasileiros. Somando a primeira, a segunda e a dose única, são 154.099.774 doses aplicadas no total.” Fonte: < <https://g1.globo.com/bemestar/vacina/noticia/2021/08/09/vacinacao-contr-a-covid-mais-de-46-milhoes-receberam-a-segunda-dose-ou-dose-unica-e-estao-imunizados.ghtml> > Acesso em 10 de agosto de 2021.

Outro sintoma rapidamente sentido pela cena com a chegada da pandemia foi o fechamento de espaços. Muitos restaurantes, bares e casas de shows não resistiram à falta de público consumindo seus serviços e garantindo os custos mínimos de sobrevivência. E importantes espaços nos quais a cena experimental circula sofreram as mesmas consequências. Exemplos que destaco aqui são o Hotel Bar e a AUTA.

O Hotel Bar acolheu apresentações de muitos artistas que circulam pela cidade por cerca de dez anos. Durante a quarentena, quando não pôde abrir as portas, o bar tentou manter as atividades por meio da realização do “Hotel Live Home Session”, evento online com apresentação de artistas convidados, o qual também funcionava como forma de incentivar o delivery de bebidas e refeições produzidos pelo estabelecimento. Depois de lançar uma ‘vaquinha online’ de forma a tentar arrecadar dinheiro para manter o espaço, o Hotel Bar encerrou definitivamente as atividades em setembro de 2020. Algo similar aconteceu com a AUTA, já apresentada no capítulo 2 desta dissertação. Ao contrário do Hotel Bar, o qual possuía um serviço diário de bar e restaurante, a AUTA, como vimos, era mantida por meio do consumo de bar em eventos noturnos aos finais de semana. Com a impossibilidade de realizar quaisquer atividades presenciais, o espaço foi obrigado a fechar as portas em apenas dois meses de quarentena. De modo a reduzir os danos do final da empreitada, o trio de artistas lançou uma ‘vaquinha’ online para arrecadar dinheiro e doar seus equipamentos à Associação Cultural Cecília, outro importante espaço dedicado à produção artística alternativa da cidade:

Decidimos segurar um pouco mais pra conseguir entender como a gente ia fazer com a pandemia. Mas, desde o início, já fomos pensando em alternativas do que fazer caso fosse necessário, como a vaquinha e vender os equipamentos. Até que chegamos na ideia da vaquinha do dinheiro que ainda não tínhamos recuperado dos equipamentos e passar para a [Associação Cultural] Cecília. (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021)

A Associação Cultural Cecília, por sua vez, também buscou formas de sobreviver em meio à pandemia. Durante o mês de dezembro de 2020, a casa organizou o festival beneficente “Cecília Viva”, exibindo em seu canal do Youtube a gravação de 13 atrações em apresentações inéditas. Os treze artistas e projetos reuniram-se de forma colaborativa para ajudar a Associação, a qual conseguiu arrecadar fundos para os meses seguintes.

Recentemente, o Vértice, parceiro antigo da casa, também organizou um festival no espaço da Associação, com transmissão online. O festival aconteceu nos dias 27 e 28 de fevereiro de 2021 e sua programação contava com um evento de improvisações regidas, além de shows com as bandas convidadas. É interessante notar, inclusive, que alguns artistas participaram por meio de streaming, uma vez que se encontravam em outro estado. Assim como o festival “Cecília Viva”, o “Festival Vértice” procura apoiar a Associação e contribuir com a continuação da programação musical independente.

Muitos outros espaços sofreram e tem sofrido com a febre intermitente causada pela pandemia. O vai e volta das “fases vermelha” e ‘laranja” estabelecidos pelo Governo do

Estado⁵³ aliviou a pressão da falência generalizada, embora tenha precarizado os ambientes de trabalho aumentando os riscos de contágio da COVID-19 e diminuindo o salário dos trabalhadores. Após um mês de experiência, o suposto plano nacional de vacinação segue sendo um fiasco e, no momento em que escrevo esta parte da dissertação (fevereiro/março de 2021), começamos a interromper o processo de imunização por conta da falta insumos para as vacinas. Este cenário ainda irá persistir por muitos meses, sem que tenhamos uma noção concreta de quando os encontros presenciais permitirão a retomada de nossas atividades artísticas ao vivo, muito menos se os espaços que resistem continuarão firmes por muito mais tempo.

Conforme dito, para continuar suas atividades, coletivos e artistas passaram a atuar nas redes sociais. No item a seguir, reúno algumas atividades que pude acompanhar em 2020, a partir do início da pandemia.

53 As chamadas “fases” foram estabelecidas pelo governo do Estado de São Paulo para classificar o funcionamento das atividades comerciais, de acordo com a ocupação dos leitos de UTI nos hospitais. A depender da cor, o Estado flexibilizava ou não estas atividades. Este “Plano São Paulo”, como foi chamado, foi duramente criticado em diversos momentos, por expor muitos trabalhadores aos riscos da pandemia e flexibilizar as atividades ao menor sinal de diminuição das mortes diárias por COVID-19, sob pressão dos setores comerciais, empresariais e escolares. Para conferir algumas críticas: < <https://www.cartacapital.com.br/opiniaodoria-produz-a-mais-tragica-versao-de-escola-aberta/> >; para conferir o Plano: < <https://www.saopaulo.sp.gov.br/plano-sp/> > Ambos links acessados em 10 de agosto de 2021.

FESTIVAL
**CECILIA
VIVA**
2020

BIOMA • BLACK SNAKE 808
BLOODY MARY UNE QUEER BAND
CANKRO • DJ NUTS • EMA STONED
EMICAEI • FELINTO • HURTMOLD
KIKO DINUCCI • RAKTA & DEAF KIDS
SISTERS MINDTRAP • THEE DIRTY RATS

APRESENTAÇÃO
BRUNO SECILIANO

PARTICIPAÇÃO
BOCA MEOLONE

FESTIVAL BENEFICENTE PARA MANTER A CASA VIVA
DISPONÍVEL NO CANAL DA ASSOCIAÇÃO
CULTURAL CECILIA ATÉ 31/01/2021

APÓIO

local MARC MAMA ZASTRAS ESTÉRIO AURORA

REALIZAÇÃO
cecilia

DESPEDIDA



Hoje contamos pra vocês que com o cenário atual, nós da AUTA tomamos a decisão de encerrar nossas atividades por ali, na portinha da Cardeal onde por 7 anos também existiu o S/A.

Pensando em dar continuidade ao nosso movimento, estamos começando hoje um financiamento coletivo para recuperarmos parte do dinheiro que investimos nos equipamentos de som e também para que eles sejam destinados a ocupar uma nova casa, a Associação Cecilia.

Agradecemos imensamente quem puder contribuir e compartilhar:

abacashi.com/p/auta-e-associacao-cecilia

Você pode acessar também pelo link no nosso perfil.

<3



hotelbarsp

Hotel Live Home
@hotelbarsp 20H.11.06

SESSIONS
Ep 06.

Dj Vitao mlz.90bpm Beats.instrumentais

Liked by sallesrogerio and 33 others

hotelbarsp Amanha ! O Ep 06 do Nosso Hotel Live Home Sessions . Fiquem em casa e ouça o Set de intrumentais e Beatmakers do mundo inteiro, feito pelo @vitaomoraa . 11/06 as 20 H no Ar !

Nao se esqueça de ja comprar seu balde antecipado (link na bio) .
Vem!

hotelbarsp
HOTEL BAR

2010 - 2020
Hotel bar

Liked by giraknob and 1,680 others

hotelbarsp Dec 25 - 2010 ☆ - Set 24 - 2020

Obrigado !
View all 503 comments

3.2. Um tratamento virtual 2020 - 2021

Paralelamente à essa resistência dos espaços e casas de show, a cena experimental migrou para as redes sociais. Logo de início, foi possível notar uma certa 'hiperprodutividade' por parte dos artistas, bem como o surgimento de situações relativamente inéditas: muitas lives aconteceram (as quais consistiam em conversas, entrevistas e apresentações); alguns selos lidaram com grande demanda de artistas buscando lançar álbuns produzidos durante o isolamento; outros selos, pelo contrário, lançaram muito pouco durante o mesmo período; algumas séries de apresentações e festivais tomaram forma no formato online; surgiram discussões em torno da realização de improvisações por meio de streaming, bem como dificuldades técnicas com as plataformas disponíveis, a latência da transmissão de áudio e vídeo, a oscilação das conexões; a linguagem do vídeo, naturalmente, ganhou protagonismo, principalmente nas transmissões das lives ou de trabalhos de vídeo arte e vídeo-performances; enfim, entre outras dezenas de atividades que pudemos acompanhar ansiando por conexão humana via redes ou nos estressando com a constância das milhares de telas por toda parte. Evidentemente, em meio a tudo isso, houve quem não tivesse sanidade mental para produzir absolutamente nada, não quisesse adaptar o trabalho às mídias disponíveis, ou que estivesse apenas buscando formas de se readaptar ao cotidiano – ficando em casa ou precisando trabalhar fora dela.

Uma dezena de eventos aconteceram, de modo que, evidentemente, eu não pude acompanhar e mapear de forma ampla. Contudo, vale descrever brevemente a presença de alguns, como o Festival Novas Frequências, o Festival CHIII de Música Criativa, o Improfest, o Pequenas Sessões, o Quartas de Improviso e a série de apresentações Língua Fora. Neste período, todos acontecendo de forma remota e alguns com algum auxílio de fomento de editais, convidaram os artistas a experimentar novos formatos de trabalhos em vídeo, a serem transmitidos ao longo das programações.

O Festival Novas Frequências⁵⁴ desde 2011 dedica-se a música eletrônica e experimental, com apoio da empresa Oi Futuro. Em 2020 realizou sua décima edição, a qual, pela primeira vez, aconteceu inteiramente online. Segundo o festival, a intenção desta edição foi a de propor “outras formas de apresentação apoiada em vídeos pré-produzidos e conteúdos multilinguagem” buscando evitar a ideia de uma “substituição” dos eventos presenciais por meio de “emulações ou simulacros”⁵⁵. Ao contrário das demais edições, a programação foi inteiramente composta por artistas brasileiros e contou, além das produções multilinguagem ora citadas, com rodas de conversa e painéis transmitidos ao vivo por meio do Youtube. **Um exemplo destas modalidades é o “Vozes do Experimental”**⁵⁶,

54 Para saber mais sobre o Novas Frequências, acessar: < <https://novasfrequencias.com/2020/sobre/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

55 Citado da página: < <https://novasfrequencias.com/2020/sobre/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

56 Para assistir “Vozes do Experimental”, acessar: < <https://youtu.be/ALhb13tREcw> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

painel que divulgou selos e coletivos presentes na cena, no qual membros falaram sobre seus projetos e problematizaram questões referentes à organização da cena durante a pandemia.

Já o Festival CHIII de Música Criativa⁵⁷ começou em 2019, voltado inicialmente para a música improvisada. Com apoio do PROAC na edição de 2021, a proposta buscou “ampliar as margens do que é classificado como música”, organizando uma programação variada que incluiu dança e podcasts, além de “assumir” a modalidade de apresentações gravadas como “um modelo online de mostrar conteúdo difícil de ser contido ou capturado”⁵⁸. Também promoveu debates entre membros da cena, como o “Ruídos da pandemia: formatos híbridos e digitais na mesa”⁵⁹, discutindo sobretudo formas de lidar com os desafios impostos pelo isolamento social e a intensa convivência com as redes sociais.

O Festival Improfest – Festival Internacional de Música Improvisada e Arte Sonora⁶⁰ começou em 2007 adotando diversos formatos, a depender do contexto de realização: encontro acadêmico com mesas de discussão, projeções de filmes e concertos; formato de festival mais usual; comunidade no Facebook com compartilhamento de conteúdos sobre

57 Para saber mais sobre o Festival CHIII, acessar: < <https://www.festivalchiii.com/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

58 Citado da página: < <https://www.festivalchiii.com/chiii-festival> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

59 Para assistir “Ruídos da pandemia”, acessar: < <https://www.festivalchiii.com/ruídos> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

60 Para saber mais sobre o Festival Improfest, acessar: < <https://www.improfest.org/sobre> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

música improvisada; entre outros. Em 2021, o evento promoveu uma série de streamings de apresentações gravadas com apoio do PROAC, além de continuar com uma programação online ao longo do ano⁶¹.

Por sua vez, o Pequenas Sessões⁶² realizou em 2021 a sua 11ª edição, sendo geralmente um festival que acontece reunindo projetos e bandas independentes, sobretudo em Belo Horizonte. Desta vez, em formato inteiramente online, tomou como ponto de partida a investigação de “manifestações que inspiram a presença da vida”, questionando se, com a instauração do contexto pandêmico, estaremos “prontos para buscar as estratégias de sobrevivência no habitat em que estamos inseridos”. A partir deste mote, o festival preparou uma programação de 10 obras inéditas, envolvendo cerca de 19 artistas de variadas áreas (visuais, cênicos, sonoros). Além disso, também promoveu “seminários” com os temas “Novas (?) configurações dos palcos”, “Como abrir frentes à música experimental?”, entre outros, os quais contaram com participantes da cena musical em questão⁶³.

O Quartas de Improviso⁶⁴ é um evento que acontece em Belo Horizonte desde 2013. A ideia central é a dupla de

61 Para acessar a programação, visite: < <https://www.improfest.com/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

62 Para saber mais sobre o Pequenas Sessões, acessar: < <https://pequenassessoes.net/2021/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

63 Assista ao “memorial” do festival em: < <https://youtu.be/awPYdjvMGyM> > Acesso em 11 de agosto de 2021

64 Para saber mais sobre o Quartas de Improviso, acessar: < <https://www.facebook.com/quartasdeimproviso/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

improvisadores anfitriã, formada por Matthias Koole e Henrique Iwao, receber artistas das mais variadas linguagens para um improviso conjunto. Na 13ª edição, realizada em 2021, o evento aconteceu inteiramente online propondo interações inéditas com participantes de áreas não artísticas:

Com isso em mente, nós nos pusemos o desafio de procurar, às vezes, convidar não-artistas e lidar com situações híbridas. É uma palestra, mas também é uma apresentação musical, e uma espécie de palestra com comentário musical, é algo como uma palestra com fundo musical [...] E no caso de que sejam mostrados gráficos, por exemplo, como pode ser as relações entre gráficos e música, ou música e dança? Tanto a gente quanto o público vai se perguntando e tentando, ao mesmo tempo, resolver isso. (Henrique Iwao. Extraído de entrevista ao portal Culturadoria⁶⁵, em 21 de julho de 2021)

Para a realização das improvisações apresentadas por streaming, desta vez a dupla (e as vezes outros improvisadores convidados) interagiu com a tela do computador, acompanhando os vídeos produzidos pelos outros participantes. O evento ainda ofereceu gratuitamente a oficina “Mapeamento Sonoro, Poéticas & Técnicas”, de Thelmo Cristovan. Esta edição do Quartas de Improviso pôde ser acompanhada pelo site do selo Seminal Records⁶⁶.

65 Matéria sobre a 13ª edição do Quartas de Improviso no portal Culturadoria: < <https://culturadoria.com.br/quartas-de-improviso-inicia-13a-temporada-de-improvisacao-musical-e-confluencia-artistica/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

66 Acesso a programação do evento: < <https://seminalrecords.org/qi/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.





O Língua Fora é voltado para a “investigação da potência das vozes para além das palavras e em interseção com outras tecnologias e sonoridades”⁶⁷ e acontece em parceria com a Editora Leviatã⁶⁸ desde 2019. Em 2020, o Língua Fora realizou um evento presencial antes da pandemia e dois eventos online no período de quarentena. Inés Terra, idealizadora da série, aproveitou o momento de suspensão dos encontros ‘físicos’ para focar em um projeto que já planejava, o “Língua Fora indica”, que consiste em indicações semanais (que viraram mensais, em 2021) de discos que exploram a voz, em seus perfis no Instagram e Facebook. A ideia, segundo Terra, era uma forma de colocar em movimento o projeto em meio ao isolamento social:

Isso porque percebi que ia ser por lá que eu ia continuar me comunicando com as pessoas. E também foi um modo de continuar conhecendo trabalhos novos e divulgando trabalhos principalmente daqui, latino-americanos, marcando as pessoas [nas postagens], também como um modo de conectar, para as pessoas “de fora” verem que aqui tem muita coisa boa sendo produzida em termos de pesquisa da voz e improvisação vocal. É, ao mesmo tempo também, uma forma de “formar público” e uma auto-formação. O Língua Fora vai se transformando na medida em que vou conhecendo novos trabalhos. (Inés Terra, durante entrevista em 12 de agosto de 2021)

Em 2021, o Língua Fora realizou ao menos 4 edições online de apresentações que, diferentemente dos projetos aqui comentados, ao invés de utilizar o Youtube como plataforma de transmissão, concentrou-se no IGTV do Instagram. As edições

67 Definição extraída da apresentação do Língua Fora em seu perfil no Instagram: < https://www.instagram.com/lingua_fora/ > Acesso em 12 de agosto de 2021.

68 Pode-se encontrar informações sobre o Língua Fora no site da Editora Leviatã: < <https://leviata.org/novaed/linguafora> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

contaram com vídeos de artistas em formato curto, de cerca de dez minutos, muitos deles aproveitando o contexto do Instagram e da linguagem audiovisual para explorar outras possibilidades de experimentação com a voz. Estas propostas foram surgindo a partir da articulação de Terra, que também descobriu que as produções poderiam se desdobrar de forma diferente a partir das condições das próprias participantes:

Num primeiro momento eu tinha uma exigência de que fosse uma espécie de concerto íntimo, na sua casa, em seu espaço, todos terem um “fundo” [de vídeo] igual. Mas depois começaram a surgir outras propostas das pessoas: “quero fazer no banheiro”, “quero fazer uma coisa com duas câmeras”, “quero fazer editado”, “quero reaproveitar materiais que eu já tenho para produzir uma obra audiovisual” ... Então tudo isso que foi aparecendo, eu fui topando. (Inés Terra, durante entrevista em 12 de agosto de 2021)

Inés Terra também relatou que até o início da pandemia o Língua fora não possuía um perfil no Instagram e o contexto a incentivou a criar este espaço de comunicação, o qual foi muito importante para o estabelecimento de conexões com um público que não chegou a conhecer o evento presencialmente. O perfil, que se tornou além de um meio de divulgação uma espécie de “portfólio”, resultou em convites ao projeto. Dentre eles, vale comentar o da Casa Niemeyer (da Universidade de Brasília) para a participação de uma exposição digital, chamada “Tá me vendo? Tá me ouvindo?”⁶⁹, para a qual Terra fez a curadoria da participação do Língua Fora:

Convidei obras audiovisuais prontas, um clipe do disco Cachaça da Rádio Diáspora, que tem uma música que não tinha

69 Para conferir a exposição online, acesse: < <https://www.instagram.com/casaniemeyer.unb/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

entrado no disco; o trabalho ENTRE da Paola Ribeiro, que está desenvolvendo no mestrado; o trabalho de Mariana Maia, que tem desenvolvido pelo projeto aluno artista, que é um edital da UNICAMP; mandei também o meu disco Ruminar, que envolve a Editora Leviatã; o Estafa mental da Maina Mapurunga; e o disco Vozes sem Palavras, produzido pelo projeto Sonatório, que têm diversos artistas. De alguma maneira, o que fiz foi conectar pesquisas desde diferentes universidades: UFRB, UNICAMP, UNESP, UNB. (Inês Terra, durante entrevista em 12 de agosto de 2021)





Além de eventos online como os destacados anteriormente, foi possível notar a continuidade de lançamentos de discos de diversos artistas, bem como algumas mixtapes e coletâneas. Digo “continuidade” porque não me parece que a pandemia tenha necessariamente causado algum efeito muito determinante nos lançamentos, uma vez que a cena de música experimental sempre esteve presente nas redes sociais. Embora fosse quase impossível acompanhar tudo o que foi divulgado nessas redes – o que mostra que uma parte considerável da cena continuou muito ativa durante a pandemia –, é possível listar algumas atividades que acompanhei entre 2020 e 2021. Uma delas é o lançamento de discos inéditos. Uma das articuladoras do selo Música Insólita (MG/SP), Gabriela Nobre, relatou que houve um aumento na procura de artistas para lançar novos trabalhos, bem como a antecipação de algumas atividades do selo, em razão da quarentena:

Começou a pipocar disco pra gente lançar. As pessoas, com tempo em casa, com trabalho suspenso, ou sendo mandadas embora, como foi o meu caso, começam a produzir e isso é muito maneiro. E a gente ficou desesperado: vamos antecipar o vídeo-performance desse ano que aconteceria em agosto? Vamos. Porque a gente precisava dar vazão. Uma resposta honesta de um selo, o mínimo que você pode fazer é oferecer mais espaço quando as pessoas estão demandando. Estávamos programados para lançar um disco por mês e esse ano lançamos dois por mês, quase três. Foi uma loucura e continua um pouco assim. Estamos fechados até gosto [2021] com lançamentos. É maneiro e um pouco preocupante, porque, como essas produções ficarão alocadas? Como o pessoal está tendo tempo de aproveitar essas produções? (Gabriela Nobre, durante entrevista em 18 de dezembro de 2020)

Houve também o lançamento de algumas coletâneas e aqui é pertinente comentar a “Adeus 2020: Fragmentos sonoros sobre o reinício do século”, do selo Música de Ruído, com produção de Felipe Giraknob. A proposta era a produção de músicas que levassem em consideração o contexto da pandemia enquanto uma ruptura na história da humanidade:

Achamos que o conceito e o tema são relevantes para o que pensamos sobre música, e se conecta com os motivos pelos quais ainda estamos produzindo este tipo de arte. [...] A ideia da coletânea vem da percepção da posição que a música de ruído tem nesse momento e o lugar que achamos que ela deve ocupar no campo cultural do Brasil e do mundo. Acreditamos que as transformações que aconteceram e estão acontecendo em 2020 vão redefinir o que vamos viver no cenário musical a partir de agora. Por isso, acreditamos que esse projeto tem um lugar interessante tanto no campo histórico/político, quanto no campo estético. (Felipe Giraknob, em conversa informal com a pesquisadora, 01 de dezembro de 2020)

A coletânea convidou cerca de vinte artistas para participar do projeto, o qual foi ao ar nos últimos dias de 2020. Houve também lançamentos como a mixtape “Boletim de Higiene Mental vol. 1” (selo Clausura, junho de 2020), o álbum Rejunte (Editora Leviatã, dezembro 2020), dentre dezena de outros que tiveram a pandemia e o isolamento social compulsório como tema. A seguir, apresento uma tabela – certamente muito restrita – apenas para ilustrar a quantidade de lançamentos musicais ocorridos no período da pandemia (que considere entre março de 2020 até o momento em que escrevo este capítulo, em agosto de 2021). A título de comparação com o período anterior ao da pandemia, é difícil dimensionar se houve realmente um aumento do número de lançamentos, embora, como vimos, alguns selos tenham sentido um aumento na

procura de artistas para tal. Obtive estas informações visitando o Bandcamp de alguns selos, os quais foram consultados do catálogo colaborativo “Selos Brasileiros – Experimental e Eletrônica”, disponível na comunidade de Facebook do selo Música Insólita⁷⁰, e também adicionando eu mesma alguns selos não inclusos no catálogo:

LANÇAMENTOS NO PERÍODO MAR/2020 – AGO/2021			
Projeto/Selo	Qtidade	Projeto/Selo	Qtidade
Al Revês/SP	03	Tudos/SP	04
Al Sand Records/RS	18	MambaRec/SP	06
Antena/MG	27	Meia Vida/PR	05
Brava/SP	09	Música Insólita/MG/SP	19
Clausura/SP	06	Música de Ruído/MG	10
Célula Tóxica/RS/SP	02	Obstinacy Records/SP	84
De Lírio Records/SP	03	QTV/RJ	15
Depressive Noise Records/MG	10	RKZ Records/SP	02
Dissenso Records/SP	03	Sê-lo/BA	02
Domina/RJ	07	Selo Fictício/PB	06
Desmanche o Selo/RO	10	Seminal Records/RJ/MG	09
Estranhas Ocupações/PE	04	Sinewave/SP	17
Essence Music/MG	02	Subsubtropics/SP	02
Exhaustive Valve/BA	10	Submarine Records/SP	03
Galope Discos/MG	04	SuburbanaCo./CE	11
Kimuso/SP	06	Sunyatha Records/SP	11
La Petit Chambre/MG	14	40% Foda/Maneiríssimo/RJ	17

Tabela 1:
Lançamentos no período março de 2020 a agosto de 2021

70 “Selos Brasileiros – Experimental e Eletrônica”, acesso em 24 de agosto de 2021: < <https://www.facebook.com/groups/musica.insolita/permalink/1411570352301918> >

Outro exemplo é o da realização da residência online Aterra Flecha, que aconteceu em janeiro de 2021, voltada exclusivamente para artistas mulheres cis, travestis, trans e pessoas não-binárias do estado do Ceará, com o propósito de incentivar sua formação e produção artística em meio à pandemia. Segundo as articuladoras Clau Aniz e Loretta Dialla, a residência propunha:


Um programa formativo de investigação em arte sonora com o objetivo de ampliar discussões, metodologias de pesquisa e experimentação que norteiam os campos de pensamento e produção na convergência entre música, performance e arte sonora. A residência acontecerá de modo virtual e contará com um programa de ações, práticas e interlocuções cujas zonas de interesses são atravessadas por assuntos como espacialização sonora, naturezas e pluralidades vocais, instrumento preparado, produção musical independente utilizando o software Ableton Live e redes colaborativas de expansão e difusão de pesquisas e produções no campo da música experimental (Trecho de texto da chamada aberta disponibilizado pelas artistas nas redes sociais, em 04 de janeiro de 2021⁷¹)

Outras residências aconteceram no mesmo período. É possível mencionar a Residência São João que, entre outras atividades, resultou no Disco Cupido⁷², o qual consistiu na produção de um “disco postal” à distância entre seus participantes. Além disso, também aconteceu o Programa de Residência Artística SomaRumor⁷³, voltada para a formação de estudantes e jovens artistas sonoros latino-americanos, a qual

71 Consultar em: < https://www.instagram.com/p/CJpWJz0nWop/?utm_source=ig_web_copy_link > acesso em 24 de agosto de 2021

72 Consultar em: < https://www.instagram.com/p/CQBjvkXJRbd/?utm_source=ig_web_copy_link > Acesso em 27 de outubro de 2021.

73 Consultar em: < <http://www.artes.uff.br/somarumor/II/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.



reuniu dezenas de artistas organizados em grupos tutorados por artista e professores de diversos países.

Existe ainda uma centena de outras produções, como já pudemos constatar. Estas aqui mencionada brevemente são apenas uma parte do que tive a possibilidade de acessar, valendo ressaltar que, certamente, houve uma infindável e muito diversa produção artística no período observado.

Figura 48 - Público - por Natalia Francischini - II Festival Música Insólita, 2020



Uma das coisas que a pandemia provou é a força que a cena possui em relação ao estabelecimento de uma rede de vínculos, a qual tem na internet o seu principal meio de acesso e circulação de informações. Já desde antes da pandemia é possível afirmar que esta cena experimental faz um intenso uso da internet, tanto para divulgar atividades (shows, lançamentos) quanto para estabelecer uma comunicação.

É notável a existência de canais de comunicação presentes em redes sociais como o Facebook e o Instagram. São inúmeros ‘grupos’ e ‘comunidades’ relacionadas à tópicos como “música experimental”, “arte sonora”, “noise”, tanto nacionais quanto internacionais. Alguns artistas que entrevistei para esta dissertação afirmaram que também havia uma comunicação prévia ao Facebook, por meio do extinto site Myspace e, certamente, é provável que também por meio de outras plataformas não mencionadas. Realizando um comparativo entre um “antes e um depois” da pandemia, Leo Alves, do coletivo Frestas Telúricas, recorda como o surgimento da internet, num certo momento, foi de extrema importância para o estabelecimento de conexões entre artistas interessados na música experimental e nas artes sonoras:

A internet foi um impulso muito grande para a música exploratória, rolou uma coletividade nacional em eventos como o ENCUN, e era uma coisa ainda com uma cara mais branca, classe média... não vou dizer que isso ainda não persiste, mas estamos vendo uma diversificação maior e sonhada. A internet foi boa lá atrás porque, nos anos 2000, ela tinha uma cara mais anárquica e muito interessante. Muita gente que trabalha com TI comenta que era um período um pouco pré feed de notícias, pré Cambridge Analítica e essa sugestão de dados que existe hoje. De certa forma, a ausência do feed fazia com que houvesse mais interesse sobre

as informações. Um exemplo é o Orkut. Quando fiz meu primeiro e-mail, com meu primeiro computador, o Orkut era um perfil que você entrava por vontade própria e não o inverso como é hoje. As pessoas escutavam o som umas da outras, havia troca. Conheci muita gente em 2006, por exemplo, quando vi o Alexandre Fenerich no Trama Virtual, um site brasileiro que existia, e decidi que também ia colocar umas músicas minhas lá. Ali rolou uma integração muito interessante e global. Fui fazer trampo junto com saxofonista no Canadá, músico e artista sonoro de Viena... Coisas assim. (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

É muito comum que alguns pontos de convergência sejam um importante canal de conexão entre diferentes artistas pelo país. Exemplo destes pontos podem ser um espaço de encontro (como foi o Ibrasotope, o Hotel Bar, a Associação Cecília, entre outros grandes responsáveis pela circulação e conexão de muitos artistas da cena), um coletivo que promove séries de apresentações (como o Circuito de Improvisação Livre) uma página ou comunidade na internet (além do Myspace ou Orkut, hoje podemos falar, por exemplo, da comunidade do Música Insólita que, posteriormente, transformou-se em um selo) ou mesmo os selos musicais, os quais tradicionalmente fazem este papel de divulgação das produções.

Dessa forma, embora a pandemia tenha de fato atingido diretamente esta e outras cenas musicais trazendo inúmeras dificuldades, a internet e suas ferramentas sociais tem permitido a manutenção dos vínculos, ao menos para aqueles com acesso a estas tecnologias. O diferencial, evidentemente, é que a imposição do isolamento social intensificou o uso destas ferramentas, uma vez que elas passaram a protagonizar (em muitos casos, ainda mais) os meios pelos quais a cena

experimental existe. Como já mencionado, algumas iniciativas e coletivos tiveram seu início por conta do contexto pandêmico, como forma de dar continuidade às atividades e buscando adaptar-se ao contexto presente. Neste item, tomo como exemplo uma iniciativa que propôs diretamente contornos possíveis à nova realidade trazida pelo isolamento social: o coletivo (e festival online) Frestas Telúricas. Aqui, detalho como lidaram com alguns desafios em relação a processos criativos e técnicos, bem como em relação à produção de um evento por meio de um ambiente quase que exclusivamente virtual.

_Frestas Telúricas

Analysis & Reentry... Photostudio.com - Im... UPIC servida + arteclá... Learn to Think for Yours... UPIC system by tere... Compromisso de Transf... Meet: gkt-cwtk-dzj YouTube

Detalhes da reunião

Pessoas (13) Chat

Natália Francischini 22:01
kkkkk
como assim

Cada Tenório 22:02
gravando aqui

Você 22:03
opa!

Você 22:04
minha dor de cabeça passou obrigado

frestas telúricas 22:04
ta maravilhoso... ces tão curtindo o som nas caixas de vcs ai?

Cada Tenório 22:04
sim

Juliano Gentile 22:04
si

frestas telúricas 22:04
hahsh, bernardo firmando os 3x4 de geral ta comédia hahaha

Enviar mensagem para todos

Detalhes da reunião ^

Microphone icon, Phone icon, Video icon, Apresentar agora, More options icon

As Frestas Telúricas surgiram entre abril e maio de 2020, a partir da iniciativa dos artistas pernambucanos Henrique Correia e Rodrigo Bnery. Inicialmente, pretendia-se realizar apenas alguns eventos que pudessem ser uma alternativa mais imediata ao contexto de restrição das apresentações ao vivo, bem como testar possibilidades de apresentação por meio de lives:

O Henrique [Correia] e o [Rodrigo] Bnery fizeram essa proposição despreziosa e surge esse grupo de pessoas que, na maior espontaneidade, se torna um coletivo. Hoje em dia a ideia de “coletivo” está morrendo por mil razões, mas o contexto de distanciamento social e isolamento de certa forma pôde ser contornado e foi ressignificado em uma potência (que foi essa integração maior entre diferentes regiões do país (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

De forma indireta, eu participei e testemunhei este início de concepção das Frestas Telúricas. Henrique Correia me convidou para participar do primeiro evento, que ele e Bnery estavam organizando para acontecer em maio daquele ano. Algumas semanas antes, em uma destas conversas sobre como proceder ‘tecnicamente’ com uma live via redes sociais, Correia me explica que um de seus intuítos era que o evento fosse organizado de forma “colaborativa e horizontal” por todos os envolvidos. Isto é, não haveria uma separação tão delineada entre organizadores e artistas convidados: era esperado que os artistas tomassem para si, na medida do possível, a responsabilidade pela organização e acontecimento do evento, a cada edição. Além disso, Correia tinha o desejo de que o evento pudesse, de alguma forma, ser um canal de divulgação

de coletivos envolvidos com causas sociais⁷⁴ e que, durante a pandemia, estariam passando por dificuldades:

A gente passa pelo contexto brasileiro de obscurantismo e negação por parte do gov federal. Isso atrasa a gente na evolução da vacinação e tudo que é feito para parar o vírus. Infelizmente vamos ter ainda uma demanda por eventos online porque o isolamento vai continuar por aí. Essa irradiação comunitária que estou sentindo no Frestas e querendo transmitir é uma atitude anticapitalista, além de todo o nosso interesse em fortalecer coletivos, ajudar na divulgação deles, coletivo de favela, iniciativas anti-sistema de toda forma, como agricultura orgânica, pastorais como a do padre Júlio Lancelotti, economia alternativa.... (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

Esses coletivos foram sendo incluídos nas divulgações das Frestas Telúricas na medida em que mais participantes se interessavam em compor a equipe de organização e realização. Estes participantes, num geral, estão de alguma forma envolvidos com estes coletivos, seja enquanto membros ou apoiadores.

Embora não fosse o intuito, o evento rapidamente tomou forma e atraiu colaboradores em suas primeiras edições, somando tanto artistas participantes quanto voluntários à organização. Os artistas eram não só convidados a produzir vídeos e lives para o evento, mas também para integrar o coletivo e auxiliar na então descoberta de como gerir um evento online em meio à pandemia, algo inédito para todos os envolvidos. Em uma organização coletiva que até hoje (em 2021) se dá por meio

⁷⁴ Esses coletivos foram sendo incluídos nas divulgações do Frestas Telúricas na medida em que mais participantes se interessavam por compor a equipe de organização e realização. Estes participantes, num geral, estão de alguma forma envolvidos com estes coletivos, seja enquanto membros ou apoiadores.

de um grupo de Whatsapp, as Frestas Telúricas aconteceram mensalmente ao longo de 2020, somando neste primeiro ano cerca de cem trabalhos/apresentações, distribuídas em mais de dez edições, as quais vem sendo exibida em um canal no Youtube⁷⁵ criado pelo coletivo.

A curadoria do evento foi realizada de maneira espontânea, uma vez que cada colaborador interessado sugeria nomes de potenciais convidados para as próximas edições. Contudo, logo de início já houve uma preocupação muito grande com questões de representatividade: havia uma sensação geral de que os eventos de música experimental no Brasil sempre privilegiaram artistas do sudeste do país, em sua maioria homens e pessoas brancas⁷⁶. Dessa forma, alguns colaboradores sugeriram a criação de uma espécie de formulário a ser preenchido por todos os participantes, no qual o declarante poderia inserir informações pessoais como identificação étnica, região do país em que reside. Este formulário causou uma série de debates dentro do grupo, que passou a buscar colaborações de artistas de outros estados para que estes, conhecendo a cena local, pudessem sugerir artistas que integrantes do Frestas de outras regiões do país não conheciam. Dessa forma, as Frestas Telúricas passaram a

⁷⁵ Para conferir, acessar: < <https://www.youtube.com/c/FrestasTel%C3%BAricas> > Acesso em 27 de outubro de 2021

⁷⁶ Embora algumas iniciativas nos últimos anos tenham sido tomadas para sanar estas questões e tornar a cena menos masculina e branca, tais ausências e silenciamentos ainda se fazem presentes. Exemplos que pautam estas questões, de formas diversas, são a série Afrological: < <https://dadaradio.net/afrological-1/> > (acesso em 22 de outubro de 2021); as já mencionadas Dissonantes e Rede Sonora, entre outras.

adotar como prioridade a ideia de divulgação das diferentes cenas experimentais pelo país, buscando realizar conexões e incentivar o trabalho de artistas emergentes.

Em relação aos formatos, a linguagem do audiovisual teve predominância em relação à produção sonora, a qual raramente esteve desacompanhada de um vídeo arte ou vídeo-performance. Tais produções, evidentemente, se deram de maneira informal, uma vez que nem todos os artistas participantes estavam acostumados a gravar e editar vídeos:

A partir dessa espontaneidade que existe desde o começo do grupo, e pela própria força do contexto pandêmico, foi se criando uma identidade curatorial curiosa, uma identidade das Festival Frestas Telúricas como um todo. E isso tem a ver com o apoio mútuo, trocas de informações e ideias. Isso deu uma certa cara ao coletivo. [...] Esses vídeos que vem sendo produzidos durante a pandemia, tem essa cara do improviso, da pesquisa da pessoa tentando elaborar alguma coisa interessante no isolamento social, com os poucos recursos que tem. Um pouco desse DIY deu uma cara curatorial pro Frestas. Sempre falamos pros convidados: fique tranquilo, faça uma coisa que seja prazerosa pra você, dentro das suas possibilidades. E isso foi muito bom porque as pessoas se sentiram à vontade para produzir coisas novas, e à vontade no sentido de poder experimentar e ousar formatos diferentes que não estão habituadas. (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

Em 2021, os eventos passaram a ser bimestrais, devido à diminuição expressiva da participação de organizadores, a qual estabeleceu-se entre quatro artistas distribuídos entre os estados de São Paulo, Rondônia, Pernambuco e Rio de Janeiro.

Não que a gente tome o sudeste como centro gravitacional, mas estávamos de fato apartados pela distância, por exemplo, de Rondônia. E graças às Frestas temos aí o Ramon [Alves] fazendo essa parceria conosco, você aí em São Paulo, eu aqui no Rio de Janeiro,

Henrique [Correia] em Recife e uma outra galera que vai colaborando como pode. (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

De fato, uma das primeiras situações positivas notadas pelos participantes da organização das Frestas Telúricas foi a presença de artistas provenientes de diversos cantos do país⁷⁷. Tal situação incentivou a expansão de vínculos ora isolados para além das fronteiras físicas e geográficas, fazendo com que artistas que vivem em estados distantes passem a realizar parcerias, organizar festivais em conjunto e contribuir para que as cenas de cada estado se conheçam e se dinamizem. Evidentemente que tais contatos não eram impossíveis entre estas pessoas antes da pandemia e inclusive é uma realidade a circulação de artistas desta cena em diferentes estados do país – um exemplo concreto ilustrado aqui nesta dissertação era o costume do Ibrasotope recorrentemente acolher artistas forasteiros que estavam pela cidade para se apresentar. Mas esta proximidade virtual, agudizada pela pandemia, foi significativa em muitos aspectos para alguns artistas:

O Thelmo Cristovam e o Túlio Falcão, que são de Pernambuco, comentaram como é legal a facilidade dessas reuniões e trocas interestaduais que tem acontecido com o Frestas Telúricas, pois antes, segundo eles, era preciso pagar um ônibus, levar equipamento, fazer contato, pagar hospedagem para quem não pode ficar na casa de alguém... Fazer viagens com essa distância norte-sudeste-sul... são viagens muito caras. Era um privilégio poder ter esse tipo de interação através de longas distâncias antes

⁷⁷ A título de curiosidade, as pessoas que se aproximaram do coletivo (atuando mais intensamente ou não) foram: Henrique Correia (PE), Rodrigo Bnery (PE), Ramon Alves (RO), Leo Alves (RJ), Natalia Francischini (SP), Thelmo Cristovam (PE), Túlio Falcão (PE), Caio (RJ), Flora Holderaum (SC), Bernardo Pacheco (SP), Lucas Pires (RJ), Marina Mapurunga (CE), Pitter Rocha (RJ), Nubia Mobo (RJ), Reb (SP/Berlin), entre outros.

da pandemia. E agora estamos tentando aproveitar essa potência. (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

Além disso, Leo Alves considera que as Frestas Telúricas e outros eventos online que foram organizados até então “não só ajudaram as pessoas a produzir, mas incentivaram a fazer coisas novas”. As Frestas teriam funcionado, inclusive, como uma “rede de apoio” entre os envolvidos:

Também entrei num movimento de estudar o que eu fiz no passado, até por estar na pós-graduação, mergulhei em meus backups pessoais... recuperei muita coisa que me ajudou a produzir coisas novas, recentes [...] Fui convidado pra fazer dois trabalhos em um espaço de alguns meses então senti a benesse desse incentivo à produção nova. Isso me animou muito durante o contexto pandêmico. Só para dar um exemplo, o Bernardo Pacheco entrou na organização desde a quarta edição [do Frestas Telúricas] e ele comentou isso depois, como foi bom pra ele receber esse convite, que de certa forma incentivou a fazer um novo set, uma formação sonora que ele não estava habituado, mas que já tinha um desejo de realizar e não encontrava espaços que concretizasse isso. (Leo Alves, durante entrevista em 10 de fevereiro de 2021)

Figura 50 - Frame de video performance de Rosa - Prestas Telúricas, 2020



Figura 51 - Frame de vídeo performance de *Uirá dos Reis* - Proostas Telúricas, 2020

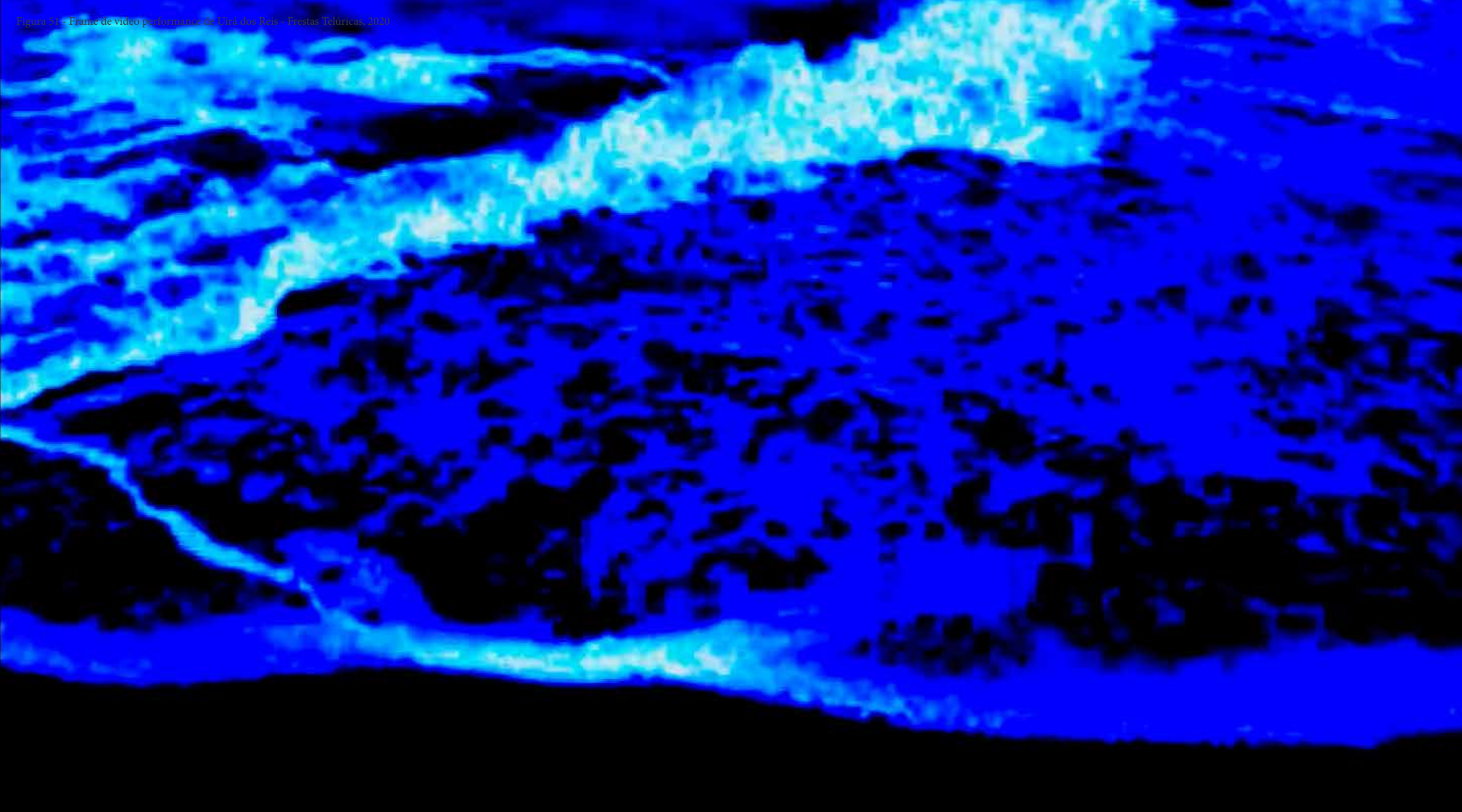




Figura 52 - Frame de vídeo performance de Vivi Rocha Johnes e Thais de Campos - Frestas Telúricas, 2020



Relato

Semana Frestas Telúricas Vol. 3

A semana foi bastante conturbada, artistas entregando/subindo os arquivos de vídeo em cima da hora no perfil do Frestas. Foi recorrente estar em contato com xs artistas para ter notícias dos vídeos, uma vez que repassamos a eles a senha e o login do perfil, para que eles mesmos pudessem subir os arquivos. Isto horizontaliza a organização e, de certa forma, dissolve as funções e separações entre “artista” e “produtores”, como era nosso desejo. Contudo, também temos menos controle da situação e é recorrente termos problemas com a autenticação dos acessos.

Henrique veio falar comigo numa conversa privada sobre não ter notícias de uma dupla de artistas cujo vídeo seria estreado na segunda-feira. À princípio especulamos que pudesse ser alguma “falta de atenção” ou “pouco caso” com o evento da parte dos artistas, uma vez que, para nós (produtores) subir o vídeo na plataforma poucas horas antes da estreia pode ocasionar problemas inesperados. Bom, como não estava muito ao nosso alcance, disse a Henrique que, caso não aparecessem a tempo, iríamos informar o público de que eles não iam participar mais. Felizmente, os artistas em questão enviaram o vídeo no meio da tarde, algumas horas antes da edição começar no Youtube.

Mas, naquela edição, o caso mais complexo foi o de Inés Terra. A artista havia preparado uma vídeo-arte na qual aparece semi-nua. Seu vídeo estava programado para ir ao ar na quinta-feira às 20h, logo após o vídeo do artista Henrique Vaz (PE).

Na terça-feira, eu já tinha o vídeo de Terra em mãos e, algumas horas depois que o subi na plataforma do Frestas Telúricas no Youtube, ele foi retirado do ar. Segundo a plataforma, o motivo era que o conteúdo não estava de acordo com as diretrizes da comunidade, pois não era apropriado para crianças. Ou seja, o problema foi a indicação etária que havia sido colocada ao subir o vídeo. O Youtube possui duas modalidades de indicação etária: a apropriada para crianças e a recomendada para maiores de 18 anos. Apesar de contraditório, era possível optar pelas duas. Como o vídeo de Terra não apresentava nenhum conteúdo explícito, subi o vídeo uma segunda vez, sem colocar nenhuma indicação. Contudo, o youtube o suspendeu novamente. Para quem nunca havia precisado lidar com o Youtube e, muito menos, tinha experiência com a diretrizes da plataforma, esta questão “simples” de classificação etária do vídeo deu uma certa dor de cabeça em todos no coletivo, pois até então ninguém conseguia entender o que estava acontecendo.

A artista ficou frustrada, pois havia trabalhado muitos dias na vídeo-arte e especialmente para estreá-la no Frestas. Isto levantou uma breve discussão no grupo sobre censura e sobre a visão que as plataformas têm sobre nudez e sexo explícito. E o vídeo era muito simples: mostrava o tórax nu da artista, num corte acima de seus seios e abaixo do seu nariz, no qual Terra aparece parcialmente, mastigando uma língua feita de papel alumínio. A outra cena era de suas costas nuas, num corte acima da lombar, na qual a artista, de costas para o espectador, percute uma parede forrada de alumínio. Ela me relatou um trabalho emocional com o próprio corpo e imagem, tentando se apropriar e ressignificar para si justamente o

imaginário objetificado que o “corpo mulher” tem na sociedade. Bem, na mensagem que o perfil do Frestas recebeu do Youtube sobre o conteúdo removido, havia a opção de contestar a remoção. E assim o fiz.

Como não sabíamos se tal contestação surtiria efeito e como ficamos com receio de subir o vídeo novamente e a plataforma, de alguma maneira, bloquear nosso perfil, sugeri que Terra o hospedasse em seu próprio perfil no Youtube ou em alguma outra plataforma. Ela decidiu subir no Vimeo. Enquanto isso, nós que estávamos organizando esta edição do Frestas discutíamos no grupo de Whatsapp o que poderíamos fazer caso o Youtube não aceitasse o vídeo em definitivo. Assim, Rodrigo Bnery, que estava mais inteirado tecnicamente das possibilidades de streaming nas plataformas, sugeriu realizarmos uma live por meio do perfil do Frestas no Youtube: o vídeo subido no Vimeo (o qual dificilmente suspende vídeo-artes como as de Terra) seria exibido como uma live, por meio do software OBS. Bnery “printou” para mim como deveriam ficar as configurações no OBS para dar certo. Tive que realizar este teste pelo meu próprio computador na quarta-feira à noite para garantir a live no dia seguinte.

Fiquei refletindo sobre como produzir via redes sociais é igualmente cansativo e toma nosso tempo, talvez até mais do que o normal. A diferença agora é a que estamos precisando aprender a fazer uso de todas essas ferramentas e lidar com sua forma de operar. Felizmente, no grupo, já havia Rodrigo Bnery que desde o princípio estava interessado e pesquisando estes softwares todos de transmissão (como o OBS, eleito o mais eficaz por todo mundo, no final das contas).

A pandemia e o contexto de produção por meio das redes sociais trouxeram uma série de desafios técnicos e de processos criativos à cena. Houve quem procurou aproveitar as próprias dificuldades sociais impostas pelo isolamento social para elaborar trabalhos críticos que incorporassem, inclusive tecnicamente, a linguagem das redes e houve quem buscou desviar de tais limitações para produzir os trabalhos, seja reinventando-se, seja simplificando as ideias e os procedimentos. Aqui, descrevo e discuto algumas destas situações e procuro demonstrar quais foram algumas das soluções encontradas pelos artistas para sanar suas dificuldades de forma criativa.

No início de abril de 2020, Rômulo Alexis havia começado a realizar algumas lives de improviso no Instagram. Assisti a live que ele e Luiz Galvão haviam realizado juntos, no dia 03 de abril, a qual foi divulgada por Rômulo em seu perfil do Instagram com as seguintes informações e imagem:

“Nesta sexta às 18h33 eu e o Luiz Galvão @namaguideras vamos fazer um impro remoto, experimentando as possibilidades e limitações deste tipo de comunicação. Pessoas interessadas em criação musical em tempo real, fiquem ligades”⁷⁸ (sic)

Infelizmente, esta live não ficou registrada nos perfis de Instagram dos músicos. Contudo, darei uma breve descrição de como se contornaram as dificuldades técnico-musicais. Além das muito comuns oscilações da conexão de internet de ambos artistas, o que poderia ocasionar a “queda” de algum deles da transmissão, era muito comum, para nós que assistíamos, lidar com a latência da transmissão. Recebíamos as imagens e o som

⁷⁸ Para acessar a postagem, conferir o link: < <https://www.instagram.com/p/B-dVB0knAdr/> > Acesso em 16 de dezembro de 2020

com qualidade regular, muitas vezes “repicados”, atravessados e atrasados. Foi possível notar essa dificuldade entre os próprios músicos. Num dado momento, Alexis e Galvão dialogam sobre experimentar improvisar com sons mais contínuos para que “desse tempo” do outro entender a proposição musical e reagir, caso contrário, o risco de ambos improvisarem sem que houvesse uma escuta mútua era grande. Foi necessário realizar este combinado para que os músicos se sentissem mais confortáveis com a improvisação e sua transmissão.

Enquanto antes, em apresentações ao vivo, a sensibilidade de escutar o outro poderia ser dividida entre a sensação física da presença e dos gestos do corpo do colega, bem como, obviamente, a sua visualização e escuta ao vivo sem a mediação da internet, agora, estávamos restritos à pequena tela do computador (ou celular) e ao que os falantes destes eletrônicos possibilitavam transmitir em termos de informação sonora. Esta era a possibilidade ao alcance naquele momento e, assim como escreve Alexis em seu post no Instagram (citação acima), o objetivo, além de não se furtar a se apresentar/improvisar durante a pandemia, era experimentar as “possibilidades e limitações deste meio de comunicação”.

Tal situação deixa evidente a importância da presença para este tipo de prática musical (ao menos para as práticas que envolvem improvisação). Uma sensação semelhante é a descrita por Mário Del Nunzio, em entrevista com o artista em fevereiro de 2021. Na ocasião, Del Nunzio descreveu como foi a experiência de produzir um vídeo em parceria com Alexandre Porres para uma edição das Frestas Telúricas:

O processo foi: o Porres me mandou vários vídeos dele tocando, e

eu toquei por cima desses vídeos e editei. E nós conversamos mais ou menos como seria essa edição, mas tivemos dificuldades de agenda. Aí, editei por conta e acabei em cima da hora. Virei a noite editando para subir o arquivo pro evento. Foi bom porque deu para colocar umas piadas, diz que o Youtube é bom para isso, “fazer palhaçada”. Obviamente não tem nada a ver com como seria uma apresentação presencial. É completamente diferente. Sei lá, é algo que fica em um lugar esquisito, pois também não é bem videoarte. (Mário Del Nunzio, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

De fato, o vídeo dos artistas começa de forma semelhante aqueles dos chamados “youtubers”, nos quais primeiro realiza-se uma introdução do assunto a ser discutido e depois apresenta-se o conteúdo. Em geral, essa linguagem da plataforma, que é voltada em grande parte para essa “geração de conteúdo” de entretenimento, incorpora apresentações e edições audiovisuais mais descontraídas ou até memo cômicas. Assim, Del Nunzio, com um “filtro de Instagram” de biscoito de natal escondendo seu rosto, introduz o trabalho. O vídeo da dupla basicamente reunia um apanhado de situações de improvisos acontecendo no ambiente de casa, bipartindo a imagem para que ambos aparecessem, como se estivessem improvisando juntos. Na verdade, trata-se, como dito, de uma sobreposição de improvisos, uma vez que houve uma troca de vídeos entre os músicos e não efetivamente uma improvisação em tempo real. A escolha por incorporar a parte da “palhaçada” no vídeo, conforme Del Nunzio, se dá porque, segundo ele, este é o ambiente presente na plataforma e porque a própria circunstância de produzir um trabalho para exibição em vídeo não é capaz de suprir a experiência da improvisação:

O foco é a música e o foco é a música sendo tocada mais ou menos ao vivo, sem edição em um take, tipo improvisação, mas também

não é bem isso: é ‘impro’ em tempo diferido, tocando em cima de algo que eu já sei mais ou menos como é, então eu já sei o que tem e posso reagir ou não. E ainda tem uma camada de edição que mesmo que eu pegue o bloco inteiro eu tenho a opção de ligar com outros blocos... então tem tudo isso. Não é nem um registro de apresentação ao vivo, nem coisa pensada para ser vídeo, é algo no meio do caminho, algo que não sei o que é direito. E esse meio do caminho para mim é coisa de Youtube, meio “palhaçada”. (Mário Del Nunzio, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

Para o artista, o formato em voga naquele momento (apresentações em vídeo por meio das plataformas disponíveis) não é a escolha primordial de produção, tratando-se de uma “possibilidade momentânea” que, evidentemente, influencia no resultado final. Apesar de reconhecer a presença de bons trabalhos produzidos na cena neste período, para ele, trata-se mais de uma questão de adaptação do que de escolha, uma vez que as práticas presentes nesta cena, em geral, têm nos encontros ao vivo uma característica fundamental:

Esse tipo de música estava muito pautada no contato direto das pessoas e na interação próxima, na possibilidade de se relacionar com o que a pessoa do lado está fazendo. Tanto que é o que está impossível neste momento. Esse tipo de produção precisa ser completamente repensada. Mas talvez não queiramos repensar, porque temos a expectativa de que esse momento não durará tanto. Mas talvez dure e talvez tenhamos que fazer música “mais ou menos” mesmo. [...] Essa música precisa de uma interação, que depende de uma série de detalhes, às vezes olhar para a pessoa, reconhecer determinado gesto, prestar atenção em um detalhe sonoro... Você ter ou não ter controle sobre as coisas, aceitar a falta de controle, mas ter a possibilidade de exercer certo controle, e todas essas coisas são, pelo menos até onde experienciei, inviáveis remotamente. É nesse sentido, no sentido de que fazíamos um - não sei se coloco no plural - mas também é apenas uma parte das coisas que eu fazia, elas dependiam dessas interações e desse cenário. (Mário Del Nunzio, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

Para Del Nunzio, a produção musical pautada em “relações virtuais remotas” requer “pensar em outras possibilidades de relação”, algo que, para ele, ainda é muito obscuro. Algo semelhante aconteceu com a produção de Igor Souza neste período. A banda Duniya, da qual ele faz parte, foi convidada para participar das Frestas Telúricas e também teve que pensar em alternativas para produzir em isolamento. Por não considerar que seria possível cada membro da banda gravar uma faixa separadamente e depois reunir e editar o material, eles optaram por mudar de linguagem:

Eu não assumo nada gravado de forma precária, sou técnico de áudio. Então vamos modificar completamente nossa forma de atuação. Não é banda de grind core, é uma peça. Fizemos uma peça. Fomos construindo camadas, foi condizente com nossas limitações, desejos e com a urgência da coisa também. Foi interessante pra sair da zona de conforto, com certeza, por ter sido paciente e solidário, que está na autoria do brainstorm mas, sonoridade, [a peça] é basicamente o Nicolau, vocal do Miazzo e produção minha. (Igor Souza, durante entrevista em 05 de outubro de 2020)

Além da preferência por não forçar uma produção que não seria condizente com a música feita pela banda, havia a dificuldade e o receio dos membros de se deslocarem para o Estúdio Mitra, onde costumavam se encontrar:

Mas ou a gente faz dessa forma ou os limites da humanidade da gente. Fazer o Miazzo e o Rafael, que moram a 3h do estúdio, vir aqui gravar, aí já não seria muito interessante mesmo. Acho que isso foi uma cabeça aberta que as limitações, imposições da especulação imobiliária trouxeram para mim, coisas que favoreceram a minha criação: destruição dos espaços fez com que eu me adaptasse a fazer coisas no meu quarto. Elas já são assim desde o fim dos picos que eu frequentava quando era adolescente eu aprendi que as coisas são potentes também, existem outras formas de comunicação. (Igor Souza, durante entrevista em 05 de outubro de 2020)



Para Souza, assim como aconteceu com sua banda, as dificuldades impostas pela pandemia abriram um campo de possibilidades de exploração dos recursos e linguagens disponíveis nas redes sociais, bem como uma conexão mais ampla entre pessoas que vivem muito distantes entre si:

Acho que, ao mesmo tempo, as pessoas conseguem explorar as limitações e possibilidades desses formatos online. Pode ser interessante. Por exemplo, tem um conhecido meu que lançou um álbum que são stories do Instagram, várias músicas de 15s. Em geral, lives são a gente esperando o tempo passar para produzir de verdade. Mas já que agora a distância entre eu e você é a mesma e uma pessoa que está em outro estado também, por que não posso priorizar estar com outras pessoas de outros estados, com quem nunca trabalhei? Isso é uma revolução compulsória talvez. (Igor Souza, durante entrevista em 05 de outubro de 2020)

Estas são umas das questões que passaram pela cabeça de Carla Boregas durante o isolamento social. Em entrevista, a artista relatou que procurou recolher-se durante este período de isolamento social, estudar e dedicar-se a outras empreitadas. Para ela, produzir durante este momento foi como construir “um prédio em cima de uma areia movediça”. A pandemia, segundo ela, trouxe questionamentos, tanto no sentido de como ela irá conseguir viabilizar sua sobrevivência daqui para a frente, quanto no sentido de como será continuar a se conectar e produzir por meio do ambiente virtual:

Esses últimos tempos eu tenho tentado ficar concentrada em viver o dia a dia, dar um mergulho, correr, produzir... Tive tempo de produzir um disco solo, participei de residência, outros projetos... Mas tem vários dias que vejo o dia passar. Tirei esse tempo muito pra pensar em mim, eu precisava muito aquietar porque fui muito consumida nos últimos anos por essa coisa de viabilizar tudo e criar mundos. Estudei bastante agora, toquei, desenvolvi ideias...

Não consegui muito pensar no futuro. A preocupação maior é como vou conseguir me virar. Ou, falando de algo coletivo mesmo, como isso se reestrutura no universo virtual? Mas, uma hora a vídeo performance cansa, tanto pra você criar. Muitos aspectos que eu mais tenho apreço pelo som é a fisicalidade, a presença dele e como ele toca o corpo, como isso é potente. E isso se perdeu. Tanto que chamaram pra alguns projetos com o Fronte [Violeta, duo com Anelena Toku] e a gente pensou em como explorar outros aspectos, outros interesses, o incenso que fizemos para o Festival Novas Frequências foi para levar um pouco de presença. (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021)

Os artistas tem buscado alternativas concretas e simbólicas para refletir sobre o isolamento social e lidar com ele. A presença, a fisicalidade dos encontros e a interação social são o que, num geral, sustentam a vida das pessoas e, certamente, a produção artística destas pessoas. O artista Marco Scarassatti também trouxe alguns relatos sobre sua participação nas Frestas Telúricas e algumas reflexões sobre como a pandemia rapidamente instaurou um estado constante de trabalho. Usando como metáfora uma conversa com um amigo, no qual comentam sobre a rapidez com que um crocodilo engole um gnu bebendo água na beira de um lago, Scarassatti percebe uma relação complexa entre o mergulho impositivo nas redes sociais e a captura da vida:

Está o gnu ali bebendo água na beira do lago e de repente o crocodilo engole ele e, assim, tudo foi tão rápido que ele nem sabe que morreu. E, às vezes, tenho a sensação que esse mergulho na rede é esse: você simplesmente... os seus dados foram, seu ser binário, seu corpo sem órgãos, seu duplo, ele foi capturado. (Marco Scarassatti, durante entrevista em 16 de outubro de 2020)

A partir de reflexões como essa, o artista procurou elaborar uma apresentação que incorporasse materiais simples

e cotidianos, os quais, em combinação com as tecnologias disponíveis (e suas possibilidades muitas vezes limitadas dentro dos processos de criação musical em questão) pudessem ajudá-lo a reelaborar um mundo que não existe mais:

Eu fiquei pensando em como fazer algo desse mundo que é da artesanaria, que parece que não tem lugar, fazer algo com a mão, pegar um rolo de papel higiênico, encontrar uma lente de uma lupa, fixar ela no rolo de papel higiênico e enfiar no espaço da câmera do celular, botar isso dentro de um filtro de barro, pegar uma grelha pra você poder colocar o papel vegetal em cima, desenhar... é meio que reconstruir um mundo, parece o mundo das lendas, do mito, que parece que não tem lugar de existência mais. Foi muito bacana poder pensar essas coisas porque acho que está todo mundo vindo num ritmo alucinante de mergulho nisso, de entender como você pode ter uma existência, um trabalho só dessa forma... (Marco Scarassatti, durante entrevista em 16 de outubro de 2020)

Por outro lado, o artista considera que, apesar das dificuldades, há uma certa potência presente neste momento e que, num geral, tem relação com a possibilidade de encontros e fazeres que antes não eram viáveis ou cogitados:

Tem rolado parcerias, mesmo o trabalho do 4teto remoto, possibilidade de experimentar formas de fazer música junto, de estar em torno de algo comum. Acho que isso é muito bacana, tem coisas que, por exemplo, a gente nunca tinha tocado junto, a Mapu também não... E isso é legal, tem essa possibilidade. Acabei de fazer também um álbum com Thelmo [Cristovam] agora, mandando uma gravação e com o George Christian de Salvador também... E o George é outro que nunca encontrei com ele e a hora que você escuta a música tem um senso de proximidade com o outro que é muito bacana. É possível também fazer. Então é também um campo de possibilidade, é um vetor de força... (Marco Scarassatti, durante entrevista em 16 de outubro de 2020)



Fig. 55: Print de live transmitida pelo artista no Frestas Telúricas

Neste capítulo, procurei trazer um panorama, ainda que pequeno e restrito, de como a cena de música experimental tem convivido com o isolamento social. Cada artista aqui retratado encontrou diferentes formas de continuar produzindo, mas todos parecem ter uma insatisfação comum com as alternativas encontradas: apesar de descobrir novas possibilidades de atuação e mesmo cultivar novos vínculos, a pandemia não permite a real expressão e atuação de outrora. Me parece, num geral, que as experiências com as quais se propuseram a viver, tiveram um caráter de prova, de tentativa de descobrir se seria possível, material e subjetivamente, viver na presente conjuntura “para sempre”. Por outro lado, parece coexistir com tal experiência a espera, apostando em mudanças que possibilitem uma espécie de retorno. Nas reflexões finais, veremos com maior detalhe estas discussões.



Figura 56 - Brechó de Hostilidades Sonoras - Autor Desconhecido - Ibrasotope

Figura 57 - PMNT - por Natalia Francischini - I Festival Música Insólita, 2019



A cena tem buscado alternativas para tentar contornar a crise neste primeiro ano e meio de pandemia. Tudo parece ser um grande laboratório, no qual por vezes lidamos com insumos escassos. Para muitos, o tempo é, mais do que nunca, o ingrediente principal. Enquanto antes notávamos que a dificuldade de se dedicar à própria produção artística, ou mesmo a construir a cena, fosse a falta de tempo - frequentemente tomada pelas necessidades de sobrevivência - agora, existe a sensação de que o tempo se esvai junto a nossa energia, cooptada pela confusão que se tornou, para muitos, o limite entre a vida e o trabalho invadindo nossas casas por meio de intermináveis e incontáveis reuniões online. Para muitas outras pessoas, continua-se correndo contra o tempo para garantir a sobrevivência fora de casa, agora, correndo-se risco de vida. Estamos vivendo, mais do que nunca, um momento de captura:

Estamos em disputa com um organismo que se alimenta da crise, o capital foi muito mais rápido pra implantar tudo o que ele precisava pra criar um novo ciclo dele. Acho que a pandemia está muito claro que essa coisa do remoto e da espetacularização do ordinário, do cotidiano, a gente também veio sendo educado sensivelmente por esses programas de televisão e agora com a coisa do remoto tenho a impressão de que isso faz a vida deixar de existir. O que você vive é um estado de trabalho o tempo todo. Mesmo quando esse estado de trabalho não significa troca material, você não vai ganhar, mas você está trabalhando, produzindo e no lugar da vida, da existência, do simplesmente existir. A vida passou a ser aspecto precarizado desse trabalho. Inclusive nos momentos em que você fala “chega de live vou pesquisar um negócio aqui no Youtube”. Quer dizer, você não está descansando, procrastinando, você está trabalhando para alguém. Você está nesse estado de trabalho. É isso que tenho percebido com a pandemia. (Marco Scarassatti, durante entrevista em 16 de outubro de 2020)

Esse estado de trabalho constante, que já existia antes

da pandemia, mas que se agrava com o isolamento social, tem nos aparelhos eletrônicos de comunicação, como o celular e os computadores, a produção de uma relação de distanciamento do humano. Por mais que possamos criar vínculos com pessoas distantes, de outros estados e países, uma configuração social que toma as relações remotas como uma constante esvazia as trocas de experiências vivas, uma vez que os corpos não se comunicam:

Fiquei pensando de ao invés desse aparelho que é o de captura, que estamos aqui, o celular, a gente está conjugando dois espaços, se relacionando, mas no mesmo espaço, o espaço tela, mas a gente não pode se tocar. Os espaços não se comunicam, nem os corpos. Só que ele permite uma performance virtual que é uma performance de existência. [...] A gente está na mesma casa e com a possibilidade de fazer muitas coisas, mas a gente está sempre com o aparelho ligado e está em outros lugares. As vezes dá vontade de desligar tudo. Ontem e hoje peguei meu filho e fiquei junto com ele, desliguei tudo. As coisas esperam um pouco. Eles pedem toda a noite pra eu contar história pra eles. Acaba que estou dentro da casa e estou ausente o tempo todo [trabalhando]. Ter esse tempo que é o de deitar na cama e dormir com eles contando história é um momento de presença. É um absurdo porque a gente está vivendo um momento em que tudo o que você precisa é só estar presente na sua casa, naquilo que você está fazendo. Mas a gente acaba capturado em só ficar nesse regime de trabalho. (Marco Scarassatti, durante entrevista em 16 de outubro de 2020)

Por mais que a necessidade de estarmos conectados constantemente pelo computador com outras pessoas, em reuniões de trabalho ou consumindo entretenimento, tal presença (virtual), que se faz necessária e até impositiva, é, muitas vezes, a ausência nos espaços de convivência familiar que nos restaram durante a quarentena. Isto é, atendendo a demanda de estarmos presentes no trabalho remoto, tornamos ainda mais ausentes dentro de nossas próprias casas.



Figura 58 - Marco Scarassatti - autor e ocasião desconhecidos

Completada agora a experiência de viver um ano e meio de pandemia (até a escrita do presente texto, em setembro de 2021), podemos, com algum distanciamento mínimo, refletir sobre as questões ‘criativas’ que vêm à tona. A cena respondeu com versatilidade às dificuldades impostas pela crise, dentro do limite. Pensando em um resumo destas empreitadas para além da cena paulistana: elaborou-se campanhas para minimizar os danos provocados pelo fechamento de espaços, realizou-se festivais online para arrecadar fundos⁷⁹, organizou-se séries de apresentações virtuais mensais que buscaram incentivar a produção durante a pandemia⁸⁰, bem como coletâneas e mixtapes⁸¹, diversos selos lançando álbuns e EPs inéditos, iniciativas apoiando coletivos sociais⁸², projetos contemplados em editais visando grupos invisibilizados na cena⁸³, entre muitos outros. Em grande parte, é possível dizer que a cena continuou com suas atividades, mesmo sem os encontros ao vivo. E, mesmo que estas experiências não substituam a vida anterior à pandemia, é preciso reconhecer que tudo isso é muito potente e que existe uma vitalidade presente em tudo o que vem sendo feito ao longo do período de isolamento social.

79 Os exemplos dados neste texto foram as campanhas online realizadas pela AUTA, pela Associação Cecília Cultural e pelo Hotel Bar.

80 Além do já mencionado Frestas Telúricas, festivais como o Fr(e)sta Festival de Improvisação segue com uma programação intensa pelas redes.

81 Foram diversas no último ano como, por exemplo, as dos selos Música de Ruído, Noise Invade, CLSR, entre outras.


82 O Frestas Telúricas buscou divulgar o trabalho de diversos coletivos envolvidos com causas sociais ao longo de sua programação.

83 Um exemplo é a residência virtual Aterra Flecha, voltada para artistas mulheres cis, trans, não-binárias do Ceará, a qual aconteceu durante o mês de janeiro de 2021.

Não perdendo de vista que tais movimentações não substituem a experiência cotidiana dos encontros ao vivo, continuamos em suspensão. Gabriela Nobre, cujo selo desde 2018 já produzia uma série de vídeo-performances semestral, chama a atenção para o esgotamento de alguns subterfúgios remotos:

Os encontros online já estão se esgotando, não porque os trabalhos são ruins, mas porque isso não sustenta uma troca: não é possível tocar ao vivo, fazer exposição, e tudo o que se tem [hoje] é apresentar vídeos online. [...] Há certa deformação das propostas artísticas de cada um na medida em que, essencialmente, tem-se que passar por uma imagem para apresentar o trabalho. Não são todos que se interessam por isso e, em si, isso já é anormal do ponto de vista do desejo daquilo que você quer apresentar. Tudo o que havia antes, em termos de criação, se torna vídeo-arte/vídeo-performance. [...] isso traz à tona um problema muito antigo em arte que é a supremacia da visão sobre qualquer outro tipo de sensibilidade e afeto. Acho isso super complicado. É isso agora mais do que nunca. Isso força algumas propostas. É difícil, quando a gente não tem escolha, ver isso como possibilidade (Gabriela Nobre, durante entrevista em 18 de dezembro de 2020)

A realização de festivais online e a elaboração de trabalhos que pendem para a visualidade foi uma saída providencial e que ainda tem muito a ser explorada. Porém, a problematização de Nobre traz à tona a complexidade que é estarmos fisicamente bloqueados, ainda mais quando falamos de uma produção na qual fisicalidade e presença são características fundamentais e que operam de formas distintas nos campos da música e do audiovisual. A artista pensa de forma semelhante a Carla Boregas e Mário Del Nunzio sobre a importância da presença:



Os tipos de sons que passam pela gente, acho que você tem uma experiência física/corporal desse som é muito importante, muito visceral e dá muito sentido para o tipo de som que a gente trabalha. E isso, de fato, para mim, se perde. Nem com um excelente fone eu consigo reproduzir o mínimo do que é, por exemplo, estar num show da Teratosphonia e sentir aquele som que te toma. É o que faz fazer sentido você se submeter a uma situação de extremo barulho, por exemplo, o que é, no mínimo, difícil. (Gabriela Nobre, durante entrevista em 18 de dezembro de 2020)

Certamente, manter-se restrito às mídias disponíveis no momento podem levar a produção e a configuração da cena para outros caminhos. Isto porque as redes de socialização que se davam nos espaços de convívio tornaram-se limitadas a pequenos grupos (que conseguem eventualmente se reunir) ou às redes sociais. Caberá a nós inventar meios para contornar a nova condição ou encarar o fato de que, talvez, ainda por muito tempo, teremos que lidar com a virtualidade. Em termos de formato, não será possível fazer o que fazíamos antes:

Esse tipo de produção precisa ser completamente repensada. [...] essa música precisa de uma interação, que depende de uma série de detalhes: às vezes olhar para a pessoa, reconhecer determinado gesto, prestar atenção em um detalhe sonoro, [...] e todas essas coisas são, pelo menos até onde experienciei, inviáveis remotamente. [...] Para fazer música pautada em relações virtuais remotas é preciso pensar em outras possibilidades de relação (Mário del Nunzio, durante entrevista em 18 de fevereiro de 2021)

Repensando formatos de interação em tempo real ou repensando o uso de linguagens que pendem para o visual, a cena seguirá existindo e sendo produtiva como sempre foi, só que, nas redes. Há muito ainda o que ser explorado dentro do que é ofertado. Mas, e depois? É possível realizar um exercício de imaginação sobre um futuro pós-pandêmico da cena?

Quando os encontros físicos voltarem a ser uma possibilidade segura, quais serão as condições estruturais nas quais nos encontraremos?

Não acredito que se volte a um normal, até porque tem organizações que estão sendo esvaquiadas por isso. [...] a pandemia exponenciou essa situação de caos em que estamos. [...] Acho que será um trabalho de começar do zero: isso pode ser muito bom ou muito ruim... Não acho que “começar do zero” porque os artistas estão aí, mas, em termos de organização, de espaços, se isso ainda interessar a gente, muitas situações serão do zero, tendo em vista a quantidade de coisas que deixaram de existir em 3 meses de pandemia (Gabriela Nobre, durante entrevista em 18 de dezembro de 2020)

É natural que espaços que antes eram mantidos com certa dificuldade por meio da auto-organização de coletivos ou que dependiam do consumo de serviços, rapidamente sucumbam ao período de isolamento da quarentena. Não haverá outra alternativa que não a disposição dos coletivos em levantar outros espaços quando oportuno. Até lá, é imprescindível não perder de vista a importância de uma auto-organização que visa o coletivo, uma vez que este tem sido um dos pilares mais essenciais para a existência da cena. Nesse sentido, exercitar um senso de comunidade continua sendo vital, inclusive para que possamos contornar os problemas que existiam antes do isolamento social.

O impedimento de realizar eventos físicos, de certa forma, mantém em suspensão diversas dinâmicas sociais importantes e que são estabelecidas pelos encontros que costumavam acontecer nas casas de shows e espaços por onde circulava a produção experimental. Por outro lado, a existência do ambiente virtual garante a continuação dos vínculos

preestabelecidos e, afinal, possibilita que a cena continue estabelecendo encontros, ainda que em outros formatos. Ao mesmo tempo, como vemos com a presença de festivais online como as Frestas Telúricas, incentiva-se a expansão de vínculos para além das fronteiras físicas e geográficas, fazendo com que artistas que vivem em estados distantes passem a realizar parcerias, organizar festivais em conjunto e contribuir para que as cenas de cada estado se conheçam.

Mas como será quando (se) finalmente conseguirmos retomar as atividades ao vivo? No momento em que escrevo este texto, já temos 33% da população brasileira totalmente vacinada⁸⁴. No estado de São Paulo, 75% da população já recebeu a primeira dose da vacina, 42% a segunda dose⁸⁵ e começa-se a dar início à vacinação de crianças e a aplicação da terceira dose em idosos e trabalhadores da saúde. Desde agosto, o governador do estado flexibilizou o funcionamento dos estabelecimentos comerciais⁸⁶ e muitas atividades culturais estão voltando ao seu funcionamento “físico”. A dúvida que paira, contudo, é quais serão os efeitos desta abertura, uma vez que lidamos com uma nova variante do coronavírus⁸⁷. Muito pouco se sabe, ainda, sobre a forma como a sociedade

84 Conferir em: < https://ourworldindata.org/covid-vaccinations?country=OWID_WRL > Acesso em 27 de outubro de 2021.

85 Conferir em: < <https://especiais.g1.globo.com/bemestar/vacina/2021/mapa-brasil-vacina-covid/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

86 Conferir em: < <https://catracalivre.com.br/cidadania/doria-flexibiliza-quarentena-e-eliminara-restricoes-a-partir-do-dia-17/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

87 Conferir em: < <http://www.iff.fiocruz.br/index.php/8-noticias/782-variante-delta> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

irá conviver com este vírus, se serão necessárias novas quarentenas no futuro ou se as vacinas desenvolvidas até o momento serão eficientes contra as novas mutações virais. Por isso, agora lidamos necessariamente com um momento de transição de um total afastamento ‘físico’ para uma retomada que tem sido recebida com certo estranhamento. O isolamento social embargou relações e experiências “invisíveis” do fazer artístico, como a já mencionada necessidade de “presença” e “fiscalidade” para parte considerável da produção musical desta cena experimental:

Enquanto comunidade faz falta essa troca, nem só a questão do espectador e da apresentação, mas o que existe entre tudo isso. Como vamos retomar essas relações e tudo o que há no meio, não as coisas palpáveis, mas as invisíveis desse processo todo. Acho que quando conseguirmos levar isso pro mundo físico novamente, o que vamos encontrar? Mas enquanto isso... vocês fazendo o Frestas, as pessoas do Musica Insólita, criar esses outros espaços de convívio, pensar nessa ferramenta que é a virtualidade... (Carla Boregas, durante entrevista em 16 de fevereiro de 2021)

Há muito ainda o que ser vivido até que tenhamos certeza que será possível retomar atividades ao vivo. Certamente, contudo, estaremos vivendo um outro momento, o qual exigirá repensar alternativas, e, principalmente, como nos colocamos politicamente. Segundo Igor Souza, a cena tem um potencial de “colaborativismo”, interessada na produção de outro modo de existência por meio da atividade artística:

Vejo nessa cena que estamos construindo como ela tem potencial para ser algo grande. [...] Acho que estamos com potencial de ser uma expressão muito boa de colaborativismo. Não podemos perder de vista que a gente almeja superar problemas de racialização, de gênero e socioeconômicas que são difíceis e

casculas de lidar. Passaremos por questionamentos que afetam nosso ego e se estamos fazendo as coisas da maneira certa. Passaremos por tudo isso, mas deve ser um projeto de vida. Não é só rolê. Não é pra ganhar grana, ficar famoso, beijar na boca. Essa rede que estamos construindo é a parte possível de um mundo que queremos construir. Com troca de conhecimento, de recursos e entendendo as diferentes expressões de modos de vida. (Igor Souza, durante entrevista em 05 de outubro de 2020)

Ao mesmo tempo, é importante reiterar que a cena experimental se manteve ativa, mesmo com as inúmeras baixas de importantes espaços de circulação. Isso reforça o quanto o trabalho coletivo é fundamental para esta cena:

Essa situação evidencia que trabalho sozinho não gera muita resposta, as pessoas se juntam tanto em coletivos quanto em parcerias geram muito mais resposta. Os lugares que estavam fechando afinal de contas por que eles fecharam? O que já estava acontecendo que era um problema? O que fica evidenciado pela pandemia? (Gabriela Nobre, durante entrevista em 18 de dezembro de 2020)

Se mesmo trabalhando em coletivo muitos dos espaços aqui estudados sofreram as consequências da pandemia, é imprescindível manter estas as relações. E é para o caráter de “rede” da cena para o qual o artista Yuri Bruscky chama a atenção. Segundo ele, esta rede é o que possibilita, em grande parte, a continuidade da cena a médio e longo prazo. Mesmo com especificidades regionais e diferentes acessos, seriam os pontos de convergência e a formação de uma rede os aspectos que fortalecem esta comunidade:

Essa cena é uma rede pulverizada, na qual, de alguma forma, os agentes e grupos que a compõem mantêm uma autonomia. Acho que isso vem muito das dimensões geográficas do Brasil, dessas particularidades regionais de distribuição de recursos, de acesso

a recursos que, mesmo com essas particularidades, pessoas e coletivos conseguem tangenciar pontos comuns e desenvolver ações conjuntas: seja um lançando o outro em um selo, articulando projetos, recebendo uma pessoa de outro estado na sua casa para ela se apresentar na cidade. Porque, enfim, a própria ideia de cena ou a lógica de se articular selo, coletivo ou festival surge dessa entranha de relações, da entranha dessas comunidades. Existem afinidades que possibilitam às pessoas se organizar e, dessa forma, a turma vai crescendo e se transcende enquanto sujeitos. Esse circuito é muito maior do que eu, muito maior do você. Se eu morrer hoje, a cena continua existindo. E, se tu morrer hoje, continua existindo. No entanto, a gente é parte fundamental, como todas as pessoas que compõem são partes fundamentais. (Yuri Bruscky, durante entrevista em 29 de janeiro de 2020)





ALINHAVOS

Figura 61 - Carla Boregas - por Ivi Maiga Brugimenko - AUTA, 2019

No capítulo um, busquei mostrar a quem lê este trabalho qual é o recorte da cena experimental aqui em estudo. Busquei contextualizar esta cena em discussões recentes acerca de noções como música experimental e cena musical. Reconhecendo pesquisas, empreitadas e esforços sobre/para esta cena, meu intuito é o de contribuir para que tal produção (que ainda é muito difusa) seja cada vez melhor compreendida.

No capítulo dois, busquei organizar todas as informações que obtive nestes anos de convivência com a cena experimental, bem como a partir dos estudos que realizei para elaborar esta pesquisa (como as entrevistas, os diários, entre outros). Meu intuito foi o de buscar encontrar formas de organização desta cena coletiva, observando sobretudo suas atividades, articulações, interesses políticos, estéticos, entre outros. Levando em consideração minhas experiências pessoais com esta cena e o relato de participantes e dos espaços estudados, pude levantar questões como a dificuldade dos artistas em manejar sua atuação na cena e a vida pessoal (principalmente em relação a questões de sobrevivência), bem como dificuldades de atuar no campo artístico no Brasil, tendo a possibilidade de encontrar formas de sobrevivência digna por meio do trabalho no campo artístico.

No capítulo três, busquei compartilhar mapeamentos que realizei acerca das atividades desta cena durante a pandemia, focando nas alternativas que esta cena encontrou para continuar atuando, mesmo com todos os problemas com os quais já convivía. Além disso, busquei trazer reflexões dos

próprios artistas, especialmente suas percepções acerca da cena antes e depois da pandemia.

Como vimos, a cena de música experimental vem convivendo com um desgaste estrutural já desde muito tempo. O período da pandemia, aliado ao desmonte social projetado pelo governo Bolsonaro, apenas agravou dificuldades que já existiam antes. A forma de organização da cena, bem como as condições nas quais ela se instaura, vem sendo percebidas como reflexo de uma complexa teia de situações políticas que tem poder de determinar o campo artístico no Brasil. Contudo, é preciso que esta cena encontre um modo alternativo de articulação que não coloque a ideia de ‘independente’ em um lugar de privilégios. Para que possa se fortalecer frente a estas estruturas do sistema e aproveitar o potencial de abertura que a experimentação musical possui, talvez seja o momento de buscar uma maior autossuficiência, de modo que não ameace a sua oposição à lógica do lucro – uma vez que a indústria musical parece não contemplar a maioria das pessoas que compõem esta cena. Realizar eventos em lugares mais acessíveis e fora do centro; organizar contrapartidas que popularizem a prática experimental e agreguem mais pessoas para participar desta comunidade; e buscar formas de não onerar artistas e produtores, valorizando seu trabalho de forma digna, são exemplos de ações que podem ser significativas para um maior fortalecimento da cena de forma menos exclusivista.

Aproveitando este ensejo, é possível realizar alguns apontamentos acerca da questão do trabalho. Como vimos, é

algo comum na cena a necessidade de se disponibilizar tempo e trabalho gratuito para que os projetos se tornem possíveis. Com a pandemia, vimos que esta questão também se agravou. As redes sociais foram providenciais para dar continuidade aos vínculos e, talvez, à cena como ela potencialmente é. Entretanto, é visível o quanto o sistema capitalista neoliberal apenas se fortaleceu com a pandemia: cada vez mais temos trabalhado para as grandes corporações detentoras destas redes sociais. A pandemia elevou a importância dessas plataformas, sem as quais temos a sensação de que estaríamos desligados do mundo e das pessoas. O mundo atual tem anseio por conexão virtual. Os números de seguidores e de visualizações em nossas postagens ditam o sucesso dos projetos e o alcance que os algoritmos nos permitem ter nestas conexões. Para uma cena que tem no encontro real e na fisicalidade a sua maior potência, estar constantemente conectados e dependentes da aprovação dos algoritmos é bastante preocupante. O papel das redes sociais na articulação da cena já era bastante presente, contudo, não podemos deixar que isto substitua as experiências sociais e artísticas proporcionadas pelos encontros ao vivo.

Parece que perdemos muito mais com a pandemia do que imaginamos, mesmo que, felizmente, tenhamos conseguido, ainda assim, ser capazes de criar e reinventar nossas atividades e articulações enquanto cena por meio da virtualidade. A articulação coletiva é, mais do que nunca, uma potência e uma ferramenta imprescindível para que não sejamos eternamente reféns de um sistema que captura nossas vidas. Contudo, tem me parecido que esta articulação coletiva,

sozinha, ainda não parece ser suficiente. É preciso uma consciência e uma organização enquanto classe, reconhecer privilégios, e, mais do que tudo, reconhecer as possíveis limitações tanto no sentido de nos colocarmos fora do sistema enquanto artistas independentes, quanto no sentido de frequentemente recorrermos a ele para termos melhores condições de atuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, GG. (2019). Counter-Tradition: Toward the Black Vanguard of Contemporary Brazil. IN.: Making It Heard: A History of Brazilian Sound Art / CHAVES, R.; IAZZETTA, F. (Eds.). Londres: Bloomsbury, pp. 221-229.

_____. (2020) Samba de roda: o prato e a faca como tecnóloga sonora < <http://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

_____. (2020) Inventar os procedimentos < <http://volumemorto.com.br/inventar-os-procedimentos/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

_____. (2021) Reinventando tradições: a vanguarda negra no Brasil Contemporâneo. < <https://volumemorto.com.br/a-vanguarda-negra-do-brasil-contemporaneo/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID. (2018). The practices of experimentalism in latin@ and latin american music: An Introduction. IN: Experimentalisms in practice: music perspectives from Latin America / ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID (Eds.). New York, NY: Oxford University Press, 474 p.

BENNETT, A.; PETERSON, R. (2004). Introducing music scenes. IN: Music Scenes: local, translocal and virtual / BENNETT, A.; PETERSON, R. (Eds.). Nashville: Vanderbilt University Press, EUA. pp. 1-17.

BARBOT, J. (2015). Conduzir uma entrevista de face a face IN: A Pesquisa Sociológica / PAUGAM, S. (Coord.); MORÁS, F. (Trad.). Petrópolis, RJ: Editora Vozes, pp. 102-123.

BIAZON, S. (2015). Aproximações entre improvisação livre, anarquismo e educação musical. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. 111 p.

_____. (2017). Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. 128 p.

CAMPESATO, Lílian (2015). Discursos e ideologias do 'experimentalismo' na música do pós-guerra. Revista Poiésis, nº 25, p. 43-64.

CHAVES, R. (2019). Making Oneself Heard in Public, through Art and in Sound-Based Scholarship. IN: Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art / CHAVES, R.; IAZZETTA, F.(eds.), New York: Bloomsbury Academic, EUA, pp 43-70.

DEL NUNZIO, M.; IWAO, H. (2009). Ibrasotope: revista de música experimental. Edição 1, 70 p.

_____. (2017). Práticas colaborativas em música experimental entre 2000 e 2016. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (Sonologia) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. < <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05092017-095356/pt-br.php> > Acesso em 03 de junho de 2021.

LEWIS, George (2009). A Power Stronger than Itself: The AACM and American Experimental Music. Chicago: University of Chicago Press, 726 p.

MCNALLY, J. (2019). São Paulo Underground: Creativity, Collaboration, and Cultural Production in a Multi-Stylistic Experimental Music Scene. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Music: Musicology) in the University of Michigan

NOGUEIRA, I.; NEIVA, T. (2018) Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. IN: Escena, Revista de las artes. Vol. 78(1) (julio-diciembre), pp. 98-124.

NYMAN, Michael (1974). Experimental Music: Cage and Beyond. New York, Schirmer Books

PAUGAM, S. (2015). Introdução: A pesquisa sociológica em vinte lições. IN: A Pesquisa Sociológica / PAUGAM, S. (Coord.); MORÁS, F. (Trad.). Petrópolis, RJ: Editora Vozes, pp. 11-15.

_____. (2015). Afastar-se das pré-noções. IN: A Pesquisa Sociológica / PAUGAM, S. (Coord.); MORÁS, F. (Trad.). Petrópolis, RJ: Editora Vozes, pp. 17-32.

PEIRANO, M. (2014). Etnografia não é método. IN: Horizontes Antropológicos. Ano 20, n. 42. Porto Alegre. pp. 377-391. < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015> > Acesso em 27 de setembro de 2021.

PIEKUT, Benjamin (2014). Introduction: New Questions for Experimental Music. IN: Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies / PIEKUT, Benjamin (Edit.). Ann Arbor: University of Michigan Press.

SEEGER, A. (2008). Etnografia da música. IN: Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), Vol. 17(17), 237-260. < <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260> > Acesso em 27 de setembro de 2021.

SEVERO, F. (2020) Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental paulistana. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

STRAW, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. IN: Cultural Studies, Vol. 29(5:3), pp. 368-388, < <http://dx.doi.org/10.1080/09502389100490311> > Acesso em 27 de outubro de 2021

_____. (2015). Some Things a Scene Might Be. IN: Cultural Studies, Vol. 29(3), pp. 476-485. < <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2014.937947> > Acesso em 27 de outubro de 2021

TROTTA, F. (2013). Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. IN: Cenas musicais / PEREIRA DE SÁ, S.; JANOTTI, J. (Orgs.). Guararema, SP: Editora Anadarco (Coleção Comunicações e Cultura), pp. 63-84.

ENTREVISTAS

Embora as entrevistas não tenham sido transcritas na íntegra, as entrevistas das e entrevistados deram autorização expressa para sua utilização nesta dissertação

ALEXIS, Romulo. Entrevista concedida à Natália Francischini. [arquivo de áudio 02'30"]. Em 27 de janeiro de 2020.

ALVES, Leo. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via e-mail]. Em 10 de fevereiro de 2021.

BOREGAS, Carla. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 01'45"]. Em 16 de fevereiro de 2021.

BRUSKY, Yuri. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 03'15"]. Em 29 de janeiro de 2020.

DEL NUNZIO, Mário. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 01'36"]. Em 18 de fevereiro de 2021.

GIRAKNOB, Felipe. Conversa informal com Natália Francischini [Via chat do Instagram]. Em 01 de dezembro de 2020.

MAURER, Natacha. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 01'30"]. Em 16 de abril de 2021.

NOBRE, Gabriela. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 03'30"]. Em 18 de dezembro de 2020.

SCARASSATTI, Marco. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 02'30"]. Em 16 de outubro de 2020.

SOUZA, Igor. Entrevista concedida à Natália Francischini. [Via Google Meets. Arquivo audiovisual 02'45"]. Em 05 de outubro de 2020.

PODCASTS E PROGRAMAS DE RÁDIO

Latino futurismo #06 - Ruínas de um futuro em desaparecimento, com Flávia Pinheiro [Locução de André Felipe]. Agosto de 2020. Podcast. < <https://open.spotify.com/episode/2Yl63HI6wmlLtIZQWgGIJV> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

Dada Radio. Afrological #1: Música exploratória de raiz negra. 18 de agosto de 2020. < <https://dadaradio.net/afrological-1/> > Acesso em 22 de outubro de 2021.

SITES, PORTAIS E REDES SOCIAIS

CASA NIEMEYER (dez/2020). Tá me vendo? Tá me ouvindo? Narrativas do digital. [Instagram]. Brasília, DF. < <https://www.instagram.com/p/CiIPWgiFxdW/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

CASSIO, F.; XIMENES, S. (mar/2021). Doria produz a mais trágica versão de escola aberta. Carta Capital. < <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/doria-produz-a-mais-tragica-versao-de-escola-aberta/> > Acesso em 10 de agosto de 2021.

CATRACA LIVRE (ago/2021). Doria flexibiliza quarentena e eliminará restrições a partir do dia 17. Caderno Cidadania. < <https://catracalivre.com.br/cidadania/doria-flexibiliza-quarentena-e-eliminara-restricoes-a-partir-do-dia-17/> > Acesso em 27 de outubro de 2021

CIRCUITO DE IMPROVISACÃO LIVRE. Circuito de Improvisação Livre. [Página de Facebook]. São Paulo, SP. < <https://www.facebook.com/circuito.de.improvisacao.livre/> > Acesso em 27 de outubro de 2021

facebook.com/circuitodeimprolivre > Acesso em 03 de abril de 2021.

COSTA, V.; NEIVA, T.; NOGUEIRA, I.; ZANATTA, L.; ZERBINATI, C.; (2017). Sobre o encun: texto a dez mãos e cinco cabeças. [Revista Linda] < <https://linda.nmelindo.com/2017/02/sobre-o-encun-texto-a-dez-maos-e-cinco-cabecas/>

DIALLA, L. (jan/2021). Convocatória Aterra Flecha [Instagram]. Fortaleza, CE. < https://www.instagram.com/p/CJpWJz0nWop/?utm_source=ig_web_copy_link > Acesso em 24 de agosto de 2021

ESPAÇO CULTURAL WALDEN. Espaço Cultural Walden. [Blog]. São Paulo, SP. < https://ecwalden.blogspot.com/?fbclid=IwAR2obJ_UHxrB29_KjgOf2Dgh2nwV5rxwY0OsKx5J1Hot6SM46EuCcAQeCUE > Acesso em 21 de julho de 2021

ESPAÇO CULTURAL WALDEN. Espaço Cultural Walden. [Página de Facebook]. São Paulo, SP. < <https://www.facebook.com/esp.cult.walden> > Acesso em 21 de julho de 2021

FESTIVAL CHIII. Festival CHIII de Música Criativa. [Site]. São Paulo, SP < <https://www.festivalchiii.com/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

IMPROFESTT. Festival Internacional de Música Experimental e Arte Sonora. [Site]. São Paulo, SP. < <https://www.improfest.org/sobre> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

FESTIVAL NOVAS FREQUÊNCIAS. Festival Novas Frequências. [Site]. Rio de Janeiro. RJ. < <https://novasfrequencias.com/2020/sobre/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

FRESTAS TELÚRICAS. Frestas Telúricas [Canal de Youtube].

Vários estados do país. < <https://www.youtube.com/c/FrestasTel%C3%BAricas> > Acesso em 27 de outubro de 2021

FESTIVAL CHIII. Ruídos da Pandemia: formatos híbridos e digitais na mesa. [Site]. São Paulo, SP. < <https://www.festivalchiii.com/ruídos> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Retomada Consciente: Plano SP. < <https://www.saopaulo.sp.gov.br/planosp/> > Acesso em 10 de agosto de 2021.

IBRASOTOPE. Ibrasotope Música Experimental. [Site]. São Paulo, SP. < <https://ibrasotope.wordpress.com/> > Acesso em 03 de abril de 2021

LEVIATÃ EDITORA. Leviatã. [Site]. São Paulo, SP. < <https://leviata.org/sobre> > Acesso em 04 de agosto de 2021

_____. Língua Fora. [Site]. São Paulo, SP. < <https://leviata.org/novaed/linguafora> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

LÍNGUA FORA. Língua Fora. [Instagram]. São Paulo, SP. < https://www.instagram.com/lingua_fora/ > Acesso em 12 de agosto de 2021.

MÚSICA INSÓLITA. Selos Brasileiros: Experimental e Eletrônica. [Página no Facebook]. São Paulo, SP. < <https://www.facebook.com/groups/musica.insolita/permalink/1411570352301918> > , acesso em 24 de agosto de 2021.

MALAVÉ-MALAVÉ, M. (ago/2021). O que se sabe sobre a variante Delta. FIOCRUZ. Rio de Janeiro, RJ. < <http://www.iff.fiocruz.br/index.php/8-noticias/782-variante-delta> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

NOVAS FREQUÊNCIAS. NF 10 ANOS – DIA 2: Vozes do Experimental. [Canal de Youtube]. Rio de Janeiro, RJ. < <https://youtu.be/ALhb13tREcw> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

NOTAS E RUÍDOS. Circuito de Improvisação Livre. [Blog]. São Paulo, SP. < <http://notaseruidos.blogspot.com/2012/02/circuito-de-improvisacao-livre-de-sao.html> > Acesso em 03 de julho de 2021

OUIDOR EXPERIMENTAL. (mar/2021). Ouvidor Experimental. [Evento de Facebook]. São Paulo, SP. < <https://fb.me/e/Npgz3KWg> > Acesso em 16 de dezembro de 2020.

_____. Ouvidor Experimental 01: 1 de março de 2020. [Canal de Youtube]. São Paulo, SP. < <https://youtu.be/zZSGvkysoak> > Acesso em 16 de dezembro de 2020

OUR WORLD IN DATA. Coronavirus (COVID-19) Vaccinations. [Site]. Oxford, Inglaterra. < https://ourworldindata.org/covid-vaccinations?country=OWID_WRL > > Acesso em 27 de outubro de 2021.

PEQUENAS SESSÕES. Festival Pequenas Sessões. [Site]. Belo Horizonte, MG. < <https://pequenassessoes.net/2021/> > Acesso em 11 de agosto de 2021.

_____. Pequenas Sessões 2021: 11ª Edição. [Canal no Youtube]. Belo Horizonte, MG. < <https://youtu.be/awPYdjvMGyM> > Acesso em 11 de agosto de 2021

PORTAL G1. (ago/2021). Vacinação contra a Covid: mais de 46 milhões receberam a segunda dose ou dose única e estão imunizados. Bem Estar. < <https://g1.globo.com/bemestar/vacina/noticia/2021/08/09/vacinacao-contra-a-covid-mais-de-46-milhoes-receberam-a-segunda-dose-ou-dose-unica-e-estao-imunizados.ghtml> > Acesso em 10 de agosto de 2021.

_____. (out/2021). Mapa da vacinação contra a Covid-19 no Brasil. Bem Estar. < <https://especiais.g1.globo.com/bemestar/vacina/2021/mapa-brasil-vacina-covid/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

QUARTAS DE IMPROVISO. QI – Quartas de Improviso. [Página de Facebook]. Belo Horizonte, MG. < <https://www.facebook.com/quartasdeimproviso/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

RESIDÊNCIA SÃO JOÃO. (jun/2021). Disco Cupido está no ar. [Instagram]. São José do Vale do Rio Preto, RJ. < https://www.instagram.com/p/CQBjvkXJRbD/?utm_source=ig_web_copy_link > Acesso em 27 de outubro de 2021.

ROMULO ALEXIS. (abr/2020); Live Improvisação Livre. [Instagram]. São Paulo, SP. < <https://www.instagram.com/p/B-dVB0knAdr/> > Acesso em 16 de dezembro de 2020

SOMARUMOR. SomaRumor II: 2º Encontro Latino-Americano de Arte Sonora. [Site] Niterói, RJ. < <http://www.artes.uff.br/somarumor/II/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

SOUZA, J. (jul/2021). Quartas de Improviso inicia 13ª temporada de improvisação musical e confluência artística. Portal Culturadoria: < <https://culturadoria.com.br/quartas-de-improviso-inicia-13a-temporada-de-improvisacao-musical-e-confluencia-artistica/> > Acesso em 12 de agosto de 2021.

SPIMPRO. São Paulo Impro. [Blog]. São Paulo, SP. < <https://saopauloimpro.wordpress.com/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

TRACKERS. Trackers. [Página de Facebook]. São Paulo, SP. < <https://www.facebook.com/centroculturalmutidisciplinareducandariotrackers/> > Acesso em 27 de outubro de 2021.

ANEXOS

Tabela 2
- Espaços
listados no
mapa (pg.
204)

	NOME	BAIRRO		NOME	BAIRRO
1.	74 Club	Vila Alpina, Santo André	47.	Fissura	Jardim Paulista, SP
2.	Oficina Escola Laboratório Urbano	Vila Alice, Santo André	48.	Galpão Cru	Santa Cecília, SP
3.	Al Japão	Bixiga, SP	49.	Gambalaja	Santo André
4.	Alvenaria Espaço Cultural Colaborativo	Barra Funda, SP	50.	Garoa Hotel	Pinheiros, SP
5.	Órgão Território de Aprendizagem	Pinheiros, SP	51.	Hotel Bar	Consolação, SP
6.	Associação Cultural Cecília	Santa Cecília, SP	52.	Ibrastopo	Moema, SP
7.	AUTA	Pinheiros, SP	53.	Intermeios	Pinheiros, SP
8.	Av. Paulista	Jardins, SP	54.	Japa Rolling Club	Santo André
9.	Bar B	República, SP	55.	Jazz B	República, SP
10.	Biblioteca Mário de Andrade	Anhangabaú, SP	56.	Lax Magrelas	Pinheiros, SP
11.	Breve	Lapa, SP	57.	Leviatã Editora	República
12.	Casa Atelier Vi Ela	Perdizes, SP	58.	Loogo Livros	Pompéia, SP
13.	Casa da Lagartixa Preta	Santo André, SP	59.	Marcenaria do Ruben	Vila Anglo Brasileira, SP
14.	Casa da Luz	Luz, SP	60.	Matilha Cultural	República, SP
15.	Casa das Rosas	Jardins, SP	61.	Mundo Pensante	Bixiga, SP
16.	Casa de Dona Yava	Bela Vista, SP	62.	Museu da Imagem e Som	Jardim Paulista, SP
17.	Casa do Mancha	Vila Madalena, SP	63.	Nia Núcleo	Saúde, SP
18.	Casa do Núcleo	Vila Madalena, SP	64.	Nômade Arte Hostel	Vila Mariana, SP
19.	Casa Japonesa	Alto de Pinheiros	65.	Nuca	Campo Grande, SP
20.	Casa Jaya	Perdizes, SP	66.	Oficina Cultural Oswald de Andrade	Bom Retiro, SP
21.	Casa Líquida	Pinheiros, SP	67.	Qanopra	Pinheiros, SP
22.	Casa Peleada	Chácara Inglesa, SP	68.	Otto Restaurante	Consolação, SP
23.	Centro Cultural da Juventude	Vila Nova Cachoeirinha, SP	69.	Passagem Literária da Consolação	Consolação, SP
24.	Centro Cultural Ocupação Ouvidor	Sé, SP	70.	Planetário do Ibirapuera	Vila Mariana, SP
25.	Centro Cultural Rio Verde	Pinheiros, SP	71.	Pomar	Jabaquara, SP
26.	Centro Cultural São Paulo	Paraisópolis, SP	72.	Praça Marechal Deodoro	Santa Cecília, SP
27.	Centro Cultural Zapata	Anhangabaú, SP	73.	Red Light Duplex	Santo André
28.	Centro da Terra	Perdizes, SP	74.	Serralheria	Lapa, SP
29.	Cidadão do Mundo	São Caetano do Sul	75.	SESC Belenzinho	Belém, SP
30.	Coletivo Digital	Pinheiros, SP	76.	SESC Consolação	Consolação, SP
31.	Condomínio Cultural	Vila Anglo Brasileira, SP	77.	SESC Ipiranga	Ipiranga, SP
32.	Espaço Cultural Bela Vista	Bela Vista, SP	78.	SESC Paulista	Vila Mariana
34.	Espaço Cultural Porão	Paranapiacaba, SP	79.	SESC Pompéia	Pompéia, SP
35.	Espaço Cultural Tenda da Lapa	Lapa, SP	80.	SESC Santana	Santana, SP
36.	Espaço Cultural Walden	República, SP	81.	SESC Santo Amaro	Santo Amaro, SP
37.	Espaço Mão Cheia	Butantã, SP	82.	SESC Vila Mariana	Vila Mariana, SP
38.	Espaço TAZ	Jardim Paulista, SP	83.	SP Escola de Teatro	Vila Buarque, SP
39.	Estúdio Bixiga	Bela Vista, SP	84.	Subte Vegão	República, SP
40.	Estúdio Piça	Lapa, SP	85.	Teatro de Contêiner Mungunzá	Luz, SP
41.	Estúdio Fita-crepe	Consolação, SP	86.	Trackers (antiga)	República, SP
42.	Estúdio Lâmina	República, SP	87.	UNESP	Barra Funda, SP
43.	Estúdio Mawaca	Santo Amaro, SP	88.	USP	Butantã
44.	Estúdio Mitra	Santana, SP	89.	Verve Galeria	Pinheiros, SP
45.	Faubaus	Lapa, SP	90.	Vila Itooró	Bixiga, SP
46.	Fitfront	Vila Madalena, SP			

