

Trabalho imaterial e o músico da cena autoral e independente

Caroline Biehl/Escola de Administração - UFRGS

Carmem Ligia Iochins Grisci/Escola de Administração UFRGS/ Cnpq processo nº302978/2014-3

Resumo:

Este estudo objetivou apresentar e analisar, à luz do trabalho imaterial, o trabalho de músico da cena autoral e independente na sociedade do hiperespetáculo. Sua base teórica foi fundamentada sob a noção de trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) e hiperespetáculo (LIPOVETSKY 2015), e indústria musical e cena musical independente (GALLETA 2014; NETO, 2015; FRANCIS, 2011). A pesquisa caracterizou-se como exploratória qualitativa. Participaram quatorze músicos da cena autoral e independente que integraram, pelo menos, um de dois coletivos de músicos da cena autoral e independente de Porto Alegre/RS e que estão ativos na cena. Realizou-se um grupo focal com seis participantes de um dos coletivos e entrevistas semiestruturadas com outros oito músicos de ambos os coletivos. A análise de conteúdo seguiu orientações de Minayo (2001). O estudo evidenciou que estar constantemente (auto)(com)pondo-se é estar constantemente (auto)posicionando-se na cena autoral e independente, o que remete à mobilização de si, à noção de trabalho imaterial. O trabalho imaterial evidenciou-se no próprio ato de compor, que requer do músico criatividade, intuição e alcance de referências diversas, na produção e divulgação do trabalho por eles mesmos, a exigir-lhes habilidades heterogêneas, como ser multitarefa, flexível e gestor de si (GAULEJAC, 2007) e na rede de cooperação (LAZZARATO; NEGRI, 2001; HARDT; NEGRI, 2005) considerada como imprescindível à cena independente.

Palavras-Chave: Trabalho Imaterial. Sociedade do Hiperespetáculo. Músico da Cena Autoral e Independente.

1. Introdução

Debord (1997) cunhou o termo sociedade do espetáculo e propiciou uma discussão que se mostra atual e profícua à cena da música autoral e independente. Para Debord (1997, p. 140), o espetáculo é compreendido como “a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência”. Nesta sociedade, o que importa é o parecer em detrimento do ser. A vida passa a assemelhar-se a uma desmedida acumulação de espetáculos, onde tudo o que é vivido torna-se uma representação mediada por imagens (DEBORD, 1997; LIPOVETSKY, 2015).

A música, argumenta-se, se apresenta no seio da discussão relativa a essa sociedade visto que a qualidade inerente à sua atividade remete a capacidades de inovação, imaginação, expressão, hiperflexibilidade e cooperação (LIPOVETSKY, 2015), também associadas à noção de trabalho imaterial que se encontra no cruzamento, na interface das novas relações de produção e consumo (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001).

O trabalho imaterial diz respeito a características intrínsecas e inerentes dos sujeitos apresentando-se como indispensáveis à produção. É tudo aquilo que o sujeito mobiliza de si –

atividades corporais, intelectuais, afetivas, comunicativas – por meio de sua experiência de vida, seja ela pessoal ou mesmo profissional, a favor do seu trabalho, ou seja, uma performance (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001). O trabalhador do imaterial é aquele que depende da habilidade de gerenciar a si, podendo ser visto como um gestor de si, como um empreendedor da sua própria vida (GAULEJAC, 2007).

Conforme Gorz (2005), a relação produto/produtor é estreita, entrelaça-se na imaterialidade contida em sua atividade. A indústria musical e o artista mostram-se pertinentes à sociedade do hiperespetáculo e ao trabalho imaterial. O trabalho imaterial sustenta o entendimento da configuração relativa a indústria musical do modo como vem sendo apresentada em termos de sua desmaterialização (VICENTE, 2012).

A partir dos anos 2000, a cadeia produtiva da indústria da música passou por transformações significativas. Com o advento das novas tecnologias e da internet, não só a disponibilização da música passa a se dar, progressivamente, por suportes virtuais como a própria cadeia produtiva tradicional se transforma a partir de um formato linear para o formato em rede, em que demais atores passam a ganhar importância, como as gravadoras e artistas independentes, aumentando as conexões e interfaces deste novo fluxo (VICENTE, 2012). Particularmente no que diz respeito a proposição de redes e fluxos, cooperação e aproximação produtor/consumidor considera-se a noção de trabalho imaterial adequada à compreensão das reconfigurações que vem sofrendo a indústria musical.

É neste contexto que se vê o músico da cena autoral e independente. Ele compõe – letra, melodia e harmonia – e interpreta suas próprias produções. A possibilidade de divulgação do seu trabalho provém das transformações tecnológicas que atingiram diretamente o mercado de trabalho, via internet e redes sociais (PRIKLADNICKI, 2013). Este músico considera-se independente por não possuir contrato com grandes gravadoras, denominadas majors, produtoras ou selos, o que diz respeito a como se dão as formas de produção, distribuição e consumo da música. Cerqueira (2010, p. 1) apontou a necessidade de “descortinar a realidade de uma categoria até então pouco estudada no Brasil: a do artista trabalhador. Trata-se de, não somente, considerar a atividade artística como profissão, mas também enquanto expressão paradigmática das transformações do mercado de trabalho atual”.

Se, à partida, o trabalho de músico pode ser tomado como trabalho imaterial, como o trabalho de músico da cena autoral e independente viria a incrementar a noção de trabalho imaterial? A questão de pesquisa teve em vista o trabalho imaterial na sociedade do hiperespetáculo. O objetivo geral foi apresentar e analisar, à luz do trabalho imaterial, o trabalho de músico da cena autoral e independente na sociedade do hiperespetáculo. Na perspectiva do músico da cena autoral e independente, os objetivos específicos foram identificar, apresentar e analisar (i) o trabalho de composição/produção; (ii) a divulgação e (iii) o consumo de música autoral e independente.

A seguir, encontram-se a fundamentação teórica, método de pesquisa, análise dos resultados e conclusões.

2. Fundamentação teórica

2.1. Sociedade do hiperespetáculo e trabalho imaterial de músico da cena autoral e independente

Com Debord vê-se que o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Tudo aquilo que é vivido, se

torna uma forma de representação. O espetáculo é, portanto, “a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, p. 16). É a sobreposição de tudo o que é real pela imagem. Lipovetsky (2015) atualiza e incrementa tal concepção ao se referir à sociedade do hiperespetáculo originada no contexto dos tempos hipermodernos “pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade” (LIPOVETSKY, 2004, p. 26). O hiperespetáculo seria a aceleração do espetáculo e não a sua eliminação, sendo uma das suas principais distinções a contemplação, que agora é de si “num outro, em princípio, plenamente alcançável, semelhante ou igual ao contemplador” (SILVA; FREITAS; 2007, p. 1).

O capitalismo artista, termo cunhado pelo autor, criou “um regime de arte inédito”, um império do espetáculo e do entertainment (LIPOVETSKY, 2015, p. 264). As fronteiras que separavam cultura e economia, arte e indústria, arte e marketing, arte e moda, arte pura e divertimento se esvaneceram e ambos se amalgamaram como em um processo de hibridização destes universos até então heterogêneos. O capitalismo se tornou artista “por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores” (LIPOVETSKY, 2015, p. 43).

O capitalismo artista faz parte de “um dos componentes do novo ‘capitalismo imaterial’, movimentado por ‘mercados individuados de experiências, de preferências subjetivas’ cada vez mais heterogêneas” (LIPOVETSKY, 2015, p. 44). O autor aponta que não é a respeito das noções de capitalismo cognitivo ou sociedade do conhecimento, onde se tem como base o conhecimento técnico ou conteúdos formalizados, que o capitalismo artista se encontra. É, sim, pela utilização da noção de “inteligência”, que abrange “as capacidades de inovação, a imaginação, as qualidades expressivas e cooperativas, das competências emocionais, o conjunto dos saberes humanos, inclusive intuitivos” (LIPOVETSKY, 2015, p. 44), características que se associam intimamente aos modos atuais de trabalhar, especificamente à noção de trabalho imaterial.

Gorz (2005) argumentou que o capitalismo moderno está sendo substituído pelo capitalismo pós-moderno onde cresce, cada vez mais, a valorização do capital denominado imaterial, também designado como “capital humano”, “capital conhecimento” ou “capital inteligência”. Este tipo de capital implica na superação do trabalho de produção material, mensurável, quantificável e formalizado por aquele dito imaterial “ao qual os padrões clássicos de medida não mais podem se aplicar” (GORZ, 2005, p. 15). Observa-se, portanto, alguma aproximação entre Lipovetsky (2015) e Gorz (2005).

É, a partir deste contexto, que se apresentam as discussões a respeito do trabalho imaterial. Lazzarato e Negri (2001) apontam que é o trabalho imaterial que se encontra no cruzamento, na interface das novas relações de produção e consumo consequentes das transformações do trabalho. Segundo Gorz (2005), todo o trabalho possui um componente do saber que nem sempre se constitui somente por conhecimentos formalizados, técnicos e prescritos, mas também por aqueles adquiridos no decorrer de uma vida como, por exemplo, “o saber da experiência, o discernimento, a capacidade de coordenação, de auto-organização e de comunicação” (GORZ, 2005, p. 9). Esta dinâmica que ocorre cotidianamente e a todo o momento é caracterizada por Gorz (2005) como a produção de si, por vezes, invisível no exercício do trabalho aos olhos de outros. O trabalhador, deste modo, é impelido a doar-se e entregar-se de forma contínua, num contínuo produzir-se relativo a um

conjunto de atividades corporais, intelectuais, criativas, afetivas e comunicativas inerentes ao trabalhador, atualmente valorizadas e demandadas como uma imposição normatizadora de que o trabalhador se torne sujeito ativo do trabalho como condição indispensável à produção (GRISCI, 2006, p. 327).

Lazzarato e Negri (2001, p. 45) apontam que atividades que possuem um elevado distanciamento do modelo taylorista de produção como os ofícios artísticos, tratam da “produção ‘imaterial’ propriamente dita” através da produção de si. É nesta conjuntura que o trabalhador é impelido a tornar-se um certo tipo de empreendedor da própria vida, “produzir a sua vida, realizar-se, construir-se, são formulações que contribuem para remeter à imagem de que o futuro do indivíduo depende de uma capacidade de gerenciar a si mesmo” (GAULEJAC, 2007, p. 190).

O trabalhador autônomo, neste caso o músico, conforme Lazzarato e Negri (2005, p. 93), é impossibilitado de distinguir em sua jornada de trabalho os “espaços de não-trabalho, de ‘refúgio’, de resistência” como ocorria nos modos de produção fordista, sua fonte de renda provém da rentabilização de si. O ato de criar, aquele relativo ao trabalho imaterial e particular à atividade do artista, vem sendo progressivamente integrado ao capitalismo, principalmente pela via da constituição de redes de cooperação, aspecto inerente ao trabalho imaterial, não organizada e imposta de fora, mas pertencente a própria atividade laboral (HARDT; NEGRI, 2005). A indústria musical atual parece apresentar-se como um exemplo propício para ilustrar, entre outras características, a cooperação via rede e fluxos através do trabalho imaterial.

O cenário da indústria musical vem modificando-se e se apresenta como um campo complexo de diversos entrosamentos (Leyshon et al, 2001). Antes se davam em uma única direção e hoje se apresentam com diversas interfaces. A cadeia na sua forma linear ainda existe, porém em função do surgimento de novos canais – internet e redes sociais – artistas e consumidores podem conectar-se de forma direta. Uma rede de cooperação e colaboração começa a surgir e ganhar força.

O aumento de produtoras e gravadoras independentes colaboram para este cenário (MAUNDONNET, 2015). A produção de música passa a não mais depender exclusivamente de gravadoras e produtoras.

É inegável que toda a cadeia de produção, circulação e consumo da música foi afetada pelas tecnologias surgidas a partir da cibercultura. Para os produtores e músicos, o avanço e barateamento das tecnologias de produção tornou possível a gravação de um disco caseiro, feito inteiramente num home studio, com mais recursos e, ao mesmo tempo gastos dez vezes menores do que os álbuns de artistas consagrados (SÁ, 2009, p. 2).

Ao passo em que as gravadoras e produtoras independentes vão crescendo, também cresce a emergência de gêneros musicais diversos, fazendo ecoar diferentes trabalhos até então pouco conhecidos. A necessidade de relacionamento entre gravadoras independentes e *majors* cresce em função da sua capilaridade a aproximação mais estreita com os artistas. A produção começa a se descentralizar fortalecendo o nicho de mercado das independentes. Apenas na etapa de divulgação é onde as grandes gravadoras ainda detêm um controle maior, visto a necessidade de grande capital para as campanhas de divulgação em grandes veículos de mídia (VIVEIRO; NAKANO, 2008).

O termo “independente” surgiu na Inglaterra dos anos 70 como crítica à indústria de entretenimento por meio da independência fonográfica. O lema do movimento, enquanto atitude política e ideológica, era o *do-it-yourself* (DIY) – faça você mesmo – prática que predominante na cena independente atual (FRANCIS, 2011 NETO, 2015). Para Galleta, (2014), as novas configurações da cena independente revelam-se complexas na sua

compreensão em virtude da permeabilidade maior entre o universo *mainstream* – produção comumente vinculada a gravadoras – e o independente.

Percebe-se que esta configuração da indústria musical é baseada principalmente nas redes e fluxos de informação e trabalho que integram os diferentes atores em diferentes níveis e permitem a cooperação, características inerentes ao trabalho imaterial (HARDT; NEGRI, 2005).

É neste contexto que o músico da cena autoral e independente está inserido enquanto cancionista – aquele que harmoniza, sobretudo, a tensão entre a linguagem verbal – letra – e musical – melodia, harmonia e ritmo – conforme Tatit (1996). O trabalho do músico parece dizer do trabalho imaterial. Via de regra a composição é dependente da mobilização de si. Gorz (2005) aponta que as artes se inserem em um grupo específico de produção, sendo a produção de si “perfeitamente evidente nos serviços relacionais mas também nos ofícios artísticos” (GORZ, 2005, p. 33).

3. Método de Pesquisa

Para atingir os objetivos desta investigação, realizou-se uma pesquisa exploratória de natureza qualitativa segundo as considerações de Gil (2007). Participaram da pesquisa quatorze músicos, entre eles homens e mulheres, com idades entre 24 e 56 anos, formação diversa e que atuam no cenário local e nacional. A forma de acesso se deu através da escolha de dois coletivos de músicos da cena autoral e independente de Porto Alegre/RS, o “ESCUTA - O Som do Compositor” (ESCUTA) e o “Autorial Social Clube” (ASC). Tomou-se esses coletivos como meio de acesso aos participantes por terem incrementado o trabalho de dezenas de músicos da cena autoral e independente e promovido o aquecimento desta cena na época de seu surgimento.

A partir do coletivo “ESCUTA” considerou-se realizar um grupo focal pela possibilidade de reunir músicos da cena autoral e independente com alguma vivência em comum. O grupo com seis participantes, contou com uma moderadora e uma facilitadora, e seguiu orientações de Bauer e Gaskell (2002). Com duração de 2h10min, o grupo foi realizado em novembro de 2017, na cidade de Porto Alegre/RS, em uma sala privada e reservada. Os tópicos guia contemplaram questões relativas a como se constitui o trabalho de músico da cena autoral e independente, a experiência de trabalho no coletivo em questão e aos processos de produção, distribuição e consumo da música.

A configuração e a condução do grupo focal possibilitaram a ampliação de informações sobre o trabalho dos participantes na cena autoral e independente; o conhecimento da linguagem específica deste meio e a expansão da discussão para tópicos não previamente estabelecidos que, conforme o andamento do grupo, também foram vistos como relevantes para a reformulação de perguntas das entrevistas semiestruturadas, etapa subsequente da coleta.

Para além dos participantes do grupo focal, contactou-se outros músicos da cena autoral e independente para a realização de entrevistas semiestruturadas. Oito deles participaram, os quais fizeram parte tanto do “ESCUTA” quanto do “ASC”. As entrevistas duraram aproximadamente 1h20min cada. O conteúdo do grupo focal e das entrevistas foi gravado com permissão dos participantes, e serviu à análise conforme orientações de Minayo (2001).

Diante das orientações de Minayo (2001) a análise de conteúdo seguiu as etapas: a) organização do material a partir da sua decomposição em partes; b) distribuição das partes em categorias; c)

descrição do resultado da categorização; d) apresentação de inferências dos resultados. A análise foi realizada à luz do referencial teórico adotado.

Uma vez que o grupo focal e a entrevista semiestruturada versaram sobre o mesmo tema e os participantes apresentaram perfil semelhante, a análise debruçou-se sobre a totalidade do material considerando-se conjuntamente as falas do grupo focal e as das entrevistas. Isso permitiu um olhar ampliado a respeito da cena autoral e independente.

4. Análise

4.1. (Auto)composição e trabalho imaterial: a difícil arte de ser músico da cena autoral e independente

Ser músico e sobretudo identificar-se e apresentar-se como tal mostrou-se algo peculiar para alguns dos participantes. E5 ilustra tal realidade quando diz: “Eu tinha aquele senso comum de que música não dá dinheiro e não tem como tu trabalhar. Essa visão de ser artista é muito romaneada. É um trabalho! (...) Sempre foi difícil esta questão pra mim”, ou então E3 quando diz “Eu levei um tempo pra admitir, são muitas perguntas que me incomodam”. O contexto da cena autoral e independente parece impulsioná-los para um caminho de (com)posição e autoconhecimento enquanto artista. Quanto a isto, E3 e E5 refletem: “Eu acho que a música autoral te permite isso. Tu te conhecer como artista” e “Ser autoral, se parar pra pensar, é uma maneira de tu expores a tua intimidade e te reconhecer”, respectivamente. O termo ‘autoral’, na forma como está sendo utilizado, é aquele que vem sendo empregado frequentemente nas cenas musicais (GIORGIS, 2016; PEREIRA; BORELLI, 2015) e provém da distinção realizada pelos próprios músicos.

A importância dos quesitos de singularidade e autenticidade em quaisquer segmentos musicais, do pop ao “alternativo”, ou sem definição, é salientado por E3. A premissa do “verdadeiro” e do “autêntico” deve reger a produção musical do artista autoral.

Eu acho que até no meu segmento pop, as pessoas que não se encontraram ainda e querem aparentar coisas, elas produzem coisas que não são verdadeiras e o público percebe isto. E no alternativo também. A pessoa quer bancar o, “ah, eu leio Edgar Allan Poe”, aí a pessoa não é assim, aí a pessoa que realmente leu ele, ela vai ver que não é assim. Aí tu acaba vendendo algo falso e o universo entende isto. A verdade é muito detectável e a mentira também é (E3).

E7 aponta algo similar, “acho que todo mundo mente com o que quiser... com a arte não, isso não passa, apesar de acontecer”. Percebe-se que existe, de alguma forma na cena, a preocupação com a aparência, com o parecer em detrimento de ser, segundo as colocações de Lipovetsky (2015) e Debord (1997), ao observar as falas dos participantes quando referem-se tanto ao seu próprio segmento musical, quanto ao de seus colegas.

O músico que não tem por objetivo produzir músicas unicamente para vender, com foco no entretenimento apenas, no caso do músico da cena autoral e independente, é aquele que, conforme E6:

Lapida um conhecimento sobre si, que tem a ver com toda a vida que ele leva, com os amigos que ele tem, os filmes, os livros, os quadros, com a terapia que ele fez para se conhecer... e mais especificamente sobre a música.

No conjunto, suas falas trazem aspectos relativos à composição de seu trabalho no que diz respeito ao que Gorz (2005) identifica como um trabalhador multitarefa e flexível em

correspondência ao trabalho imaterial. “A gente faz de tudo um pouco (...). Hoje tu és uma microempresa e uma microempresa não faz só composição” (GF1). “Tu não tem um produtor e tu faz tudo” (GF4). E3 sintetiza esta realidade ao salientar que ser músico da cena autoral e independente “envolve, desde tu saber finanças, até tu saber marketing, até tu saber harmonia (...), tu vais do átomo até o universo”. Tal afirmação, demonstra a reflexão de Gorz (2005, p. 29) a respeito do conhecimento necessário ao trabalho imaterial, sendo aquele que cobre “atividades heterogêneas que vão do cálculo matemático à retórica e à arte de convencer o interlocutor; da pesquisa técnico-científica à invenção de normas estéticas”.

Com finalidade de cumprir com a exigência de um trabalho que ultrapassa a fronteira do cerne da sua profissão, a música, eles são impelidos ao que Gaulejac (2007) aponta como a habilidade de se tornarem gestores de si. “Eu que gerencio tudo. (...) se tu não for um investidor da tua própria vontade de fazer as tuas coisas tu não vais conseguir” (E2). “Eu acho que a questão primeira é aprender a ser autônomo”.

Percebeu-se que no trabalho destes músicos, o que compõe os saberes relativos à produção de seu trabalho vai além da música – ao prescrito da profissão – e expande-se para saberes relativos ao trabalho imaterial, como discernimento, capacidade de coordenação e auto-organização (GORZ, 2005; LAZZARATO; NEGRI, 2001), como aponta E4, “O músico autoral em geral, tem que se meter em todas as partes (...). Às vezes fazer a música fica para segundo, terceiro plano” (E4).

As constatações da cena autoral quanto à exigência do artista se tornar gestor de si, mostram-se intimamente relacionadas ao ideal *do-it-yourself* (DIY) da cena independente. O artista, ao não se vincular a grandes gravadores, passou a ter total autonomia em seu trabalho para compor e produzir da sua maneira, transgredindo quaisquer normas (NETO, 2015; FRANCIS, 2011). Naqueles tempos não se contava com a internet, um dos importantes fatores da transformação da cena, que parece trazer outros significados e possíveis dependências à cena (in)dependente.

Ao serem questionados a respeito das possibilidades que abrem ao se trabalhar nesta cena, eles trazem elementos como autonomia, resistência e liberdade. “Tu tens liberdade, tu tens a autonomia. Tu não tens que prestar contas pra ninguém além de tu mesmo, assim.” (E1). “Ali é espaço meu, eu vou falar o que eu quero e ninguém vai se meter, e, se meter, cai fora, entendeu?” (GF2).

Relativo às amarras que esta nova cena carrega, ao ser músico e à (auto)composição, surgem falas que contêm aspectos como dependência, estrutura, dificuldade financeira, fragilidade e insegurança. “Independente... é, essa é uma pergunta complexa (...), porque às vezes tu não tem uma gravadora, mas tu tem um tipo de estrutura maior que te ampara e que te carrega mais” (E1). “Mas nós somos muito dependentes das parcerias (...), eu não gravaria sem as parcerias que eu tenho!” (GF4). E4 alerta:

A grande delícia de ser independente é fazer o que bem entender. Agora é uma armadilha também, não é? Porque é muito fácil tu cair na ideia de que é meio... Bom, é meio inevitável, precisa vender a tua música, porque precisa ganhar dinheiro com aquilo, fazer as pessoas gostarem.

Diante deste contexto é que as redes de cooperação e cooperação produtiva, tomadas no sentido que trazem Hardt e Negri (2005) e Lazzarato e Negri (2001), por meio de parcerias, coletivos e micro cenas musicais, ganham força e parecem se apresentar como formas alternativas, ou, até mesmo como premissa, para a produção do trabalho do músico da cena autoral e independente.

4.2. Música e cena autoral e independente

As cenas musicais situam-se em espaços urbanos que, conforme Herschmann (2013), dão origem a zonas sociais híbridas, fluidas, flexíveis e sem fronteiras. É neste espaço que ambos os coletivos levados em consideração neste estudo, quando da sua constituição, estavam imersos.

Reconhecer a cena em que atuam e aprender com seus pares por meio das diferentes experiências de vida além da música, foram questões apontadas pelos participantes. “Me deu um parâmetro (...), e tu vai além da música, o que está por trás da música? E eu aprendi muito isso” (GF5). “Ajudou a ampliar a visão da cena (...), como que ela [a música] vai chegar, como tu vai divulgar, como fazer parceria com empresa” (E5). Suas falas refletem a respeito do trabalho autônomo, havendo “uma socialização-intensificação dos níveis de cooperação dos saberes, das subjetividades dos trabalhadores, dos dispositivos tecnológicos e organizativos que redeterminam completamente os termos da questão [do trabalho autônomo]” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 93).

O gênero musical dos trabalhos realizados pelos músicos foram identificados pela maioria deles como híbrido, sem gênero, indefinido e misturado. Na tentativa de responder à pergunta sobre o estilo de suas músicas, eles dizem: “Huum, indefinido. Canções brasileiras com arranjos livres (...), tem de tudo um pouco” (E1). “É que não dá pra dizer que é só música brasileira porque tem elementos de outras coisas” (E2). “Os gêneros hoje, está tudo muito misturado. E está todo mundo sempre focado em buscar a sua linguagem particular, única e pessoal” (E8).

Os coletivos também impulsionaram a possibilidade de crescimento profissional por meio das trocas que se estabeleceram e pela formação de parcerias. “Quando começa a ter essa troca, esse acesso, isso é impagável” (GF4). “O teu mundo começa a expandir e tu começa a fazer parcerias. Tu começa a crescer como compositor” (GF4). Estas parcerias dizem respeito ao tipo de produção em cooperação inerente ao trabalho imaterial que, por sua vez, se “constitui em formas imediatamente coletivas e não existe, por assim dizer, senão sob a forma de rede e fluxo.” (NEGRI; LAZZARATO, 2001, p. 50).

Os coletivos – mesmo que transitórios, pois ambos encontram-se com suas atividades descontinuadas – parecem dar o tom da cena autoral e independente em razão de uma de suas principais características: as redes de cooperação produtiva no sentido compreendido por Lazzarato e Negri (2001) e Hardt e Negri (2005).

4.2.1. Composição e produção

Trabalho de músico é, comumente, relacionado ao talento, dom ou vocação e à negação às normas do mercado (MENGER, 2005). O que se observou foi a preocupação em manter a frequência da atividade de composição propriamente dita, mesmo que não resulte, de imediato, em um produto, conforme apontam E2, E4, GF2 e GF3. Não há como depender unicamente de momentos catárticos, visto a necessidade em manter-se no mercado segundo os músicos. Mesmo assim, quando questionados a respeito de suas referências para a composição – para além das referências musicais – as respostas se apresentaram na forma de experiências de vida em um âmbito geral: suas memórias passadas ou recentes, filmes, imagens, livros, relacionamentos, produções passadas, banalidades cotidianas ou até mesmo por via da estimulação de determinadas vivências com a finalidade de produção de conteúdo para a composição, mesmo que também em forma de lazer. Um dos músicos apresenta de forma

explícita esta constatação, também encontrada em outras falas (E1, E6, E7, GF1, GF2, GF6). “Pra mim a expressão artística é uma decorrência da tua vida... de tudo o que acontece, né? Então a referência vem de tudo” (E1).

Tais vivências e experiências são tomadas como fundamentais para o exercício do trabalho de músico compositor. Provenientes tanto do âmbito pessoal quanto profissional por vezes, mescladas umas nas outras, elas são inerentes ao trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), no caso, ao fazer artístico.

A inquietação quanto ao ineditismo e à originalidade também se apresenta e se torna explícita quando discorrem a respeito dos seus processos de composição. A variação destes processos mostra-se ora naturalmente ora como forma de fuga ao padrão *mainstream* ou ao padrão de si próprio. E1 afirma: “Isso é muito variado (...). Agora eu tenho buscado outros processos de composição (...) quando eu erro, entre aspas, me erro de mim mesmo, eu crio algo interessante”. Tal afirmação relaciona-se ao que Gorz (2005, p. 20) aponta no sentido de que o sujeito “nunca é socialmente dado, ele é (...) dado a si mesmo como um ser que tem de se fazer, ele mesmo, o que ele é”.

Os músicos buscam parceria para o ato de composição, corroborando a existência de uma rede de cooperação inerente ao trabalho imaterial. “Ter parcerias ajudam nisso [da variação do processo de compor]” (GF4). “Às vezes eu enjojo de mim mesmo, então, eu recorro às parcerias, porque aí muda um pouco o jeito que eu vou falar aquilo ali” (GF6). Estas falas remetem à comparação de Levy, trazida por Gorz (2005), a respeito da origem da “inteligência coletiva” através de um “coro polifônico improvisado”, onde o resultado coletivo das atividades produzidas em conjunto excede e ultrapassa a soma delas individualmente. Para Boulez (1992, p. 53), “a verdadeira vocação de um compositor cresce em contato com outros compositores”.

Quanto ao processo de produção, este parece não ser o empecilho maior para os músicos diante de toda a cadeia produtiva, em função da rede em que estão inseridos. GF4 enfatiza que “(...) gravar disco não é problema pra nós! Todo mundo tem uma rede que vai ter um microfone, que vai ter um parceiro pra gravar uma ‘guita’, que vai ter uma banda pra formar”. O maior problema para eles “é o resto (...), tem que lidar com uma empresa, todos os setores, tu tem que fazer coisas que tu não sabe!” (GF4). Esta realidade é apresentada por Gorz (2005) e Gaulejac (2007) quando dizem que hoje, o trabalhador, por si mesmo, deve se tornar uma empresa, sendo ele seu próprio produtor, empregado e vendedor. A responsabilização de si pela sua trajetória torna-se evidente.

4.2.2. Divulgação

O processo que se apresenta como o mais árduo é a divulgação, alcance e formação de público, visto que esta é uma das etapas em que ocorre a maior parte dos esforços das gravadoras quando os artistas estão submetidos a elas (VIVEIRO; NAKANO, 2008). Para o músico, que prima pela qualidade artística e respeita a sua autoria, o trabalho de divulgação é ainda mais difícil.

Tu não vai fazer uma música pra vender... tu vai fazer uma música, pra fazer uma música! Se ela vender, ela vendeu! E tu precisa vender ela. E aí entra também o exercício de aprender a vender a tua música, não fazer uma música pra vender (...) agora tu vai te virar pra dar um jeito de vender (GF5).

A preocupação com o alcance é para que chegue a um público que se identifique com sua obra e não que sua composição se molde a um determinado público. Esta é uma das principais características do músico da cena autoral e independente. “A coisa mais difícil de se fazer é

chegar nas pessoas” (GF1). “Tu quer montar teu público, tu tens que divulgar. As gravadoras faziam isso (...), tu não fazia nada” (E3). Ou seja, o trabalho de divulgação também se dá nos moldes do faça você mesmo, o que corrobora com as observações de Neto (2015) e Francis (2011) a respeito da cena atual.

Com a possibilidade de ampliação ilimitada do acesso ao trabalho do artista, a internet os posiciona de uma forma que os torna insignificantes diante da quantidade de tantos outros músicos que utilizam dos mesmos meios. “Tu abre a internet, todo mundo grava, todo mundo bota na internet, todo mundo publica” (E4). “Hoje democratizou o meio de produção mas tu meio que se perde num mar de relevância” (E5).

A dependência das redes sociais se torna evidente na divulgação do trabalho como um todo. “A cena autoral ficou muito dependente da rede social, começou a explodir isso, assim, a divulgação se concentrou quase que cem por cento nas redes sociais” (E4). “Ah, tem que estar sempre metido em tudo, pensando nos próximos passos e como fazer os posts” (E1). A rede social possibilita a comunicação através da exposição de imagens e palavras, podendo ou não se assemelhar ao real existente por trás delas. Debord (1997) já fazia a leitura de como organizava-se a sociedade, medida por imagens, embora não existissem as redes sociais digitais. Lipovetsky (2015) aponta e enfatiza a relação da supervalorização da imagem nas redes sociais. A reputação de um artista em uma rede social, medida por curtidas – *likes* – é uma das formas de reconhecimento do seu trabalho também fora destas redes. “Hoje em dia a gente tem essa guerra de *likes*. Se tu tem uma página com vinte mil curtidas isso te abre portas que nenhum outro trabalho vai abrir, independente do trabalho” (E5). “Tu, mais um pouquinho já tem dez mil discos, ou não sei quantos mil likes” (E6). Assim se apresenta uma das principais formas de avaliação da reputação e do reconhecimento do trabalho na indústria musical e também na cena autoral e independente, medida por curtidas em páginas das redes sociais.

As curtidas e “descurtidas”, que se dão no movimento de um clique, tem se mostrado tão valiosas para o reconhecimento do artista quanto efêmeras e transitórias, e explicitam, sob a denominação de sociedade do hiperespetáculo, os enunciados de movimento e fluidez dos tempos hipermodernos de acordo com Lipovetsky (2004, 2015). As curtidas e número de seguidores, especificamente, tem sido vistos como um dos principais modos de se obter visibilidade e também reconhecimento, o que pode se apresentar para os músicos, como uma maneira de rentabilização de si. O resultado do seu trabalho, da sua performance, depende, entre outros fatores, da sua luta pelos *likes*. É uma maneira de rentabilizar-se (GORZ, 2005), é a ‘autocomercialização’ do seu perfil na rede social, do seu próprio eu.

Diante deste contexto, alguns dos músicos apontaram a necessidade de partirem para outras formas de divulgação, não dependentes totalmente da internet e redes sociais, mas juntamente com elas. “Não tem o que fazer, então, realmente, eu acho que é ter grupos. Boca-a-boca, proximidade, relações, é um jeito de estar divulgando (...). É voltar pra coisa mais tradicional de rua. Cartaz, a lambe-lambe” (GF1).

Uma das formas de financiamento da produção e, principalmente da divulgação dos artistas independentes, tem sido o financiamento coletivo, o chamado *crowdfunding*. Esta prática é utilizada desde a produção, finalização do fonograma e prensagem do disco até etapas de divulgação, principalmente (GOIS; RIOS, 2016). Se observa, mediante a colocação dos músicos, que esta prática tem se mostrado bem aceita e propícia para a cena autoral e independente. “Aí veio o *crowdfunding* que é uma coisa muito importante, que fortaleceu” (E1).

Para que o financiamento coletivo funcione, é necessário um investimento de esforços massivo na divulgação da campanha, feito pelos próprios músicos. Conforme conta E4, o envolvimento exaurido com a campanha o levou ao adoecimento, atividade necessária, porém fora do escopo do trabalho de um compositor, “nessa época eu me forcei e consegui, foi um sucesso o crowdfunding, foi uma campanha super legal, teve um engajamento espontâneo (...). Mas aquilo ali me exauriu e eu adoeci no final, foi pesadíssimo” (E4).

4.2.3. Consumo

O consumo da música da cena autoral e independente é visto de diferentes modos pelos músicos. Para alguns, a cena vem crescendo e encontra-se aquecida. “A música autoral tá bem mais em voga agora, que é uma coisa que é real mesmo, né?” (GF4). “Acho que o consumo da música autoral aumentou bastante” (GF3). Porém, E5 enxerga a cena de outra forma, “às vezes, o problema é que grande parte do público é a classe, quando a maior parte do teu público são teus colegas, está errado” (E5). Para E1, o consumo de forma geral é baixo e o motivo é em virtude de como se dão a dinâmica e os entraves no processo de divulgação, “o brasileiro não consome muito a música independente nacional porque não tem acesso a ela” (E1). Quanto ao tipo de público que consome os seus trabalhos, E1 expressa o que outros (E2, E5, GF1, GF3 e GF4) também compreendem a respeito, “(...) é de nicho quase. É quem pilha nisso, quem gosta de cavocar e encontrar” (E1).

O consumo da música, no que diz respeito a um cenário ampliado, desperta aflição relativa ao consumo de massa: “Hoje a gente tá vendo [o talento do músico], mas queremos saber o que é que a Anita comeu no almoço. É uma ode à celebridade” (E3). “Tu vai consumir a música do fulano porque ele é isso ou aquilo, porque ele é interessante... Tu não vai consumir a música, tu vai te interessar por aquela personalidade. Estamos no império da superficialidade” (E8).

As colocações de E3 e E8 refletem algumas das características da sociedade atual que, sujeita às proposições do hiperespetáculo, para Belloni (2003), estão intimamente relacionadas, não somente à imagem e à aparência, mas aos modos de viver que se aproximam mais de uma cultura da simulação, do superficial do que se quer mostrar do que daquilo que é tomado como autêntico e real.

Na especificidade do consumo de si, E5 e E4 são veementes. “Hoje em dia todo mundo é artista. Se tu parar pra pensar, o *stories* do *instagram* é a nova televisão. Só que tu estás assistindo a vida das outras pessoas” (E5). “Eu quero ser o meu ídolo, eu quero ser a pessoa que eu sigo no *instagram*, eu quero ser a pessoa que eu vejo fazer texto no *facebook*, eu quero ser, eu quero ter aquelas coisas, aquelas pessoas. É isso o que está acontecendo hoje” (E4). Nestas falas pode-se observar o que Lipovetsky (2015) denomina de capitalismo artista, onde todos podem/quero se tornar artistas, onde os meios para tal estão mais acessíveis do que nunca e as fronteiras entre a arte e qualquer outra esfera de atividade laboral passam a se dissolver, trata-se da “estrelização” generalizada.

O espectador, que também é protagonista na nova relação produção/consumo (LAZZARATO; NEGRI, 2001), agora não direciona seus olhares apenas para celebridades da mídia de massa, mas para todos que estão conectados em sua rede tendo em vista a espetacularização da vida.

O consumidor parece tornar-se produtor na medida em que adere a proposta do músico e faz uso do compartilhamento em sua rede virtual. Para Gorz (2005, p. 21), o “computador aparece como o instrumento universal, universalmente acessível, por meio do qual todos os saberes e todas as atividades podem, em princípio, ser partilhados.”

Outra das principais formas de consumo da música da cena autoral e independente, afastando-se do contexto das conectividades digitais, é o show ao vivo. Para Herschmann (2013), em virtude das novas tecnologias e da queda da venda de discos físicos, o consumo vem se concentrando cada vez mais nos shows. “Eu acho que o CD é um tira gosto, o show que é o lance” (E7). “Tu pode morrer na internet divulgando, tu vai conseguir fãs, mas... mas é no show que tu tem que prender eles pra sempre” (E3).

Estas falas concentram a ideia de que vida e trabalho acontecem no meio virtual, no entanto, por si mesmas não sustentam a continuidade que o presencial permite. No show é onde a troca não virtual é possível, produção e consumo se dão juntos. Conforme Lazzarato (2003, p. 69), “o consumo não é destrutivo, mas criador de outros conhecimentos. Consumo e produção coincidem”.

Independentemente do tamanho do show, o músico se apresenta como um trabalhador multitarefa. É ele quem gerencia toda a preparação para que tudo aconteça. Desde a divulgação até a desmontagem de palco, sujeito a todos os tipos de imprevistos, riscos e incertezas. É o trabalhador do imaterial que se torna gestor de si. “Nós mesmos que fazemos, pega os cabos, enrola, desenrola, passa o som, faz tudo. A gente é técnico de som, também, nessas horas” (E1). “Então tu tem que aprender como é que se produz um show, quais são as funções, como é a divulgação, a produção, o que é que precisa organizar de som, de luz, de camarim, de bilheteria” (E6).

É pelo faça você mesmo que se viabilizam e se concretizam os shows, o que solicita do músico, uma atuação multitarefa, característica do trabalho imaterial (LAZZARATO; NEGRI, 2001; GORZ, 2005). Cabe destacar que, na produção, divulgação e consumo, o financiamento coletivo é um dos elementos transversais que vem se apresentando nesta cadeia, é onde as etapas se entrelaçam e podem acontecer conjuntamente. Portanto, o consumo se dá também durante a divulgação do financiamento coletivo, pois se consome mesmo antes do produto ser lançado.

5. Conclusões

O presente estudo identificou, apresentou e analisou, à luz do trabalho imaterial, o trabalho e a vida de músico da cena autoral e independente na sociedade do hiperespetáculo. Para tanto, fundamentou-se na noção de trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001), na sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) e hiperespetáculo (LIPOVETSKY 2015), na indústria musical e na cena musical independente (GALLETA 2014; HERSCHMANN, 2012; MAUDONNET, 2015; NETO, 2015; FRANCIS, 2011; VIVEIRO; NAKANO, 2008).

Ser músico da cena autoral e independente e apresentar-se como tal mostrou-se tarefa árdua aos participantes do estudo. Os músicos tendem a compreender o gênero musical de suas canções como híbrido, fluido, ou mesmo sem adesão a um gênero musical específico, e assim afirmam veementemente. Percebe-se esta atitude como uma forma de reafirmar suas escolhas por autenticidade e originalidade, características do trabalho do músico da cena autoral e independente. Tal cenário permitiu a reflexão de que, o pertencimento à cena autoral, para a maioria dos músicos, lhes garante a “não aparência” de um músico vinculado ao universo mainstream. Ser diferente, desigual e se mostrar afastado de qualquer tipo de padrão, pode, por vezes, tonar-se, também, um padrão. O padrão na tentativa de aparentar ser diferente, o que estaria de acordo com as características da sociedade do espetáculo e hiperespetáculo, em que o enaltecimento da aparência é hipervalorizada, mesmo que autêntica ou não.

Estar constantemente (auto)(com)pondo-se é estar constantemente (auto)posicionando-se na cena autoral e independente, o que remete à mobilização de si, à noção de trabalho imaterial (GORZ, 2005; GRISCI, 2006; LAZZARATO; NEGRI, 2001). O trabalho imaterial evidenciou-se: (i) no ato de compor, que requer do músico criatividade, intuição e alcance de referências por meio das experiências pessoais e profissionais vividas; (ii) na produção e divulgação do trabalho por eles mesmos, a exigir-lhes habilidades heterogêneas, como ser multitarefa – corroborando com os preceitos do do-it-yourself da cena independente – flexível e gestor de si (GAULEJAC, 2007) e (iii) na rede de cooperação (LAZZARATO; NEGRI, 2001; HARDT; NEGRI, 2005) valorizada pelos músicos e considerada como imprescindível à cena independente. Em sua avaliação, a rede eleva os coletivos a uma potência enquanto grupos que oportunizam troca de saberes e experiências, formação de parcerias musicais e impulso à carreira.

Os principais embates que se apresentam ao músico da cena autoral e independente dizem respeito à divulgação/distribuição. Se na produção evidenciou-se dependência das redes de cooperação próximas, na divulgação/distribuição evidenciou-se mais acentuada a dependência da internet e das redes sociais. “Eu sou uma escrava das redes sociais”, destacou (E3). A internet, ao passo que possibilita o acesso instantâneo ao trabalho de qualquer músico, devido a intensa pulverização de produções dispostas na rede, dificulta o direcionamento e consumo para um público específico. “A gente está num oceano de informação”, lembrou E4. Alcance e formação de público se dá pelas redes sociais; fidelização do mesmo se dá por meio de shows, algo valorizado pelos músicos que se veem aflitos e dependentes mediante a alternativa de financiamentos coletivos para a viabilização de seus projetos.

A percepção de que a independência se reduz às grandes gravadoras, uma vez que a dependência se vê nos financiamentos coletivos e nas redes de cooperação, foi assim sintetizada por E2: “não tem por que tu ser totalmente independente”. [Não é] “não tem como tu ser” (Grifo da autora). Embora raro, consideram possível o trabalho como músico da cena autoral e independente como exclusiva fonte de renda.

Para estudos futuros, sugere-se abranger o foco para cenas e micro cenas musicais, no sentido trazido por Herschmann (2013), que não estejam necessariamente vinculadas a coletivos, apesar de que, a sua particularidade é de grande potência ao permitir enxergar com clareza a potência das redes colaborativas. Esta recomendação se dá tendo em vista que, diante das observações do campo e por meio de falas dos músicos, as cidades têm se organizado mais por micro cenas musicais do que por coletivos propriamente dito, mesmo que tais micro cenas possam produzir coletivos. Além disso, diante do aquecimento da cena da música autoral e independente e das questões relativas à gênero, sugere-se explorar estudos que tenham como objetivo compreender de que forma a mulher na cena da música autoral e independente vem se inserindo, que embates elas enfrentam e quais são suas estratégias de viver a vida diante de um cenário predominantemente masculino.

6. Referências

BAUER M.W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. 516p.

BELLONI, M.L. A formação na sociedade do espetáculo. **Revista Brasileira de Educação, Campinas**, v. 22, 2003. Disponível em <<http://www.redalyc.org/html/275/27502211/>> Acesso em: 10 maio 2017.

CERQUEIRA, A.P.C. **O artista como trabalhador**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS CEMARX, VIII, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/Amanda%20Cerqueira%2010248.pdf>. Acesso em: 14 de junho 2016.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FRANCIS, K. A emergente música independente. **Rockazine**, 2011. Disponível em: <<http://www.rockazine.com.br/a-emergente-musica-independente/>>. Acesso em: 05/03/2018.

GALLETA, T.P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

GAULEJAC, V. **Gestão como doença social: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social**. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GIORGIS, B.Z. **Mapeando sons em porto alegre**. In: PINHEIRO, M.P.; BARTH M. **Indústrias Criativas**. Novo Hamburgo: Fevale, 2016.

GOIS, T. R. B.; RIOS, J.R.A.C. Crowdfunding e o apadrinhamento coletivo na indústria musical brasileira. In: XXXIX Congresso Intercom, 2016, São Paulo. **Anais do XXXIX Congresso Intercom**, 2016.

GORZ, A. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.

GRISCI, C. L. I. Trabalho Imaterial. In: CATTANI, A. D. HOLZMANN, Lorena (Org.). **Dicionário de trabalho e tecnologia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Império**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

HERSCHMANN, M. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: J. JANOTTI JR; S.P. SÁ (orgs.), **Cenas musicais**. Guararema, Ed. Anadarco, p. 41-56. 2013.

LAZZARATO M.; NEGRI A. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAZZARATO, M. Trabalho e capital na produção de conhecimentos: uma leitura através da obra de Gabriel Tarde. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Geraldo. (Orgs.). **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 61-82.

LEYSHON, A.; WEBB, P.; FRENCH S.; THRIF, N.; CREWE, L. On the reproduction of the musical economy after the Internet. **Media, Culture & Society**, [S. l.] v. 27, n.2, p. 177 - 209, 2005. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/255661461_On_the_reproduction_of_the_musical_economy_after_the_Internet>. Acesso em: 01 junho 2017.

LIPOVETSKY, G. **Os temos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015. 467 p.

MAUDONNET, J. **Estratégias de desenvolvimento na carreira musical: o impacto das mudanças tecnológicas e institucionais**. 2015. Dissertação de mestrado em administração de empresas) Fundação Getúlio Vargas, São Paulo.

MENGER, P. **Retrato do artista enquanto trabalhador**. Lisboa, Porgugal: Roma Editora, 2005.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

NETO, S. M. J.. A popularização dos meios de produção e difusão da música, e crise na indústria fonográfica: Revolução do precariado musical e contrarrevolução. **Lugar Comum (UFRJ)**, v. 1, p. 149-162, 2015.

PEREIRA, S. L.; BORELLI, S. Música “alternativa” na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos (UNISINOS)**, v. 17, n. 3, 2015.

PRIKLADNICKI, F. Formado a partir de um grupo de amigos, coletivo reúne jovens que cantam e compõem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/05/formado-a-partir-de-um-grupo-de-amigos-coletivo-reune-jovens-que-cantam-e-compoem-4138709.html>>. Acesso em: 16 maio 2017.

SILVA, J. M.; FREITAS, C. Depois do espetáculo: reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; MACHADO, Juremir (Org.). **Guy Debord, antes e depois do espetáculo**. Porto Alegre: Edipucrs, 2007, v. 1, p. 31-42.

TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

VICENTE, E. **Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical**. Rumores (USP), v. 6, p. 194, 2012.

VIVEIRO, F.T.N; NAKANO, D.N. Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE

PRODUÇÃO, XXVIII, 2008, Rio de Janeiro. **Anais do...** Rio de Janeiro: Abepro, 2008.
Disponível em:
<http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2008_TN_WIC_075_533_11376.pdf>. Acesso
em: 14 maio 2017.