



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TIAGO DE QUADROS MAIA CARVALHO

**PRÁTICAS MUSICAIS JUVENIS EM SOBRAL-CE E SUAS
RELAÇÕES COM O COLETIVO OCUPARTE**

Salvador
2016

TIAGO DE QUADROS MAIA CARVALHO

**PRÁTICAS MUSICAIS JUVENIS EM SOBRAL-CE E SUAS
RELAÇÕES COM O COLETIVO OCUPARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^a Dra. Angela Elisabeth Lühning

Salvador
2016

C331 Carvalho, Tiago de Quadros Maia
Práticas musicais juvenis em Sobral – CE e suas relações com o Coletivo
Ocuparte/Tiago de Quadros Maia Carvalho.-- Salvador, 2016.
xi, 218 f. : il.

Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música da
Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Elisabeth Luhning

1. Etnomusicologia. 2. Coletivo Ocuparte. I. Título.

CDD 780.89

Folha de Aprovação

AGRADECIMENTOS

Não há espaço neste trabalho para que eu faça todos os agradecimentos necessários. Primeiramente, agradeço a Deus. Sem minha ligação com o sagrado, jamais teria dado um passo sequer em minha vida, tamanha é a minha insegurança. Aos meus pais, por serem os grandes incentivadores nos empreendimentos nos quais me envolvo. Ninguém me transmite tanta positividade quanto eles. Laiany, obrigado por ser minha companheira em todos esses momentos. Também não teria conseguido sem você. Te amo, chapa.

Agradeço também aos amigos, mas não me atrevo a listar os seus nomes aqui, pois são tantos que seria injusto eleger alguns. Meu abraço a todos. Aos colegas – muitos deles também são amigos. Citando: Aaron Lopes e Flávia Diniz, meus colegas de "turma", Bruno Westermann, Luciano Caroso, Laurisabel Assis, Eric Assmar, Alexandre Espinheira, Guilherme Bertissolo, Jean Menezes, Paulo Rios, Marcos da Silva e tantos outros. Com vocês compartilhei momentos de toda sorte. Obrigado pelo crescimento que tive ao lado de vocês. A vida de um estudante de doutorado é muito solitária e vocês ajudaram a amenizar este problema. Faço aqui um agradecimento especial a Angelita Broock, Carla Suzart, Kamile Levek e Diogo Flores. O Canela Fina foi uma experiência fantástica, da qual nunca me esquecerei. Contem comigo sempre, do fundo do meu coração.

Agradeço aos professores do PPGMUS-UFBA, em especial a minha orientadora, prof^a Angela Lühning, pela constante desconstrução do que penso. Agradeço profundamente pelo desafio intelectual. Isso não tem preço. Espero que o nosso trabalho continue. Espero ser seu colega, mesmo depois desta jornada. Às professoras Diana Santiago e Cristina Tourinho, sou grato pela convivência, pelas oportunidades de crescimento e aprendizagem no período em que fui representante discente. Serei eternamente grato. Aos demais professores do colegiado do programa, deixo aqui o meu abraço fraterno.

Agradeço aos meus colegas e amigos do curso de Música – Licenciatura da UFC em Sobral, nas pessoas de Marco Toledo, Adeline Stervinou, Marcelo Mateus, João Emanuel, Eveline Andrade, Joana D'arc, Leonardo Borne, Vinícius Moulin, Guillermo Cáceres, Rita Gomes (que responde ao colegiado do curso de Psicologia) e Simone Sousa pelo amplo apoio prestado no cumprimento desta demanda. Espero que minha formação seja de serventia ao crescimento do curso, sobretudo nas figuras de nossos estudantes e da comunidade que atendemos. Um abraço aos estudantes da linha de pesquisa que coordeno no Pesquisamus: Neirton Filho, Ulyane Gomes, Geane Mendonça, Cíntia de Paula, Rodrigo Brasil, Marcio David, Keylla Rocha, Gabriella Lima. Vocês me motivam a continuar fazendo pesquisa. Espero que vocês façam grandes coisas e entendam a grande responsabilidade que têm.

Agradeço a todos aqueles que abriram as suas vidas em função deste trabalho. Dedico um abraço especial a Romualdo e todos os membros do Coletivo Ocuparte. Também deixo aqui um agradecimento a todas as bandas, grupos, públicos e pessoas que tornaram esta tese realidade. Espero, do fundo do meu coração, que este trabalho tenha serventia a Sobral, bem como às atividades futuras de vocês. Contem comigo, sempre que eu puder ser útil.

Enfim, se esqueci de alguém, por favor, peço desculpas. Sintam-se abraçados, de qualquer forma.

"A juventude é a embriaguez sem vinho"

(Johann Goethe).

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. **Práticas musicais juvenis em Sobral – CE e suas relações com o Coletivo Ocuparte**. 218 f. il. 2016. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

A cidade de Sobral é um contexto amplo, repleto de práticas musicais que são representativas de diferentes percepções e modos de articulação social. Da mesma forma se processam as práticas que advém das perspectivas de jovens na cidade. A compreensão dos modos de articulação musical desses indivíduos e seus grupamentos sociais é, portanto, importante para a ampliação da percepção de como práticas como essa modelam as concepções do que venha a ser sobralense. Este trabalho objetiva compreender como se articulam as práticas musicais juvenis no universo do Coletivo Ocuparte em Sobral-CE. Para tanto, empreendeu-se uma metodologia que abrangeu pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, sobretudo no ciberespaço, bem como utilização de questionários, entrevistas e observação nos contextos em que essas práticas acontecem. Como resultado, percebe-se que há nesse "universo" uma ampla diversidade, já que este agrega diferentes formas de práticas artísticas. Essa diversidade está expressa nas: 1) diferentes concepções de música e prática musical a partir dos contextos de cada banda; 2) trajetórias individuais daqueles que compõem essas práticas, denotando modos específicos de se ser jovem, associados às trajetórias históricas desses e a presença de música como elemento cotidiano e; 3) públicos, que, participando ativamente, definem os rumos das práticas musicais. Compreende-se, portanto, que o universo musical juvenil formado a partir da atuação do Coletivo Ocuparte em Sobral está ligado a concepções mais amplas da cidade, bem como com os modos de participação social/musical, nas práticas em questão, marcando, por sua vez, um contexto que opera a partir da diferença intracultural.

Palavras-chave: Práticas Musicais Juvenis; Músicas e Juventudes; Etnomusicologia.

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. **Youth musical practices in Sobral – CE and their relationships with Collective Ocuparte**. 218 f. il. 2016. Thesis (PhD) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The city of Sobral is a broad context full of musical practices that are representative of different perceptions and ways of social articulation. Likewise there's practices that comes from the perspectives of young people in the city. Understanding the musical articulation f modes of young people in Sobral city is therefore important to expand the perception of how such practices shape the conceptions of what will be *Sobralense*. This study aims to understand how youth musical practices occur in Collective Ocuparte universe in Sobral-CE. Therefore, it undertook a methodology that included a literature review, documentary research, especially in cyberspace, as well as use of questionnaires, interviews and observation in the contexts which these practices occur. As a result, it is perceived that there's wide diversity in this "universe", since it aggregates different forms of artistic practices. This diversity is expressed in: 1) different conceptions of music and musical practice from the contexts of each band; 2) individual trajectories of those who make up these practices, denoting specific ways to be young, associated with the historical trajectories of these and the presence of music as everyday life element and; 3) public, which, actively participating, define the direction of musical practices. It is understandable, therefore, that the youth musical universe formed from the Collective Ocuparte in Sobral performance is linked to broader conceptions of the city, as well as modes of social/musical participation, the practices in question, marking, in time, a context that operates from the intracultural difference.

Keywords: Youth Musical Practices; Musics and Youths; Ethnomusicology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa do Município de Sobral.....	22
Figura 2 – Qual o seu tipo de música preferido?.....	36
Figura 3 – Práticas, grupos e espaços musicais na cidade.....	36
Figura 4 – Quais os principais meios que você utiliza para ouvir música?.....	50
Figura 5 – Logomarca do Coletivo Ocuparte.....	82
Figura 6 – Panfleto de Divulgação do Nostalgia Rock Party.....	90
Figura 7 – Apresentação da Banda Just Noise.....	91
Figura 8 – Público presente na Nostalgia Rock Party.....	91
Figura 9 – TransGrite 2015 Grito HIV.....	108
Figura 10 – TransGrite 2015.....	108
Figura 11 – Anfiteatro da Praça Quirino Rodrigues.....	118
Figura 12 – Anfiteatro do Largo das Dores (Margem Esquerda).....	118
Figura 13 – Área externa do Museu Madi (Margem Esquerda).....	119
Figura 14 – Grito Rock 2014.....	123
Figura 15 – Noite Fora do Eixo.....	123
Figura 16 – Quanto Vale o Show?.....	123
Figura 17 – Cartaz do Grito Rock 2013.....	124
Figura 18 – Cartaz do Quanto Vale o Show.....	124
Figura 19 – Cartaz da Noite Fora do Eixo.....	125
Figura 20 – Mapeamento sucinto da dinâmica do Ocuparte.....	126
Figura 21 – Articulações Musicais no Contexto do Coletivo Ocuparte.....	140
Figura 22 – Gráfico Formações Instrumentais das bandas do T.N.B.....	154
Figura 23 – Mapa de Palco da Banda Aneurisma.....	155
Figura 24 – Mapa de Palco da Banda Interferência.....	156
Figura 25 – Mapa de Palco da Banda Tiny Killer.....	156
Figura 26 – Gráfico composição de gênero das bandas.....	171
Figura 27 – Gráfico motivação para comparecimento no evento.....	186
Figura 28 – Gráfico forma de divulgação do evento.....	187
Figura 29 – Gráfico bairro de origem.....	188
Figura 30 – Gráfico percentual por idade.....	188
Figura 31 – Gráfico “Você conhece o Coletivo Ocuparte”?.....	189

Figura 32 – Gráfico Por que você considera os eventos produzidos pelo Coletivo importantes?	190
Figura 33 – "Agito".....	191
Figura 34 – Público assistindo ao show na arquibancada da Margem Esquerda.....	192
Figura 35 – Gráfico homens que declararam tocar um instrumento musical.....	193
Figura 36 – Gráfico instrumentos/homens.....	194
Figura 37 – Mulheres que declararam tocar um instrumento musical.....	194
Figura 38 – Gráfico instrumentos/mulheres.....	195

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 METODOLOGIA.....	15
1.2 ESTRUTURA DO TRABALHO.....	19
2 O CONTEXTO DA CIDADE DE SOBRAL-CE.....	22
2.1 SOBRAL.....	22
2.2 OPULÊNCIA E TRADIÇÃO.....	26
2.3 PRÁTICAS MUSICAIS EM SOBRAL.....	28
2.4 SOBRAL E A DINÂMICA GLOBAL.....	38
<i>2.4.1 A Cidade.....</i>	<i>38</i>
<i>2.4.2 Música e Cultura.....</i>	<i>45</i>
<i>2.4.3 Alteridade.....</i>	<i>52</i>
3 MÚSICAS E JUVENTUDES EM SOBRAL.....	57
4 O COLETIVO OCUPARTE.....	82
4.1 AS GRANDES APRESENTAÇÕES E OS PROJETOS ISOLADOS.....	83
4.2 CASA DE ROCK PRODUÇÕES.....	85
4.3 O SURGIMENTO DO COLETIVO OCUPARTE.....	92
4.4 FORA DO EIXO.....	93
<i>4.4.1 Mudanças na Indústria da Música.....</i>	<i>96</i>
<i>4.4.2 Transformações nas Políticas Culturais no Brasil.....</i>	<i>102</i>
4.5 ALGUMAS CONCEPÇÕES DO COLETIVO OCUPARTE.....	104
<i>4.5.1 Ocuparte e Fora do Eixo.....</i>	<i>105</i>
<i>4.5.2 Seis Ideologias Básicas do Coletivo Ocuparte.....</i>	<i>110</i>
5 PRÁTICAS MUSICAIS JUVENIS DO COLETIVO OCUPARTE.....	132
5.1 BANDAS E GRUPOS.....	140
5.2 BREVE CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO DAS BANDAS.....	164
5.3 TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS.....	175
5.4 PÚBLICOS.....	185
5.5 RELAÇÕES DOS GRUPOS COM O COLETIVO OCUPARTE.....	196
6 CONCLUSÃO.....	200
REFERÊNCIAS.....	204
APÊNDICE.....	213

1 INTRODUÇÃO

Há certo tempo, os estudos sobre a juventude têm me intrigado¹. Tudo começou no mestrado. A leitura do livro de Pablo Ornelas Rosa (2007), sobre bandas *underground* em Florianópolis, trouxe, para mim, uma perspectiva nova. Ele dedicou um capítulo inteiro para ligar a prática do rock ao universo da juventude. De fato, aquela abordagem ainda me era estranha, mas fazia muito sentido. Entender o rock como uma manifestação, cuja origem e acontecimento estão atrelados, em uma série de contextos, ao surgimento e trajetórias históricas de jovens no mundo moderno – e pós-moderno – revelou-me uma nova perspectiva para os conceitos de Etnomusicologia. Na época, pensava muito em Merriam (1964) e Blacking (1995), principalmente, no que tange às concepções de música como cultura e na questão do som humanamente organizado. Ambas as reflexões continuam importantes e insisto que a necessidade de Blacking (2000) de revisão da musicalidade humana continua necessária, sobretudo na perspectiva acadêmica. Contudo, entendia que uma série de conceitos aplicados à análise de culturas tidas como "tradicionalistas" não faziam, a princípio, tanto sentido quando buscava falar de bandas de rock e metal na cidade de Montes Claros-MG. Tive que encontrar suporte em outras teorias, outros campos, como a "Nova Musicologia", Sociologia, Antropologia e *Popular Music Studies*, além do campo da Comunicação, que mudou completamente o modo como eu enxergava a relação entre música e mídia. Posteriormente, com a descoberta de novos trabalhos em Etnomusicologia, também passei a enxergá-la mais alinhada com meus interesses, no caso, as resultantes culturais de pessoas e grupos que se articulam musicalmente na perspectiva do consumo, bem como do fluxo global de informações, pessoas, bens e serviços.

Após o mestrado, permaneceu, contudo, uma indagação que não levei tão a fundo quanto as demais reflexões: o que é ser jovem? O que é juventude, para além da sua perspectiva biológica? Quais são os impactos que ela tem na forma como vivemos música, nos dias de hoje? Como ela articula práticas musicais? Imaginei que esse poderia ser um aspecto, um demarcador a ser investigado em um posterior trabalho de doutorado. Contudo, novas leituras, bem como um curto vídeo chamado "*We all want to be young*", me fez refletir sobre a condição central do jovem quando se estuda determinadas práticas musicais. Entre as novas leituras, se encontrava Antonio Groppo (2000), cujo livro "*Juventude*", me trouxe algumas surpresas, como o fato de que a revolução cubana ocorreu a partir de uma iniciativa

¹ Peço licença, desde já, ao leitor ou leitora deste trabalho. Esta introdução foi escrita em primeira pessoa.

particularmente jovem. Ao mesmo tempo, o nazismo e o fascismo tem ampla história de construção com base nas gerações mais recentes da época, ou mesmo pautados no discurso da juventude, ou jovialidade, associados com o serviço militar, fertilidade, saúde física, entre outros aspectos que se mostraram ingredientes importantes para a constituição de estados totalitários.

A associação de Rosa da Juventude com o mundo da cultura de massas, bem como a forte ligação das práticas juvenis ao universo da música me trouxe novos *insights*, da mesma forma de Everardo Rocha (1995), quando falava de resultantes culturais a partir de experiências de consumo. Mas foi o livro de Dan Laughey (2006), "*Music and Youth Culture*", que me aproximou mais da possibilidade de desenvolver um trabalho que pensasse juventudes a partir de suas práticas de consumo musical. A partir dele, ganhei maior consciência acerca dos estudos culturais, num sentido geral e a sua ampla relação entre jovens, músicas e os processos de análise empregados para compreender esses contextos. Da mesma forma, Groppo, em outros textos de sua autoria, me ajudou a compreender a dinâmica contemporânea pela qual os jovens têm se articulado. Margarete Arroyo, já em 2013, me aproximou de Carles Freixa (1999), o que me ajudou a compreender melhor as trajetórias dos jovens, chegando até o mundo moderno. Isso incluiu o chamado *teenage market*, gerador de boa parte dos contextos que me interessam.

Trouxe para o meu trabalho de doutorado, portanto, a possibilidade de investigar uma prática musical a partir do fato de se tratar, desde o princípio, de um contexto tido como "jovem". Me interessava pela constituição de práticas musicais, ou mesmo do que Ruth Finnengan (2007) chama de mundos musicais a partir da observação da ideia de juventude como um demarcador inicial. Isso implica que estava interessado em me livrar de rótulos que levassem determinado gênero musical, ou mesmo repertório a se tornar central em algum contexto. Com base em alguns textos que falavam acerca de música e cotidiano, ou mesmo da ideia de escuta ubíqua trazida a mim por Laughey (2006) e Kassabian (2002), passei a entender que as dinâmicas em que as pessoas se inserem são fugidias, inclusive em termos de músicas. As experiências de escuta são amplas, fugidias e a análise "fechada" de algum contexto musical poderia trazer a ilusão de que estaria cuidando de todos os aspectos necessários na análise de alguma prática. Pensava então que era necessária a abordagem de um contexto juvenil em que música fosse central.

Muitas coisas aconteceram nesse tempo. Entre elas, a mais marcante acabou sendo a minha saída de Salvador, cidade em que estava residindo por conta do doutorado em virtude da minha aprovação em um concurso público. Mudei-me para a cidade de Sobral, Ceará. Isso

me obrigou a mudar tudo e a assumir um novo campo de trabalho. Desconhecia, a princípio, outros trabalhos da área de Música sobre a cidade de Sobral. Apesar de haver registros por parte da Secretaria de Cultura do município, bem como estudos diversos dos campos da Sociologia e História da UEVA – Universidade Estadual do Vale Acaraú, não encontrei análises sistemáticas sobre manifestações musicais na cidade. Isso não implica, é claro, em sua inexistência, mas no fato de que não consegui, até o presente momento, encontrar nenhuma obra dessa natureza.

Não demorei a encontrar um contexto amplo que representava, ao mesmo tempo, uma recorrência e uma novidade. O Coletivo Ocuparte se mostrou como um universo amplo, que articulava manifestações artísticas diversas e lidava exatamente com a ideia de diversidade a partir do estabelecimento de uma cultura alternativa. Essa era a novidade. Juntamente a isso, havia o fato de que o Ocuparte articula especificamente um discurso de juventude. Eles entendem que estão, politicamente, lidando com práticas de jovens. A recorrência, que me surpreendeu, foi o fato de que se tratava de um coletivo, ligado com o Circuito Fora do Eixo. Tratava-se, portanto, de uma iniciativa parecida com a que pesquisei no mestrado, com uma ênfase maior no rock/metal. Mais uma vez, constatei que, apesar de haver certa variedade, as bandas de rock, bem como os seus shows são maioria.

Mudei, contudo, a forma pela qual analisei esse amplo contexto em Sobral. Entendo que o que chamei de universo do Coletivo Ocuparte não é unívoco em termos de proposta de "arte", num sentido geral. Na verdade, ele apresenta nas suas formas de organização uma série de práticas, musicais em sua maioria. Acontece que o Coletivo, por sua vez, acaba por não ser mais que o centro operacional e articulador de todo esse universo. As bandas, grupos e demais práticas estabelecem uma série de parcerias, o que garante certa mobilidade desses para eventos centrais. A resultante desse processo é o estabelecimento de um contexto amplo, em que uma série de práticas com origens, ideologias, concepções e configurações distintas convivem. Esse universo, portanto, não é, necessariamente, regido por um conceito de música específico, ou mesmo de arte, mas se materializa, de fato, a partir de um canal definido pelo Ocuparte, no caso, os eventos que produz.

Assim, esse amplo contexto acaba por se mostrar como uma forma pela qual jovens, a partir de suas próprias trajetórias, estabelecem práticas musicais – que é a ênfase deste trabalho – e as articulam, em momentos de performance social. Entendo que esses momentos, atrelados a outros, variados, muitas vezes, sem ligação com o que é feito pelo Ocuparte, compõem experiências que são, antes de tudo, ordinárias, cotidianas e que essas são articuladas através de música. Da mesma forma, também entendo que essas articulações são

parte de contextos maiores, que também envolvem articulações desses jovens na cidade de Sobral como um todo, bem como o fato de que as práticas musicais que eles estabelecem são, em sua maioria, resultantes de experiências de consumo, ressignificadas em perspectivas próprias. Entendo, então, que os jovens de Sobral, ligados com o Coletivo Ocuparte, em seus fazeres musicais, articulam-se a partir de modos fragmentados de composição de identidades. Essa fragmentação vem de sua articulação com um mundo globalizado – para o bem e para o mal – e a partir das suas já citadas experiências de consumo – inclusive de música. Também vem das experiências cotidianas ligadas com a família, amigos, trabalho, estudos, escola, posicionamento social frente ao contexto da cidade de Sobral, entre outros. São jovens que, de forma fragmentada, constroem para si as condições do que significa ser jovem. O resultado desses processos é, também em variedade, musical. Bandas, públicos, músicos, produtores, pessoas que pensam políticas para a cultura, técnicos de som, *roadies*, todos os envolvidos, a partir de diversas formas de participação social, articulam música.

E é por isso que o que Christopher Small (1998) chama de *musicking* me parece ideal para pensar os modos de participação no universo do Ocuparte. Acredito, a partir dessa perspectiva, que juventudes e músicas acontecem a partir de diversas formas de participação – como já disse – e que elas estão além da perspectiva que considero ultrapassada do tocar e apreciar. Música é uma ação social complexa, que envolve uma série de elementos e atores. É, portanto, mais do que som, é a vida social e humana acontecendo, de forma ampla, geral. É extraordinária pelo fato de ser ordinária. É mais que som, ou o que Small chama de "obra musical". Sendo assim, as minhas análises consideram música a partir desse ponto de vista. O leitor e a leitora deste trabalho verão, no caso dos exemplos musicais, o que chamo, com base no que pensa a minha orientadora, Angela Lühning, muito mais uma escuta dirigida para se compreender, da melhor forma possível, as articulações sociais pelas quais músicas juvenis se configuram dentro do universo do Coletivo Ocuparte, do que uma visão que enfatiza as "obras musicais" em si. Mesmo correndo o risco de parecer "superficial" no campo da análise de canções, optei por entendê-las como parte de articulações maiores, em que sua presença é essencial, mas é meio, é parte da construção da prática e é, ao mesmo tempo, como diz Blacking (1995), reflexiva e generativa.

Quero, portanto, entender como música funciona a partir da perspectiva da articulação de práticas juvenis. Busco, ao mesmo tempo, compreender como música é pensada a partir dessas articulações. É importante, da mesma forma, observar as práticas musicais, modos de aprendizagem, experiências de consumo e os caminhos pelos quais essas experiências se configuram, sempre numa perspectiva fragmentada. Essa fragmentação tem a ver com a

influência dos estudos sobre alteridade, especialmente na visão de Cambria (2008) e Nettl (2003), mostrando que essa é uma condição interna das culturas. Não há, portanto, um conceito fechado do que venha a ser música e/ou prática musical a partir da diversidade presente no contexto do Coletivo Ocuparte. Como mostra Berger (1999), estou falando de contextos sociais cujos conceitos partem de concepções individuais que são partilhadas individualmente. Sendo assim, o que mais me interessa, é compreender como toda essa coesão acontece em meio ao exercício da diferença.

1.1 METODOLOGIA

Como universo desta pesquisa, considerei bandas, produtores, públicos, ou qualquer outra pessoa que apresentasse alguma ligação com a atuação do Coletivo Ocuparte na cidade de Sobral-CE. Entendo que todos os atores que possuem um mínimo contato com a iniciativa podem contribuir com experiências e informações que levassem a compreender esse universo. Da mesma forma, no meu caso, era necessário compreender de forma mais ampla, como se processavam práticas musicais na cidade. Para tanto, utilizei dados de uma pesquisa que coordeno junto ao PESQUISAMUS, grupo do curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará (UFC) em Sobral, intitulada "Práticas Musicais no Contexto Urbano de Sobral". Nesse caso, até o momento, foram aplicados duzentos e setenta questionários a moradores de nove bairros da cidade, obtendo-se, a partir dessa análise, uma ideia de como se processam práticas musicais, num sentido amplo, nesse contexto. Esses dados ajudaram situar melhor o Ocuparte na perspectiva das práticas musicais em Sobral, bem como permitiram a constatação da grande variedade musical da qual o Ocuparte é apenas parte.

Como instrumentos de coleta de dados, fiz uso de uma pesquisa bibliográfica de natureza interdisciplinar. Compreendo que apenas as reflexões da Etnomusicologia não seriam suficientes para analisar pontos como juventudes, músicas, globalização, cotidiano e experiências de consumo. Dessa forma, também fiz levantamentos em obras do campo da Sociologia, Sociologia da Música, Media Studies, Comunicação, Antropologia – principalmente Economia Política e Antropologia da Globalização –, Educação Musical. Essas referências acabaram por constituir a base teórica que utilizei neste trabalho. É importante salientar, todavia, que o leitor e a leitora desta tese não encontrarão uma seção específica para fundamentação teórica ou revisão de literatura. Com vistas a aproximar as reflexões teóricas dos dados que coletei, optei por diluir essas discussões em prol do

surgimento de novos assuntos. As discussões são localizadas, portanto, com as temáticas que aparecem no decorrer do trabalho.

Outra fonte de dados importante foi a pesquisa documental, bem como sonoro documental. Fiz buscas em arquivos municipais – também por conta da outra pesquisa que coordeno –, mas, no caso dos jovens que estava pesquisando, as principais fontes se encontravam em meio virtual. Nesse sentido, busquei informações como textos, áudio, vídeo e fotos em blogs de bandas e iniciativas, páginas do Facebook, representativas da maior quantidade de informações acerca das bandas e do próprio Coletivo Ocuparte. Porém, a maior base de dados, que me permitiu, inclusive, compreender de forma mais ampla a articulação das bandas que fazem parte desse universo, foi o T.N.B. – Toque no Brasil –, uma plataforma que reúne informações de bandas, incluindo release, mapa de palco, informações técnicas, áudio e vídeo. O Ocuparte seleciona as bandas que participam dos eventos que produz a partir dessa plataforma e, por conta disso, a maioria compõe verdadeiras expressões de identidade virtual.

O T.N.B., bem como as páginas de *Facebook*, no caso do contexto em que esta pesquisa foi realizada, apresentam uma natureza que é, no mínimo, dual. Esses contextos são, de fato, fontes documentais. Através deles, encontrei fotos de bandas, cartazes de divulgação, materiais gravados, elementos iconográficos, letras de músicas, entre outros. Contudo, também foi perceptível que esses espaços são ao mesmo tempo, articulações sociais que ocorrem juntamente com as ações em meio físico das bandas, públicos e produtores. A rede é, nesse universo, uma forma que estende as articulações e práticas musicais. Através dela se estabelecem críticas, discussões, consome-se música, produz-se eventos. Nesse sentido, Caroso (2010), aponta para uma Etnomusicologia no ciberespaço, que busca entender como música se configura a partir do suporte da internet. Hine (2000) discute a internet como cultura, entendendo que esta é passível de análise etnográfica, uma vez que as pessoas estabelecem relações, compõem identidades e se expressam de forma mediada. Bennett e Peterson (2006) acreditam, por sua vez, que cenas locais se articulam de forma estendida no meio virtual. Neste trabalho, portanto, não se buscou realizar uma etnografia virtual de forma exclusiva, mas sim de se compreender que, na observação, foram incluídos dados que advém de relações sociais, gerando, inclusive, práticas musicais, tendo o ciberespaço como referência. Como será discutido no trabalho, a rede é, de qualquer forma, parte indissociável da articulação do universo em que atua o Coletivo Ocuparte.

Considerando, então, que as articulações das bandas e grupos artísticos também se materializam em meio físico, empreendi uma observação nos contextos em que as pessoas

que integram o universo desta pesquisa estabelecem as suas práticas. Isso se traduz em shows, festivais, workshops, entre outros. Entretanto, não apenas esses espaços fazem parte dos momentos de articulação social desses atores. Utilizando a perspectiva de Seeger (1992), que entende que performances são anteriores e posteriores aos momentos tidos como de "culminância", busquei informações acerca de ensaios, reuniões de produção de eventos, reuniões de bandas, passagens de som, ou qualquer outro momento que expressasse relações contextuais que estavam ligadas, de certa forma, à composição do universo do Coletivo e considerando a diversidade presente nelas. Todas as visitas de observação também resultaram no uso de fotografias, bem como filmagens para análises posteriores. Vale ressaltar, todavia, que se trata de um contexto no qual as pessoas que dele participam também dominam tais tecnologias de registro. Usufruí, com as devidas autorizações, dos registros em foto e vídeo gerado por pessoas que participaram dos eventos, sendo eles produtores, músicos, ou mesmo públicos.

Da mesma forma, pensando no caráter multifacetado da alteridade como condição cultural interna (CAMBRIA, 2008), bem como na perspectiva do indivíduo na formação de contextos sociais (BERGER, 1999), compreendo que a realidade do universo do Coletivo Ocuparte é multifacetada de várias formas, o que envolve também as músicas e os jovens que fazem parte dele. Para compreender melhor como esse universo que se dá em diferentes instâncias, utilizei o recurso de entrevistas individuais e grupais (grupos focais). Para Gaskell (2002), na entrevista individual, ou entrevista em profundidade:

[...] a cosmovisão pessoal do entrevistado é explorada em detalhe. Embora tais pontos de vista pessoais reflitam os resíduos ou memórias de conversações passadas, o entrevistado possui o papel central no palco. É a sua construção pessoal do passado. No decurso de tal entrevista, é fascinante ouvir a narrativa em construção: alguns dos elementos são muito bem lembrados, mas detalhes e interpretações falados podem até mesmo surpreender o próprio entrevistado. Talvez seja apenas falando que nós podemos saber o que pensamos (p. 75).

Já no grupo focal,

[...] o entrevistador, muitas vezes chamado de moderador, é o catalisador da interação social (comunicação) entre os participantes. O objetivo do grupo focal é estimular os participantes a falar e a reagir àquilo que outras pessoas no grupo dizem. É uma interação social mais autêntica do que a entrevista em profundidade, um exemplo da unidade social mínima em operação e, como tal, os sentidos ou representações que emergem são mais influenciados pela natureza social da interação do grupo em vez de se fundamentarem na perspectiva individual, como no caso da entrevista em profundidade (GASKELL, 2002, p. 75).

Foram aplicadas entrevistas individuais aos membros do Coletivo Ocuparte, buscando compreender as suas ideologias, bem como formas de operação e inserção em Sobral. No caso das bandas e grupos, apliquei entrevistas grupais, com a intenção de obter informações sobre os grupos numa perspectiva ampla e aberta, numa situação em que todos eles pudessem construir o discurso sobre a prática musical que é, essencialmente, coletiva. Logo após esse momento de grupo, entrevistei os membros das bandas individualmente, buscando pistas acerca de suas próprias trajetórias históricas, suas concepções acerca de música e sua condição na perspectiva de serem jovens. A utilização das entrevistas dessa forma permitiu que eu conseguisse bases mais amplas que foram, posteriormente, confrontadas com as que levantei no T.N.B.

Os públicos dos eventos também se mostraram atores importantes, possuidores de agência no universo do Ocuparte. As concepções destes, portanto, se mostraram reveladoras. Considerando a aleatoriedade das frequências dessas pessoas nos shows, bem como a variedade de concepções que elas trazem, optei pelo uso de questionários, na tentativa de "[...] obter informações sobre os conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado [...]" (GIL, 2009). Busquei, portanto, a partir de uma base quantitativa, levantar indicadores que me revelasse os modos de participação dos públicos no contexto do Ocuparte em Sobral.

A análise dos dados consistiu na transcrição das entrevistas individuais e em grupos focais. O leitor ou a leitora deste trabalho verá, em alguns momentos, citações de trechos de entrevistas em que constam os nomes das bandas. Isto significa que considere, neste estudo, a banda como um grupo coletivo que compartilha a autoria do que foi dito no momento da coleta de dados. Membros do Coletivo Ocuparte ou mesmo da Casa de Rock Produções aparecem a partir de suas citações individuais. Os nomes dos indivíduos aparecem no momento em que são citadas as entrevistas individuais. Os questionários aplicados aos públicos foram tabulados e os indicadores transformados em gráficos. As formas pelas quais os dados foram agrupados condizem com as constatações feitas em momentos de observação. Os dados dos gráficos, por sua vez, ajudaram no aprofundamento do conhecimento dessas pessoas que frequentam os shows.

Os dados da pesquisa documental foram agrupados de modo a produzir um "retrato" amplo de quem e de que forma se articula com o Ocuparte. Os dados mais utilizados e que melhor permitiram esse vislumbre foram os fornecidos via T.N.B. e Facebook. Estes tiveram amplo impacto na complementação do que foi coletado nos momentos das observações em campo. Estas, por sua vez, permitiram a constatação do acontecimento dos shows em si, bem

como de outros momentos em que as bandas, sobretudo, se articulam, como é o caso de reuniões e ensaios de bandas. A junção de todos esses elementos – documentais e oriundos de observação – garantiram a composição dos modos pelos quais esse universo se articula, seja na perspectiva do Ocuparte, das bandas e grupos, dos indivíduos que compõem as bandas, ou mesmo dos públicos. Os registros em foto e vídeo ajudaram nessas constatações.

Por fim, o levantamento bibliográfico que empreendi foi utilizado como caminho de condução das discussões, como já foi abordado. Na medida em que a análise dos dados indicava determinado assunto, este era contextualizado com bases teóricas que direta ou indiretamente viessem a condizer com o que estava em discussão. Essa forma de organização e de discussão poderá ser melhor vislumbrada na leitura do trabalho.

1.2 ESTRUTURA DO TRABALHO

Este trabalho está organizado em quatro capítulos em que busco, ao final da leitura, oferecer dados que permitam o conhecimento das formas de articulações juvenis, expressas em práticas musicais que compõem o universo do Coletivo Ocuparte. No primeiro capítulo, empreendo uma discussão sobre Sobral, fazendo assim uma breve caracterização da cidade num sentido geral, bem como da relativização da ideia de "opulência e tradição" (FREITAS, 2000), amplamente reproduzida, aceita e negada a todo momento na cidade. A partir dessa ideia, faço uma análise acerca das práticas musicais desse contexto com base na pesquisa "Práticas Musicais no Contexto Urbano de Sobral", compreendendo os gostos musicais de moradores de diversos bairros, os meios que utilizam em prol das suas experiências musicais, bem como as indicações de práticas musicais presentes nesses mesmos bairros. O resultado é a constatação de uma cidade que articula, a partir de suas práticas musicais, modos distintos de se conceber música, bem como de se ser sobralense. Ao mesmo tempo, articulo esses dados com um Sobral que considero acontecer, de forma geral – com grandes implicações em suas práticas locais – na perspectiva de um constante processo de globalização.

No capítulo dois discuto – de modo teórico – o conceito e operacionalização da ideia de músicas e juventudes. Faço, portanto, uma revisão do que seria esse conceito, as formas pelas quais eles são articulados e, brevemente, aponto-os para Sobral, alinhando, portanto, essas concepções ao fato de que trato, no caso deste trabalho, com um grupo juvenil que se articula de maneira cosmopolita (TURINO, 2003), cujas representações e práticas acontecem com base nas construções sociais locais, mas também relacionadas com experiências de consumo.

Por fim, ressalto que os jovens possuem grande evidência no contexto urbano da cidade de Sobral.

O capítulo três apresenta o Coletivo Ocuparte. Discuto-o com base em suas perspectivas históricas, sem deixar de observar a existência de outros projetos no campo da cultura – sobretudo música – em Sobral, antes mesmo de seu surgimento. Algumas dessas iniciativas, inclusive, possuem características e concepções parecidas com a do Coletivo. Sendo assim, também discuto que o surgimento do Ocuparte possui configurações locais, expressas em pessoas, infraestrutura e políticas favoráveis, bem como a ligações externas, no caso, a sua parceria com o Circuito Fora do Eixo. Apresento, por sua vez, algumas concepções que considero como básicas acerca do Coletivo Ocuparte. Acredito, com base em entrevistas e observação, além de pesquisa documental, que estas norteiam a prática dessa iniciativa e que elas advêm de ampla relação com o local, bem como com o projeto do Fora do Eixo, que implica numa circulação de pessoas e informações para além de Sobral.

No último capítulo, apresento uma análise acerca das articulações das práticas musicais juvenis que compõem o universo articulado pelo Coletivo Ocuparte. Divido essa análise em três pontos que se articulam, gerando assim esse universo – principalmente na perspectiva da música. Primeiramente, trato das bandas, principal modelo de formação musical presente nas formações juvenis deste contexto. Considerarei, assim, as articulações e concepções diversas dessas bandas, bem como as características e conceitos que desenvolvem, sendo que muitos deles marcam ligação ou afastamento da dinâmica do Ocuparte. Criei, ao mesmo tempo, uma subdivisão na análise das bandas, considerando assim as perspectivas dos indivíduos que as compõem.

Com base nas entrevistas que fiz com essas pessoas, analiso as suas trajetórias individuais e apresento indicadores que mostram as principais formas pelas quais eles têm experiências musicais, motivando-os a envolverem-se com práticas musicais diversas. Chamo atenção para a grande evidência de música para além da perspectiva do tocar. Esta se encontra profundamente enraizada nos cotidianos desses jovens e vai além das próprias práticas musicais. Música é um elemento articulador de suas vidas como um todo. Os públicos se apresentam como outro ponto de articulação importante. Analiso os seus comportamentos e concepções com base na ideia de Small (1998), de *musicking*, considerando que todos os envolvidos no processo social participam do acontecimento musical em alguma medida. O público, portanto, possui agência. A discussão é empreendida com base nos questionários que foram aplicados a eles.

Por fim, trato do Coletivo Ocuparte, que juntamente com os outros dois pontos – bandas e públicos –, compõem um universo complexo, marcado por ampla diversidade, modos de participação, bem como grande alteridade musical interna.

Esta é uma análise que advém da necessidade de problematização das bases pelas quais música é pensada, analisada e estruturada. Busco, portanto, a partir das concepções de jovens articulados em um universo musical que é o Coletivo Ocuparte em Sobral, contribuir – minimamente – com o que Blacking chama e, mais uma vez, insistentemente, trago: uma revisão da musicalidade humana.

2 O CONTEXTO DA CIDADE DE SOBRAL-CE

2.1 SOBRAL

Figura 1 – Mapa do Município de Sobral.



Fonte: IBGE Cidades²

Sobral é uma cidade situada na região Noroeste do Ceará e da chamada microrregião Norte estado. Possuidora de grande relevância política e econômica, conta com uma população de cerca de 199.750 habitantes, segundo estimativa de 2014 do IBGE³. Considerando os dados do "Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil"⁴, essa população se divide em 48,59% de homens e 51,41% de mulheres. 88,35% ocupa o chamado espaço urbano do município, enquanto 11,65% ocupam o espaço rural. A cidade se destaca pela sua "centralidade" frente aos seus treze distritos⁵, bem como às demais cidades da região em que se encontra. Tal destaque se deve à sua importância como polo de saúde, uma vez que a Santa Casa de Sobral é um dos maiores hospitais da região; de educação, com a presença de um grande número de escolas públicas e particulares, de um Instituto Federal, um campus

² Imagem disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Sobral_%28Cear%C3%A1%29>

³ Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=231290&search=||infogr%E1ficos:-informa%E7%F5es-completas>>. Acesso em 30 mar. 2014.

⁴ Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/sobral_ce>.

⁵ Sobral, Aprazível, Aracatiaçu, Bonfim, Caioca, Caracará, Jaibaras, Jordão, Patos, Rafael Arruda, Patriarca, São José do Torto e Taparuaba. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=231290&search=ceara|sobral|infograficos:-historico>>.

avançado da Universidade Federal do Ceará, várias faculdades particulares em modalidades presencial e a distância e uma universidade estadual. Também é importante ressaltar que a cidade é um polo econômico, possuindo um comércio que se destaca atendendo toda a região circundante⁶.

A história de Sobral – e a história de suas elites – está diretamente ligada com a necessidade de criação de gado no Brasil Colonial, ainda designada como fazenda Caiçara, às margens do rio Acaraú, no século XVII. Seu destaque e importância política permitiram a sua elevação à condição de Vila, no ano 1773. No ano de 1841 passou a ser designada como "Fidelíssima Cidade de Januária do Acaraú". Pouco tempo depois, sob forte pressão, voltou a ser chamada de Sobral⁷.

A pecuária e a cultura do algodão se mostraram como as principais atividades econômicas da cidade. Tal movimentação permitiu o crescimento de Sobral, marcado, ao longo do tempo, pelo estabelecimento de cartórios, vinda de juizes, a construção de sobrados, a criação de uma diocese e, no caso de sua elevação à condição de vila, a presença de um pelourinho, denotando a história que, assim como outros locais da colônia, desenvolveu-se por intermédio de uma cultura escravocrata.

Outro ponto importante que marcou mudanças e crescimento econômico de Sobral foi a construção de uma ferrovia, no século XIX, para dar suporte à cidade que passava por uma grande seca. A via ligava, a princípio, o porto de Camocim – na época, o mais importante do estado – até Sobral, trazendo mercadorias de outras localidades, bem como de outros países, consolidando, mais uma vez, a centralidade econômica da cidade. No início do século XX pôde ser observada uma mudança de costumes, vestuário, hábitos, etiqueta e até vocabulário dos sobralenses – principalmente as suas elites –, por conta do grande fluxo de mercadorias advindo de países como a França, por intermédio da ferrovia e do porto de Camocim:

No final do século XIX, com a chegada do trem, o comércio intensificou-se trazendo riqueza a alguns grupos sociais. Mercadorias estrangeiras eram encontradas em lojas de Sobral. Nas povoações mais distantes, os viajantes vendiam novidades de todo tipo [...] Os costumes da elite sobralense transformaram-se. Palavras francesas

⁶ Segundo Assis (2005), Sobral se desenvolveu como um polo, com ênfase no setor secundário (indústria) e terciário, principalmente por conta de políticas de incentivos fiscais advindas da SUDENE. Dessa forma, a atração de novas indústrias, o crescimento de serviços de saúde e educação, bem como o fortalecimento do comércio varejista permitiu o desenvolvimento econômico da região Noroeste do Ceará tendo Sobral como um polo.

⁷ Como apontam Saboya e Caracristi (2002), em 1773 o povoado Caiçara foi elevado pelo Ouvidor-Mor João da Costa Carneiro e Sá. Transformou-se, portanto, na Vila Distinta e Real de Sobral. Posteriormente, por conta da resistência do presidente da Província do Ceará à Sedição de Sobral, no ano de 1840, esta foi elevada à condição de cidade, passando a ser chamada de Fidelíssima Cidade de Januária do Acaraú, em 1841. Um ano após a mudança do nome da cidade, os seus habitantes reivindicaram de volta o nome "Sobral".

passaram a ser usadas como *saraus* (bailes), *boulevards* (avenidas), *consomés* (sopas), entre outras (SABOYA; CARACRISTI, 2002, p. 100-101, **grifo das autoras**).

O século XX foi marcado pela modernização da cidade. Isso incluiu a criação de uma fábrica de tecidos para explorar a produção local de algodão. Um grande polo comercial se manteve, centralizando a dinâmica econômica de toda a região Noroeste do Ceará. Da mesma forma, o polo industrial da cidade cresceu, sediando empresas de diversas localidades. Isso propiciou o crescimento econômico e demográfico de Sobral, tornando-a uma cidade de médio porte:

No século XX, as ligações entre o sertão e o litoral tiveram grande impulso com construção de várias ferrovias, consolidando Sobral como o maior centro ferroviário e rodoviário da região. A ocupação do espaço urbano foi marcada pelos processos decorrentes da industrialização da cidade. As pequenas fábricas geraram empregos e favoreceram o surgimento de outras atividades advindas da expansão industrial. As grandes fábricas, como a CIDAÓ (Cia. Industrial de Algodão e Óleo) e a Fábrica de Tecidos de Sobral implicaram a criação de vilas operárias que ocuparam novos espaços expandindo o perímetro da cidade. O comércio manteve também uma posição de destaque na receita de Sobral (BARBOSA et al., 2000, p. 28).

Outros pontos importantes relativos ao crescimento da cidade são a criação da Santa Casa de Misericórdia de Sobral, na década de 1920, bem como a criação da UEVA – Universidade Estadual do Vale do Acaraú, em 1968. Mais recentemente, em termos de Educação, foram criados o Instituto Federal do Ceará em Sobral, bem como o Campus de Sobral da Universidade Federal do Ceará. O desenvolvimento industrial de Sobral foi marcado pela criação de um parque industrial da Grendene, em 1993. Todos esses elementos marcam o trajeto da "modernização" de Sobral.

Uma parte significativa da cidade, no caso, o seu centro histórico, é tombada pelo IPHAN⁸, já que, conforme apontam Barbosa e colaboradores (2000), apesar de seu crescimento, grande parte da estrutura original ainda permanece. Uma série de sobrados do século XVIII, casarões, destacando-se a Casa do Capitão Mor – hoje, um centro cultural –, o Teatro São João, fundado em 1875, entre outros espaços são considerados patrimônios materiais do estado. As fachadas das casas foram restauradas, bem como o Teatro São João. Muito da história de Sobral pode ser visualizado no Museu Dom José, criado em 1951.

Não se pode dizer que o patrimônio tombado, bem como muitas outras informações representam, como um todo, a história de Sobral. Na verdade, a cidade possui histórias "não contadas" e vai muito além do seu centro histórico. Há outros bairros em que as condições de

⁸ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

vida, infraestrutura ou ligação com a trajetória das elites da cidade não se mostram da mesma forma.

Não se pode dizer que as pessoas que vivem nos bairros mais abastados da cidade, como o Derby Clube, ou mesmo algumas localidades do Centro (histórico) ou Junco têm, necessariamente, as mesmas condições e visões de mundo que as pessoas que vivem no Sumaré, Sinhá Sabóia, Dom Expedito e Alto da Brasília, uma vez que cada um desses espaços apresenta pessoas diferentes, meios socioculturais distintos, bem como condições de vida e infraestrutura diferenciados. Dessa forma, os discursos acabam por ser diversos dentro da cidade de Sobral. Dados do "Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil"⁹ mostram que não há, de modo geral, uma única forma de ser/estar em Sobral. O IDHM¹⁰ da cidade se encontra na faixa que o denomina como alto, sendo que o fator da longevidade é o que mais contribui, seguido da educação e, por fim, o da renda. Os dados da Educação mostram que no ensino infantil e fundamental há o comparecimento de mais de 90%. 54,31% das pessoas com mais de 18 anos de idade possuem ensino fundamental completo. O dado se mostra um avanço, quando é feita a comparação com os anos de 2000 e 1991. O ano de referência dos indicadores aqui apresentados é 2014. No total, percebe-se que Sobral tem um IDHM um pouco mais alto que o do estado do Ceará. Contudo, é importante salientar que a população adulta analfabeta com ensino fundamental incompleto e a adulta alfabetizada com ensino fundamental incompleto ainda representam mais de 50% do total nesse demarcador. Isso implica que há desigualdade no acesso à renda, bem como ao trabalho, habitação, entre outros. A pobreza extrema em Sobral é representada por uma faixa de 8,90% da população, ao passo que a pobreza se encontra na faixa de 25,20%. Mesmo que os dados mostrem mudanças expressivas, ainda é considerável a desigualdade econômica em Sobral. Apesar de se mostrar em queda em comparação com os anos de 1991 e 2000, os dados mostram que, com base no ano de 2010, 51,76% da população da cidade se apresentam como "vulneráveis à pobreza".

Sendo assim, mesmo sem poder localizar, de forma exata, geograficamente falando, os locais em que essas estatísticas se materializam, percebe-se, a partir delas, que há, em Sobral, considerável desigualdade em uma grande sorte de aspectos. Essas dizem respeito à possibilidade de acesso a direitos básicos e, mesmo mostrando melhora geral em relação aos levantamentos anteriores, ainda apresentam discrepâncias significativas.

⁹ Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/sobral_ce#vulnerabilidade>

¹⁰ Índice de Desenvolvimento Humano Municipal.

2.2 OPULÊNCIA E TRADIÇÃO

Considerando, portanto, a trajetória histórica de Sobral, sobretudo por conta de suas elites, estabeleceu-se um discurso que Freitas (2000) denominou de "opulência e tradição":

O escol¹¹ elabora um discurso que, em seu conteúdo, tem a pretensão de diferenciar o ser sobralense, não só do modo de ser fortalezense, mas de todos os modos de ser relativos a habitantes das demais cidades cearenses. O conteúdo desta diferenciação poder (sic) ser encontrado, por exemplo, em artigos recorrentes publicados na imprensa local e estadual, atribuindo ao sobralense um porte aristocrático no comportamento, no modo de se expressar e vestir. Alinhando-se a esta representação aristocrática a ideia de opulência delimita o modo de ser sobralense (p. 17).

Apesar de ter sido criado pela elite sobralense, este discurso se mostra amplamente adotado e reproduzido por outros grupos sociais da cidade. Contudo, não pode nem deve se pensar que ele permanece no mesmo contexto, sequer é totalizante ou homogêneo. De acordo com Saboya e Caracristi:

Muitas famílias de Sobral têm origem portuguesa. Por exemplo: os Frotas, os Freires, os Bandeiras de Melo, os Linhares, os Carvalhos, os Ribeiros, os Bragas, os Feijós, os Portos, os Limas, os Vianas, os Guimarães e muitos outros (SABOYA; CARACRISTI, 2002, p. 72).

Boa parte do que é tido como história "canônica" da cidade vem de uma das vertentes que mais detinham poder, desde a colônia, no caso, os colonizadores. E foi a partir dessas concepções, rotina e ideais que se mantiveram discursos como o mostrado por Freitas (2000). Mas, desde o começo, já haviam outros povos, como é o caso das populações oriundas do continente africano. De acordo com Saboya e Caracristi (2002), era possível perceber a presença do negro no cotidiano da colônia:

Em Sobral, os escravos trabalhavam na agricultura, na pecuária, em serviços domésticos, ou ainda como "escravos de aluguel" ou "de ganho". [...] os negros eram vistos nas ruas da cidade, vendendo vários tipos de mercadorias como: aves, verduras, frutas, doces e licores e também transportando passageiros e mercadorias. [...] Algumas escravas trabalhavam como costureiras, lavadeiras, cozinheiras, amas (cuidavam das crianças) e outros serviços domésticos (p. 83).

Os mesmos autores acrescentam:

Enquanto a riqueza de alguns fazendeiros e comerciantes aumentava, o número de escravos também crescia. No caso de 1850, Sobral tinha 2.793 escravos para uma população de 17.286 habitantes. Sobral foi o mais

¹¹ O termo "escol" se associa à ideia de elite.

numeroso local de cativo da Província do Ceará, segundo o historiador Raimundo Girão (p. 83).

Também é fato que, na época das fazendas, a figura do vaqueiro representava outra classe, distinta daquela que habitava a sede, mas, ao mesmo tempo, essencial. A população indígena do Ceará, fortemente catequizada, escravizada e dizimada ao longo da história, também teve a sua representatividade, mesmo que indireta, na construção do que viria a ser Sobral:

Na região Noroeste do Ceará [onde se encontra Sobral], também viveram primeiramente os índios. Eles pertenciam às tribos dos Tabajaras, Potiguaras, Reriús, Tapuias, Tremebés e Arariús. Habitavam nas terras banhadas pelos rio Acaraú, e nas serras da Meruoca, Rosário e Ibiapaba (SABOYA; CARACRISTI, 2002, p. 68).

A citação acima se refere aos grupos que viveram na região de Sobral antes das missões dos jesuítas e da chegada das fazendas de gado. Nos dias de hoje, constata-se o seguinte: "No Ceará ainda vivem os grupos indígenas: Jenipapo-Kanindé, Kalabaça, Kanindé, Pitaguary, Potiguara, Tapeba, Tabajara, Tremembé" (SABOYA; CARACRISTI, 2002, p. 68). Pouquíssimas tribos da região sobreviveram e não possuem, atualmente, as mesmas configurações de território. Resquícios de uma relação com as culturas indígenas do estado permanecem, sobretudo no nome de cidades como Ubajara, Paracurú, Jericoacoara, entre outras.

O discurso de Opulência e Tradição, portanto, vem de uma construção da trajetória histórica das elites da cidade, como apontado por Freitas (2000). Isso não dá conta da totalidade histórica de Sobral. Tampouco dá conta das diversas formas, sociabilidades, representações e discursos que se mantêm nos dias atuais. A cidade possui modos de expressão distintos, grupos e caminhos históricos específicos, o que implica em versões e visões diferenciadas acerca da ideia de Opulência e Tradição. Outro fato que ajuda a repensar tal hegemonia seria a atual condição de Sobral, repleta de funcionários públicos, pessoas a frente de projetos e ONGs, estudantes, entre outros, que compõem significativa parcela da população – mesmo que de forma sazonal, em alguns casos –, trazendo mudanças ao próprio quadro social e econômico desse território.

Segundo Freitas (2000), a própria ideia de escol não é homogênea. Em outras palavras, a elite da cidade é também um grupo fragmentado, cujos discursos se disseminam conforme instâncias de poder, visibilidade e prestígio:

Apesar da concretização da representação de uma elite da cidade, na dinâmica das relações de poder, a partir de uma construção, por parte dos sujeitos sociais, de uma justificativa racional para as diferenças e distinções

sociais, este segmento social não se apresenta como um grupo homogêneo. Dentre os sujeitos sociais pertencentes ao escol, também há uma disputa por posições privilegiadas nas relações de poder na cidade. "Autoridades" proeminentes dentre as várias autoridades são representadas cotidianamente em diversos espaços de convivência na cidade, ocupando posições mais elevadas na hierarquia social elaborada pelos que habitam o espaço urbano. Percebe-se, portanto, que a noção de elite é escorregadia como qualquer representação, pois a denominação de um sujeito como membro da elite está pautada nas flutuações do tempo histórico. Assim, a elite pode ser subdividida em vários segmentos sociais que se relacionam, compõem e disputam posições no quadro complexo das relações de poder, sem deixar de ocupar também o complexo lugar de elite (FREITAS, 2000, p. 22).

Os discursos e modos de ser e agir "sobralense" são diversos. São, a todo momento, negociados, repensados, aceitos e negados em uma série de relações sociais que estão além da hegemonia da elite. Isso implica, também, nos demais grupos da cidade (bairros, cenas, classes, etc.) que, de certa forma, também reproduzem a ideia de opulência e tradição, mas de modo ressignificado. Considerando as variáveis nesse discurso, pode-se dizer que Sobral é mais que isso. A cidade se apresenta como um complexo dinâmico, em constante crescimento, em que "Opulência e Tradição" é parte desse contexto multifacetado.

2.3 PRÁTICAS MUSICAIS EM SOBRAL

A ideia de que há mais que um discurso ou forma de relação social em Sobral ganha força quando se considera a presença de músicas ou práticas musicais nesse contexto. De acordo com John Blacking (1995, p. 223), música é "[...] um sistema de modelamento primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana¹²" (**tradução nossa**). Também diz que o "fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social¹³" (BLACKING, 1995, p. 223, **tradução nossa**) A música, portanto, bem como a seu acontecimento na vida cultural e social, significa o próprio acontecimento da vida social e humana. E é nesse sentido, ainda numa abordagem funcionalista aplicada à Etnomusicologia (ou Antropologia da Música) que Merriam (1964) demonstra a importância de se compreender o homem como um "animal artístico", levando em conta o trabalho de campo empreendido por Malinowski nas ilhas Trobriand:

A dificuldade disso, bem como de outros esquemas similares, é que Malinowski foi aparentemente incapaz de lidar com os aspectos

¹² [...] *a primary modeling system of human thought and a part of the infrastructure of human life.*

¹³ *"Music"-making is a special kind of social action which can have important consequences for other kinds of social action.*

especulativos e criativos da cultura, pois em nenhum lugar ele incluiu religião ou comportamento artístico, ambos universais na experiência humana. Assim, enquanto Malinowski sentiu que ele poderia derivar certos aspectos do comportamento humano universal e organização das necessidades do organismo como um organismo, e assim lidar com parte, pelo menos, da cultura, ele não lidou com o homem como um animal artístico¹⁴ (MERRIAM, 1964, p. 22, **tradução nossa**).

Música, de acordo com Merriam, assim como o mundo das artes ou religião, é cultura, não apenas como setor, mas como um elemento da vida humana pelo qual as pessoas se expressam, constroem significados, valores. É, acima de tudo, reflexiva e generativa (BLACKING, 1995), considerando que é culturalmente estabelecida e socialmente exercida. Para Turino (2008, p. 2),

As artes performáticas são frequentemente fulcros de identidade, permitindo as pessoas sentirem-se intimamente parte da comunidade através da realização de conhecimento cultural e estilo compartilhados e através do próprio ato de participar juntamente da performance¹⁵. (**tradução nossa**).

Música – ou performance musical – se mostra como um caminho pelo qual comunidades, sociedades inteiras mantêm valores, ideais, se comunicam, expressam-se, definem, aceitam ou negam bases culturais diversas. O referido autor (2008, p. 2) acrescenta:

Música e dança são a chave para a formação da identidade porque eles são frequentemente apresentações públicas dos sentimentos e qualidades mais profundos que tornam um grupo único. Através do movimento e do soar junto em sincronia, as pessoas podem experimentar um sentimento de unidade com os outros¹⁶. (**tradução nossa**).

Identidades de grupos inteiros, portanto, são formadas através de práticas, eventos e performances musicais. Da mesma forma, a articulação cotidiana da música também tem relação com os meios, pessoas, conceitos e identidades que são construídos. Isso implica na importância da música como meio pelo qual sociedades são formadas, se mantêm ou perdem seu sentido de existência.

O mesmo pode se dizer acerca da cidade de Sobral. Músicas, expressas em manifestações diversas, apresenta modos de pertença através dos quais os sobralenses

¹⁴ *The difficulty of this, as well as of other similar schemes, is that Malinowski was apparently unable to account for the speculative and creative aspects of culture, for he nowhere included either religion or artistic behavior, both of which are universals in human experience. Thus, while Malinowski felt he could derive certain aspects of universal human behavior and organization from the needs of the organism as an organism, and thus account for part, at least, of culture, he did not account for man as an artistic animal.*

¹⁵ *The performing arts are frequently fulcrums of identity, allowing people to intimately feel themselves part of the community through the realization of shared cultural knowledge and style and through the very act of participating together in performance.*

¹⁶ *Music and dance are key to identity formation because they are often public presentations of the deepest feelings and qualities that make group unique. Through moving and sounding together in synchrony, people can experience a feeling of oneness with others.*

projetam suas identidades. E muitos são os exemplos. Um deles pode é caso da Banda de Música de Sobral. Sabe-se que as bandas de música são recorrentes no Estado. Um levantamento inicial na base de dados de bandas de música por estado, da Funarte – que se encontra desatualizada –, revela uma ocorrência de duzentas e uma bandas de música no Ceará¹⁷. Esses grupos tocam, geralmente, em eventos políticos, festivais, festas da cidade, entre outros momentos e sua presença costuma ser marcante. Apesar de as bandas viverem, geralmente, aos sabores e dissabores das prefeituras, que nem sempre financiam ou apoiam esses empreendimentos, elas possuem grande destaque e representatividade, envolvendo, numa perspectiva intergeracional, pessoas de idades variadas, da infância à velhice.

A Banda de Música de Sobral é mantida pela prefeitura do município e frequentemente é requisitada a participar de comemorações, inaugurações, festejos, homenagens, entre outros eventos, sobretudo aqueles relativos às instituições, situações e pessoas pertencentes ao escol sobralense. Mesmo assim, considerando o que foi dito acima sobre o discurso de opulência e tradição da cidade, percebe-se a grande aceitação e popularidade da banda, nos diversos contextos da cidade.

Ao mesmo tempo, também mantida pela prefeitura, parte da Escola de Música e representativa da dinâmica "oficial" da cidade, está a Orquestra Jovem de Sobral, participando de eventos diversos e com demanda e audiência crescentes. A atuação da Orquestra é reconhecida e movimenta um grande núcleo de formação de músicos e professores de música. Os concertos são constantes em inaugurações, solenidades e apresentações ordinárias, geralmente no Teatro São João. Atualmente, esse grupo reduziu o seu quadro de instrumentistas, limitando-se ao repertório voltado para as cordas friccionadas.

Há outros exemplos que evidenciam a grande variedade de práticas musicais na cidade. Conforme lista de contatos obtida na Casa de Cultura de Sobral, registrou-se a presença de nove grupos de quadrilha, uma quantidade considerável. Segundo informações obtidas em Entrevista com Jardel, líder do grupo de Quadrilha "Luar do Sertão", do bairro Sinhá Sabóia, já se registrou a existência de cerca de vinte e nove grupos em Sobral. Apesar de o número ter sido reduzido de forma drástica nos dias de hoje, principalmente pela inviabilidade de se manter tamanhas atividades com o custo crescente, muitos ainda persistem. Elas se apresentam todos os anos no Festival de Quadrilhas da cidade, mantido pela prefeitura. Na mesma época, concorrem em festivais regionais, como o que ocorre na cidade de Forquilha. Os grupos vencedores e com a maior média de pontuação em três anos de competição concorrem em festivais nacionais, o que faz com que a disputa seja acirrada.

¹⁷ Disponível em: < <http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php?uf=CE>>

Este é o universo das chamadas quadrilhas "Estilizadas", pois se tratam de grupos que possuem uma indumentária, programação e produção voltada para concorrer nesses festivais. Em Sobral, sobretudo nas escolas, também se mantém as quadrilhas "tradicionais", em que os grupos não possuem as mesmas intenções, sequer produção das estilizadas. Celebra-se o "casamento matuto"¹⁸, usam-se vestidos de chita. Essas apresentações acontecem nos "arraiás" das escolas, ou nos "chitões"¹⁹. Tal movimentação gera, na preparação e até mesmo na apresentação, um senso de coletividade que implica numa "unidade identitária": o "bairro" – principalmente no caso das quadrilhas estilizadas. Ao mesmo tempo, em senso comum, há discursos que entendem as quadrilhas como "rivais". É fato que tal rivalidade, não implica, necessariamente, num distanciamento das relações entre pessoas de comunidades diferentes, mas sim de uma demarcação nítida de espaços. Os grupos competem, literalmente, nos festivais e, por conseguinte, os bairros competem entre si.

As quadrilhas não são os únicos grupos pelos quais se pode perceber modos de pertença como o de "bairro". Outro movimento bastante forte nos bairros de Sobral é o das Escolas de Samba. Todos os anos, especificamente, cerca de dois meses antes do carnaval, as escolas de vários bairros se reúnem em um grande esforço colaborativo. Confeccionam fantasias, carros alegóricos, criam sambas-enredo e "levadas" de bateria. Todo esse esforço culmina em um desfile na região central de Sobral – também financiado pela prefeitura. Este evento, assim como o Festival de Quadrilhas, atrai uma grande quantidade de moradores de bairros afastados, que se deslocam para torcer pelas Escolas. Os nomes das Escolas são sugestivos dos bairros e evidenciam essa "periferização" de boa parte dos grupos, como é o caso da "Acadêmicos do Dom Expedito", localizado na margem direita do Rio Acaraú, "Estação Primeira do Sinhá Sabóia", um bairro afastado, ocupado, geralmente, por pessoas de classe média-baixa, "Império dos Terrenos Novos", um bairro que figura constantemente em blogs de notícias policiais da cidade, entre outros. Há o registro de cerca de oito Escolas de Samba na Cidade. A figura do maestro de escola de samba é recorrente, uma vez que ele conduz as baterias desses grupos e são os responsáveis pela formação das pessoas que tocam. Esses indivíduos, por sua vez, tendem a circular por mais de uma escola. Contudo, isso não muda a imagem, a identidade que é criada nesse meio. Para além dos desfiles e dos ensaios, algumas escolas de samba de Sobral possuem programações esporádicas em suas sedes, em que as pessoas se juntam ao som de sambas, comida e bebidas, geralmente em feriados e

¹⁸ Trata-se da encenação de casamento recorrente em apresentações de grupos de quadrilha.

¹⁹ Chitão é a festa em que a quadrilha se apresenta, seja em escolas, clubes ou outros espaços.

finais de semana. Tais reuniões tem finalidade de divertimento e são comuns em épocas que não as dos desfiles.

Os Reisados possuem uma grande quantidade de grupos espalhados pela cidade e que se reúnem, geralmente, no início de cada ano. Uma contagem superficial, advinda da documentação da Secretaria de Cultura de Sobral, aponta para a existência de cerca de vinte e cinco grupos. Contudo, o número real é maior, uma vez que a Casa de Cultura utiliza tais contatos para a realização do Festival de Bois e Reisados, que agrega apenas parte dos grupos. É difícil contabilizar quantos e como operam isoladamente, o que requer um estudo posterior mais aprofundado. Por conta do financiamento da prefeitura, há uma série de apresentações que ocorrem em vários espaços de Sobral. É queixa comum entre alguns brincantes de Reisado que a crescente onda de violência advinda das "gangues" tem "isolado" as apresentações. Dessa forma, a programação das apresentações se dá em bairros específicos, bem como no centro da cidade. Por exemplo, no início de 2015, houve uma apresentação do grupo Boi Popular no *Boulevard* do Arco, região central da cidade. É importante notar que grupos como esse integram o imaginário da "cultura popular" da cidade, atrelada à ideia de que eles são também representativos do que implica em ser, de modo geral, sobralense.

O termo "identidade" ou "unidade identitária" será usado para definir os modos de pertença que se desenvolvem através desses grupos. Eles estão alinhados com o que Turino (2008) chama de identidade²⁰, sendo esta uma forma de se diferenciar dos outros, a partir do momento em que são escolhidos determinados traços de si próprio para que sejam externados:

Quando conceituamos ou falamos sobre as nossas identidades, usualmente nós não incluímos todos os nossos aspectos possíveis mas destacamos o que é relevante ou produtivo dentro de uma dada situação enquanto minimizamos outros aspectos. As pessoas tipicamente formulam as suas auto-apresentações para se encaixar em seus objetivos em situações particulares e raramente revelam todos os hábitos que constituem o self ²¹ (TURINO, 2008, p. 102 **tradução nossa**).

Apesar de Turino associar a ideia de identidade com o *self*, ou seja, numa perspectiva individual, entende-se, neste caso, que a identidade pode ser compartilhada em ambientes coletivos, o que gera a representação – ou representações – supracitada. As identidades das pessoas envolvidas com diferentes manifestações musicais em Sobral estão condicionadas pelas representações e sentidos de pertença dessas pessoas a seus respectivos contextos.

²⁰ *Identity.*

²¹ *When we conceptualize or talk about our identities, we usually do not include all possible aspects of ourselves but rather highlight what is relevant or productive within a given situation while downplaying other aspects. People typically shape their self-presentation to fit their goals in particular situations and rarely reveal all the habits that constitute the self.*

Assim, representações como bairros, escol, periferia, centro, entre outros, são expressos também a partir de música, no caso, grupos de quadrilha, escolas de samba, reisados, banda de música, orquestra, etc. Precisar quantas e quais são as manifestações musicais presentes em Sobral é um trabalho complicado, o que evidencia, por outro lado, a dinamicidade da cidade, bem como da (s) sua (s) música (s).

Perpetua-se, no âmbito da cidade de Sobral, uma grande diversidade, que implica em modos de representação social diferentes. Música tem um papel central nesses processos. Ela é mais do que um acessório. Na verdade, se mostra como um elemento essencial pelo qual a vida social acontece. Contudo, como já foi constatado, não se pode falar de música, assim como não se pode falar de uma única Sobral, mas sim de músicas, no plural. Isso implica em uma série de práticas, de discursos musicais que trazem, em seu âmago, dinâmicas sociais distintas.

O conceito de "mundos musicais", apresentado por Finnengan (2007) se mostra útil para se compreender essa realidade. Da mesma forma que a pesquisadora compreende que existem "músicos escondidos"²² no contexto da cidade de Milton Keynes, entende-se que há práticas musicais que não têm, necessariamente, evidência em termos de prestígio com o poder público, acesso a aparatos midiáticos, entre outros, mas acontece no cotidiano, na vida ordinária das pessoas.

Para Finnengan (2007), há duas razões pelas quais ela considera esses músicos como "escondidos". A primeira razão,

[...] é que elas têm atraído pouco a nossa atenção pela pesquisa sistemática ou escrita. Tem havido pouco trabalho neste país [Reino Unido] na "microsociologia" da música amadora; e, incrivelmente, questões no fazer musical ativo [...] raramente ou nunca aparecem em levantamentos oficiais – quase como se o fazer musical local não existisse²³ (p. 4, **tradução nossa**).

A segunda razão, "[...] e talvez mais importante, o sistema do fazer musical local é parcialmente velado não apenas pelas pessoas de fora, mas até pelos músicos e seus apoiadores"²⁴ (FINNENGAN, 2007, p. 4, **tradução nossa**). Configurações como essa podem ser encontradas em Sobral – e em muitos contextos urbanos de outras cidades – e indicam que a definição de música nesse contexto implica no conhecimento das diversas formas pelas quais os sobralenses a praticam. As práticas musicais se estabelecem, portanto, nos já citados

²² *Hidden Musicians.*

²³ [...] *it has been so little drawn to our attention by systematic research or writing. There has been little work in this country on the 'micro-sociology' of amateur music; and, incredibly, questions on active music-making [...] seldom or never appear in official surveys – almost as if local music-making did not exist at all.*

²⁴ [...] *and perhaps even more important, the system of local music-making is partially veiled not just from outsiders but even from the musicians themselves and their supporters.*

mundos musicais que, segundo Finnengan, advém do conceito de *art worlds*, de Howard Becker, pensado como um contexto formado pelas ações, concepções e intenções de todos os envolvidos.

Essas práticas estão além do tocar, do ser "músico", mas se conectam com toda a dinâmica social dos contextos das quais fazem parte. Assim, uma pessoa que ouve rádio, fãs de determinada banda, pessoas que dão suporte a grupos tradicionais, públicos de eventos musicais, entre outros, fazem parte dessas práticas, desses mundos.

As práticas integram, portanto, mundos distintos, partes de uma cidade que se mostra fragmentada. Para a autora,

A ideia de um mundo musical surge parcialmente das descrições próprias dos participantes locais. O envolvimento das bandas de metais era um mundo por si só, e a música erudita vista como um mundo bastante diferente daquele do rock. O termo também tem sido usado por antropólogos e outros para se referir à visão de mundo das pessoas, ou a diferentes mundos sociais, enfatizando as diferentes e complexas culturas das ideias e práticas dentro das quais as pessoas vivem variadamente²⁵ (FINNENGAN, 2007, p. 31, **tradução nossa**).

Sobral, portanto, possui uma série de práticas musicais, de mundos que, assim como no contexto da pesquisa de Finnengan, denotam uma grande complexidade, advinda da existência de conceitos variados e formas de se lidar com música. Isso implica em sociabilidades distintas, em mais de uma Sobral, mais de uma música nessa cidade. Assim, a evidência de diferentes mundos musicais é, ao mesmo tempo, comprobatória de que há muitos outros discursos na cidade além daquele de opulência e tradição.

Essa multiplicidade de mundos musicais em Sobral foi evidenciada por uma pesquisa realizada por Carvalho e colaboradores (2014), que buscou conhecer as principais práticas musicais da cidade. Após a aplicação de duzentos e setenta questionários em nove bairros, divididos geograficamente entre norte, sul, leste, oeste e centro, conseguiu-se dados sobre gostos, práticas musicais, bem como informações sobre meios utilizados para se ouvir música de cerca de quinze bairros diferentes. Tais dados ofereceram um "retrato", ainda vago, da dinâmica musical da cidade.

A relação com música existente em cada bairro, em cada manifestação ou respondente forneceu dados que permitiram a constatação de que o conceito de música em cada um desses

²⁵ *The idea of a musical "world" partly arises from local participants' (sic) own descriptions. Brass band involvement was 'a world on its own', and classical art music seen as a 'quite different world' from that of rock music. The term has also been used by anthropologists and other to refer to people's 'world view' or to different 'social worlds', emphasizing the differing and complex cultures of ideas and practice within which people variously live.*

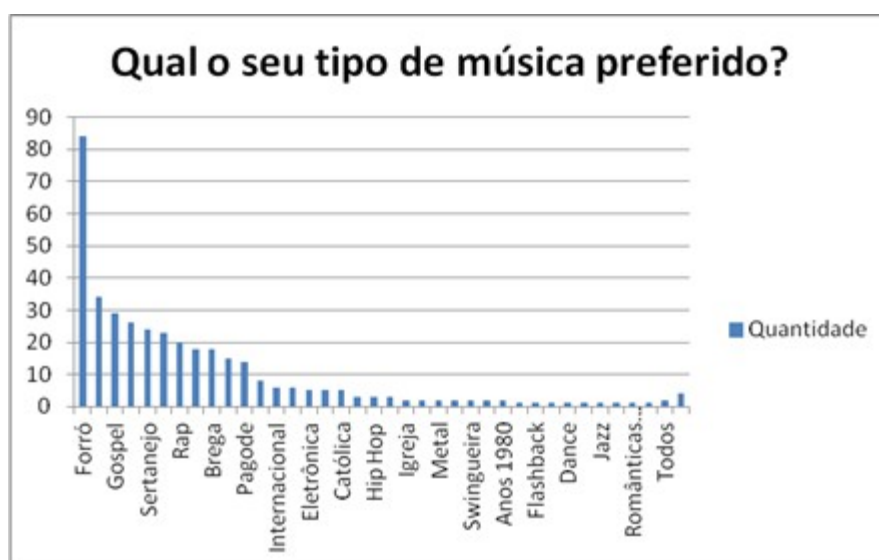
locais, bem como manifestações, varia conforme a experiência vivida. Cada manifestação musical representa, portanto, um discurso distinto:

[...] parece evidente que o termo “música”, ou “práticas musicais”, utilizado no questionário, pode não ser usado para designar manifestações [...] O conceito de música, dentro da cidade de Sobral, portanto, pode variar enormemente de um local para outro (CARVALHO et al., 2014, [n.p.]).

Da mesma forma, a ideia de bairro como unidade identitária, apesar de válida no contexto de Sobral, não é, necessariamente, totalizante. A representatividade das Escolas de Samba e grupos de Quadrilha é, sobretudo, mais do que discursos de bairros; eles se mostram muito mais como parte dessa dinâmica. Mesmo se utilizando da representatividade do bairro como mote e mesmo que essa representação se mostre evidente em contextos como os desfiles das Escolas de Samba e nos Festivais de Quadrilhas Juninas, quando se olha para o interior desses contextos, percebe-se uma variedade de visões, gostos e práticas, que não necessariamente corroboram o já citado discurso de representação. A "totalidade", portanto, existe apenas na forma de discurso.

Essa fragmentação se mostra evidente a partir de um indicativo importante, revelado no trabalho de Carvalho e colaboradores (2014), a partir das respostas acerca de gostos musicais dos respondentes. As pessoas, em suas acepções individuais, em nenhum momento, trataram as manifestações acima citadas (Orquestra, Reisado, Banda de Música, Quadrilha, etc.) sob o conceito de "música", ou mesmo de "estilo musical". Neste posto estavam os exemplos veiculados e consumidos midiaticamente:

Figura 2 – Qual o seu tipo de música preferido?

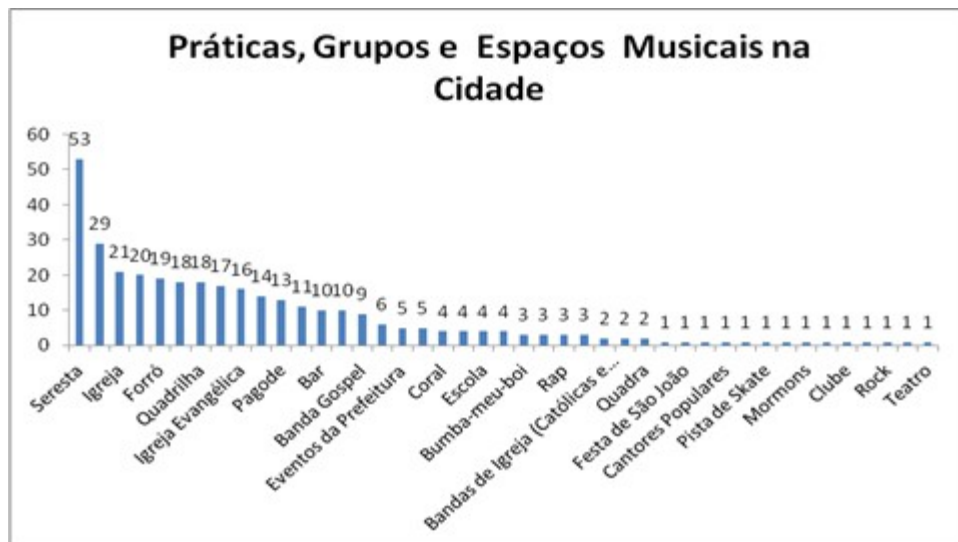


Fonte: Carvalho e colaboradores (2014)

Com base neste gráfico, pode-se perceber que as pessoas entrevistadas reconhecem o conceito de música com base em suas experiências de consumo que, por sua vez, permeiam o seu cotidiano. Experiências de consumo musical, portanto, se traduzem em experiências sociais (ROCHA, 1995).

Ao mesmo tempo, ao serem perguntadas acerca das manifestações musicais recorrentes nos bairros, as respostas apontavam tanto para os grupos advindos dessa relação existente entre música e consumo quanto para outros tipos como "tradicionais" no contexto da cidade, como os que já foram citados, entre outros:

Figura 3 – Práticas, grupos e espaços musicais na cidade



Fonte: Carvalho e colaboradores (2014)

As serestas²⁶ aparecem como a prática mais recorrente entre os respondentes, ao passo que também é possível perceber, através do gráfico, a diversidade de manifestações musicais presentes na cidade de Sobral. Outro fato curioso concernente à esta pesquisa é que há uma quantidade irrisória de apontamentos para a Escola de Música de Sobral, Curso de Música – Licenciatura da UFC em Sobral, ou mesmo à Banda de Música de Sobral. Isso atenta para a representatividade desses contextos. Apesar de serem considerados como espaços "oficiais", não fazem parte, necessariamente, dos cotidianos de todas as pessoas de Sobral. Assim, da mesma forma que a história da cidade aponta para uma trajetória da qual nem todos participaram, o mesmo pode se dizer, em suas devidas proporções, acerca do acesso a essas instituições.

²⁶ Serestas são festas abertas ou em clubes na cidade de Sobral, tendo como principal repertório a música Brega. As pessoas vão em busca desses eventos para dançar, beber, fazer amigos e, sobretudo, encontrar parceiros/parceiras.

Mais importante que a quantidade de recorrências acerca das práticas musicais apresentadas nos gráficos é a revelação da grande quantidade de iniciativas, de contextos que compõem a complexa tessitura musical/social de Sobral. Toda essa estrutura aponta para uma série de mundos musicais, de formas específicas de articulação em música. Considerando os resultados dos dois gráficos supracitados, entende-se que as experiências midiáticas marcam os caminhos pelos quais música é pensada em Sobral. Assim, pode-se dizer que a cidade é permeada por influências advindas de um mundo cujos processos sociais e culturais estão em internacionalização (ORTIZ, 2006) constante.

Considerando ainda a metodologia do trabalho realizado nessa pesquisa, que consistiu na aplicação de questionários a qualquer pessoa que se declarasse moradora de Sobral, entende-se que as articulações voltadas para as práticas musicais estão além da figura das pessoas que tocam. Todos os que possuem gostos musicais, escutam música e a utilizam como elemento cotidiano, bem como aqueles que contribuem direta ou indiretamente para algum fazer musical na cidade estão articulando tal fenômeno, numa perspectiva cultural. Isso é exemplificado pelo fato de se ouvir música, possuir um gosto musical, participar, de qualquer modo – mesmo não tocando – de uma prática musical, entre outros. E é dentro desta ótica que Small (1996) utiliza o conceito *musicking*. Mais que música – produto ou "obra acabada" –, o conceito se apresenta como algo que é articulado socialmente, que tem sentido no fazer:

Fazer música [*musicking*] é participar, em qualquer capacidade, numa performance musical, seja performando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (o que é chamado composição), ou dançando. Nós podemos às vezes até estender seu significado para o fazer da pessoa que recebe os ingressos na porta ou aos homens fortes que levantam o piano ou a bateria ou os roadies que montam os instrumentos e cuidam da checagem do som ou os faxineiros que limpam depois que todo mundo já foi embora. Eles também, estão todos contribuindo para a natureza do evento que é uma performance musical²⁷ (SMALL, 1998, p. 9 **tradução nossa**).

Portanto, as práticas musicais são influenciadas por todas as pessoas que participam dos contextos em que elas acontecem. As experiências musicais tecnoculturais e globalizadas dos sobralenses, por sua vez, formatam contextos, mundos musicais que se articulam com base nessas experiências, amplamente compartilhadas por todas as pessoas que fazem parte de alguma prática musical.

²⁷ *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person who take the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance.*

2.4 SOBRAL E A DINÂMICA GLOBAL

2.4.1 A Cidade

Os gráficos apresentados acima, portanto, dizem respeito a uma realidade que se integra no processo que é definido como "globalização". O discurso tradicionalista, de opulência e tradição, apesar de amplamente difundido na cidade e reproduzido de diversas formas não é, necessariamente, suficiente como meio de representação das pessoas da e na cidade. Há, na verdade, uma série de discursos que vão desde a ótica mais tradicionalista, vigente em uma perspectiva "de dentro" e expresso nas ditas manifestações populares e/ou tradicionais da cidade, até outros modos de representação que, conforme os dados apresentados acima, dizem respeito a uma experiência midiaticizada, de consumo musical.

Tal realidade não é incomum, sequer exclusiva do contexto de Sobral. Em outra ocasião, Carvalho (2011) observou uma ampla variedade de mundos musicais na cidade de Montes Claros-MG:

Por estar em um grande entroncamento rodoviário, além da constante recepção de influências e elementos oriundos do rádio, da televisão e da internet, além de receber constantes fluxos migratórios (pequenos, mas constantes, tanto no sentido rural-urbano quanto urbano-urbano), podemos dizer que há hoje outras manifestações que também lhe são representativas. Dentre elas, podemos destacar a música sertaneja, que movimenta uma gama de shows em espaços abertos, bares e boates; a música eletrônica, forte em boates e raves (geralmente ocorrem em locais mais isolados, como sítios e hotéis-fazenda); o pagode, representado por uma porção de bandas que atuam em festas universitárias, bares e casas de shows; o forró, que tem sua movimentação intensificada na época das festas juninas, mas tem espaço de atuação durante todo o ano; a MPB, praticada em sua maioria em bares e recepções de naturezas distintas; músicas religiosas, católicas e protestantes de denominações diversas, recorrentes em cultos e missas, festivais e encontros religiosos; música erudita, representada pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández e a Unimontes, que geralmente realizam concertos, audições e recitais. Essas músicas também são muito utilizadas em casamentos. [...] [Também] Existem grupos de capoeira, terreiros de candomblé, umbanda, músicos de rua, grupos de rap e hip-hop, artistas da terra. (CARVALHO, 2011, p. 18-19).

Isso tem eco nos escritos de Pais (2009), quando trata as juventudes na perspectiva dos “ritos de impasse”, mostrando que momentos específicos da socialização de jovens em Portugal tem sido ressignificados através de novos elementos e de novas formas de se agir e interagir no mundo contemporâneo. Nesse caso, a “festa dos rapazes”, que implicava num rito de passagem ligado à cultura tida como “tradicional” entrou em processo de ressignificação,

uma vez que a própria dinâmica do lugar, associada com a mudança nas práticas das pessoas estabeleceu novas ordens e formas de fazer nesse fenômeno.

Sobral é um meio que, como já foi explicitado, vive um constante fluxo de ideias, produtos, serviços, pessoas. Esse fluxo pode ter conotações locais, considerando o que foi anteriormente exposto, de uma cidade polo da região Norte e cercada de manifestações musicais e pessoas diversas; pode ter conotações de sua posição "oficial", política, como um município, parte de um estado nacional que também articula uma identidade. Conforme aponta Giddens (2012), processos como o de industrialização foram responsáveis por uma radical mudança nas tessituras das cidades, gerando assim espaços marcados pelas resultantes de êxodo rural, migração transnacional, busca por melhores condições de trabalho. E o mesmo pode ser dito de Sobral. A criação das vilas operárias, como já foi descrito, foi uma influência marcante na mudança das configurações demográficas da cidade. Ao mesmo tempo, essas mudanças são acompanhadas por modificações no trato cultural deste contexto. Pessoas de diferentes locais, de diferentes esferas sociais criam novas formas de ser e estar em Sobral. Isso também é refletido nos espaços que essas pessoas ocupam. As diferentes oportunidades ao emprego e renda, atendimento pelo poder público em termos de direitos básicos, como moradia e educação geram contextos que refletem as desigualdades que na cidade se configuram, ao mesmo tempo em que revelam as diferentes formas de apropriação desse espaço.

Leme (2002), ao discutir os problemas trazidos pela modernização na América Latina, traz à tona as ideias de Canclini, mostrando que esse projeto se pautou na construção e consolidação de desigualdades sociais diversas:

As oligarquias liberais do final do século XIX e início do século XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas de sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsciente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite [opulência e tradição?], deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que "transtorna" as cidades. Os populismos fizeram de conta que incorporavam esses setores excluídos, mas sua política igualitária na economia e na cultura, sem mudanças estruturais, foi revertida em poucos anos ou se diluiu em clientelismos demagógicos (CANCLINI, 1998, p. 25 apud LEME, 2002, p. 44).

As cidades não são isoladas dos processos de modernização. Na verdade, elas não deixam de ser consequências – relacionadas às configurações locais, obviamente – de projetos mais amplos, o que também envolve a globalização. Este último fenômeno vem criando desafios ainda maiores para as cidades contemporâneas, não importando, necessariamente, o

seu porte, já que as consequências se manifestam em resultantes locais que reestruturam os modos de fazer, pensar, bem como perpetuam ou ampliam problemas prévios, geralmente relacionados com a desigualdade ou direitos humanos.

Nesse sentido, Bauman aponta:

Em poucas palavras: *as cidades se transformaram em depósitos de problemas causados pela globalização*. Os cidadãos e aqueles que foram eleitos como seus representantes estão diante de uma tarefa que não podem nem sonhar em resolver: a tarefa de encontrar soluções locais para contradições globais (BAUMAN, 2009, p. 32, **grifo do autor**).

Bauman fala de questões de acesso, direito e desigualdades que se processam nas cidades, em um mundo globalizado. A cidade é acometida pela insegurança, oriunda da própria história e desenvolvimento do estado moderno. O medo, a insegurança, portanto, são resultantes sociais dos problemas gerados pela complexidade das cidades. Perpetua-se, ao mesmo tempo, uma crescente sensação de insegurança, constantemente reforçada, no caso do Brasil, por empresas midiáticas – detentoras, em muitos casos, de grandes oligopólios – e que resulta em ações e políticas que tendem a favorecer a ilusão da "segurança", traduzida em grandes condomínios, equipamentos de segurança, muros altos. Isso também se traduz em políticas imediatistas e em efeitos superficiais, que mais reforçam a situação de desigualdade de acesso a direitos básicos por parte das pessoas do que as protegem, num sentido geral. Exemplos de tais problemas têm relação com o constante encarceramento da população brasileira, bem como na recente discussão da redução da maioria penal no país. O abismo entre os que podem se proteger e os que não podem, como afirma Bauman (2009), só tende a aumentar.

Contudo, segundo Harvey (2012), o mundo neoliberal, bem como as mazelas geradas pelo capitalismo não são, necessariamente, as únicas formas pelas quais as cidades têm se manifestado. Para ele, há, numa perspectiva otimista, uma série de pessoas que têm buscado enaltecer o papel dos direitos humanos no mundo contemporâneo, atacando as bases políticas e econômicas vigentes e buscando formas de se estabelecer uma ordem pela qual os oprimidos pelas desigualdades criadas nesses processos sejam considerados. Movimentos como "*Occupy Wall Street*" são exemplos de um mundo que, pelo menos em parte, não se encontra satisfeito com o caminho tomado pelos governantes, com o sistema econômico atual, que gera pobreza em escala global, bem como com a política neoliberal.

Mas nós ainda temos que ver um movimento opositor coerente a tudo isso no século XXI. Existe, é claro, uma multitude de lutas urbanas diversas e movimentos sociais urbanos (no sentido mais amplo do termo, incluindo movimentos nos sertões rurais, já em existência. Inovações urbanas com

respeito à sustentabilidade ambiental, incorporação cultural de imigrantes, e design urbano de espaços públicos de moradia são observáveis ao redor do mundo em abundância. Mas eles ainda têm que convergir no objetivo singular de ganhar maior controle sobre os usos do excedente²⁸ [...] (HARVEY, 2012, p. 25, **tradução nossa**).

Entende-se, contudo, que não é apenas no campo das desigualdades que se apresentam as problemáticas contemporâneas dos cenários urbanos. Giddens mostra que essas questões se estendem a vários outros pontos, como os ambientais:

O desenvolvimento das cidades modernas teve um impacto enorme, não apenas nos hábitos e modos de agir, mas nos padrões de pensamento e sentimento. Desde a época em que grandes aglomerações urbanas se formaram inicialmente, no século XVIII, os pontos de vista a respeito dos efeitos das cidades sobre a vida social foram polarizadas. Para muitas pessoas, as cidades representam a "virtude civilizada" e são fontes de dinamismo e criatividade cultural; as cidades maximizam as oportunidades de desenvolvimento econômico e cultural, e proporcionam os meios necessários para viver uma existência confortável e satisfatória. Para outros, a cidade é um inferno fumegante, abarrotado com multidões agressivas e mutuamente suspeitosas, tomado pela criminalidade, violência, corrupção e pobreza. No final do século XX, ambientalistas como Murray Bookchin [...] começaram a ver as cidades como imensos e crescentes monstros prejudiciais ao meio ambiente, que devoram energia e geram lixo a uma taxa insustentável (GIDDENS, 2012, p. 165).

Considerando, assim, as discussões trazidas por Leme (2002), nas cidades, o projeto de desigualdade latino americano se concretiza. Outro aspecto que vem tomando grandes proporções no Brasil é a gentrificação dos espaços urbanos. Muitas são as notícias que, constantemente vêm evidenciando as formas pelas quais as categorias minoritárias, pessoas que sofrem com a falta de acesso a direitos como o da habitação, são tratadas. Dois cumprimentos de mandados de reintegração de posse chamam a atenção. O primeiro se deu na comunidade de pinheirinho, em São José dos Campos-SP, de forma bastante violenta, que poderia ser traduzido numa mera expulsão de pessoas pobres de regiões urbanas em que elas "incomodam", ou de locais que têm grande potencial de exploração econômica²⁹. O segundo é mais recente, numa área de valor imobiliário muito maior e com maior evidência. Trata-se de um hotel abandonado situado na esquina da rua Ipiranga e avenida São João³⁰, ocupado por

²⁸ *But we have yet to see a coherent oppositional movement to all of this in the twenty-first century. There is, or course, a multitude of diverse urban struggles and urban social movements (in the broadest sense of that term, including movements in the rural hinterlands) already in existence. Urban innovations with respect to environmental sustainability, cultural incorporation of immigrants, and urban design of public housing spaces are observable around the world in abundance. But they have yet to converge on the singular aim of gaining greater control over the uses of the surplus.*

²⁹ Vide <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/pm-cumpre-reintegracao-de-posse-em-sao-jose-dos-campos/n1597591441505.html>>.

³⁰ Vide <<http://www.cartacapital.com.br/politica/centro-de-sao-paulo-e-palco-de-conflitos-apos-reintegracao-de-posse-1928.html>>

moradores sem teto. Ressalte-se a coincidência da localização do hotel com a canção "Sampa", de Caetano Veloso. Cumpriu-se uma ordem judicial mediante protestos dentro e fora do hotel. Tais fatos corroboram o problema da habitação no Brasil, cujo peso é sentido pelas camadas mais desfavorecidas.

Em cidades da região Nordeste do Brasil, tais processos também se mostram evidentes, mesmo cidades médias, como é o caso de Sobral. Segundo Assis e Rodrigues, citados por Oliveira (2011), Sobral se expandiu para áreas imobiliárias pouco exploradas, como consequência do estabelecimento de serviços e comércio em outros locais:

Dentre os novos estabelecimentos comerciais que surgiram em Sobral, destacam-se os supermercados Pinheiro e Super Lagoa, instalados em julho e novembro de 2003, respectivamente, nas Avenidas John Stanford (bairro do Junco) e Dr. José de Arimatéia Montes e Silva (dorante chamada "Avenida do Contorno", como é mais conhecida, no bairro Campo dos Velhos). Eles se localizam nessas duas importantes avenidas radiais da cidade, fora da área central que, na sua porção oeste é delimitada pela via férrea. O Pinheiro e o Super Lagoa inauguraram nesta capital regional sertaneja o sistema de auto-serviço, com check-outs informatizados, amplos estacionamentos, espaços para recreação infantil, áreas de depósito com temperaturas adequadas às classes de produtos, seções de frios, laticínios, mercearias e padarias. Os supermercados são as mais "modernas" formas comerciais de Sobral, pois ainda inexistem nessa cidade média hipermercados e shopping centers. Eles apresentam estruturas de mini-shoppings que possuem a loja âncora e os demais estabelecimentos de apoio, além de áreas climatizadas que proporcionem bem-estar dos cidadãos nos momentos de compra. (ASSIS; RODRIGUES, 2008, p. 350 apud OLIVEIRA, 2011, p. 38-39).

Vale ressaltar que Sobral já possui um Shopping Center³¹ e que tal processo de gentrificação de cidades como Sobral vem atender a necessidades de planejamento e mudanças de toda sorte, entre elas, técnico-científicas. Contudo, a própria autora ressalta que esses processos também operam por uma lógica política específica, que pode integrar a proteção de interesses de investimentos, bem como abarcar o planejamento dentro da lógica de produção e trabalho. Assim,

Hoje a mesma intenção se apresenta no espaço urbano pós-industrial: remete a uma busca de estratégias de mudanças; Isto é, a aquisição de parâmetros que visem atender as novas exigências da relação capital versus trabalho. Algumas ações de transformação no interior do espaço urbano são justificadas por novas necessidades e também pelos agentes oriundos da agregação de valor a seus interesses e investimentos (OLIVEIRA, 2011, p. 94).

No caso de Sobral, uma grande polêmica foi criada com a implantação do VLT (Veículo Leve Sobre Trilhos), uma vez que a construção das linhas levou à desapropriação de várias casas de pessoas que residiam nos locais há décadas. Muitos reclamaram do valor das

³¹ North Shopping Sobral.

indenizações concedidas, outros protestam pelo valor simbólico, sentimental da moradia, uma vez que os moradores não possuíam qualquer intenção de viver em outro lugar. Contudo, pouco ou nada pôde ser feito, uma vez que a desapropriação foi compulsória e que o fato não pareceu comover, como deveria, os demais sobralenses.

As cidades se mostram como lugares que, com vantagens e desvantagens, possibilidades e desigualdades, se apresentam como contextos complexos, em que um olhar totalizante não pode abranger as várias formas pelas quais ela se manifesta, bem como as relações sociais se estabelecem. Os espaços urbanos que passaram pelo processo da modernização se complexificaram. Isso é representado pelas resultantes sociais que acontecem nesses locais.

Considerando o processo de modernização de Sobral (BARBOSA et al., 2000) compreende-se que ela foi acometida por tais transformações. A cidade é um polo de empregos, de negócios, comércio. A fábrica da *Grendene* trouxe uma série de administradores, profissionais em geral do estado do Rio Grande do Sul, entre outras localidades. Uma grande quantidade de concursos públicos faz com que pessoas de outros estados e até de outros países venham ocupar cargos na cidade. Não apenas isso, mas a grande circulação de materiais e serviços, mais o advento e livre uso da internet pelos sobralenses, bem como as suas experiências intimamente voltadas para o consumo de bens culturais – também numa perspectiva midiática –, em vários aspectos, cria um fluxo de caráter mais amplo, chegando, inclusive, a ser "global". Sobral, como qualquer outro espaço na atualidade, se inclui num contexto globalizado, através do qual as comunidades, os espaços e a própria noção de cultura são repensados. Nesse contexto, Canclini chama a atenção para a necessidade de se analisar o mundo na perspectiva da modernidade, de “analisar quais são as consequências políticas ao passar de uma concepção vertical e bipolar para outra descentralizada, multideterminada das relações sociopolíticas” (CANCLINI, 2008, p. 345). Para ele, culturas híbridas geram o que se chama de poderes oblíquos, em outras palavras, formas distintas de se enxergar e lidar com o mundo em volta, rompendo, inclusive, com paradigmas estabelecidos pela ideologia do estado nacional e trazendo novas formas de se pensar o local.

Desenvolvem-se, portanto, o que Giddens (2012) chama de cidades globais, associadas com os modos de acumulação flexível do capital (HARVEY, 2009), bem como com os processos de mundialização cultural decorrente desses processos (ORTIZ, 2006). Giddens aponta que:

O funcionamento da nova economia global depende de um conjunto de locais centrais com infraestruturas informacionais desenvolvidas e uma "hiperconcentração" de facilidades. É nesses pontos que o "trabalho" da globalização é realizado e dirigido. À medida que as empresas, a produção, a publicidade e o comércio assumem uma escala global, há uma quantidade enorme de atividade organizacional que deve ser feita para manter e desenvolver essas redes globais (GIDDENS, 2012, p. 176).

Por mais que o autor esteja se referindo a centros como Tóquio, New York ou Londres, não se pode deixar de considerar que a mecânica da economia global afeta as dinâmicas sociais de cidades ao redor do mundo, independentemente de seu tamanho. Isso implica numa divisão mundial do trabalho (YÚDICE, 2006; ORTIZ, 2006; HARVEY, 2009) e em modos flexíveis de acumulação do capital. Cidades globais mantêm os centros de planejamento das grandes empresas, enquanto países periféricos contribuem com a mão-de-obra, geralmente mais barata. Divisão do trabalho se torna global, mesmo que desigual:

São vários os sinais de desterritorialização da cultura. Um carro esporte Madza é desenhado na Califórnia, financiado por Tóquio, o protótipo é criado em Worthing (Inglaterra) e a montagem é feita nos Estados Unidos e México, usando componentes eletrônicos inventados em Nova Jérsei, fabricados no Japão (ORTIZ, 2006, p. 108).

Como aponta Ortiz, toda essa dinâmica gera mudanças na cultura. Assim, como mostra Canclini (1995), é graças à perspectiva cultural da produção e consumo que esta dinâmica se mantém.

Mesmo assim, é importante lembrar o quanto se perpetuam as desigualdades no plano complexo da globalização. Para Segato (2015), esse fenômeno implica na radicalização do imperialismo e, como já foi apontado, da globalização do capital, efeito também considerado por Turino (2003). Dessa forma, fala-se da homogeneização, ou da possibilidade de se chegar ao que McLuhan chamava de "aldeia global", ou mesmo das novas identidades que surgem a partir da realocação das identidades locais no plano global. Inclusive, como é discutido por Segato, povos tradicionais, outrora reprimidos por conta de invisibilização promovida, em muitos casos, pelos próprios estados nacionais, tendem a ganhar certas possibilidades de projeção. Contudo, a autora argumenta que a globalização também ajuda a diluir as lutas de classes, povos e grupos que se encontram sob a alcunha da desigualdade. De fato, perpetua-se, numa dinâmica internacionalizada, os mecanismos de manutenção de desigualdade econômica e social. Ao mesmo tempo, homogeneiza-se as formas de "ser global". Em outras palavras, é possível ser globalizado e também é possível realocar a alteridade nesse contexto. Mas ela tende a fazê-lo a partir de um único canal, o que ressalta o argumento de Segato sobre a radicalização do imperialismo de países tidos como "centrais"

em relação aos periféricos. Não é à toa, portanto, que o relatório da ONG Oxfam mostrou o indicador que, no ano de 2016, 1% da população mundial deterá 50% da riqueza. E esse quadro só tende a piorar. A globalização do capital, portanto, também está associada com a construção de uma mecânica global de manutenção de desigualdades de toda ordem.

2.4.2 Música e Cultura

É importante considerar que o fenômeno da globalização, sendo também de natureza cultural, modifica as formas pelas quais a vida humana opera, o que inclui a música. Para Appadurai (2006), o mundo atual não pode ser mais visto através de diferenças dicotômicas, como centro e periferia – o que não exclui, no caso deste trabalho, a visão de Segato (2015) da manutenção de desigualdades sociais em escala global –, mas sim numa lógica disjunta, em fluxos que atuam de forma conexa – ou não –, redefinindo constantemente o mundo. Ele apresenta cinco paisagens, sendo elas: *ethnoscapes*, relacionadas ao fluxo de pessoas, como turistas, refugiados, trabalhadores, diásporas, etc.; *technoscapes*, a movimentação de tecnologias mecânicas e da informação, em grande velocidade, através do globo; *finanscapes*, a movimentação do capital mundial de forma confusa, dinâmica e misteriosa, em bolsas de valores, tratados comerciais, entre outros; *mediascapes*, o fluxo de tecnologias da informação (jornais, revistas, etc.) e a sua concentração em meios públicos, particulares, nacionais, internacionais; *ideoscapes*, ideologias usadas em prol de questões políticas, sejam elas de estados-nação, grupos separatistas, terroristas, oligopólios midiáticos, entre outros.

Todo esse movimento modifica as formas pelas quais o mundo se organiza, nesse caso, de uma forma sem precedentes na história da humanidade. Nessa constante redefinição, Appadurai aponta que as comunidades se tornam "[...] mundos imaginados, que são, múltiplos mundos que são constituídos pelas imaginações historicamente situadas das pessoas e grupos espalhados ao redor do globo³²" (APPADURAI, 2006, p. 517, **tradução nossa**). Essas comunidades imaginadas são, portanto, produto desses fluxos constantes.

Vale ressaltar que os conceitos de Appadurai não são definitivos acerca do que se considera como efeitos da globalização. During (1999) considera Appadurai como um "celebratório" da globalização e que sua perspectiva é uma entre várias, que possui suas vantagens, sobretudo ao oferecer uma quebra na relação dicotômica "centro/periferia", "norte/sul", mas é limitada ao pensar as complicações advindas desse processo. Contudo, a

³² *The multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe.*

visão de paisagens é bastante útil, inclusive na Etnomusicologia. Guibault (2006) mostra que os discursos musicais acerca da *world music* são extremamente movediços, o que permite que, por meio da música, essa relação centro/periferia seja constantemente relativizada. Assim, *world music*, no caso estudado pela autora, pode implicar tanto num nicho de mercado utilizado por músicos associados a grandes gravadoras, quanto por músicos de países periféricos que buscam se "internacionalizar". São formas de se criar discursos frente às possibilidades da globalização, através de música.

Cultura, portanto, se modifica numa perspectiva pós-moderna. Coelho (2008) mostra que a cultura deixa de ser "estável", cujas instituições, modos de se pensar, fazer, entre outros eram definidores de determinados contextos. Não existe – nessa perspectiva – a estabilidade do sujeito sociológico de Hall (2006). Ela era vista como um "substantivo". Nessa nova dinâmica, "cultura" se torna um adjetivo:

Esses exemplos apontam para um fato crescentemente visível: a cultura não mais é um substantivo, uma ideia substantiva — uma coisa ou objeto duro — mas um adjetivo²³ ou, melhor, uma dimensão feita de tendências, diferenças, contrastes e comparações que descrevem o que a palavra “cultura” recobre não como uma propriedade inerente a indivíduos ou grupos mas como um instrumento heurístico contingente ao qual se pode recorrer para falar da diversidade e do cambiante e inventar novos modos de convivência e apossamento da vida na atual realidade do mundo. A dimensão que a palavra “cultura” agora abarca é feita em larga medida de variações, derivações e deslizamentos e não de reafirmações do mesmo e de entidades estáveis num indivíduo em particular ou algum grupo em especial. Neste sentido, numa perspectiva radical e na condição de instrumento linguístico, a palavra “cultura” deveria aos poucos sair de cena; o melhor seria, sugere A. Arjun, recorrer ao termo “cultural”, como na expressão “o cultural” — quase do mesmo modo como hoje se fala do “social”, como na expressão “o social”. Quer dizer: o cultural como uma totalidade de formas e conteúdos de diferentes origens fluindo em várias direções simultaneamente, incessantemente (COELHO, 2008).

No mundo globalizado ou – pós-moderno – a relação com a cultura se altera radicalmente. A ideia de "comunidades imaginadas" de Appadurai ou mesmo a de cultura como adjetivo de Coelho estão ligadas com o conceito de sujeito pós-moderno, de Stuart Hall (2006), em que ele mostra que as pessoas, numa lógica de consumo global, se estabelecem num mundo em que as suas identidades se tornam cada vez mais fragmentadas. Ao mesmo tempo, essas pessoas compõem suas identidades conforme escolhem, com base em suas próprias trajetórias históricas. Os resultados desse fenômeno são locais marcados por uma relação entre os fluxos globais de informação, pessoas, bens e serviços e a redefinição constante do que venha a ser cultura nesses locais. Também se estabelecem verdadeiros

grupos cosmopolitas, ou seja, integrados por esses fluxos, aliados a uma verdadeira revolução na tecnologia da informação, como é o caso da internet.

Em música, tal fenômeno se mostra presente. Num mundo cuja economia se encontra em processo de globalização, as possibilidades se modificam, já que a própria cultura se transforma nesse processo. Considerando os conceitos de Appadurai, Wise (2008) traça paisagens que definem fluxos musicais globais. Segundo ele, esses fluxos definem e redefinem os locais, bem como as experiências musicais vigentes.

Ao falar da *ethnoscape*, ele mostra que "na medida em que as pessoas se movem, sua música se move com elas. O movimento de povos diaspóricos muda não apenas a sua música mas as músicas dos lugares para os quais eles se movem³³ [...] (WISE, 2008, p. 87, **tradução nossa**). No caso da *technoscape*, ele mostra que o custo dos equipamentos de gravação e produção musical caíram drasticamente ao longo do tempo, permitindo o surgimento das gravações locais. Também circulam nesse fluxo instrumentos musicais, tecnologias de transmissão e reprodução musical. *Finanscapes* implicam na consolidação de uma economia musical global, ligada, principalmente, com grandes gravadoras, as chamadas *majors*. Por fim, Wise (2008) mostra que as *mediascapes* implicam nos meios de circulação musical, como a internet, televisão e rádio, bem como os aparatos midiáticos usados para reprodução (mp3, CD, DVD, etc.). Também implica nos movimentos midiáticos que advém dessa dinâmica, como é o caso da pirataria. Assim, entende-se que música também compõe os mundos imaginados definidos por Appadurai.

No caso de Sobral, entende-se que tal cidade não se encontra alheia ou desconectada desse processo. Tal efeito também pode ser percebido no comportamento musical das pessoas. Conforme a pesquisa empreendida por Carvalho e colaboradores (2014), é possível notar que as práticas e concepções musicais estão ligadas a fenômenos midiáticos, integrados, em muitos casos, a fenômenos globais. O conceito de música, por sua vez, manifestado na maioria dos casos, advém de experiências midiáticas que vão além dos meios locais de troca de informações. As práticas musicais, em grande quantidade, refletem a grande influência desses meios, bem como desse fenômeno na vida dos sobralenses.

A própria experiência musical, compreendida em seu contexto amplo, é influenciada por efeitos de um mundo cada vez mais interconectado (HALL, 2006). Segundo Katz (2004), a experiência com música se transformou (e se transforma) drasticamente com o surgimento dos meios de gravação. Ele não defende, necessariamente, um determinismo, mas demonstra

³³ *As people move, their music moves with them. The movement of diasporic peoples changes not only their music but the music of the places they move to and through.*

que a gravação, o uso de música gravada, tem grande influência nas experiências, formas de se ouvir e se praticar música:

Eu escrevo sobre a influência da gravação na atividade humana e efeitos fonográficos, que imputam poderes causais à tecnologia. Embora frequentemente respondamos à tecnologia dentro de um contexto limitado de opções não de nossa própria concepção, devemos nos lembrar que ao final, a influência da gravação se manifesta em ações humanas. Colocado de outra forma, não é simplesmente a tecnologia mas a relação entre a tecnologia e seus usuários que determina o impacto da gravação³⁴ (KATZ, 2004, p. 3, **tradução nossa**).

E acrescenta:

É importante adicionar, também, que a influência que eu descrevo não flui apenas em uma direção, da tecnologia para o usuário. [...] [Os] usuários também transformam a gravação para encontrar as suas necessidades, desejos, e objetivos, e fazendo isso continuamente influenciam a tecnologia que os influenciam³⁵ (KATZ, 2004, p. 3, **tradução nossa**).

A relação que as pessoas possuem com a tecnologia influencia e modifica os modos pelos quais elas vivem. Também influencia a experiência, os conceitos e as práticas musicais. Uma série de hábitos são comuns, cotidianos a partir da experiência com a tecnologia musical. Um bom exemplo é a própria gravação, citada por Katz, que movimentou um mercado ainda rentável, que é o fonográfico, criador de concepções usuais e banais na vida musical, como o álbum, a necessidade de gravação como meio de divulgação. Ao mesmo tempo, a quantidade de materiais gravados disponíveis, mais a sua grande difusão em escala global modificaram a presença e as possibilidades musicais na atualidade. Música, portanto, também está interconectada por fluxos globais (SLOBIN, 1992). A gravação, segundo Jannoti (2006), também foi uma das influências que resultou em formatos como o da canção midiática, geralmente disponibilizada em álbuns, EPs, materiais demo. Outra grande questão suscitada e ligada com efeitos fonográficos seria a própria pirataria, ligada a aspectos sociais, econômicos e políticos, numa perspectiva global (CUMMINGS, 2013).

Assim, como demonstra Katz, a gravação cria verdadeiros efeitos fonográficos. E esses efeitos influenciam as pessoas. O hábito da escuta musical cotidiana, também proporcionada pela tecnologia dos aparelhos de reprodução, é um elemento bastante explícito desses efeitos. O conceito de música, em muitos casos, é simplesmente tomado pelo de

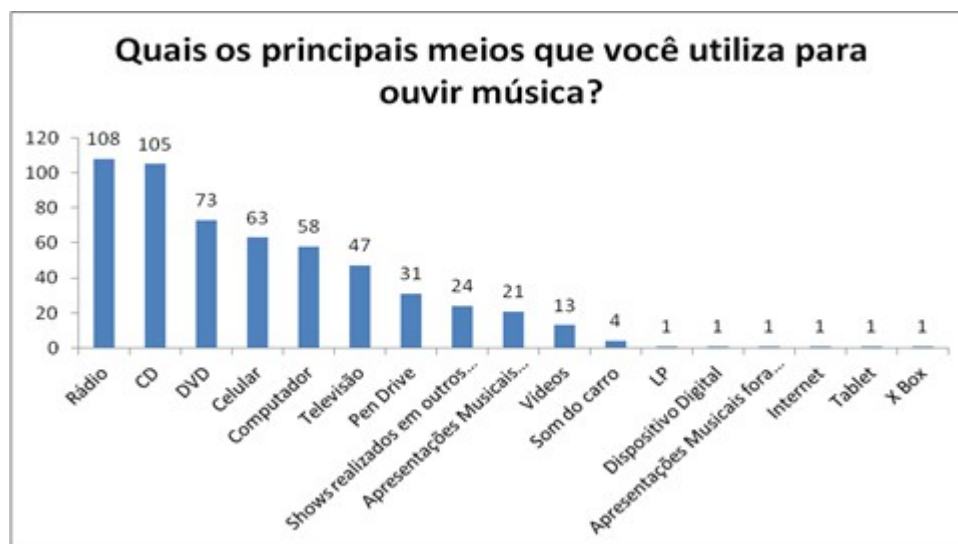
³⁴ *I myself write of recording's influence on human activity and of phonograph effects, both of which impute causal powers to technology. Although we often respond to technology within a context of limited options not of our own making, we must remember that in the end, recording's influence manifests itself in human actions. Put another way, it is not simply the technology but the relationship between the technology and its users that determines the impact of recording.*

³⁵ *It is important to add, too, that the influence I describe does not flow in one direction only, from technology to user. [...] users themselves transform recording to meet their needs, desires, and goals, and in doing so continually influence the technology that influences them.*

"música gravada". Não parece haver, em senso comum e, em muitos casos, em senso técnico, distinção entre um CD, um arquivo de áudio, ou um show. Em seus devidos termos e contextos, todos são pensados como "música". Se, música é cultura (MERRIAM, 1964), tecnologia, por sua vez, cria cultura (LYSLOFF, 2006). Uma tecnocultura (LYSLOFF, 2006) produz grandes diferenças sobre o que venha a ser música, bem como sobre os processos pelos quais esta é articulada.

No caso de Sobral, tais efeitos fonográficos são perceptíveis a partir da constatação dos meios utilizados por muitas pessoas para ouvir música. A própria indagação, por si só, é um indicativo desse efeito fonográfico. Ao inquirir os moradores, notou-se uma grande influência desses meios na vida das pessoas:

Figura 4 – Quais os principais meios que você utiliza para ouvir música?



Fonte: Elaboração própria

O rádio apareceu como o principal meio. Tal fato é ainda mais sintomático de sua influência quando se leva em consideração que a pergunta do gráfico se refere à música, estritamente. Assim, percebe-se que a produção radiofônica da cidade possui grande importância na vida cotidiana dos sobralenses. Ela é um indicativo da forma pela qual se dão as experiências cotidianas dessas pessoas.

Ao mesmo tempo, o CD, o DVD, e mídias como *pen drives* e celulares são meios pelos quais as experiências musicais do sobralenses acontecem. Esses materiais garantem uma vida cotidiana com a ampla presença da música. Também garantem a circulação de materiais musicais de outros locais, em âmbito nacional ou internacional. O uso do computador é

indicativo de experiências ligadas a redes mundiais de informação e, obviamente, de compartilhamento musical.

Os meios citados acima corroboram o gráfico anterior, que trata dos gostos musicais dos respondentes. A experiência midiático-musical é comum no espaço de Sobral e se liga, com frequência, às práticas que na cidade se estabelecem. Um elemento comum são as *raves*³⁶, musicalizadas por DJs, ocorrendo em casas de festa. A música eletrônica, estilo midiaticizado e globalizado é marcante nesses espaços. As bandas que integram a pesquisa empreendida para este trabalho, geralmente de Rock, como será posteriormente exposto, se formam a partir de uma dinâmica já constatada em outros trabalhos, que se ligam ao consumo e ressignificação de material midiático em práticas próprias e localizadas (WISE, 2008). Os grupos de Rap e Hip Hop também derivam de práticas de consumo. Contudo, não se pode deixar de considerar que essas práticas surgem a partir da relação com o contexto local. Em outras, palavras, iniciativas como essas são fruto de uma dinâmica local, ligada com os acontecimentos em fluxos maiores, reflexo de um mundo globalizado. A escola antropológica da Economia política mostra uma perspectiva válida para contextos como o de Sobral, sobretudo quando se aplica a perspectiva da globalização. Os estudiosos dessa corrente,

na medida em que têm procurado combinar este foco com o trabalho de campo em comunidades específicas ou microrregiões, as suas investigações têm adotado a forma de pesquisas sobre os efeitos da penetração capitalista nessas comunidades (ORTNER, 2011, p. 436).

Assim, geralmente, considera-se que a cultura, mesmo em seus redutos mais tradicionais, recria-se como uma forma de diálogo com o mundo do capital, articulando, aceitando e/ou negando sua incursão em escala mundial. Um trabalho que exemplifica tal visão seria o de Auslander (1993), em que ele relata e analisa processos de caça às bruxas em uma comunidade rural Ngoni, na Zâmbia ocidental. O trabalho busca mostrar que o conceito de bruxaria, sua prática, o processo de “caça”, bem como o local em que acontece o fato e as pessoas envolvidas estão diretamente ligadas com questões mais amplas, ressignificadas em processos cotidianos.

Como os ensaios neste volume buscam demonstrar, ideologias de agência ritual, bruxaria, mediação espiritual, e adivinhação na África contemporânea não são fenômenos exóticos ou arcaicos, de alguma forma isolados ou desarticulados por processos históricos transformações político-globais e econômicas. Em vez disso, esses são discursos morais vivos para as coordenadas básicas da experiência, altamente sensíveis a contradições na economia e na sociedade³⁷ (AUSLANDER, 1993, p. 168, **tradução nossa**).

³⁶ Vide < <http://sobralemrevista.blogspot.com.br/2014/04/programe-se-hoje-tem-rave-das.html>>.

Em outras palavras, há mais do que uma mera subversão na expansão global do capital no local. Na verdade, as pessoas e as comunidades das quais fazem parte estão em constante processo de adaptação, ou mesmo de negação a esses fenômenos.

Em Sobral, podem-se constatar movimentações parecidas, uma vez que se entende que a própria tessitura do "tradicional" na cidade se modifica, ao passo em que a "modernização" acontece. Um exemplo já citado e que demonstra essa relação constante são os grupos de Quadrilha, sobretudo aqueles tidos como "estilizados". A sua forma de apresentação, a forma de construção e organização social dos grupos, mais a sua articulação musical que se estende, inclusive, à recriação de modelos musicais advindos tanto de experiências locais quanto translocais, somados com a adaptação dos grupos ao formato do festival, que tem culminância até o âmbito nacional, mostra que essas práticas musicais possuem ampla relação com as transformações ocorrentes no mundo contemporâneo.

2.4.3 Alteridade

A pesquisa "Práticas Musicais no Contexto Urbano de Sobral" não denota, portanto, uma visão totalizante da vida musical nesse espaço. Na verdade, considerando, inclusive, o diálogo com o mundo contemporâneo que se estabelece na cidade, compreende-se que os contextos musicais são, na verdade, extremamente fragmentados. Não há uma música sobralense, mas sim músicas, mundos musicais, como já foi discutido. Assim, as experiências tecnoculturais, bem como a integração das pessoas nesse fluxo global de informações, pessoas, bens e serviços não gera, necessariamente, um mundo totalizante em suas expressões culturais/musicais. Na verdade, mesmo em Sobral, as resultantes de tais experiências são variadas. As práticas musicais, como as que foram apresentadas nos gráficos anteriores, se organizam em mundos específicos, contextos sociais idiossincráticos, por mais que os canais e espaços das experiências desses grupos sejam similares.

Não apenas isso, mas nem todas as práticas musicais da cidade de Sobral surgiram ou se mantêm através de uma relação ou experiência midiática. Os grupos de Reisado, por exemplo, advêm de um contexto tradicional da cidade, sem necessariamente depender de qualquer vínculo anteriormente citado. Não se nega que essas manifestações sejam fruto de algum fluxo de informações e que, conforme foi explicitado por Auslander (1993), esses

³⁷ *As the essays in this volume seek to demonstrate, ideologies of ritual agency, witchcraft, spirit mediumship, and divination in contemporary Africa are not archaic or exotic phenomenon, somehow isolated or disjointed for historical processes of global political and economic transformation. Rather, these are moral discourses alive to the basic coordinates of experience, highly sensitive to contradictions in economy and society.*

contextos não estejam ligados com o mundo que se manifesta cada vez mais ao sabor das práticas advindas de uma cultura neoliberal³⁸. Entendem-se tais grupos como articulações de uma Sobral que também existe a partir de uma visão de mundo diferente daquelas voltadas para o mundo moderno.

Por mais que alguns pesquisadores acreditem que a globalização tenha proporcionado uma certa homogeneização cultural do mundo, na verdade, percebe-se que os fluxos, ou as "paisagens" descritas por Appadurai (2006) têm sido canais para a rearticulação da alteridade. Os efeitos culturais da globalização, antes de criarem um contexto em que todos são supostamente "iguais", na verdade, repensa a localidade. Nesse sentido, Thompson rediscute os impactos da globalização no local:

Como deveríamos entender o impacto social da apropriação localizada dos produtos globalizados da mídia? Quero enfatizar aqui um aspecto chave deste processo. Quero sugerir que a apropriação do material simbólico globalizado envolve o que descreverei como a acentuação do simbólico distanciamento dos contextos espaço-temporais da vida cotidiana. A apropriação dos materiais simbólicos permite aos indivíduos se distanciarem das condições da vida cotidiana – não literalmente, mas simbolicamente e imaginativamente. Os indivíduos podem conceber, ainda que parcialmente, maneiras de viver e condições de vida totalmente diferentes das que eles experimentam no dia-a-dia. Podem ter alguma concepção de regiões do mundo muito distantes de seus próprios contextos geográficos (THOMPSON, 1999, p. 156).

Na visão de Thompson, portanto, a globalização cria certo afastamento simbólico das pessoas que se apropriam dos materiais, ideias e influências que circulam nesse meio. Ao mesmo tempo, ele acredita que esse afastamento cria maneiras de se repensar o espaço do qual se faz parte, ressignificando-o de uma forma idiossincrática. Dessa forma, as práticas musicais sobralenses, sobretudo aquelas ligadas com experiências da globalização da mídia, não necessariamente reproduzem conceitos e comportamentos que circulam nesses fluxos, mas tendem a absorver tais influências em favor de uma ressignificação de discursos, próprias ao local. Não é, de fato, equivocado, afirmar que existe rock, heavy metal, música de concerto, pop, samba, pagode, música sertaneja, entre outros gêneros em Sobral, concebidos e praticados por sobralenses, uma vez que tais gêneros são discursos gerados ao sabor da dinâmica do contexto local.

Ao mesmo tempo, este trabalho não pensa a globalização como um fenômeno totalizante. Turino (2003) pergunta se já somos globais, levando em consideração o fato que se toma como "globalizado" uma parcela da população mundial, ou como um fenômeno que engloba uma parte do mundo que tem acesso a determinados bens e serviços. Ao mesmo

³⁸ Sem, jamais, negar as perspectivas locais e os ideais de tradição que compõem essa trama.

tempo, ele define que a modernidade "sequestra" outras formas de visão de mundo, trazendo a impressão que o que não se encaixa nessa forma de se ver o mundo é tido como atrasado, como o passado vivo no presente.

Turino define as pessoas que atuam nessa perspectiva mais "globalizada" como um grupo cosmopolita, mas não os pensa como um todo:

Como todos os grupos culturais, formações cosmopolitas são definidas por constelações de concepções éticas, estéticas, práticas, tecnologias, objetos e estilo social – hábitos e recursos para se viver. Como todas as formações culturais, formações cosmopolitas específicas passam a existir através de processos básicos de socialização: em uma determinada família e em redes sociais particulares. [...] A conceitualização do cosmopolitismo como um tipo de formação cultural, ou seja, envolvendo processos de socialização e compreendendo disposições internalizadas e compartilhadas, é fundamental para sua utilidade como um termo analítico³⁹ (TURINO, 2003, p. 61, **tradução nossa**).

Os grupos sobralenses que se integram a essa prática musical pensada de modo cosmopolita é muito mais uma parcela de um mundo desigual que se diz globalizado do que a globalização em si. Globalização gera diferença, como pode ser percebido, mas também gera desigualdades. É fato, portanto, que mesmo em Sobral, não é apenas a diferença que articula transformações culturais profundas, mas também a desigualdade que se processa através dessa diferença.

Todo esse processo evoca a questão da alteridade, amplamente discutida na Etnomusicologia. Segundo Berger (1999), a ótica funcionalista aplicada à Etnomusicologia levou a uma série de estudos, bem como uma escola de pensamento que compreendia os contextos sociais como meios em que a cultura estava "acima" das pessoas. Pensava-se numa série de normas, padrões e conceitos que as pessoas deveriam seguir como parte desse contexto. Tinha-se a ideia de que cultura era um corpo imutável e impessoal de padrões. Contudo, compreende-se, a partir da ótica de Turner (1988) que, através da performance, a cultura está em constante modificação, é negociada, aceita, negada. Estabelece-se, portanto, o paradigma da diferença. Conforme explicita Nettl (2003), a diferença passa de uma perspectiva intercultural para outra intracultural. Em outras palavras, ela se processa no interior dos grupos culturais. E é nesse sentido que Berger afirma que contextos sociais são formados por concepções individuais parcialmente compartilhadas.

³⁹ *Like all cultural groups, cosmopolitan formations are defined by constellations of conceptions, ethics, aesthetics, practices, technologies, objects and social style - habits and resources for living. Like all cultural formations, specific cosmopolitan formations come into being through basic processes of socialization: in a given family and in particular social networks. [...] The conceptualization of cosmopolitanism as a type of cultural formation, i.e.. involving processes of socialization and comprising shared internalized dispositions, is fundamental to its usefulness as an analytical term.*

“Contexto” social, entretanto, não é uma força anônima separada da conduta humana individual; ao contrário, ele é composto de consequências intencionais e não intencionais de práticas passadas. Similarmente, os eventos típicos de performance e culturas musicais que o funcionalismo descreve são por si só constituídas pelas diversas práticas dos atores sociais⁴⁰ (BERGER, 1999, p. 12, **tradução nossa**).

Para ele, os contextos sociais resultam das experiências imediatas vividas, bem como das abstrações dessas experiências, resultando em cenas, subculturas, mundos musicais.

A alteridade, portanto, é um elemento interno quando se fala de cultura (NETTL, 2003; CAMBRIA, 2008a; 2008b). Ao mesmo tempo, como demonstra Nercessian (2002), a globalização traz mudanças epistemológicas na percepção da alteridade:

Anteriormente neste século, quando o etnomusicólogo era o único estrangeiro a ter algum interesse na música de uma cultura amplamente desconhecida, existia, para estar certo, apenas duas posições que importavam: a posição do etnomusicólogo e a posição do êmico. Hoje, esse não é mais o caso. Hoje, nós temos o fenômeno conhecido como world music. [...] Está no coração de uma era global que nós estamos mais conscientes que as "coisas" podem possuir muitos, se não um infinito número de significados⁴¹ (NERCESSIAN, 2002, p. 26, **tradução nossa**).

Na Etnomusicologia, o conceito de alteridade é transformado, ao passo que a globalização traz transformações aos contextos com os quais os pesquisadores lidam. Muitas são as variáveis e os significados que decorrem dessa dinâmica. Um determinado grupo é internamente diferente, em termos de gostos, práticas, motivos pelos quais mantém a prática, gênero, classe social, entre outros demarcadores. As práticas musicais, os grupos em si, não são internamente homogêneos. As situações nas quais eles se inserem são verdadeiras performances em que as bases pelas quais esse contexto existe estão em negociação.

Assim, a alteridade existente nas práticas musicais da cidade de Sobral não é apenas aquela que distingue um grupo, uma comunidade ou uma cena do outro. Os próprios grupos são fragmentados internamente. As pessoas possuem gênero, idade, classe, gosto, histórias diferentes, desempenham papéis diferentes nesses grupos, bem como têm motivos ou posicionamentos que nem sempre coincidem. A estabilidade dessas práticas vem por conta da própria dinâmica criada pelo exercício da diferença.

⁴⁰ *Social “context,” however, is not an anonymous force separate from individual human conduct; rather, it is made up of the intentional and unintentional consequences of past practices. Similarly, the typical performance events and musical cultures that functionalism describes are themselves constituted by the diverse practices of social actors.*

⁴¹ *Earlier in this century, when the ethnomusicologist was the only foreigner to have had some interest in the music of some largely unknown culture, there were, to be sure, only two positions that mattered: the position of the ethnomusicologist and the position of the emic. Today, this is no longer the case. Today, we have the phenomenon known as world music. [...] It is at the heart of a global era that we are most aware that “things” can have several, if not an infinite number of, meanings.*

Pensar a alteridade musical em Sobral, portanto, implica em conhecer, de forma aprofundada, os diversos contextos que na cidade se processam. Se música, como expresso na ótica de Blacking (1995), se mostra um fazer social, compreender os meios sociais pelos quais a música acontece significa compreender a música e vice-versa. Dessa forma, diferentes grupos sociais na cidade possuem códigos diferenciados, dinâmicas próprias, ao passo que uma compreensão dessas formas de socialização também inclui a compreensão dos modos de codificação da música nesses contextos, da mesma forma que implica em conhecer as variáveis, as rupturas internas nessas práticas, considerando a alteridade como uma condicionante interna.

Considerando o que foi apresentado até agora, entende-se que Sobral é parte de uma trama complexa, cujas resultantes culturais, também materializadas em práticas musicais, advêm de vários fluxos. Estes se estendem até o âmbito global, mas não deixam de ser articulados, a priori, no mundo cotidiano, na perspectiva das “tradições”, bem como na materialização dessas questões nos modos de socialização que na cidade acontecem. Obviamente, essa trama se materializa a partir de uma série de demarcadores, também definidos a partir de relações culturais, articuladas por meio de situações sociais diversas. É sobre um desses demarcadores que a discussão capítulo seguinte se debruçará.

3 MÚSICAS E JUVENTUDES EM SOBRAL

Como já foi apresentado, as práticas musicais na cidade de Sobral são diversas (em perspectivas intra ou interculturais), compondo mundos musicais distintos, com dinâmicas próprias (apesar de fragmentadas internamente). Considerando que a música é um elemento agregador de comunidades, um criador do que Turino (2008) chama de *musical cohorts* e que essas comunidades são formadas não apenas pela existência da música em si, ou do elemento sonoro da prática musical, entende-se que essas práticas existem por motivos diversos que causam essas formas de socialização. Na visão de Chada (2007), as práticas musicais levam a compreensões mais amplas do que a música (som) em si. Na verdade, adota-se a perspectiva da performance (TURNER, 1988; PINTO, 2002), ou mesmo da ideia de performance musical (TURINO, 2008; SEEGER, 1992), para se compreender que práticas musicais são, na verdade, processos sociais amplos (BLACKING, 1995; SMALL, 1998) que envolvem uma grande quantidade de pessoas, bem como as relações que elas estabelecem entre si, além da perspectiva individual (BERGER, 1999). Tudo isso é amalgamado por música. Música é, portanto, um elemento indissociável das práticas que compõem este trabalho, mas não tem sentido algum sem os contextos com os quais está ligada. Assim, não se fala do "produto" música, ou mesmo da "peça" ou "obra" musical, que são, na verdade, abstrações de uma prática, de um acontecimento social ocorrido (SMALL, 1998). As próprias abstrações, inclusive, são parte de acontecimentos de natureza cultural. Um bom exemplo são os já citados "efeitos fonográficos" discutidos por Katz (2004). Fala-se, portanto, da música que acontece, da mesma forma que a vida social na qual ela se insere.

Obviamente, uma cidade que, como Sobral, se apresenta com grande diversidade musical em termos de práticas, possui, ao mesmo tempo, considerável diversidade "sonora". Se música é parte e condição essencial para tais acontecimentos, pode-se dizer que esses acontecimentos possuem "som". Compreender as formações musicais da cidade de Sobral, por sua vez, implica em conhecer "emaranhados" sonoros que permeiam esse espaço. Mais importante do que conhecer esses "emaranhados" é compreender os processos que os geram, as pessoas que lhes dão significado. Há sentidos, práticas, concepções e modos de expressão que determinam as escolhas e configurações desses grupos. E, sendo a música um elemento central na vida desses contextos, permitindo, inclusive, a sua caracterização como mundos musicais (FINNENGAN, 2007), ela por si só, como som, não é capaz de evidenciar ou se justificar sem a sua devida ligação com aspectos mais profundos desses grupos. Música,

portanto, é muito mais que som. Ela também está nas relações estabelecidas entre as pessoas, nos eventos, no cotidiano, etc.

É essencial, contudo, compreender que a perspectiva de cultura utilizada na Etnomusicologia vem se transformando drasticamente, como já foi evidenciado na discussão sobre a mudança no quesito da alteridade. Uma perspectiva intracultural de alteridade (CAMBRIA, 2008; NETTL, 2003), bem como a evidência da necessidade, por parte de alguns pesquisadores, da visão microssociológica dos contextos estudados (FINNEGAN, 2007), aponta para o fato de que um caminho viável para a compreensão de música em processos sociais diversos implica no reconhecimento dos modos em que esses contextos são formados. A crítica de Berger (1999) ao trabalho de Feld sobre os Kaluli em Papua Nova Guiné ilustra esta questão. Reconhece-se a análise empreendida através da utilização de pressupostos da antropologia interpretativa de Geertz. Ao mesmo tempo, a associação da música Kaluli ao seu sistema musical se mostrou produtivo em seu trabalho. Entretanto, a crítica de Berger se estabelece na necessidade de se compreender esse "sistema" a partir dos demarcadores que nesse contexto se estabelecem:

Sound and Sentiment evoca fortemente a vida cotidiana das vilas Kaluli, mas num dos momentos mais reificadores do texto, "o nativo" deixa de ser um indivíduo social, constituindo ativamente a sua perspectiva. Aqui, o "nativo" é uma norma reificada, um Kaluli sem idade e sem gênero, falante/ouvinte ideal do estruturalismo cuja perspectiva é produzida por um sistema subjacente e inacessível, formado por forças sociais maiores do funcionalismo. Aqui, a perspectiva nativa não são elementos parcialmente compartilhados das diversas experiências Kaluli, mas um conjunto autônomo de metáforas que relata sistemas abstratos de mito, ornitologia, e música⁴² (BERGER, 1999, p. 12, **grifo do autor**).

⁴² *Sound and Sentiment* powerfully evokes the everyday life of Kaluli villages, but in the text's most reifying moments, "the native" ceases to be a social individual, actively constituting his or her perspective. Here, the "native" is a reified norm, an ageless and genderless Kaluli, structuralism's ideal speaker/hearer whose perspective is produced by an underlying and inaccessible system, itself formed by functionalism's larger social forces. Here, native perspective is not the partially shared elements of diverse Kaluli experiences, but an autonomous set of metaphors that relate abstract systems of myth, ornithology, and music.

E acrescenta:

Todos os Kaluli conhecem o mito mestre e o sistema de ornitologia? Se não, como o poder afetivo da música opera para eles? Todos os Kaluli experimentam a música em questão como incorporando os mesmos elementos afetivos? Podem os Kaluli dominar a música de diferentes formas e experimentar conteúdos emocionais diferentes? A própria noção de estrutura deveria prevenir isso. O que dizer de diferenças entre idade, gênero, ou outras afiliações?⁴³ (BERGER, 1999, p. 13)

Uma crítica parecida, mas, dessa vez, na perspectiva da relação entre música e tecnocultura, feita ao mesmo autor, no ato da gravação de uma coletânea sobre a música Kaluli, ressalta a opção analítica de Feld pela ideia de reificação. Esse exemplo é apresentado em conjunto às discussões de Lysloff (2006) sobre o que ele chama de *audio simulacra* que é, numa perspectiva tecnocultural, uma forma de se estabelecer simulações do que venha a ser determinada cultura ou contexto a partir da captação do áudio. Nesse caso, a descrição em termos de áudio se assemelha muito com o trabalho etnográfico criticado por Berger. Entende-se, portanto, que a gravação de Feld mantém a perspectiva reificada do mundo – ou dos mundos – Kaluli, uma vez que se preocupa em estabelecer um local – simulado – em que prevalecem canções e sons que parecem não se misturar com um contexto que, como aponta Lysloff, se encontra totalmente permeado por tecnologia.

O campo da Antropologia possui diversos estudos que falam acerca das representações que são produzidas a partir da escrita etnográfica. Um livro não tão recente, de certa forma, mas que problematiza tais questões de forma direta é o "Writing Culture", organizado por Clifford e Marcus (1986). Já na introdução, eles indagam e propõem revisões acerca das ideias de "verdade" que se estabelecem nos trabalhos que lidam com a análise da e/ou sobre cultura, sobretudo os que se baseiam na utilização da ferramenta etnográfica, que também se apresenta como um dos principais recursos da Etnomusicologia:

A escrita e leitura da etnografia estão sobredeterminadas por forças fundamentalmente além do controle de um autor ou de uma comunidade interpretativa. Essas contingências – de linguagem, retórica, poder, e história – devem agora ser abertamente confrontadas nos processos de escrita. Elas não podem mais ser evadidas. Mas a confrontação levanta problemas espinhosos de verificação: como as verdades de natureza cultural são avaliadas? Quem tem a autoridade de separar ciência de arte? Realismo de fantasia? Conhecimento de ideologia? É claro que tais separações continuarão a ser mantidas, e redesenhadas, mas sua mudança em termos

⁴³ *Do all Kaluli know the master myth and the system of ornithology? If not, how does the music's affective power operate for them? Do all Kaluli experience the music in question as embodying the same affective contents? Can Kaluli grasp the music in different ways and experience different emotional contents? The very notion of structure would seem to prevent this. What of differences across age, gender, or other affiliation?*

poético e político serão ignoradas com menos facilidade. Nos estudos culturais, finalmente, nós não podemos mais saber a verdade total, ou mesmo clamar por abordá-la⁴⁴ (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 25, **tradução nossa**).

Mais importante do que a busca pela verdade na pesquisa – e na pesquisa em música – é busca pela compreensão do contexto que se estuda, assumindo-se a abordagem analítica que se utiliza, o lugar de fala desse autor, bem como a relação que se estabelece com quem ou o que se estuda. Sendo assim, faz-se não mais do que um recorte, que não é a verdade em si, mas uma representação que tem base em uma série de elementos. Para além da dicotomia "êmico x ético", Jackson (1989) propõe uma abordagem que ele chama de empirismo radical. Para ele, essa ideia do pesquisador neutro, ou mesmo da dicotomia da observação "participante x não participante" não possui fundamento e, assim, assume-se a não-neutralidade do pesquisador e o fato de que a construção do conhecimento a partir da incursão em campo surge da relação entre pessoas, de uma troca de conhecimento, de uma participação mútua, da proximidade, enfim.

Considerando, então, a mudança de paradigma nos estudos etnomusicológicos com relação à alteridade, as necessidades de compreensão dos contextos sociomusicais, de forma mais pormenorizada (microsociológica), bem como a compreensão das rupturas, ou fragmentação do olhar que se dá para a dinâmica intracultural, além de se considerar a resultante do conhecimento produzido em pesquisa como decorrência de um olhar atento e em relação direta com as concepções produzidas, em variedade, no contexto em que se estuda (FINNEGAN, 2002), muda-se o olhar para contextos específicos, traçando as especificidades dos demarcadores que surgem nesses espaços. Como já foi discutido, falar de música em Sobral implica em se pensar a diversidade de "sobralidades" e, ao mesmo tempo, de práticas musicais, de "músicas". Essas práticas, sendo contextos sociais específicos, marcados por uma dinâmica própria, têm, em suas estruturas internas, ou mesmo em suas relações com outras instâncias da cidade, demarcadores que definem os modos pelos quais elas se estabelecem. Esses demarcadores se mostram como caminhos de construção identitária, como é o caso dos bairros, que já foi apresentado, mas também vai além. Determinados contextos se estabelecem

⁴⁴ *The writing and reading of ethnography are overdetermined by forces ultimately beyond the control of either an author or an interpretive community. These contingencies – of language, rhetoric, power, and history – must now be openly confronted in the process of writing. They can no longer be evaded. But the confrontation raises thorny problems of verification: how are the truths of cultural accounts evaluated? Who has the authority to separate science from art? realism from fantasy? knowledge from ideology? Of course such separations will continue to be maintained, and redrawn; but their changing poetic and political grounds will be less easily ignored. In cultural studies at least, we can no longer know the whole truth, or even claim to approach it.*

para além dessas instâncias que foram estabelecidas no capítulo anterior e dependem de certas considerações e conceitos que, de certa forma, circulam em discursos políticos, bem como por iniciativas que reconhecem esses demarcadores como formas de se fazer e estabelecer grupos de sociabilidades.

No caso da cidade de Sobral, há um demarcador que vem se destacando em seu contexto, em âmbito político e social. Trata-se da juventude – ou das juventudes. Há alguns anos, existe uma preocupação por parte da prefeitura da cidade em atender, na sua própria perspectiva, o setor da juventude. Por esse mesmo motivo foi criada a Coordenadoria de Juventude (COOJUV), que discute, constantemente, a vida dos adolescentes e jovens na cidade de Sobral, bem como promovem eventos diversos voltados para a divulgação da produção deste e para este público.

Jovens são, de fato, pessoas que possuem grande expressão na composição demográfica de Sobral. A estrutura etária da cidade, conforme apontam dados do Atlas do Desenvolvimento Humano do Brasil, concentra 67,83% da população na faixa de 15 a 64 anos. Dentre essas pessoas, 15,89% das mulheres se encontram na faixa entre os 15 e 29 anos e 15,51% dos homens estão na mesma faixa, conforme a pirâmide etária de 2010 da cidade. Tudo isso soma 30,51% da população entre 15 e 64, uma quantidade considerável e que tem implicações sociais mais amplas. Percebe-se que em muitos casos, a ideia de juventude se associa ao mundo do trabalho, uma vez que 63,76% da população com mais de 18 anos trabalha. Também implica em momentos de acesso à formação, ou não. 16,23% das pessoas entre 15 e 24 anos não estudam, nem trabalham. Ao mesmo tempo, 39,08% das pessoas com 18 anos ou mais se encontram sem ensino fundamental completo e ocupando postos de trabalho informais. De fato, há um crescimento considerável do acesso de jovens à escola, bem como à universidade. E mesmo que a cidade de Sobral tenha apresentado um grande crescimento com relação a presença de crianças nas escolas, há um contingente jovem considerável que vive essa relação de forma precária, ou não a vive. Percebe-se, ao mesmo tempo, que os dados são claros acerca da ideia de que os que mais se encontram privados de possibilidades de formação são aqueles que apresentam maior vulnerabilidade social. A pobreza, conforme o referido, ainda é um fator marcante na cidade. Por conta desses vários indicadores, entende-se que muitas são, portanto, as configurações acerca das possibilidades de vidas e modos de sociabilidades juvenis em Sobral.

Há uma grande evidência de jovens e suas práticas. Eles estão nos colégios públicos e particulares, em grupos nas praças, espaços amplamente utilizados em Sobral. Estão em festas e shows que acontecem em espaços públicos e em casas de festas. Andam de skate nas pistas

da cidade, grafitam muros. Estão no shopping da cidade, geralmente nos bancos e na praça de alimentação. Jogam futebol em quadras de areia ou pavimentadas. Frequentam academias, praticam exercícios físicos e esportes diversos. Estudam música na escola da cidade. Aprendem com os amigos. Socializam-se. Possuem grupos em redes sociais. São, em sua maioria, ativos e evidentes em diversos contextos. Alguns, entretanto, são flanelinhas, cuidando de carros no *Boulevard* do Arco, lavam carros, pedem esmolas, são usuários de crack, principalmente e cometem pequenos delitos, geralmente furtos, para conseguir dinheiro. As oportunidades e possibilidades de ser jovem em Sobral são, portanto, diversas e distintas.

Há, inclusive, no âmbito da Universidade Estadual do Vale do Acaraú, um grupo de pesquisa voltado para o estudo de culturas juvenis, no caso, o "Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Culturas Juvenis"⁴⁵. Apesar de não se voltar, exclusivamente, para a sociedade sobralense, há uma série de estudos que também contemplam os jovens da cidade, de forma direta e/ou indireta.

Apesar da constatação da evidência e de práticas de grupos juvenis no espaço da cidade de Sobral, não se pode afirmar que essas práticas sejam, necessariamente, resultado de um processo biológico, uma "obrigatoriedade" pela qual todos passam. Na verdade, juventude deve ser entendida como uma categoria socialmente construída, que tem ligação direta com a história em que esses grupos se inserem. A própria noção de juventude que permeia os mais diversos campos de atuação na cidade de Sobral compactua dessa perspectiva de construção histórica. Para Ariès (2011), a juventude foi uma categoria social gestada na própria história das representações de fases da vida das pessoas e nas aplicações dessas representações na vida social cotidiana ao longo do tempo. Assim,

A consciência da juventude começou como um sentimento comum dos ex-combatentes [Primeira Guerra Mundial], e esse sentimento poderia ser encontrado em todos os países beligerantes, até mesmo na América Dos Passos. Daí em diante, a adolescência se expandiria, empurrando a infância para trás e a maturidade para frente (ARIÈS, 2011, p. 15).

Segundo Seren, Ariès defendia que, historicamente, antes do século XX, as representações da adolescência e da juventude não existiam. Conforme explicita o mesmo autor, "essa tese de Ariès foi refutada por historiadores da cultura popular medieval que garantiam a existência de jovens nas camadas campesinas" (SEREN, 2011, p. 67). Isso não muda as evidências que ele traz sobre as construções sócio-históricas das representações das fases da vida.

⁴⁵ Vide <<http://gepcju.blogspot.com.br/>>

Ariès é enfático na história das representações de fases da vida na França e no continente europeu de forma geral. Contudo, sua contribuição é importante – inclusive para o contexto estudado –, uma vez que demonstra caminhos históricos da juventude, da infância, família, entre outros elementos, mostrando que a juventude, mais que uma categoria biológica, é culturalmente embasada e socialmente articulada.

Giddens (2012) também traz, na perspectiva da sociologia, a ideia de que conceitos como adolescência e juventude são construídos a partir de experiências sociais específicas. Através da relativização das condicionantes culturais da juventude, ele expõe o seu ponto de vista:

As mudanças biológicas envolvidas na puberdade (o ponto em que uma pessoa se torna capaz de ter atividade sexual adulta e reproduzir) são universais. Ainda assim, em muitas culturas, elas não geram o grau de transtorno e incerteza encontrado muitas vezes entre jovens em sociedades modernas. Em culturas que promovem as classes etárias, por exemplo, com cerimoniais distintos que indicam a transição da pessoa para a idade adulta, o processo de desenvolvimento psicossocial geralmente parece mais fácil de negociar. Os adolescentes nessas sociedades têm menos a "desaprender", pois o ritmo da mudança é mais lento (GIDDENS, 2012, p. 220).

Já Feixa (1999), estabelece cinco formas pelas quais a juventude – como concepção ampla – se articula. Seu intuito, no início de seu livro, é discutir se o conceito de juventude é ou não universal. Fala, a princípio, dos "púberes", ou "jovens" em sociedades que ele chama de "primitivas". Como tais ele as define como sociedades sem estado, ou fora da concepção e/ou percepção de estado nacional. Sua percepção, porém, é crítica. Ele entende que as sociedades "primitivas" são classificadas a partir de uma ótica funcionalista, que enxerga nas "classes de idades" certa produção de conformidades sociais, não são capazes de compreender as relações conflituosas, sequer as desigualdades de acesso que se processam nesses meios, por conta da própria concepção de "juventude" vigente.

Nesse sentido, Blacking (2000) faz uma análise da música do ritual *Domba* da tribo Venda, na África Central. *Domba* é um ritual de iniciação para mulheres em uma sociedade que possui uma estrutura etária e que depende de ritos de passagem para que se considere a chegada à vida adulta. Blacking ressalta que esse processo é intensamente marcado por música, ou pelo "som humanamente organizado" (BLACKING, 2000) dos Venda. Ele também ressalta que a perspectiva de nacionalismo que ocorreu na sociedade Venda modificou, de certa forma, esse ritual. A ênfase anterior estava muito mais na perspectiva do crescimento, das mudanças biológicas. Foi adicionado, em um segundo momento, a conscientização de um conjunto de regras acerca do papel político das mães e mulheres adultas nesse contexto.

Domba é a última de uma série de escolas de iniciação que prepara moças para o casamento. Embora exista muita ênfase no sexo e na reprodução, as escolas não estão preocupadas apenas com a fertilidade. Elas são delineadas para preparar moças para a maternidade institucionalizada, junto com todos os direitos e deveres que vêm com ela. Existem evidências de que o conteúdo e a forma da escola têm mudado ao longo dos anos, particularmente desde sua "nacionalização" pelos antecessores dos clãs dominantes. No passado, quando a Domba era um ritual dos clãs plebeus, a ênfase no crescimento físico parecia ter sido mais forte. Os clãs dominantes têm expandido a significância cultural das escolas de iniciação, mas a orientação física básica da música e dança permanece⁴⁶ (BLACKING, 2000, p. 80).

A segunda forma são os "efebos", ou os "jovens" das sociedades antigas. O período pelo qual passava o "efebo" tinha relação com o desenvolvimento biológico, ou a entrada na puberdade, bem como a demarcação do fim da infância. Entrava-se, portanto, em um momento da vida em que uma série de obrigações sociais se estabelecia como um caminho para entrada na vida adulta:

A celebração e reconhecimento público do fim da infância abria um período obrigatório de noviciado social – a efema – no marco das instituições militares atenienses, nas quais permaneciam os jovens até os vinte anos. A efemia se inspirava no modelo da *agoghe* espartana, a instituição militar onde eram educados os jovens guerreiros entre os dezesseis e vinte e um anos, que consistia em uma série de exercícios institucionalizados que combinavam o aspecto da preparação para a guerra com o da formação moral, incluindo um período de isolamento muito duro⁴⁷ (FEIXA, 1999, p. 27).

Contudo, Feixa deixa claro que, mesmo nesse modo de juventude, a rebeldia, ou a não conformidade com normas de controle se estabelecia, como era o caso dos bacanais.

No antigo regime, estudado por Ariès (2011), Feixa (1999) estabelece o que ele chamou de "moços". Esta é a terceira categoria evidenciada pelo autor. Esses seriam, por sua vez, pessoas que se alinhavam a uma época em que a noção de juventude, em sua acepção moderna ou pós-moderna não era conhecida. Como mostra o autor, não havia categorias tão definidas, ou mesmo a extensão do momento da juventude, como no início do século XX. De

⁴⁶ *Domba is the last of a series of initiation schools that prepare girls for marriage. Although there is much emphasis on sex and reproduction, the schools are not concerned solely with fertility. They are designed to prepare girls for institutionalized motherhood, together with all the rights and obligations that go with it. There is evidence that the content and form of the school have changed over the years, particularly since its "nationalization" by the ancestors of the ruling clans. In the past, when the domba was a ritual of commoner clans, the emphasis on physical growth seems to have been stronger. The ruling clans have expanded the political significance of the initiation schools, but the basically physical orientation of the music and dance remains.*

⁴⁷ *La celebración y reconocimiento público del fin de la infancia abría un período obligatorio de noviciado social -la efeMa- en el marco de las instituciones militares atenienses, en las cuales permanecían los jóvenes hasta los veinte años. La efemia se inspiraba en el modelo de la agoghé espartana, la institución militar donde eran educados los jóvenes guerreros entre los dieciséis y los veintiún años, que consistía en una serie de ejercicios 'ipstitucionalizados que combinaban el aspecto de preparación para la guerra con el de formación moral, incluyendo un periodo de aislamiento muy duro.*

fato, como mostra Ariès (2011) e ressalta Feixa (1999), a puberdade nada mais era do que uma época de desenvolvimento físico, enquanto a ideia de juventude se equiparava, de certa forma, à vida adulta. Esta também se associava com a vida de solteiro e/ou casado, à percepção de heranças e continuidade de famílias, entre outras.

A quarta concepção de juventude apresentada por Feixa (1999) é a de "juventude na sociedade industrial". É nesse tempo que, principalmente Rousseau estabelece a existência da adolescência que influenciou muitas das subseqüentes reflexões pedagógicas sobre o tema. Contudo, Feixa alerta que há uma diferença entre o surgimento de reflexões acerca dessa "nova" fase da vida e a utilização massiva de análise a seu respeito. Como mostra Ariès (2011), bem como o próprio Feixa, é apenas no século XX que esse modelo se internaliza de forma ampla, como acontecimento social, como política, etc. Essa mudança de paradigma, contudo, foi processual. Feixa define, portanto, quatro agentes, também associados com a mudança de um sistema feudal, chegando até o capitalista. A família é a primeira instituição a se alterar:

A família, que até então não havia se ocupado plenamente da educação e promoção dos filhos, desenvolve cada vez mais um sentimento de responsabilidade com relação a eles, e se converte em um lugar de afetividade. A contrapartida é a progressiva perda de independência dos filhos, o prolongamento de sua dependência econômica e moral⁴⁸ (FEIXA, 1999, p. 36).

Para o autor, portanto, a revolução industrial e suas conseqüências, como a crescente urbanização, contribuem para a nuclearização da família. Ressalta também que as primeiras mudanças nesse sentido foram observadas a partir da burguesia, estendendo-se às outras classes apenas em outros momentos.

A escola é a segunda instituição que corrobora essa mudança de paradigmas. A escola, com o tempo, sobretudo as secundárias, se tornam espaços de instrução voltados para filhos e filhas de burgueses, como conseqüência da revolução industrial e da ascensão dessa classe. A escola moderna reconhecia, portanto, via disciplinarização e separação de classes etárias, a necessidade de se cuidar do adolescente de forma específica:

A nova escola responde a um novo desejo de rigor moral: o de isolar por um tempo os jovens do mundo adulto. Começa a classificar os alunos segundo as suas idades, e o regime disciplinar se faz cada vez mais rígido, transformações que segundo Foucault se parecem com as do sistema

⁴⁸ *La familia, que hasta entonces no se había ocupado plenamente de la educación y promoción de los hijos, desarrolla cada vez más un sentimiento de responsabilidad respecto a ellos, y se convierte en un lugar de afectividad. La contrapartida es la progresiva pérdida de independencia de los hijos, la prolongación de su dependencia económica y moral.*

penitenciário [escolas e internatos] e que refletem as novas condições do capitalismo industrial⁴⁹ (FEIXA, 1999, p. 37, **tradução nossa**).

A terceira instituição citada por Feixa é a do exército. Esta, por sua vez, não se mostra isolada como um momento e elemento de "maturação", isolamento e disciplinarização dos adolescentes. Groppo (2000) exemplifica algumas das necessidades do Estado moderno de se cuidar do adolescente a partir do escoteirismo. Essa é, portanto, mais uma parte do mecanismo de controle e garantia da juventude como "direito" – dever? – social. O serviço militar, portanto, surgido apenas para os homens – o que também reforça que as construções sociais e políticas para a juventude também eram construções de gênero – garantia um espaço com valores específicos, em que esses jovens se afastavam do contexto familiar e se integravam a outros jovens, de outros espaços e com trajetórias empíricas diferentes. Para Feixa (1999), isso implica que, pela primeira vez, começa a se falar em juventude como um grupo amplo e generalizado. Estabelecem-se, a partir do serviço militar obrigatório, tratos do que viriam a se tornar verdadeiras culturas juvenis, seja na perspectiva do antagonismo à obrigatoriedade dessa fase institucionalizada, ou mesmo na decorrência dessa experiência, no que diz respeito a formas de socialização.

A quarta instituição determinada por Feixa é o trabalho. A possibilidade de trabalho mudou, de fato, as formas pelas quais os jovens lidavam com o mundo a sua volta. As condições de sustento, ou mesmo a possibilidade de constituição familiar mais cedo também vieram. Ao mesmo tempo, quando Feixa fala da segunda revolução industrial, percebe-se que o mundo do trabalho e a necessidade de mão de obra técnica especializada criaram demandas que influenciaram a saída de jovens desses espaços:

⁴⁹ *La nueva escuela responde a un nuevo deseo de rigor moral: el de aislar por un tiempo a los jóvenes del mundo adulto. Se empieza a clasificar a los alumnos según sus edades, y el régimen disciplinario se hace cada vez más rígido, transformaciones que según Foucault van parejas a las del sistema penitenciario y que reflejan las nuevas condiciones del capitalismo industrial.*

Foi sobretudo a segunda Revolução Industrial, com seus avanços técnicos, a que foi alienando os menores da indústria. Por uma parte, a maior produtividade fez diminuir a necessidade de mão de obra. Por outro lado, se fez mais evidente a reclamação por uma maior preparação técnica para desenvolver as complexas tarefas do sistema industrial, requerendo uma formação básica tanto para os jovens burgueses como para os operários⁵⁰ (FEIXA, 1999, p. 38, **tradução nossa**).

Para o autor, portanto, a percepção de desigualdades no mundo do trabalho tem uma relação complexa com aquele da formação, da educação. Assim, a formação para o mundo do trabalho se mostrou como um importante elemento para a posterior constituição da juventude como fase de moratória, como um momento em que essas pessoas se encontram em um momento social específico, vivendo regras e instituições voltadas a essa condição. Entretanto, não se pode dizer, a partir da citação acima, que as condições de vivência do momento da juventude eram iguais. A desigualdade econômica e os diferentes tratamentos sociais com relação às classes sociais nas quais as pessoas se inseriam estabeleceram uma forma de "pluralidade" na juventude.

A última categoria de juventude trazida por Feixa é a que ele chama de "jovens", advindo da sociedade pós-industrial. No período pós-Segunda Guerra Mundial, estabeleceram-se novas formas de se viver a juventude, em que essa se tornou protagonista de sua própria vida, bem como, de certa forma, "donas" da constituição desse processo. De momento de passagem, de "direito social" e fase imposta, esta se torna uma verdadeira cultura, um modo de ser. Para tanto, Feixa (1999) define que são cinco os fatores que corroboraram tamanha mudança de paradigmas. O primeiro seria, no caso da Europa, o surgimento da Política de Bem-Estar Social que, sob garantias básicas trazidas pelo Estado, permitiu o surgimento do tempo livre. Nesse tempo, estabeleceu-se o que Feixa (1999) chama de "rebeldes sem causa", jovens cujo protagonismo implicam numa quebra de valores e concepções preestabelecidas. Ao contrário do que se processou na Europa, vários países da América Latina, ao invés de viverem uma política de bem-estar social, passaram por longos governos militares, cujas possibilidades de juventudes, por intermédio do Estado, eram passíveis de, no mínimo, censura.

O segundo fator foi a chamada crise da autoridade patriarcal. Laughey (2006) demonstra o quanto as juventudes estudadas nas Inglaterra na década de 1970 e 1980 forma

⁵⁰ *Fue sobre todo la segunda Revolución Industrial, con sus avances técnicos, la que fue alejando a los menores de la industria. Por una parte, la mayor productividad hizo disminuir la necesidad de mano de obra. Por otra parte, se hizo más evidente el reclamo de una mayor preparación técnica para desarrollar las complejas tareas del sistema industrial, requiriéndose una formación básica tanto para los jóvenes burgueses como para los obreros.*

baseadas no paradigma da "Incorporação e Resistência", ou mesmo na formulação de discursos analíticos pensados a partir de Marx ou Gramsci (MATTELART; NEVEU, 2004). Assim, o protagonismo juvenil na sociedade pós-industrial – e pós-guerra – coloca em cheque a ideia de controle parental.

O terceiro fator citado por Feixa (1999) fala do mercado desenvolvido exclusivamente para o mundo adolescente. Ao contrário do que se fala de culturas juvenis em senso comum, muitas delas, como a clássica consolidação do mundo punk via bandas como o Sex Pistols, se deram via atividades de consumo, com grandes empresários envolvidos, lucrando milhões sobre imagens midiaticamente construídas sobre a juventude. Obviamente, a relação não é, exclusivamente, *top/down*, mas sim dialética (GROPPO, 2010). Dessa forma, o *teenage market* se desenvolveu a partir surgimento de um mercado consumidor em potencial – um dos maiores do mundo, até os dias de hoje, conforme analisam Barbosa, Veloso e Dubeux (2012) – e protagonista, de certo, modo da própria vida.

O quarto fator tem a ver com o surgimento de grupos cosmopolitas, bem como com a ampla visibilidade desses jovens, que seria o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Esses, por sua vez, através do rádio, TV, fonogramas, entre outros, permitiram a internacionalização da juventude, bem como da composição de variáveis diversas a partir daí.

O quinto fator é mostrado por Feixa (1999) como a relativização e crise dos valores puritanos vigentes na gênese do próprio capitalismo. Isso ajuda no estabelecimento da crise do controle parental, na perspectiva de moral e na acentuação do consumismo como um todo. Há reflexos, portanto, no surgimento de culturas – ou subculturas – variadas entre os jovens, baseadas em experiências de consumo, bem como no estabelecimento de novas regras sociais, que subvertem as previamente estabelecidas.

Feixa (1999) busca, portanto, demonstrar que as juventudes são construções que não se mostram, de forma alguma, como universais, mas sim fundadas a partir de lógicas social, psicológica, econômica e culturalmente estabelecidas. As culturas juvenis, portanto, se mostram como resultado de ampla disputa de forças sociais, em constante articulação. O termo "culturas juvenis" foi bastante difundido por Feixa e marca a necessidade de se compreender, numa perspectiva analítica de formação de identidades através dos caminhos de socialização dos jovens. Arroyo (2013), por sua vez, enxerga na utilização desse conceito possibilidade de articulação com estudos do campo da música. Ao abordar a percepção de Pais (2009), compreendendo que a juventude se desenrola a partir de relações com a vida

cotidiana e que essa relação implica em mais do que resistência às gerações anteriores, mas sim numa constante troca de influências⁵¹, ela analisa:

Esse entendimento de culturas juvenis é mais conveniente à diversidade da interação de jovens com as músicas, pois, se criam suas estéticas e práticas musicais, também se dedicam às tradições sonoras das gerações passadas (ARROYO, 2013, p. 34).

Outra concepção analítica acerca dos jovens vem de Magnani (2007), que trata acerca dos "circuitos de jovens". Essa visão aborda a necessidade de se entender que essas pessoas estabelecem modos de sociabilidades cotidianas, também atreladas às formas pelas quais elas ocupam os espaços, sobretudo os espaços urbanos. Segundo Arroyo (2013), Magnani propõe uma forma de pensamento que se complementa, ou mesmo se opõe aos conceitos de culturas juvenis, ou mesmo tribos urbanas (MAFFESOLI, 2000). Assim, os modos pelos quais os jovens ocupam, se apropriam e socializam-se nos centros urbanos, entendendo assim o "pedaço" como o que Magnani (2007) designa como "aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público (p. 20)", em que as sociabilidades juvenis operam, sempre de forma dinâmica, mutável e a mancha como a totalidade de espaços em que determinados equipamentos culturais se encontram, sendo passíveis, ou parte desses modos de socialização. Os circuitos, portanto, marcam uma forma de se ver jovens que não estão atrelados à perspectiva das subculturas, sequer a modos pré-estabelecidos que entendam uma suposta pré-condição mais ampla do que venha a ser a juventude. Os caminhos pelos quais esses circuitos se delineiam e as resultantes sociais que daí surgem é que têm centralidade nessa forma de análise.

Assim, concebe-se que as discussões sobre o conceito de juventude que são delineadas neste capítulo concernem a construções sócio-históricas do mundo ocidental moderno e contemporâneo. Essa perspectiva – no caso deste trabalho – se materializa em Groppo (2000; 2010), que compreende que a juventude é, de fato, uma categoria social e esta categoria passa por modos de concepção que diferem ao longo da história. Analiticamente, ele divide a história da juventude em três fases. A primeira foi embasada a partir da lógica da delinquência, do desvio social, de uma "força natural" a ser "domada":

Classicamente, foram dois os principais modelos sociológicos de análise da juventude e da rebeldia juvenil, que parecem caracterizar os modos «modernistas» de conceber a condição juvenil. O primeiro, o funcionalista, assentava-se no paradigma da integração social e em categorias explicativas como função e disfunção social. Neste, as rebeldias juvenis eram (e são) tidas como «disfunções», sendo a rebeldia mais característica a «delinquência» (GROPPO, 2010, p. 13).

⁵¹ Vide dados do capítulo 4.

Um segundo modelo concebia a juventude como "moratória social", um momento de transição para a vida adulta, um estado de "communitas" (ROCHA; PEREIRA, 2009). Em outras palavras, a moratória social se configura como "[...] o período de espera ou, mais precisamente, uma tolerância que a sociedade concede ao jovem para que ele seja capaz de organizar elementos identitários antes situados na infância e, agora, na entrefase infância e vida adulta (SEREN, 2011, p. 64). Tratava-se de um momento histórico específico em que se encontravam a liberdade/autonomia juvenil como experiência necessária e a necessidade de controle social, de políticas para se lidar com tal categoria:

O segundo, o modelo da moratória social, assentava-se em paradigmas reformistas e desenvolvimentistas de transformação social, com forte tendência de considerar as rebeldias juvenis como um impulso à transformação social e tomando como rebeldia mais marcante o «radicalismo» (GROPPO, 2010, p. 13).

De forma complementar a Groppo, Seren (2011) mostra que o "alargamento" do período de moratória social ajudou a estabelecer a juventude como uma cultura – ou como culturas. Esse momento acaba por se tornar relevante como prática, modo de vida e socialização, criando assim mudanças na perspectiva do ser jovem: de um momento de passagem para uma fase estável da vida. Segundo Groppo (2000), a moratória social também se estabeleceu como um momento histórico em que o Estado passou a enxergar a juventude como passível de assistência política, econômica e social. Assim, nesse momento, desenvolvem-se políticas, projetos educacionais, entre outros, pensados a partir de relações intergeracionais como forma de se "cuidar" da força potencial do jovem na sociedade. O próprio Groppo lamenta, inclusive, a fase "pós-moderna" da juventude, uma vez que ele acredita que tais conquistas políticas para o jovem, em nível de estado, acabam por perder o seu sentido, ou mesmo se relativizam a ponto de não mais terem efeito no mundo contemporâneo.

Por outro lado, uma crítica feita por Groppo (2010) aos dois modelos supracitados advém do fato que eles consideram a juventude como um entendimento da puberdade em si, ainda muito baseadas em um modelo fundacional biológico. Isso corrobora uma perspectiva "universal" de juventude, microsociológica e pouco baseada em questões históricas acerca dessa categoria. O autor propõe, por sua vez, um modelo dialético, que considere a juventude como uma categoria com sua força criadora/autônoma, ao passo que ela se configura conforme experiências sociais vividas.

Assim, o terceiro modelo apresentado por Groppo (2010) diz respeito a uma juventude – ou juventudes – pós-moderna, que se desdobra a partir da acumulação flexível do capital,

resultando em uma vivência imediata da vida, repensando-se assim o sujeito e suas identidades (TURINO, 2008; HALL, 2006). Seguindo tal fenômeno, as fases da vida, hora rígidas, se flexibilizam, criando situações em que atribuições relativas à infância, adolescência e vida adulta se misturam. Dessa forma, a juventude se torna um símbolo, uma forma de se "levar a vida", de se construir identidades, bem como de consumi-las, dentro de uma sociedade capitalista em tempos de modernidade tardia. Ocorre um efeito de "juventilização" – também apresentado e discutido por Feixa (1999) –, de forma que esses símbolos se espalham por todo o curso da vida. Como diz o próprio Groppo (2010), bem como Everardo Rocha e Cláudia Pereira (2009), esses símbolos são adaptados a todos os momentos: nunca se falou tanto em cirurgias plásticas, tratamentos de "rejuvenescimento", o termo "terceira idade" se traduz em "melhor idade", entre outros exemplos, buscam criar situações em que a juventude seja, supostamente, "eterna", mas como concepção, como aspecto de uma vida "juventilizada", independente da faixa etária na qual o indivíduo se encontra. Pais (2009) aponta que a contagem da idade, ou dos anos vividos, nos dias de hoje, não mais apregoam as pessoas à estrutura rígida das fases da vida. Manipula-se, burla-se em favor de uma necessidade de juventilização da vida:

Embora socialmente reconhecidos, os marcadores de passagem, não instituem, porém, uma colagem dos indivíduos à idade induzida por efeito desses marcadores (casamento, filhos, reforma do mercado de trabalho, etc.). Os indivíduos acabam por recorrer a manipulações da representação da idade através de investimentos corporais: cirurgias estéticas, vestuário, consumos culturais (PAIS, 2009, p. 372).

Ao mesmo tempo, Bennett e Hodkinson (2012) mostram modelos de juventudes que ultrapassam o suposto momento de transição ou de "moratória social":

Isso é refletido no crescente uso de termos como 'maioridade emergente' [...] e 'maioridade jovem' [...] a fim de dar sentido a prevalescência crescente – particularmente entre a juventude de classe média – de transições estendidas em que compromissos adultos firmes como casamento, maternidade, posse de um lar e dedicação à carreira são tomados mais gradualmente ou desigualmente que no passado, enquanto o lazer e hábitos de estilos de vida permanecem 'jovens' por mais tempo⁵² ([n.p.]).

Esses são os chamados "jovens adultos" (PAIS, 2009; GIDDENS, 2012). Grupos ou subculturas do passado, como o próprio movimento punk, heavy metal, rock, uma suposta juventude de outrora, começa a envelhecer e isso não implica, necessariamente, numa

⁵² *This is reflected in the increasing use of terms such as 'emerging adulthood' [...] and 'young adulthood' [...] in order to make sense of the increasing prevalence— particularly among middle-class youth— of extended transitions in which firm adult commitments such as marriage, childbearing, home ownership and dedication to career are taken on more gradually or unevenly than in the past, while leisure and lifestyle habits remain 'youthful' for longer.*

finalização desses movimentos. Na verdade, muitos são os casos de pessoas que seguem nesses contextos, nesses discursos, ainda que na vida adulta ou na velhice. Como Groppo, Bennett e Hodkinson esclarecem, uma cultura que deveria se confinar à juventude – ou ao período etário da moratória social – se expande, se mescla com outros momentos e fases da vida. Há exemplos na própria música, como é o caso de bandas como *Rolling Stones*, *Iron Maiden*, *Motörhead*, entre outras, que existem há décadas, com músicos que, num contexto rígido, poderiam ser enquadrados como idosos, mas movimentam públicos de todas as idades e de contextos diversos ao redor do mundo. A ideia de moratória social se perde, portanto, num mundo em que as identidades, os sujeitos e os grupos culturais passam a ser compostos de forma fragmentada (HALL, 2006).

Assim, este terceiro modelo apresentado por Groppo e aqui discutido se encerra no que ele chama de uma "reprivatização" do curso da vida. As normas que, supostamente seriam tidas como rígidas, como infância, adolescência, juventude, vida adulta e terceira idade estariam em processo de flexibilização, gerando assim exemplos como os demonstrados acima:

Os indivíduos teriam cada vez mais o direito (ou a obrigação) de comporem segundo suas próprias vontades (e condições) o curso de suas vidas. Flexibilizam-se as normas oficiais e as interferências institucionais sobre a passagem pelas idades da vida (GROPPO, 2010, p. 14).

Falar de juventudes contemporâneas implica em conhecer a mecânica pela qual opera a modernidade tardia. Essa mesma mecânica chama a atenção para juventudes, no plural, que implica experiências e grupamentos, limitados por fatores diversos, como aqueles expostos na discussão sobre alteridade apresentada no capítulo anterior. Contudo, não é apenas na contemporaneidade que a juventude se mostra diversa. Como já foi exposto, apesar das visões homogeneizantes da juventude no modelo funcionalista e da "moratória social", não se pode descartar o fato de que contextos diferentes possuem – e possuíram – juventudes diferentes. Os processos sociais que constituíram e constituem as juventudes em vários países, estados, cidades, bairros não são os mesmos. O local e a história vivida influenciam nessas configurações. A ideia de circuitos de jovens trazida por Magnani (2007), acima apresentada, contribui com essa visão.

Pais (2009) acaba por demonstrar que as juventudes se tornaram categorias sociais problemáticas, repletas de impasses, marcadas pela maior agência desses indivíduos na composição de suas identidades ao longo da vida. Ao invés de uma perspectiva estável de fases da vida, pensa-se em curso da vida, que se estabelece a partir das referências que esses jovens têm de si próprios, compostas historicamente:

O facto (sic) de o conceito de *ciclo de vida* ter perdido terreno em relação ao de *curso de vida* sugere, precisamente, que a repetição ritualista das etapas de vida, característica da tradicional sucessão de gerações, deu lugar a uma nova época onde cabe aos indivíduos um papel mais activo (sic) na construção de suas trajetórias (sic) (PAIS, 2009, p. 374, **grifo do autor**).

Dessa forma, entende-se que não se pode tratar o conceito "juventude" no singular. Se há uma grande variedade de formas de se experimentar essa fase e se elas compõem modos de sociabilidades que são demarcados por uma série de fatores de natureza econômica, social, de gênero, racial, classe, gosto, entre muitos outros, deve-se considerar que há jovens, juventudes:

Os jovens contemporâneos, segundo Oscar Dávila Leon, são filhos da democracia. Seria coerente, portanto, trabalharmos com a categoria juventude sempre flexionada no plural. Fala-se, pois, de sujeitos jovens, de atores atuando cultural e politicamente (SEREN, 2011, p. 62).

Já na obra "Bibliografia Sobre a Juventude", de Cardoso e Sampaio (1995), a partir de um amplo levantamento e do fornecimento de uma bibliografia comentada acerca de estudos sobre juventude, foram apontadas duas tendências acerca desses trabalhos, sendo uma voltada para uma visão mais generalista de juventude e outra para a consideração mais específica, pormenorizada e microsociológica das experiências oriundas dessa categoria. Esta última, portanto, trata da necessidade de compreensão das juventudes e dos jovens em sua diversidade:

Essas duas tendências correspondem, de um lado, a uma idéia (sic) genérica de juventude e, de outro, a uma que valoriza a especificidade das experiências juvenis. De forma um pouco caricatural, podemos dizer que o que se tem falado e escrito sobre a juventude se enquadra nessas duas grandes tendências (CARDOSO; SAMPAIO, 1995, p. 14).

Barbosa e Veloso (2012), por sua vez, mostram que a variedade de posições, conceitos e identidades juvenis são demarcadores de juventudes, estabelecidas de forma plural, como um fenômeno contemporâneo de grande relevância que é, ao mesmo tempo, fragmentado em diversos quesitos:

Definidas histórica e culturalmente, juventude e geração são conceitos que ao longo do tempo variaram de conteúdo, de fronteiras e de questões, mas ambas são centrais para se entender essa categoria social no contexto da modernidade sob diferentes ângulos do comportamento social. Do ponto de vista sociológico, os jovens são representados como agentes de mudança, de rebeldia social ou de liminaridade entre a infância e a vida adulta. Do ponto de vista político, são descritos como engajados, alienados ou alternativos. Do ponto de vista dos mercados, são a geração *baby boomers*, *baby buster*, ou geração X, Y e Z; e a convivência deles com outras faixas etárias é definida

como "conflito de gerações" (BARBOSA; VELOSO, 2012, p.7, **grifo das autoras**).

O livro "Jovens na América Latina" traz um retrato dessa diversidade, considerando a situação sócio-histórica desse contexto. Os autores desta obra consideraram perspectivas de juventudes que foram formuladas a partir da realidade do sul. Para os autores,

Este livro foi produzido num universo acadêmico de pesquisa e seus autores esperam contribuir para a compreensão de um tempo latino-americano vivido como infância acelerada até a juventude precoce. Reconhecem que a maior parte da literatura sobre a história da infância e da juventude quase sempre foi concebida a partir do Ocidente europeu, de que resultou a construção de um matiz, predominantemente eurocêntrico, no processo de conceitualização das categorias sociais e, mesmo, configurações das experiências históricas da juventude, nas Ciências Sociais (BAVA; PAMPOLS; CANGAS, 2004, p.7).

Os autores defendem que o conceito e boa parte dos entendimentos sobre a juventude nas Ciências Sociais, como foi apresentado, advém de modelos pensados a partir de óticas etnocêntricas, que pouco levaram em consideração situações como a apresentada no livro acima mencionado. Assim, jovens que na América Latina – considerando as inúmeras variáveis existentes nesse território – constroem suas vidas têm que lidar com questões e problemas advindos de seu próprio contexto, o que acarreta em juventudes diferentes.

Nesse mesmo sentido, foi realizado no ano de 2003 uma ampla pesquisa intitulada "Perfil da Juventude Brasileira", sob a responsabilidade da Fundação Perseu Abramo. Esta pesquisa teve como objetivo conhecer, de forma ampla, as visões, aspirações, hábitos e posicionamentos dos jovens brasileiros. Os resultados, conforme analisaram muitos pesquisadores apontam para um país repleto de juventudes – no plural. Um país com dimensões como o Brasil apresenta, em seu vasto território, uma grande quantidade de formas de se viver a juventude. Segundo Rosa (2007), através da sua interpretação da pesquisa supracitada, as atividades dos jovens brasileiros fora de casa, em sua grande maioria, se resumem a momentos de lazer. Tais momentos aparecem constantemente ligados a experiências musicais diversas. Essas experiências, por sua vez, variam conforme o gosto manifestado pelos entrevistados. Nessa pesquisa, especificamente, gêneros como o rock e sertanejo aparecem como os mais recorrentes. Mesmo assim, a variedade se estende a MPB, rap, axé, entre outros. Experiências musicais diversificadas implicam em grupos sociais distintos e isso aponta para a grande influência do lazer na vida musical dos jovens brasileiros, bem como a variedade dessas experiências.

Gostos musicais ou formas de lazer não são se apresentam como as únicas formas pelas quais as juventudes brasileiras se compõem. Para Brenner, Dayrell e Carrano (2004), a

diversidade presente nas juventudes brasileiras advém das formas de sociabilidade que fluem a partir das experiências cotidianas do lazer, da vida no tempo livre. Ao mesmo tempo, os autores apontam para o fato que a distribuição desigual de equipamentos culturais (cinemas, teatros, bibliotecas, clubes, etc.) gera oportunidades de acesso diferenciadas e, por sua vez, formas de lazer e aproveitamento do tempo livre distintos. É fato que não se trata, necessariamente, de uma relação de causa e efeito. As possibilidades de sociabilidades juvenis são diversas e não dependem, necessariamente, da presença ou não de determinados equipamentos. Contudo, no âmbito da política para os jovens, na percepção de direitos básicos, as desigualdades se manifestam. Tais diferenciações conotam juventudes que são desiguais em plano socioeconômico. No caso de Sobral, entende-se que parte das manifestações e práticas musicais juvenis – sobretudo as que estão sob análise neste trabalho – acontecem exatamente em um contexto cujos aparelhos culturais se mostram como espaços de apropriação, se configuram como territórios.

Outro ponto demonstrado por Rocha e Pereira (2009) – também apontado por Groppo (2010) – é que os caminhos pelos quais se constituem as juventudes na contemporaneidade – inclusive a brasileira – possuem estreita relação com experiências de consumo. O mesmo pôde ser evidenciado a partir dos dados demonstrados acima por Carvalho e colaboradores (2014). Assim:

Os hábitos de consumo deixaram de ser uma atribuição exclusivamente adulta e vêm se aproximando, cada vez mais, da infância, fase que precede o papel social do adolescente na moderna sociedade de consumo. [...] a cultura do consumo trouxe para a criança [jovem] um novo posicionamento dentro da estrutura tradicional da sociedade e, mais especificamente, da família. Antes considerados praticamente agentes nulos na corrente do consumo, já que não possuem capacidade produtiva, hoje as crianças são alvo de grande parte dos apelos publicitários veiculados na televisão, pois nelas se têm encontrado fortes aliadas para o sucesso dos produtos anunciados (ROCHA; PEREIRA, 2009, p. 77).

O mesmo se aplica à música. Como demonstram muitos pesquisadores das Ciências Sociais, o estudo da sociologia da juventude, sobretudo na segunda metade do século XX, esteve associado à compreensão de movimentos fortemente pautados por música. Segundo Kotarba e Vanini (2006), "escolhas musicais são escolhas culturais. Depois de tudo, música é uma parte da forma como escolhemos viver nossa vida"⁵³ (KOTARBA; VANINI, 2009, p. 7, **tradução nossa**). Assim, as escolhas juvenis, em sua grande maioria, sobretudo aquelas estudadas pelo CCCS, ou mesmo pelo movimento intitulado "*Popular Music Studies*", tendo Simon Frith como seu grande expoente, são pautadas em experiências de consumo.

⁵³ *Musical choices are cultural choices. After all music is part of the way we choose to live our life.*

Experiências de consumo se traduzem em experiências musicais pautadas em consumo. Muitas das culturas juvenis criam seus posicionamentos e formas de socialização, bem como identidades a partir das músicas que consomem, ressignificadas em contextos específicos, ganhando assim sentido social. Para Dayrell (2002), citado por Barbosa, Veloso e Dubeux (2012), a música tem um papel significativo entre os jovens contemporâneos, uma vez que esta se apresenta como um componente simbólico que demarca identidades, sociabilidades, formas de fazer, de se igualar, bem como de se diferenciar dos demais (RIBEIRO, 2010).

Arroyo (2013) aponta que o surgimento da categoria juventude pós Segunda Guerra Mundial está associado ao surgimento e ascensão da música popular (*popular music*). Ao mesmo tempo, se associa ao surgimento de um grupo que se tornou um importante contingente de mercado. Jovens se tornaram consumidores (FEIXA, 1999). Assim, conforme o já referido, a vida musical de boa parte dessas pessoas está ligada com o consumo de materiais musicais. Gostos, cenas, movimentos inteiros se formam a partir dessa relação. E não se trata de um mercado consumidor tímido, apesar de multifacetado. Segundo Barbosa,

De acordo com o *Population Reference Bureau* de 2006, 27% da população mundial encontra-se na faixa entre 10 e 24 anos, o que em números significa 1,8 milhões de jovens. [...] No Brasil, de acordo com dados de 2010 do IBGE, a população entre 15 e 24 anos é de 34.236.060 e a entre 15 e 29 anos, idade limite utilizada hoje em várias pesquisas sobre jovens, indicando que os limites se expandiram, é de 51.340.473 (BARBOSA, 2012, p. 7, **grifo da autora**).

Ainda segundo Barbosa, o Brasil se apresenta como o terceiro maior mercado para jovens no mundo. Esses indicadores se apresentam como evidências que demarcam boa parte das experiências juvenis – inclusive as musicais – a partir de experiências de consumo.

Contudo, há distintas formas de se pensar nas resultantes sociais desses modos de consumo musical. Conforme apontam Janotti Jr. e Cardoso Filho (2006), as experiências midiáticas em música também possuem relação com os modos de apropriação desses materiais. Em outras palavras, esses processos também geram cultura. É nesse sentido que Small aponta:

Como você consome música, quando (a) música não é uma coisa e (b) ela continua lá depois que você a usou ou você pensa que a usou. Apenas porque a indústria a comercializa como uma mercadoria não significa que nós temos que aceitar seus termos de referência. É tempo das pessoas pararem de falar sobre arte de “consumo” e cultura e assim por diante e começarem a pensar na arte como uma atividade, alguma coisa que você faz. Mesmo comprar e tocar discos são

atividades; o disco é apenas o meio através do qual a atividade toma lugar⁵⁴ (SMALL apud WALSER, 1993, p. XII, **tradução nossa**).

As experiências de consumo, portanto, tendem a fazer mais do que alienar e formar mercados, mas têm, por outro lado, sentido social, modificando assim as formas pelas quais as pessoas experimentam música.

As resultantes sociais desses processos em comunidades juvenis podem ser apresentadas em diversas análises. Ressalta-se aqui as que foram empreendidas por Laughey (2006). Ele faz uma longa análise de correntes de estudos sobre juventudes, principalmente aquelas advindas dos estudos culturais britânicos.

Para Laughey (2006), os estudos culturais britânicos possuíam uma abordagem estruturalista, pensando assim as subculturas como textos e se fixando em uma abordagem de cunho "literário" dessas manifestações. Assim, as subculturas – na visão britânica – apontavam para modos de exceção, mais do que algo elementarmente cotidiano e interligado a outras situações e contexto das vidas de seus integrantes. Subculturas acabaram vistas como contextos fechados, pensando os grupos juvenis de forma homogênea. Para o autor, esse conceito, bem como essa corrente de pensamento, apesar de obter seus méritos, acaba por se mostrar falha quando se busca compreender a relação entre música e juventude de forma ampla, conectada com os demais elementos da vida cotidiana. Essa perspectiva não etnográfica de pesquisa foi retratada por Mattelart e Neveu (2004), ao descrever o estudo de Ien Ang, sobre a relação de telespectadores com a novela "Dallas". Considerou-se, nesse caso, como etnográfico, respostas de leitores de uma revista ao anúncio da pesquisadora. A crítica é clara: "Aqui, estamos bem longe da etnografia descrita no manual de Marcel Mauss" (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 97).

Outro aspecto que Laughey (2006) deixa claro é a noção de incorporação e resistência trazida pelas análises de pesquisadores como Stuart Hall. Para eles, as subculturas representavam, sobretudo, modos de resistência política e ao controle dos pais. A visão de grupos fechados e homogêneos corrobora essa tese. Assim, movimentos como o Punk buscariam formas de resistência ao capitalismo, às formas de produção e consumo por ele ditados, bem como um ato de rebeldia aos pais, cujo controle familiar não representaria algo aceitável. Contudo, não se pode esquecer que a própria história do rock – e do punk – está associada com a movimentação financeira de grandes gravadoras, bem como de artistas e

⁵⁴ *How do you "consume" music, when (a) music isn't a thing and (b) it's still there after you've used it or you think you've used it. Just became the industry markets it as commodity doesn't mean we have to accept their terms of reference. It's time people stopped talking about "consuming" art and culture and so on and started thinking of art as an activity, something you do. Even buying and playing records are activities; the record is only the medium through which the activity takes place.*

fonogramas associados a elas. Não se nega que muitos movimentos juvenis se apresentaram como verdadeiras formas de resistência e contraposição, mesmo sendo articulados no contexto da cultura de massa (MORIN, 2009; ROSA, 2007). Esses movimentos possuem uma relação aberta – mesmo que não assumida – com os meios de consumo. Ao mesmo tempo, entendia-se tais subculturas como polos de conflito intergeracionais, uma vez que se tratava de uma geração nova em resistência ao controle dos mais velhos.

Criou-se o que Laughey (2006) chama de um paradigma de "incorporação e resistência". Em outras palavras, as subculturas eram meios que dialogavam com o mundo, absorviam o que lhes era necessário, ressignificavam tais símbolos e os utilizavam em prol dos seus discursos. Tal paradigma, bem como as análises nele baseadas, possuíam os seus problemas. Um primeiro foi a consideração excessiva aos demarcadores de classe e à generalização do mesmo. Na época, não foram atribuídas por tais análises questões de diferenças étnicas, ou mesmo raciais e de gênero. Outro ponto apresentado por Clarke (apud LAUGHEY, 2006) é que a referência à classe dos estudos culturais na década de 1970, na verdade, aludia à classe trabalhadora e os estudos sobre geração eram acerca da juventude.

Outra crítica apontada por Laughey, mesmo após a utilização de análises pensadas em gênero (década de 1980) e das análises de Hedbidge sobre subculturas e identidade, pensadas para além da noção de classe, diz respeito à falta de dados empíricos que comprovassem todo esse embasamento homogeneizante dessa corrente de pensamento.

Uma segunda corrente apresentada por Laughey vem dos estudos do *rock, pop, and fan cultures*. Segundo o autor, tais estudos se originam com Hall e Frith, que estudaram o rock na visão do paradigma de incorporação e resistência, bem como de sua visão através do gênero, respectivamente. Uma crítica apresentada pelo autor a Simon Frith diz respeito à sua análise sobre a relação entre fãs e grupos, mas sem dar voz aos fãs. Uma crítica parecida é feita por Walser (1993), a corrente de estudos chamada de "*Popular Music Studies*". Ele declara que esses estudos, em sua grande maioria, em pouco ou nada se utilizaram de informações advindas das pessoas que ouviam as músicas que estudavam. Utilizava-se como principal fonte de dados estatísticas, críticas, jornais, revistas, entre outras fontes documentais.

Frith, contudo, realizou um estudo na década de 1970 que começou a quebrar o paradigma de incorporação e resistência, mostrando que jovens e adolescentes, em momentos de lazer, possuem relação com as necessidades dos grupos dos quais fazem parte, mais do que com classes sociais ou qualquer outra categoria maior. Citados por Laughey (2006), os estudos de Munghan sobre os clubes de dança mostraram que os envolvidos não possuem

uma necessidade única nesses contextos, sequer são, por excelência, politizadas, mas têm, em muitos casos, relação com a busca de parceiras e parceiros para relações sexuais. O mesmo atestam os estudos sobre fãs, que veem diferenças que vão além do paradigma de incorporação e resistência, como a possibilidade de empoderamento e rediscussão de bases sociais para além do alcance ou intenção da produção musical por si só.

Outro movimento apontado por Laughey (2006) vem dos estudos sobre os clubes e as culturas do gosto. Para o autor, elas são revisionistas em relação aos estudos sobre subculturas, mas não conseguem ir além. As culturas do gosto foram pensadas conforme o pensamento de Bordieu, sobretudo na obra "A Distinção". Contudo, a visão do gosto como uma consequência do *habitus* traz uma perspectiva *top/down* e por demais pensada em classes sociais. Tais perspectivas, por sua vez, criam uma noção de cultura que não trabalha, de forma satisfatória, a perspectiva individual. Laughey também aponta para a necessidade de uma compreensão empírica de tais análises.

Outro estudo apontado e criticado por Laughey é o de Thornton sobre a Club Culture. Para ele, tais grupos são formados por visões diversas e essas visões são formatadas a partir do exercício do gosto. Ao mesmo tempo, entende-se que a relação com o mundo midiático, mais do que ameaçar a existência dessas práticas, as alimenta. A grande crítica de Laughey (2006) acerca dessa análise é o fato dos estudos de Thornton não conseguirem ir além dos momentos de lazer em si, além dos clubes. Pouco ou nada se estabeleceu no conhecimento do cotidiano, do ordinário, momentos que também são decisivos na formatação de identidades, gostos musicais e formas de se pensar e fazer música.

Uma última "escola" de pensamento apresentada por Laughey é a do neotribalismo, representada principalmente por Michel Maffesoli (2000). Conforme explicita o autor, as comunidades se tornam comunidades de sentido, permitindo às pessoas, nesse momento pós-moderno, novas formas de socialização. O mundo das coisas midiáticas – inclusive a música – se torna um caminho pelo qual as pessoas constroem as suas identidades e delimitam comunidades. Essa é, portanto, uma forma de neotribalismo (MAFFESOLI, 2000). Da mesma forma, essas identidades e comunidades são voláteis, sendo perfeitamente possível a mobilidade de pessoas para sentidos diferentes. A crítica de Laughey (2006) a esse modelo advém do fato de que a visão das comunidades – como mais emocionais que racionais –, apresentada por Maffesoli, possui aplicação difícil fora dos chamados momentos de lazer, parte importante da vida dos jovens. Ao mesmo tempo, nem toda situação de coletividade em que há algum símbolo comum implica na forma de socialização prevista por Maffesoli.

Laughey exemplifica que pessoas podem estar em um escritório, trabalhando, ouvindo uma música em comum, sem, no entanto, constituir uma comunidade por conta disso.

Assim, após traçar uma ampla descrição e crítica acerca de modelos de análise sobre juventudes e sua relação com música, Laughey argumenta que esses modelos, apesar dos seus avanços, não contemplam uma série de pontos considerados como importantes para a compreensão de juventudes contemporâneas.

O primeiro problema está na crítica pelo fato de que muitos estudos sobre as juventudes não possuíam uma base empírica forte. Para tanto, Laughey (2006) propõe um modelo de investigação situacional-interacionista, buscando constatar os contextos dos quais esses jovens provém (família, escola, etc.), as regras de atuação nas comunidades formadas por eles, bem como o nível de envolvimento dos mesmos nas comunidades das quais fazem parte, a depender do tipo de envolvimento com o material midiático utilizado por essas pessoas, seja em atividades midiáticas (ouvir e compartilhar música, por exemplo), ou em atividades em que haja coparticipação desses jovens. Neste sentido, Laughey defende uma abordagem próxima ao campo e que considere mais do que os momentos tidos como espetaculares. Apesar da sua importância na compreensão da vida musical dos jovens, não se pode deixar de considerar que as concepções musicais dessas pessoas são formadas em outros contextos, como a família – conotando aí que a família representa uma interação, mais do que uma reação na formação musical do indivíduo –, no cotidiano – em que grande parte das interações midiáticas ocorrem – e que tudo isso também decorre do tipo de envolvimento que o jovem tem com tais situações e contextos.

Assim, Laughey sai de um paradigma de "incorporação e resistência" para outro de "espectador e performer", compreendendo que as culturas juvenis contemporâneas vêm de uma relação de engajamento com os materiais midiáticos quem consomem. Os jovens possuem uma relação que Laughey considera como entusiasta em relação ao consumo musical. Assim, as resultantes culturais das diversas formas de engajamento musical a partir das experiências de consumo e práticas musicais diversas são apresentadas a partir de um *continuum*. Esse *continuum* estabelece diferentes resultantes advindas de formas variadas de envolvimento musical, desde o ouvinte casual, o fã, até o entusiasta que se inspira, monta a sua própria banda, produz eventos, ressignifica materiais, etc. Todo esse complexo permite uma análise ampla – mas não necessariamente perfeita – de contextos juvenis em termos de sua cultura musical, numa perspectiva sociológica.

Considerando o que foi acima apresentado, sobretudo a profunda imbricação entre culturas juvenis contemporâneas e música popular, numa perspectiva midiática, bem como a

necessidade de se compreender juventudes de forma ampla, entende-se que a cidade de Sobral possui, em seu contexto, da mesma forma que práticas musicais diversas, discursos juvenis diversificados, construídos não apenas pelos grupos formados por esses jovens, mas também através das experiências cotidianas das pessoas que integram esses grupos. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que esses discursos estão articulados em instâncias diferentes, como a política, a familiar, entre outras. Juventudes, portanto, implicam em uma categoria social que pode trazer importantes constatações acerca das formas pelas quais se pensa e se pratica música na cidade de Sobral, bem como ela é articulada.

Da mesma forma, juventudes sobralenses se articulam de formas variadas. Jovens possuem, a partir de suas vivências, caminhos de sociabilidades distintas que, em termos de música, demarcam práticas musicais que, mesmo sob o crivo da ideia de juventude, jamais poderia ser pensado como a mesma situação. Sobralidades, jovens, práticas musicais, implicam contextos distintos. Este trabalho, portanto, se vale de uma pequena parte do que é a complexidade das práticas musicais juvenis em Sobral. Entende-se que a partir da articulação do Coletivo Ocuparte, que será apresentado no capítulo a seguir, delineia-se um universo pelo qual uma quantidade considerável de práticas musicais juvenis se vale, em parceria, em acordo, desacordo, em constante negociação e tensão. Dessa forma, esse contexto se vale como a materialização de conceitos juvenis pautados em padrões sociais e culturais advindos de experiências de consumo e ressignificação de elementos musicais, das distintas relações que se estabelecem a partir das diferentes formas de envolvimento desses jovens, bem como com a realidade fragmentada, jamais unívoca, que se instaura na órbita do Coletivo Ocuparte que, apenas aparentemente, parece ser estável ou homogêneo em termos de música, posicionamentos sociais/culturais e juventudes.

4 O COLETIVO OCUPARTE

O Coletivo Ocuparte é uma iniciativa fundada no ano de 2012. Segundo Romualdo, um membro que se encontra a frente dessa iniciativa desde o seu começo, ele é "um movimento de músicos, produtores, jovens interessados em estar produzindo cultura na cidade [...], sempre visando os espaços públicos" (ROMUALDO, 17/10/2014).

Figura 5 – Logomarca do Coletivo Ocuparte



Fonte: Coletivo Ocuparte

Apesar de a sua atuação envolver linguagens como a dança, artes visuais, teatro e cinema, é na música que se encontram as suas parcerias mais expressivas. Desde a sua criação, uma série de bandas – de rock em sua maioria – tem participado ativamente dos eventos realizados pela iniciativa. Com uma filosofia de cultura independente e integrando – como parceiro – a rede Fora do Eixo, o Ocuparte proporciona uma movimentação de eventos, bandas e pessoas, garantindo a presença de um contexto heterogêneo artística e musicalmente, mas também pautado num discurso político de juventude.

É importante, todavia, compreender o contexto – em termos de produção de cultura do e no município de Sobral – em que surgiu o Ocuparte. E é nesse sentido que Romualdo, um dos criadores do Coletivo, pontuou em entrevista alguns aspectos que norteavam a produção de eventos para o campo da música anteriormente – e, por conseguinte, concomitantemente – ao surgimento da iniciativa.

O público é uma coisa bem complicada aqui em Sobral. É um público ainda que não é acostumado com a proposta da gente que... é um público que a gente tá cativando. Não tem aquele... fluxo. Acho que se acostumou muito com as grandes atrações. É visível isso quando você vê um Chico César, divulgar da noite pro dia e tá lotado, aqui no Largo das Dores, né? Então tem essa valorização ainda, pelo que é de fora, pelo que é grande. Grande, assim, entre aspas, pelo que tá em destaque, pelo que já é ícone. [...] Tá gerando aquele espaço que quer gerar? Tá, com certeza. Mas é uma coisa pontual, que não tem participação das pessoas. Eu falo na construção, né? [...] Antes disso, tava acontecendo que tinham projetos pontuais da prefeitura, têm os próprios projetos do SESC, que é o Armazém do Som, que é pontual também, né? [...] Tinha o Por do Som, que tinha essa perspectiva de trazer bandas independentes, mas era num cenário de independente, mas já de destaque [...] e a cena rock, né? A cena rock que é o Quintino (ROMUALDO, 17/10/2014).

De acordo com a fala de Romualdo, portanto, havia – e há – uma movimentação local, no que diz respeito à música. Mas elas estão ligadas com demandas distintas e, em alguns casos, multifacetadas. Ao mesmo tempo, percebe-se que as grandes produções prevalecem. E não prevalecem apenas na perspectiva da produção cultural pelo setor público.

4.1 AS GRANDES APRESENTAÇÕES E OS PROJETOS ISOLADOS

A cidade de Sobral apresenta uma dinâmica cultural – sobretudo em termos musicais – bastante ativa, mas, com exceção das iniciativas da Casa de Rock, os eventos se mostravam assistemáticos e, ao mesmo tempo, pouco voltados para as produções locais. É fato que há um incentivo público considerável voltado a práticas locais no que diz respeito à chamada “cultura popular”, como é o caso do Festival de Quadrilhas, do desfile das Escolas de Samba ou mesmo dos grupos de Reisado. Sendo assim, constatação apresentada aqui se pauta, sobretudo, às produções musicais locais no âmbito da música popular – a exemplo das bandas de rock, grupos de pagode, entre outras práticas musicais que já foram apresentadas no capítulo um. Prevaleciam os espaços e eventos de grupos de outras cidades, ou, como estabeleceu Romualdo (2014), as “grandes” apresentações. Romualdo as associa com artistas de amplo alcance e divulgação, geralmente atrelados à mídia de amplo acesso, às *majors*, ou mesmo artistas de alcance nacional, como foi o caso do show do paraibano Chico César, ocorrido no dia 04 de abril de 2014.

Tal situação ganha evidência quando se constata a grande quantidade de iniciativas que têm essa perspectiva como principal vertente de atuação. O “Coqueiros” – casa de shows em Sobral já mencionada neste trabalho – também é responsável por trazer shows de médio e grande porte, como foi o caso do cantor “Wesley Safadão”, dentro da vertente do forró eletrônico. Gilliard e Fernando Mendes, dois cantores de fama nacional na época da música brega, por volta da década de 1970, vieram a Sobral no dia 09 de agosto de 2014. O restaurante “Sobral Grill” promoveu, no dia 14 de junho de 2014, o show do cantor Márcio Greyck. Na ocasião da inauguração da Escola de Tempo Integral de Sobral aconteceu um show do grupo Raça Negra, no dia 21 de fevereiro de 2014. O “Carnabral”, festa no estilo micareta, ou carnaval fora de época, traz atrações do carnaval de Salvador anualmente. No ano de 2014, ocorreram shows de Bel Marques e Cláudia Leite. No “Bloco dos Sujos”, existente desde 1946, parte da programação de carnaval promovida pela prefeitura da cidade, marcado pela presença de foliões, pessoas fantasiadas e de um trio elétrico – geralmente gratuito e aberto à população – contou com a presença de Armandinho e banda. No dia 04 de

julho de 2013, dia do aniversário de Sobral, o *boulevard* do Arco foi interditado para a realização de um show do grupo "Aviões do Forró". O SESC de Sobral já realizou diversos eventos, trazendo artistas como Luiz Melodia, Joana e Lenine.

Com base no que foi acima exposto, há de se considerar a perspectiva de Romualdo acerca das "grandes" apresentações. Essas apresentações aconteciam – e acontecem –, com constância, mas a partir de projetos isolados. Obviamente, isso não implica na inexistência de iniciativas musicais locais. Contudo, a falta de uma movimentação que permitisse maior coerção entre as pessoas envolvidas com esses acontecimentos garantia o caráter pouco articulado das práticas musicais da cidade. Da mesma forma, há de se compreender que muitas das iniciativas – voltadas para as práticas locais ou não – se delineiam no âmbito das políticas da administração do município para a cultura, ou mesmo em organizações ou estabelecimentos privados.

Um exemplo de outras demandas que são comuns em Sobral e que até hoje movimentam muitos músicos são os bares e eventos noturnos. Há uma quantidade expressiva de pessoas que tocam pelo cachê, movimentando uma cena bastante ativa. Bares como o "Delícia.com", "Cíceros" e outros estabelecimentos, que geralmente se encontram na rotatória do *boulevard* do Arco⁵⁵ – como é o caso do “Deguste”, hoje “Boteco Universitário” – que agrupa, todos os dias da semana, estudantes que embarcam e desembarcam de ônibus das cidades vizinhas, estão sempre repletos de atrações atreladas aos cotidianos dos estabelecimentos. Os músicos e bandas que atuam nesses espaços têm como repertório canções da chamada "MPB", um conceito que abarca, sobretudo, as músicas que são executadas em voz e violão. Também é possível perceber a presença de grupos de pagode e forró, que se apresentam no “Afonso Grill”, geralmente aos fins de semana. É muito comum a presença de jovens de classe média nesse espaço. O “Cíceros”, além dos músicos de MPB, também aglutina um contingente da chamada música instrumental. Acontecem com frequência apresentações de pequenas formações instrumentais, geralmente voltadas à execução do chorinho e jazz. O "Rancho Flash", um restaurante mais afastado e voltado para a clientela da classe média e alta em Sobral costuma ter, aos finais de semana, apresentações de conjuntos de jazz. O "Mr. Camarão", um restaurante também frequentado por pessoas das classes média e alta de Sobral tem, aos finais de semana, shows de bandas locais que tocam na noite, voltadas, geralmente, ao pop e pop rock, sendo este um espaço também comum a jovens.

⁵⁵ O *Boulevard* do arco é uma avenida onde se localiza o "Arco do Triunfo de Sobral", monumento erguido pela ocasião da passagem de uma imagem de Nossa Senhora de Fátima na cidade, na década de 1950.

Uma iniciativa que também era voltada para as produções locais era o "Por do Som", que recebia artistas esporadicamente, mas da região. Também estava ligado com a administração do município. Como foi afirmado pelo Romualdo, tratava-se de um espaço que era voltado para artistas independentes. Entretanto, em sua maioria, voltava-se para aqueles que já possuíam certa experiência e que já se incluíam na dinâmica musical acima exposta.

Há iniciativas que pensam música numa perspectiva muito próxima daquelas apresentadas por Finnegan (2007), sobretudo quando falava do mundo do rock. Em outras palavras, grupos juvenis – que hoje também se apresentam como *late youth* (BENNETT; HODKINSON, 2012) –, heterogêneos acerca de preferências, manifestações e gêneros musicais, formados a partir de experiências de consumo e ressignificação cultural, mas todos dentro do rótulo rock, desde meados da década de 1990, até os dias atuais, vêm compondo uma cena que estava ligada com uma iniciativa que, de certa forma, se assemelha – mas não se iguala – com a realidade do Coletivo Ocuparte. Trata-se da Casa de Rock, uma iniciativa que surgiu de algumas idealizações de entusiastas associadas com a junção de pessoas, amigos interessados em fazer música, de se criar espaços de convivência. Tais espaços eram, por sua vez, pautados por práticas musicais, expressos em shows de bandas locais.

4.2 CASA DE ROCK PRODUÇÕES

A Casa de Rock foi constituída por jovens sobralenses, entre eles Quintino Neto, um entusiasta e realizador de vários eventos na cidade. Segundo Zé Wellington (2014), da banda "Sobre o Fim", o Neto, como é chamado por ele, realizava eventos antes mesmo da demanda de bandas existir:

[...] não tinha banda, ele fazia show com som mecânico. Ele fazia lá um set, de rock, como se fosse DJ mesmo, botava pra tocar e a galera ia, assim, os primórdios do rock em Sobral, caixa de som tocando, e Nirvana, tocando Smells Like Teen Spirit e todo mundo ficava na frente batendo cabeça. Não tinha banda e era isso. Isso há... isso no meio da década de 1990, né? (ZÉ WELLINGTON, 05/09/2014).

Como foi discutido por Carvalho (2011), o rock – no caso, na cena de Montes Claros-MG – existe não apenas nas figuras das bandas, ou das pessoas que exercem função de músicos. Na verdade, música, nesses contextos, tende a se configurar também a partir das experiências de consumo – consumo que também é cultural (CANCLINI, 1995) – das pessoas que estão envolvidas com o contexto em questão. Assim, a ausência de bandas em Sobral ou, pelo menos, a dificuldade em se encontrar uma para compor os eventos não representava,

necessariamente, um empecilho para que as pessoas criassem formas de socialização em que o rock funcionasse como um elemento mediador. Na verdade, os *fandom studies*, apontados por Laughey (2006), mostram que o consumo de determinados materiais, bem como o acompanhamento de trajetórias artísticas e a projeção do "ídolo" neste contexto não marca, necessariamente, um modo de alienação, mas sim de reinvenção do espaço cultural do qual se faz parte, permitindo o surgimento de novas iniciativas e simbologias, mais do que a mera ideia de "reprodução" do que se consome. Ao mesmo tempo, quando Small (1998) fala de *Musicking*, ele se refere a contextos diversos, inclusive o da escuta. Esta também se mostra como uma prática. Assim, configura-se, em Sobral, desde o momento em que os eventos se pautavam em discotecagem rock, uma cena musical.

Juntamente com os eventos, o Neto também apresentava um programa de rádio, chamado "Rockside", que denota ainda mais a sua ligação com a iniciativa rock em Sobral. Com o tempo, algumas bandas começaram a surgir no contexto da cidade e a demanda para eventos começou a incluir shows, bem como festivais. Muitos grupos possuíam como principais influências o punk hardcore, bem como o metalcore, advindas de bandas nacionais como a Deadfish ou CPM22.

No ano de 1999, com a crescente demanda por eventos, bem como o surgimento de várias bandas no cenário do rock sobralense, estabeleceu-se a "NóisMermo Produções Culturais", que representava essa visão underground, baseada em ideologias que circulavam a partir de um ideário punk, no caso, o D.I.Y. (*do it yourself*). E essa era a natureza dos eventos produzidos por esta iniciativa:

Eu percebi que o Neto era um cara que queria fazer acontecer, queria fazer os shows, né? Além dele tinha o João Paulo que era da Dona Lili [banda de reggae de Sobral], que fazia shows também, convidava as bandas de rock pra tocar nesses shows e esses shows aconteciam nesse local que era o 14 BIS [clube do aeroporto de Sobral]. E aí o Neto, um dia, veio ele e veio o Noé, que era de uma banda que era chamada Urbannux, e vieram os dois conversar comigo, a gente fez amizade com os dois e eles falaram: vamos fazer um show juntos? Vamo. Vamo tentar, por que não? E na época a gente fez o que chama de "Grito Punk", que foi no meio de 2002 (ZÉ WELLINGTON, 05/09/2014).

O relato dos primeiros contatos de Zé Wellington com Quintino Neto denota que uma verdadeira rede de colaboração se firmou nesses espaços. Essa rede se manifestava na forma de amizades. As pessoas que compunham as bandas já se conheciam, em sua grande maioria, através de outros contextos (escola, trabalho, família, vizinhança, etc.) ou a partir dos próprios eventos:

Ele trazia [as bandas de outras cidades], não tinha cachê, a banda vinha, o Neto hospedava em casa, a mulher dele fazia um panelão de comida, [...] o Neto pagava a bebida, ganhava muito pouco na bilheteria mas ele botava o bar também. E assim ele ia, mais tendo prejuízo do que lucro, a gente... mas foi muito bacana. Tínhamos um fanzine que era o Fuzaca que era bem legal, que a gente entrevistava as bandas locais [...] A galera participou ativamente, ajudou em vários shows (ZÉ WELLINGTON, 05/09/2014).

É importante ressaltar que era difícil estabelecer locais específicos para a realização de eventos, o que marcava a perenidade de contextos. Percebe-se a dificuldade que havia para que o rock fosse aceito em Sobral, sobretudo por outros grupos da cidade. O "14 BIS", um clube situado próximo ao aeroporto de Sobral foi um espaço utilizado sob outras justificativas que não a realização de shows de rock. Em pouco tempo, os donos do espaço perceberam e negaram a realização de outros eventos. Isso não desanimou a equipe do "NóisMermo". Começaram, imediatamente, a buscar novos espaços. Isso ocorreu no ano de 2003.

Essa busca resultou na utilização do "Clube dos Artistas de Sobral":

O Neto encontrou o Clube dos Artistas, que era um clube social, das antigas de Sobral, mas que tava completamente parado. O local era completamente destruído, sujo. Ou seja, perfeito pra você fazer shows de rock, né? E a gente foi ver o espaço lá e falou: porra, cara, legal. O Neto me levou lá e a gente ficou pirando no palco, espaçozinho pra um bar, [...] no centro da cidade, inclusive, acabou se tornando um grande problema no final dele. [...] Durante uns dois anos a gente fazia shows todo mês (ZÉ WELLINGTON, 05/09/2014).

O Clube dos artistas, conforme aponta o blogueiro Totonho Laproviteira⁵⁶, é um espaço que foi idealizado pela e para a classe operária de Sobral, refundado no ano de 1973, o que implica que se trata de uma instituição ainda mais antiga. Um de seus idealizadores, Zé da Mata, foi vereador e representante da classe operária que na cidade se estabeleceu durante o século XX. O espaço era utilizado, geralmente, para a realização de bailes e acontecimentos sociais diversos, as chamadas festas da ordem (DAMATTA, 1984).

Um fato curioso é que, quando se faz uma busca no site "Google.com" pelo termo "Casa dos Artistas" de Sobral – ressaltando o filtro pelo nome do estabelecimento⁵⁷ –, a grande maioria dos resultados aponta para as bandas e eventos de rock que aconteciam nesse espaço, especificamente no período entre os anos de 2003 e 2005. Este período foi considerado pelas pessoas que se envolveram com os eventos como extremamente ativo. Pelo menos uma vez por mês eram realizados eventos no local. Ao mesmo tempo em que bandas de Sobral podiam se apresentar, ocorria a circulação de grupos de outras cidades e estados,

⁵⁶ Vide < <http://laproviteira.blogspot.com.br/2012/02/clube-dos-artistas.html> >

⁵⁷ Ao colocar um termo que se pretende buscar entre aspas no buscador *Google*, estabelece-se um filtro que implica na busca pelo termo propriamente dito.

como Fortaleza, Rio de Janeiro e Teresina. As bandas de rock e metal locais também começaram a circular em cidades próximas, bem como surgiram novos grupos em Sobral, como foi o caso da “UrbanuXX”, “Just Noise”, “4all” (posteriormente, “Sobre o Fim”), “Aneurisma Cerebral” (que hoje integra o Coletivo Ocuparte), “Track 0”, entre muitas outras. Essas bandas começaram a produzir materiais próprios, o que possibilitou a circulação dessas pessoas em outros circuitos. A existência de um espaço que permitia a apresentação de bandas incentivava outras pessoas a aprender um instrumento, formar bandas, no intuito de se integrarem à cena como músicos.

Havia grande participação e comparecimento nos eventos. Desenvolveu-se um público cativo, na verdade, uma cena, advinda da apropriação de um espaço específico e de sua ressignificação por parte de seus participantes. Esse grupo cosmopolita (TURINO, 2003) estabeleceu um espaço local específico, relacionado com tendências do mundo pós-moderno e elementos internacionalizados, ao mesmo tempo em que redefiniu o local:

[...] a reorganização da cultura do rock alternativo teve como uma de suas consequências o status paradoxal do "localismo". Os valores estéticos locais, entretanto, são os mesmos de um cosmopolitismo que mantém pontos de referência relativamente estáveis, de uma comunidade para outra, possibilitando a reprodução do localismo do rock alternativo em níveis internacionais e até mesmo globais (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006, p. 31).

Assim, essa cena se manteve tanto na necessidade local de jovens – principalmente – que se sentiram deslocados da tessitura "oficial" dos modos "tradicionais" de ser sobralense quanto a partir dos discursos compartilhados por eles, advindos desse deslocamento (THOMPSON, 1999). O rock se mostrou como a principal forma pela qual esses posicionamentos culturais individuais (BERGER, 1999) se coadunaram em um contexto multifacetado através do qual essas pessoas criaram uma forma de se diferenciar dos demais (RIBEIRO, 2010).

Esse discurso underground estabelecido pelas pessoas que integraram os eventos no Clube dos Artistas e, sobretudo, pelos integrantes do "NóisMermo" também estava ligado com a necessidade de se ter espaços e recursos para a realização de eventos. Assim, com o tempo, por volta do ano de 2005, o Clube dos Artistas se tornou inviável como local para os shows, pois estava no centro de Sobral, dentro do centro histórico. Isso gerou reclamações de vizinhos, sobretudo daqueles que não concordavam com a presença de eventos de rock no contexto. Vale lembrar que não se tratava apenas do quesito sonoro. Havia uma grande movimentação de pessoas, com iconografias específicas, vestuário, comportamentos, vocabulários. A cena era complexa em termos culturais e, obviamente, essa diferenciação,

essa idiossincrasia – que se manifestava, na visão dos moradores, como pessoas que se vestiam de preto, possuíam tatuagens, baderneiros, entre outros – gerava incômodos. Segundo Zé Wellington, a polícia entrou no espaço diversas vezes o que, entre outros fatores, gerou um desgaste, inviabilizando a realização de novos eventos.

Surgiu a necessidade de se realizar eventos em outros espaços. O pai do Neto acabou por comprar um imóvel, no caso, o chamado Clube dos Taxistas. A intenção do irmão do Neto era montar um Skate Park, já alinhado com a perspectiva da música hardcore. Durante cerca de dois anos, os eventos de rock aconteceram nesses espaços, mas com frequência menor. Isso também gerou certo desgaste, inviabilizando a possibilidade de utilização desse local, mais uma vez. Nos dias de hoje, os jovens skatistas se encontram atrás do Supermercado Lagoa, no Parque da Cidade, onde a prefeitura construiu uma pista, amplamente utilizada por essas pessoas⁵⁸.

Com o tempo, a perspectiva do Neto mudou no quesito da realização de shows. Como consequência, o nome "NóisMermo" mudou para "Casa de Rock Produções"⁵⁹. De acordo com o Zé Wellington, o nome vem do desejo por abrir uma loja de artigos voltados ao rock com o mesmo nome. Essa influência vem de outra loja, na cidade de Juazeiro do Norte, chamada "Caverna do Rock". No blog da Casa de Rock, em dezembro de 2006, Neto anunciou:

E a NóisMermo Produções Culturais foi pro saco! (O nome, lógico!) A partir dos próximos eventos ela se chamará Casa de Rock Produções. Mudanças acontecem. E o que mais podemos dizer sobre isso? Aguarde boas novas (desculpando o trocadilho bíblico)⁶⁰ (NETO, 2006).

Com a mudança do nome da iniciativa, os eventos também passaram a ocorrer de forma diferenciada. Da mesma forma, a atuação do Neto também implica em participações e parcerias com outros eventos. Os eventos da Casa de Rock tendem a acontecer em espaços abertos, com parcerias com o poder público, financiando sonorização, por exemplo. O Neto monta bancas, vendendo CDs, DVDs, camisetas, entre outros produtos, seja em eventos próprios ou de outras iniciativas, como as do Coletivo Ocuparte. Até os dias de hoje acontece o “Sonora Rock Sobral”, um evento que traz bandas de outras cidades, bem como grupos locais. Ao mesmo tempo, as pessoas que formaram bandas nesse período continuam tocando, como é o caso da “Aneurisma Cerebral” e “Sobre o Fim”. Muitos músicos integram cenas de outras cidades e tocam em outros redutos. Alguns não fazem mais parte desse meio. A

⁵⁸ Vide o blog "Sobral Skate". Disponível em: <<http://sobral skate.blogspot.com.br/>>

⁵⁹ <<http://casaderock.blogspot.com.br/>>

⁶⁰ Disponível em < <http://casaderock.blogspot.com.br/search?updated-min=2006-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2007-01-01T00:00:00-03:00&max-results=6>> . Acesso em 21/10/2014.

maioria, nos dias de hoje, concilia a vida "adulta" – como é o caso do trabalho, da faculdade, matrimônio, entre outras atividades – com as práticas musicais para as quais dão continuidade. O Neto, por exemplo, mesmo seguindo como um idealizador e realizador de eventos de rock em Sobral, também é funcionário de uma loja no Shopping de Sobral, é casado e já é pai. O caminho da cena rock em Sobral, portanto, é, no mínimo, intergeracional, envolvendo aqueles que se encontram na juventude “faixa etária”, ou seja, juridicamente estabelecida (GROPPO, 2010), bem como aqueles que já dividem as atividades de outrora com as responsabilidades da vida “adulta”.

A influência da Casa de Rock em Sobral não acabou. A rede se renova todos os dias. Ela é nostálgica e, ao mesmo tempo, culturalmente inovadora, se modifica ao sabor das relações que se estabelecem nesse contexto. E muito da ideia de música independente e cultura underground que prevalece em grupos que orbitam no meio criado pelo Coletivo Ocuparte tem ligação com o período de grande efervescência musical da Casa de Rock.

Em julho de 2014 ocorreu o "Nostalgia Rock Party", no clube dos contabilistas de Sobral. O evento reuniu apenas bandas que faziam parte dos eventos na época da Casa de Rock e NóisMermo.

Figura 6 – Panfleto de Divulgação do Nostalgia Rock Party



Fonte: Organização do Nostalgia Rock Party

Figura 7 – Apresentação da Banda Just Noise



Fonte: Própria

Figura 8 – Público presente na Nostalgia Rock Party



Fonte: Própria

O acontecimento é um indicativo da importância que essa cena teve e tem como modo de representação das pessoas que integravam a cena rock de Sobral. Ao mesmo tempo, mostra que as representações construídas nesses momentos se estendem a outros, permitindo, inclusive, a recriação desse espaço por adultos, muitos casados, com filhos, trabalho, etc. Seria, portanto, o rock, uma manifestação essencialmente juvenil no mundo contemporâneo? Ou seria a juventude uma categoria que se transforma ao sabor dos percursos históricos nos quais as pessoas se inserem?

4.3 O SURGIMENTO DO COLETIVO OCUPARTE

Dentro do contexto acima descrito surgiu o Coletivo Ocuparte. A intenção do grupo, desde a sua criação, é a de ocupação de espaços públicos – ação que inspira o nome do Coletivo – com a produção de eventos gratuitos, abertos à população, com ênfase nas práticas tidas como "juvenis". A palavra "ocupar" tem sentido amplo, uma vez que também se refere à ideia de se ocupar o tempo – tempo de lazer –, ocupar pessoas. Essa perspectiva implica num discurso de ação, uma tentativa de protagonismo social em que os espaços de lazer sejam criados e mantidos por iniciativas que, conforme apontam os criadores do Coletivo, tenham sentido, se mostrem como socialmente válidas. Essa ocupação vem a partir das propostas de arte.

O Coletivo Ocuparte – a princípio, sem esse nome – surgiu da idealização de quatro pessoas, pertencentes a contextos que se valiam de linguagens artísticas distintas, sendo eles: Paula, vinda da experiência com o teatro; Kant, que acumulava experiências de produção de eventos na cidade de Acaraú e Sobral; Helder, vindo de Guaraciaba, ligado ao teatro e à música e; Romualdo, estudante de Ciências Sociais na UEVA em Sobral, ligado ao contexto da música e produção de eventos. As primeiras reuniões do grupo que viria a se tornar o Coletivo se deram ao final do ano de 2012.

Helder, numa viagem à São Paulo, participou de um movimento chamado "Ocupa Sampa", baseado em outros como o "Occupy Wall Street". Este movimento teve um grande espaço para os músicos, ocupando, especialmente, locais públicos. Essa experiência inspirou o nome do Coletivo. Da mesma forma, a ideia do movimento também inspirou a necessidade do coletivo em ocupar espaços públicos. A ideia inicial do grupo, inclusive, era criar uma manifestação com moldes nas outras.

Assim, pode-se considerar que, apesar do Ocuparte estar ligado às necessidades que se manifestaram a partir da convivência de seus integrantes com a cidade de Sobral, bem como ao desenrolar histórico da cena artística, – como foi o caso do contexto da Casa de Rock – outros acontecimentos se dão com base em fluxos maiores, que se estenderam, inclusive, a um movimento ocorrido na cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, nem todos os integrantes do Ocuparte são sobralenses. Romualdo, por exemplo, advém da cidade de São Luís-MA. A alteridade, portanto, já é uma condição fundamental desse grupo, tanto nas origens e experiências das pessoas envolvidas, quanto nas expressões que abrange.

Mas há outros pontos que tocam a motivação que culminou no surgimento do Ocuparte. Um deles, como afirma Romualdo, foi a necessidade de criação de novos espaços

de lazer. A perspectiva dos grandes e eventos e projetos pontuais, na verdade, não atendia a todas as expectativas e necessidades de pessoas que buscavam o lazer. Os idealizadores do Ocuparte simbolizavam, portanto, um movimento que ganhou forma a partir da necessidade da criação de um contexto artístico-musical que proporcionasse experiências válidas às pessoas que dessas práticas participam. Ao mesmo tempo, havia uma série de pessoas, pequenas cenas, sobretudo musicais e constantes em periferias, que possuíam pouca visibilidade e espaço em eventos. Esse era o caso de grupos de Hip Hop, ou mesmo de alguns grupos de *Break Dance* e bandas de rock que se formavam nas periferias de Sobral. Não apenas isso, mas havia pessoas e públicos que se encontravam dispersos, pulverizados frente à escassez de espaços voltados para essas práticas. O Ocuparte, segundo Romualdo, também se estabeleceu na intenção de trazer tais pessoas, expressas em públicos, músicos, atores, dançarinos, entre outros para um contexto em que todos pudessem ter mais visibilidade.

Desde o final de 2012, momento em que o Ocuparte surgiu, muitas formações se estabeleceram. Como membros estáveis, permaneceram sempre o Romualdo e Rômulo, seu irmão. Romualdo já possuía experiência como músico, no caso, como percussionista em bandas da cidade e como produtor de eventos, além de ser DJ. Por ser parte ativa do meio musical sobralense, quando integrou a equipe que idealizou o Ocuparte, viu a possibilidade de estabelecer uma iniciativa que poderia trazer um impacto significativo às formas pelas quais se produziam eventos artísticos em Sobral. Assim, ele acabou por se mostrar como um dos principais entusiastas do Coletivo.

Até o presente momento, entende-se o Ocuparte como um grupo que se influenciou tanto pelas necessidades internas à cidade de Sobral, quanto pelas experiências das pessoas que compuseram esta iniciativa – a princípio – em outros contextos. Contudo, houve um fato que permitiu que o Ocuparte formalizasse a sua proposta, bem como compusesse de maneira mais consolidada a sua filosofia, que foi o contato de seus membros com os integrantes do “Circuito Fora do Eixo”. O apoio logístico trazido por esta rede de coletivos que se estende a todo o território nacional permitiu que a dinâmica de produção, divulgação e circulação de artistas, informações e eventos se estabelecesse na cidade de Sobral.

4.4 FORA DO EIXO

O Coletivo Ocuparte existe e funciona na cidade de Sobral em decorrência de uma série de influências e experiências, como foi acima discutido. Contudo, o próprio estabelecimento do Ocuparte no formato de coletivo advém de sua relação com o “Circuito

Fora do Eixo”. Toda a lógica de produção de eventos, divulgação e circulação de bandas, uso de ferramentas eletrônicas online para o gerenciamento e produção de ações diversas, bem como a criação de um espaço em que se produza arte na perspectiva econômica de um mercado independente e/ou underground advém dessa relação:

Essa relação surgiu já com a circulação do Macaco Bong e do Aeromoças e Tenistas Russas. A gente tava circulando no que eles chamam de Coluna da rede. Eu participei dessa coluna, [...] eu tava me inserindo na rede através da Casa Fora do Eixo Nordeste, que lá eu já conhecia a Thaís, que era produtora cultural do Caldeirão das Artes [...], já era minha amiga de outros momentos, lá de Fortaleza. Achei bacana, queria me aproximar, queria, né? Com essa vontade de fazer acontecer e com eventos musicais aqui [em Sobral] e como é que seria essa questão da circulação de artistas lá de Fortaleza pra cá, como é que ela ajudaria a fazer isso... e a ideia inicial era essa... da música, né? (ROMUALDO, 17/10/2014)

Assim, o contato prévio do Romualdo com pessoas que já integravam a rede Fora do Eixo permitiu que o Ocuparte se estabelecesse. A princípio, a necessidade se pautava na circulação de bandas, atividade comum aos coletivos. Posteriormente, as práticas musicais locais também entraram na agenda da iniciativa.

Tudo isso se traduziu na Coluna da Casa Fora do Eixo Nordeste. Essa iniciativa, na circulação das bandas supracitadas nas cidades de Parnaíba e Sobral, também utilizou a oportunidade para a criação de vínculos com as pessoas por intermédio da convivência em ações de produção. Ao mesmo tempo, os responsáveis pela Casa Fora do Eixo Nordeste realizaram oficinas de capacitação, permitindo que novos agentes estabelecessem outras iniciativas. Esse foi o caso do Ocuparte.

O Circuito Fora do Eixo é uma rede nacional voltada para a produção e inserção política no campo da cultura. Segundo a sua "Carta de Princípios":

O Fora do Eixo é uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura pautados nos princípios da economia solidária, do associativismo e do cooperativismo, da divulgação, da formação e intercâmbio entre redes sociais, do respeito à diversidade, à pluralidade e às identidades culturais, do empoderamento dos sujeitos e alcance da autonomia quanto às formas de gestão e participação em processos sócio-culturais, do estímulo à autoralidade, à criatividade, à inovação e à renovação, da democratização quanto ao desenvolvimento, uso e compartilhamento de tecnologias livres aplicadas às expressões culturais e da sustentabilidade pautada no uso e desenvolvimento de tecnologias sociais (SHIMBO, 2009, [n.p.]).

É importante que se perceba que os princípios do Fora do Eixo são pautados na descentralização de suas ações. Assim, apesar de haver uma organização entre as partes que compõem a rede, cada núcleo, cada ponto, tem a sua autonomia. Essa perspectiva que envolve a autoralidade, a cultura independente, a possibilidade de empoderamento dos envolvidos,

bem como o apoio à diversidade tem permitido que nesse contexto surjam iniciativas diversas, seja em música, cinema, teatro, artes visuais, jornalismo, entre outras. Ao mesmo tempo, tem criado uma grande atmosfera de participação política, permitindo que o Circuito Fora do Eixo integre grandes contendas acerca do setor da cultura no Brasil. Nesse sentido, eles também se organizam de modo político internamente. Todos os anos é realizado o “Congresso Fora do Eixo”, que discute os rumos da cultura brasileira ativamente, envolvendo pessoas de todas as esferas, inclusive de fora da rede.

Apesar de a rede ter sido criada no ano de 2005, através de um contato inicial com a "Catraia Records" pelo Espaço Cubo, as primeiras ações advêm de estudantes de Comunicação em Cuiabá, no ano de 2001. Com a realização de festivais como o “Calango”⁶¹, prevalece a necessidade de ações mais duradouras. Daí surge o “Espaço Cubo”, ainda no ano de 2001. Até a criação do Circuito Fora do Eixo, uma série de eventos é realizada e, aos poucos, vai se instaurando a lógica de música independente que se mantém até os dias atuais. Ao mesmo tempo, desenvolvem-se modelos de divulgação e imprensa alternativos, complexificando ainda mais os modos de ação do Espaço Cubo. Outro evento que marcou a trajetória dessa iniciativa e que hoje em dia se mostra como um dos maiores da América Latina, já que acontece em várias edições simultâneas é o “Grito Rock”. Sua primeira edição aconteceu no ano de 2003 e, desde então, tem sido realizado anualmente, em um número crescente de cidades, envolvendo cada vez mais coletivos e parceiros. A edição de 2007 do Grito Rock aconteceu de forma integrada, envolvendo 23 cidades. A edição de 2008 envolveu cinquenta cidades. A edição de 2010 envolveu 80 cidades. E a edição de 2011 envolveu 180 cidades, em uma rede internacional. A edição de 2013 envolveu 300 cidades e uma rede internacional de 15 países.

O Circuito Fora do Eixo se organiza a partir de um "núcleo", no caso, o PAN (Ponto de Articulação Nacional), sendo este o Espaço Cubo. Em segunda instância, têm-se as Casas Regionais. E, em terceira instância se encontram os Pontos e Casas Fora do Eixo, representados pelos coletivos locais que compõem o Circuito propriamente dito, além dos parceiros, que são iniciativas que não estão na rede efetivamente, mas têm ligação com os modos de fazer do Fora do Eixo. Esse último caso é o do Coletivo Ocuparte. Os pontos locais de articulação se organizam em forma de coletivos, um grupo de pessoas que se empenha e se "formaliza" frente à rede, cuja adesão é sempre espontânea, garantindo assim uma forma de empoderamento dos envolvidos como produtores culturais:

⁶¹ Calango é um Festival de Música Independente. Este acontecimento foi um dos precursores do Espaço Cubo, bem como de muitas bandas que, em outros momentos, passaram a circular no Fora do Eixo, como a Macaco Bong.

O Fora do Eixo é composto por Coletivos Locais de cada cidade ou município onde exista um núcleo ou célula de produção cultural, denominados de “Pontos Fora do Eixo”, cuja adesão do indivíduo no coletivo é livre, espontânea, esclarecida e consciente. Tais coletivos articulam-se em circuitos estaduais e regionais econômicos, de produção, formação, circulação e comunicação, que se fazem representar por um Colegiado Regional, capilarizando, assim, os preceitos e projetos da rede como um todo (SHIMBO, 2009, [n.p.]).

Os Coletivos não têm a obrigação de se formalizar legalmente, com registro de CNPJ⁶². As casas regionais, desde o ano de 2009 realizam o que eles chamam de “Colunas”, eventos que servem para a circulação de artistas, geralmente da música, bem como para o fomento, orientação e formação de novas iniciativas locais⁶³.

No ano de 2008 foi criado o Portal Fora do Eixo⁶⁴, espaço virtual criado para comunicação e divulgação do trabalho dos coletivos, bem como das ações do Circuito como um todo. Também no ano de 2008 aconteceu o primeiro Congresso Fora do Eixo, voltado para discussões acerca da produção de cultura no Brasil, buscando assim formas de se inserir na cadeia produtiva brasileira.

4.4.1 Mudanças na Indústria da Música

Toda essa dinâmica se materializa em um momento específico da indústria da música e das possibilidades de produção e organização da cultura – como setor – no Brasil. A Indústria Fonográfica, como aponta Herschmann (2010b), tem vivido uma crise que, não necessariamente, tem se traduzido como uma crise no mundo do negócio da música. Na verdade, com o surgimento de novos movimentos, suportes e caminhos – oficiais e alternativos – para o consumo musical, a lógica do monopólio dos meios de produção, distribuição, armazenamento e circulação de fonogramas por parte de grandes gravadoras tem se diluído:

Curiosamente, apesar do seu poder e da forte presença na vida social, os principais conglomerados de entretenimento que controlam o mercado fonográfico não está (sic) conseguindo impedir que a tecnologia digital, no seu agenciamento pela sociedade, venha gerando uma nova cultura da música em que não se dá tanto valor aos fonogramas (HERSCHMANN, 2010b, p. 117).

⁶² Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica.

⁶³ Como já foi apresentado, o Coletivo Ocuparte se originou a partir de uma Coluna da Casa Fora do Eixo Nordeste.

⁶⁴ Vide < <http://foradoeixo.org.br/>>.

O surgimento de novos formatos, em sua grande maioria, digitais, como foi o caso do MP3, alavancou modos alternativos de compartilhamento e pirataria musical. O caso do Napster⁶⁵ foi pioneiro e representou o princípio de mudança na relação das pessoas com música, na perspectiva do armazenamento fonográfico e da possibilidade de compartilhamento. Juntamente a esse processo, muitos foram os artistas que se apropriaram de tecnologias que, barateadas, permitiram o estabelecimento de um mercado alternativo da música ou, pelo menos, sua consolidação. É comum, em Sobral, nos dias de hoje, se associar a compra de CDs e DVDs com o mercado municipal, espaço onde se estabeleceu o comércio de fonogramas pirata.

Conforme apontam Herschmann e Kischinhevsky (2006), diversos movimentos têm ajudado a minar os lucros das *majors*, como é o caso da pirataria. Segundo esses autores,

No caso da indústria da música, nota-se que apesar dos esforços das gravadoras em mobilizar diversas entidades em vários países, o mercado ilegal de música continua a crescer, pois se estima que de cada três CDs vendidos no mundo um é pirata, totalizando em 2004, aproximadamente 1,2 bilhões de unidades. No caso dos downloads gratuitos, o levantamento é muito impreciso, mas trabalha-se hoje com a estimativa de que existam 870 milhões de arquivos de música circulando na internet. Ao mesmo tempo, de acordo com a IFPI, o Brasil figura entre os países que mais praticam a pirataria no mundo [...] (p. 95).

Mesmo que se trate de casos que se mostrem ilegais – em parte, nunca em sua totalidade –, não se pode deixar de considerar que tais movimentos – que também são, obviamente, de natureza cultural (CANCLINI, 1995) – geram formas distintas de relação com a música. Isso tem gerado tendências mercadológicas novas, alternativas para um mundo cada vez mais interconectado, em que as possibilidades de controle sobre determinados materiais – como fonogramas – têm se tornado menores.

Estes modos alternativos, por sua vez, não são meramente técnicos. Marcam uma mudança de postura em relação às formas de controle e classificação exercidos por grandes gravadoras. De acordo com Morelli (2009), estabelece-se na Indústria Fonográfica um paradoxo que também determina o que é tido como "de prestígio" e o "comercial".

De fato, tanto no discurso dos críticos quanto no discurso dos responsáveis pelos departamentos de imprensa das gravadoras, é possível encontrar referências à oposição "crítica" versus "público", constituindo-se a primeira em interlocutor privilegiado das gravadoras para o estabelecimento de um circuito de circulação de discos "de prestígio" que acaba excluindo o próprio público consumidor, o qual é tomado, no entanto, como interlocutor privilegiado no que se refere à produção considerada verdadeiramente "comercial" (MORELLI, 2009, p. 171).

⁶⁵ O Napster foi uma plataforma de compartilhamento de arquivos sonoros em formato .mp3 que, historicamente, causou grande polêmica por relativizar e ampliar, no âmbito da internet, a questão da pirataria.

Trotta (2010), ao comentar o trabalho de Morelli, declara que

Trata-se, portanto, de um discurso que, ao mesmo tempo, separa arte de mercado e estabelece modelos de consagração estética que buscam encontrar espaço para a arte dentro do mercado. O interessante é notar que tal dicotomia funciona não somente como estratégia de navegação do artista no mercado, mas também das negociações de prestígio e reconhecimento dentro de cada campo artístico (TROTТА, 2010, p. 252).

Assim, há uma grande complexidade quando se depara com as relações criadas dentro e para o mercado da música, no campo das *majors*. Os caminhos alternativos, ao mesmo tempo, surgem com relação ou em reação aos caminhos hegemônicos estabelecidos pelas instâncias de maior poder dentro da Indústria da Música. As gravadoras independentes, também apontadas por Trotta, se mostram como um caminho de produção e difusão musical alternativo. Contudo, como discute Vaz (1988), o fato de se voltar para um mercado musical supostamente "independente" não implica em total autonomia, inclusive no campo estético. Na verdade, trata-se de um mercado que tem as suas próprias regras, formas de conduta, uma ética específica. Trata-se de uma "relação de oposição entre empresas" (TROTТА, 2010, p. 253). Os selos – modelo de negócio pelo que muitos parceiros do Circuito Fora do Eixo utilizam – se mostraram, em vários contextos ao redor do mundo e em diferentes momentos da história da indústria da música – inclusive no Brasil – um caminho de relativa autonomia estética em relação às *majors* e também de relativa autonomia mercadológica. Isso se ilustra no estudo de Dias (2000), quando ela demonstra que a articulação dos selos tem relação com a dinâmica das grandes gravadoras. Ao mesmo tempo, até certo tempo atrás, não havia um total domínio de todos os processos pelos quais se estabelece o negócio da venda de fonogramas. Nem sempre os selos possuíram caminhos para lidar com o armazenamento e distribuição de discos, ficando estes sujeitos às *majors*. As *majors*, por sua vez, em diversas situações, absorveram artistas que iniciaram no negócio da música independente. E ainda o fazem.

Contudo, a crise atual na indústria fonográfica está diretamente associada com novas tecnologias, que modificam as formas de consumo, bem como a apropriação de diversos segmentos do mercado musical dessas tecnologias. O discurso da possibilidade de criação musical independente tem permitido o estabelecimento de verdadeiros nichos de mercado, que atendem demandas de gostos musicais específicos. A arquitetura da participação trazida pelo advento do que se chamou de web 2.0 (O'REILLY, 2007) também permitiu o surgimento de novos modelos de negócio da música. O uso de ferramentas digitais fortaleceu a mudança constante de paradigmas da indústria da música. Esse foi o caso de portais como o Trama

Virtual⁶⁶ e Palco Mp3⁶⁷, espaços virtuais abertos à participação de artistas que disponibilizam suas músicas para download ou streaming – relativizando, assim, a noção de "álbum" (HERSCHMANN, 2010b). Esses artistas são pagos pelo número de acessos que as suas músicas possuem. Muitas bandas se utilizam de outras ferramentas digitais, como o *Youtube*, redes sociais como o *Facebook* ou mesmo blogs.

De várias formas de produção musical advindas, uma ganhou repercussão e foi estudada por muitos pesquisadores do campo da Comunicação e Media Studies. Trata-se da banda Radiohead, na ocasião do lançamento do álbum *In Rainbows*, no ano de 2007. A banda divulgou o material em formato digital e online. O internauta poderia baixar o disco e pagar o valor que quisesse, entre zero e o teto fixado do material. O resultado dessa iniciativa foi uma arrecadação acima do que a banda teria conseguindo por intermédio de uma gravadora. Contudo, não se pode esquecer que Radiohead é um grupo que já consolidou a sua carreira internacionalmente e que essa fama, essa relação internacionalizada com diversos fãs tornou possível o sucesso de seu projeto.

Segundo Lima (2011):

O consumo está se deslocando: em vez de comprar o CD oficial, baixa-se ou compram-se cópias piratas, como bem sabem os camelôs que rapidamente escoaram materiais sobre Jackson logo após a sua morte. Parte do dinheiro que antes circulava no comércio legal de música em rede física ou virtual é investido pelo ouvinte em outra forma de consumo: o show. Outra parte vem sendo utilizada pelos mesmos ouvintes para a obtenção de conexões de internet de alta velocidade, aparelhos reprodutores de MP3 com grande capacidade de armazenamento, celulares que armazenam e tocam músicas baixadas na rede e na compra de produtos piratas. Enquanto tenta avançar sobre a renda dos shows, a indústria não apresenta (ainda) uma alternativa para obter lucros com as novas formas de escuta citadas (p. 48).

Novas possibilidades de consumo também permitiram a criação de novas formas de produção musical. O *My Space*, rede social que não é mais operante, fazia com que artistas, músicos e bandas divulgassem materiais como álbuns, videoclipes, entre outros, permitindo que essas pessoas divulgassem seus trabalhos sem a necessidade da mediação de uma *major*. Lima (2011) cita o caso da cantora Mallu Magalhães que ganhou destaque a partir de uma quantidade massiva de visualizações em seu perfil do *My Space* no ano de 2007, possibilitando uma maior visibilidade da artista.

Da mesma forma, um mercado alternativo se estabelece no Brasil através das bandas de forró eletrônico, como apresenta Trotta (2010), apesar de sua constatação de que há uma grande semelhança entre a figura do empresário, que tem o poder de escolher, determinar uma

⁶⁶ < <http://albumvirtual.trama.uol.com.br/lancamentos>>

⁶⁷ < <http://palcomp3.com/>>

estética em função do produto que comercializa. Grupos como os que Trotta apresenta são verdadeiras companhias, que gravam o próprio material, circulam, vendem, agendam shows, etc., sem depender, necessariamente, de uma *major*. Muitas bandas, como foi o caso da Calypso, em certas ocasiões, "pirateavam" os próprios CDs e os distribuíam gratuitamente em shows que realizavam. Diversos artistas se tornaram famosos por intermédio da pirataria em camelôs espalhados pelo Brasil. A pirataria, em seus vários sentidos, tem mudado as relações dos consumidores, artistas e músicas:

Diferentemente da grande indústria (que ainda reluta em alterar a sua postura, apesar de acenar com uma "trégua" aos consumidores e usuários), os artistas já não parecem se opor muito a que a pirataria e as trocas de arquivos sejam intensamente praticadas hoje. Apesar de a maioria não apoiar abertamente a livre circulação dos fonogramas, parece haver uma consciência mais ou menos clara não só de que a rede é fundamental para a formação e a renovação de seu público, mas também de que os seus ganhos advirão principalmente da comercialização da música executada ao vivo (HERSCHMANN, 2010b, p. 157).

A crise da vendagem do fonograma não implica, necessariamente, numa crise desse material. Na verdade, os formatos de álbum, demo ou EP continuam válidos e, como aponta Janotti (2006), ainda estabelecem formatos da música popular massiva. Mas o seu valor mercadológico se desloca. Muitos grupos têm usado esses materiais como forma de divulgação para outras atividades que têm se tornado a principal fonte de renda de muitos artistas, estejam eles ligados às *majors* ou ao mercado independente.

Nesse sentido, percebe-se que o show tem se tornado a maior fonte de renda para o músico, a banda, ou mesmo a produtora/gravadora, a depender do contrato estabelecido. Essa mudança tem relação com a crise da vendagem de fonogramas, mais a mudança de comportamento de consumo musical, bem como a apropriação de técnicas e tecnologias da produção musical que antes ficavam, em sua maioria, a cargo das *majors*. Pesquisadores como Herschmann (2010a) apontam para o ressurgimento dos festivais de música independentes. No ano de 2009, ele cita:

O Porão do Rock (Brasília), Contato (São Carlos, SP), Jambolada (Uberlândia), Calango (Cuiabá) [realizado pelo Espaço Cubo], Do Sol (Natal), Se Rasgum (Belém), Macondo Circus (Santa Maria), Goiânia Noise (Goiânia), Varadouro (Rio Branco) e Quebramar (Macapá). O fato é que o circuito de festivais tem se transformado aos poucos em uma programação variada, com uma produção de qualidade: uma espécie de celeiro de novos talentos brasileiros (HERSCHMANN, 2010a, p. 269).

Ele também faz uma comparação com os festivais na década de 1960 e constata que, apesar das intenções parecidas, de se revelar novos artistas, os recentes estão atrelados à mudança das experiências e do mundo da música, ao advento da internet e, sobretudo, ao

crescimento e evidência do mercado musical independente, inclusive associado à grande rede de coletivos que se estabelece no Brasil. Isso se mostra diferente dos festivais da década de 1960 justamente pelo fato que, segundo Herschmann (2010b), a iniciativa era voltada para artistas cujos nomes entravam para o espaço do grande mercado, do chamado mainstream musical.

Mas os festivais são apenas parte de uma mudança mercadológica maior, que é o negócio da música ao vivo:

O dado novo dentro desse contexto de crise e reestruturação do mercado é que está crescendo a consciência dos profissionais de que a produção de música ao vivo continua valorizada e muito demandada pelo público. Os músicos, produtores e gestores de indies que concentram seu poder nos eventos musicais têm tido não só um retorno interessante, mas também a possibilidade de perceber que a "questão da pirataria" passa a ser incorporada não mais como um problema, mas uma oportunidade para divulgação da obra (como uma estratégia para se angariar reconhecimento junto ao público) (HERSCHMANN, 2010b, p. 118).

Trotta (2010) apontou, como já foi mostrado, que o mercado do forró eletrônico se estabelece a partir do negócio da música ao vivo. O CD, o DVD, bem como a pirataria digital são suportes ao modo de consumo da música ao vivo. Assim, não se pode pensar que essas novas formas, que também são caminhos de sociabilidades, se organizam em um único movimento. Na verdade, eles são difusos, como parte de movimentos culturais distintos. Os próprios festivais apontados por Herschmann são, em suas unidades, voltados para públicos e situações diferenciadas. Muitos festivais são exclusivos para rock, por exemplo. Outro estudo que torna evidente mercados – ou grupos sociais – alternativos é o de Amaral (2013) sobre o movimento Tecnobrega, em Belém do Pará. Apesar de se apresentar como um universo musical "alternativo no qual estratégias de produção, circulação e consumo não mantêm, a princípio, relações com a indústria fonográfica convencional ou com o comércio musical tradicional" (AMARAL, 2013, p. 258), ele faz coro com as tendências que se apresentam atualmente como estratégias recentes de negócio musical, mesmo que apropriado por um contexto específico.

4.4.2 Transformações nas Políticas Culturais no Brasil

Até este ponto, foi discutido um motivo pelo qual a filosofia do Circuito Fora do Eixo ganhou evidência. A mudança e as possibilidades recentes de produção, circulação e consumo musical, de fato, se apresentam como um marco que, inclusive, influencia as formas pelas

quais os envolvidos atuam. Contudo, deve-se considerar que, aliado a essas mudanças, o Brasil experimentou, em específico no período do chamado "governo Lula", mudanças significativas em suas políticas culturais, sobretudo aquelas fomentadas durante a gestão dos ministros da Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira.

O livro "Políticas Culturais no Governo Lula", organizado por Antonio Albino Canelas Rubim, traz, em seu texto inicial, escrito pelo próprio organizador da coletânea, a discussão dos resultados da pesquisa "Políticas Culturais no Brasil: Itinerários, Atualidades e Desafios Contemporâneos" (RUBIM, 2010, p. 11), que foi finalizada no ano de 2007. O autor discute a política cultural brasileira com base em três aspectos, sendo eles "ausências", "autoritarismos" e "instabilidades".

No parâmetro "ausências", Rubim fala da predominância das leis de incentivo à cultura como braço da política neoliberal, que gera a negligência do estado para com o setor da cultura. Em contrapartida, evidencia-se que o então ministro Gilberto Gil teceu fortes críticas a essa omissão, buscando uma revisão da política de leis de incentivo, bem como da necessidade de maior participação do governo na gestão da cultura no país. De todo modo, permanece, como aponta Rubim (2010) a grande influência do financiamento cultural via leis de incentivo que, na prática, também representa uma cultura de patrocínio e injeção de dinheiro público – advindo de renúncia fiscal – em estratégias de marketing de empresas privadas e ou de economia mista. Em pleno ano de 2014, nada mudou nessa perspectiva. A "lei Rouanet" permanece forte. Mesmo com ajustes que visam suprir desigualdades econômicas em diferentes estados, já que ela opera a partir de renúncia fiscal, a grande maioria dos contemplados e que conseguem captar recursos significativos se encontram na região Sudeste, especificamente no eixo Rio-São Paulo. Ao mesmo tempo, muitas agências se especializaram na captação de recursos, atuando como intermediárias. Nesse ponto, as ausências permanecem.

No elemento "autoritarismos", o autor mostra que a gestão do Minc via Gilberto Gil e Juca Ferreira se consolidou com base no estabelecimento de diálogo com os mais diversos setores da sociedade. Isso se deu, a princípio, também pela mudança no conceito de cultura aplicado pelos gestores à frente do Ministério, passando de um restrito – apenas como setor – para outro abrangente – de natureza antropológica:

A adoção da noção "antropológica" permite que o Ministério deixe de ter seu raio de atuação circunscrito ao patrimônio (material) e às artes (reconhecidas) e abra suas fronteiras para outras culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais (RUBIM, 2010, p. 14).

Assim, a atuação do Minc é radicalmente ampliada, a partir da concepção de que cultura deve englobar diversos setores e temáticas da sociedade brasileira contemporânea. Como afirma Rubim, isso implica numa mudança de postura, numa abertura que rompe com um passado mais voltado à perspectiva elitista de cultura. O resultado é, obviamente, o surgimento de uma miríade de novos projetos, voltados a demandas que não eram, normalmente, estabelecidas como políticas culturais.

Ao mesmo tempo, essa mudança de paradigma, apesar de se mostrar necessária, conforme discute o autor, é problemática, por dois motivos. O primeiro é o fato de que a política a partir de um conceito antropológico de cultura amplia as discussões, mas não as delimita. Assim, torna-se nebuloso o limite das demandas a serem contempladas pelo Minc. O segundo se refere ao que Rubim chama de lugar dos criadores. Se há uma mudança de paradigmas, dever-se-ia se estabelecer uma mudança nas ações e reconhecimentos dos atores envolvidos nesse novo processo.

Na categoria "instabilidades", Rubim (2010) fala da falta de uma política de estado para o fomento e gestão da cultura no Brasil. Não havia modos consistentes, democráticos e localizados para tal intento, da mesma forma que as demandas a serem atendidas eram diferentes. Na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira, fomentou-se, sobretudo, três ações de cunho político: a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC); do Plano Nacional de Cultura (PNC) e; Projeto de Emenda Constitucional (PEC) 150.

O SNC traz como necessidade a implantação de projetos, em diversos âmbitos, de médio e/ou longo prazo, diminuindo assim o problema da instabilidade no campo das políticas culturais. Já o PNC estabelece metas específicas para o desenvolvimento do setor da cultura no Brasil em um prazo determinado, no caso, dez anos. A PEC 150 tem como objetivo o aumento do orçamento do Minc, bem como a fixação de parcelas dos orçamentos federal, estadual e municipal para o investimento em políticas culturais. Essas ações, combinadas, visam a superação da tradição (RUBIM, 2010) das instabilidades no campo da cultura.

É fato que muitos ainda são os desafios para a superação dessas três tristes realidades constatadas por Rubim. O financiamento massivo através de leis de incentivo à cultura permanece; uma contradição, de certa forma, quando se pensa a democratização do acesso à cultura. Ao mesmo tempo, há certa descontinuidade nos projetos de Gilberto Gil e Juca Ferreira, uma vez que, apesar do governo Lula e Dilma, ambos da mesma base partidária, perdurarem, os ministros da Cultura foram substituídos. Os seus sucessores, apesar de dar continuidade a uma série de projetos e políticas já estabelecidas, não necessariamente possuem as mesmas convicções. Esse foi o caso da ex-ministra Ana Holanda, que foi

duramente criticada e chamada de "Ministra do ECAD", por retomar as discussões acerca da lei de direitos autorais no Brasil e possuir um posicionamento considerado conservador, na perspectiva do desenvolvimento da cultura independente e novas formas de se pensar a autoria no campo das artes.

As continuidades e discontinuidades, contudo, não mudam o fato de que houve grande mudança, em todos os setores do país, acerca do que venha a ser cultura. Também houve grande favorecimento ao surgimento de novas iniciativas para a produção da cultura, como foi o caso do Espaço Cubo, em Cuiabá e do Circuito Fora do Eixo.

Esses dois eixos, no caso, a mudança drástica no mercado da música e a transformação radical da perspectiva de cultura – como setor e política – no Brasil favoreceram o surgimento do Circuito Fora do Eixo. Da mesma forma, favoreceu inúmeras iniciativas ao redor do país, como os Pontos de Cultura, uma rede altamente politizada e unida. Os Coletivos, em suas localidades e, posteriormente, ligados à rede Fora do Eixo, também se estabeleceram nesse contexto.

4.5 ALGUMAS CONCEPÇÕES DO COLETIVO OCUPARTE

O Coletivo Ocuparte possui muitas características que estão diretamente ligadas com a filosofia estabelecida pelo Circuito Fora do Eixo. Contudo, como já foi apontado e, curiosamente, se alinhando com os ideais expressos na Carta de Intenções do Fora do Eixo, as necessidades do surgimento de uma iniciativa como o Ocuparte também têm grande relação com a configuração do campo das artes em Sobral ou, pelo menos, com uma parcela das práticas musicais que se articulam na cidade. A periferização de uma série de práticas musicais, principalmente bandas de rock, grupos de Hip Hop, de Swingueira e de teatro se mostrou como uma demanda promissora às futuras ações. Além disso, as ações da Casa de Rock Produções, mesmo que acontecendo a partir de um grupo diferente, têm grande influência sobre a ideia de música independente que prevalece na cidade de Sobral, o que também tende a alinhar interesses.

Falar do Coletivo Ocuparte em Sobral, portanto, não implica em tratar apenas de uma suposta transposição de ideais e filosofias do Circuito Fora do Eixo, mas sim das concepções locais alinhadas com o posicionamento de seus integrantes frente a essa rede. Assim, entende-se que a inserção do Ocuparte em Sobral é complexa, dependente da constante negociação com determinadas pessoas, bem como setores, em âmbito local e/ou além.

4.5.1 Ocuparte e Fora do Eixo

Primeiramente, deve-se considerar o posicionamento do Ocuparte frente ao Circuito Fora do Eixo. Para integrar-se como coletivo da rede, de fato, é necessário a adesão a uma rede de troca de serviços e, se for o caso, a adesão a uma moeda alternativa, no caso, o "Cubo Card"⁶⁸. Este último é um sistema de crédito desenvolvido pelo Espaço Cubo para a aquisição de produtos e contratação de serviços dentro do âmbito dessa iniciativa, com a intenção de se ampliar para a rede. Cada serviço prestado, por exemplo, é convertido em créditos que têm como base a moeda corrente (no caso, o real) que podem ser utilizados para a contratação de outros serviços. Essa é uma maneira de se formalizar a economia que se estabeleceu entre as partes integrantes do Circuito Fora do Eixo. Todas as produções realizadas pelos coletivos integrantes são pautadas na filosofia da troca de serviços. Assim, bandas se ajudam, com músicos prestando serviços de *roadie*, pessoas com competências de *webdesign* montam sites, blogs, designers criam cartazes, logomarcas e essas pessoas são futuramente beneficiadas, pelo retorno daqueles que foram atendidos, dentro das possibilidades de suas habilidades específicas.

Essa prática não quer dizer que parcerias externas, bem como capital de giro sejam desnecessários. Ela permite que outras relações econômicas se estabeleçam, mudando a forma pela qual a arte é produzida. É, de fato, um modo independente e alternativo de se fazer cultura. Ao mesmo tempo, não se pode dizer que todos os que são adeptos a essa forma de fazer são, em sua maioria, membros do Fora do Eixo. Isso depende de posicionamentos específicos que, no caso do Coletivo Ocuparte, não se estabeleceram como um todo. Para Romualdo, o Ocuparte é um parceiro da rede e de outros Coletivos – como é o caso da relação com a Casa Fora do Eixo Nordeste –, mas não um integrante do Circuito. Como ele aponta, o Ocuparte, assim como os demais integrantes do Circuito Fora do Eixo, pensa a cadeia produtiva da música e estabelecem ações que geram impacto nesse campo. Contudo, o próprio Romualdo aponta que o Ocuparte, para a rede, ele não é um ponto Fora do Eixo, mas sim um parceiro:

Pra rede a gente é parceiro. Existe essa história de ser parceiro. Tem o PH [membro do Coletivo] que responde, eu também que respondo à lista de e-mails mas como parceiro. Não é aquela pessoa que trabalha pra rede. [...] a gente sempre foi parceiro (ROMUALDO, 17/10/2014).

"Trabalhar para a rede", portanto, possui outra conotação:

⁶⁸ Vide < <http://www.cubocard.blogger.com.br/>>.

Ser rede tem que estar pontualmente. Tem que responder, tem que tá trabalhando ali online. Tem que ter aquele trabalho online. Tem que alimentar, com a sua força de trabalho. E aí, toda vida que você alimenta mais, você recebe mais. É o tal do card [Cubo Card], né? Que aí, aqui não funciona bem. Funciona bem no Sul (ROMUALDO, 17/10/2014).

E nesse processo, em contato com o Fora do Eixo, o próprio Romualdo reconhece que a rede pode se desenvolver a partir de suas particularidades. Apesar das relações e parcerias constantes com o Fora do Eixo, o status de parceiro implica no modo pelo qual o Ocuparte se mantém, identitariamente, tanto em relação ao Circuito Fora do Eixo quanto ao contexto de Sobral.

[...] A ideologia de rede, que é colocada pelo Fora do Eixo, ela pode ser micro. Ela pode ser só dentro da sua cidade. E ela pode ser mais orgânica do que virtual, né? Não orgânica de funcionamento, mas de contato, né? Contato mais próximo. [...] A gente é parceiro pontua também o que a gente acha importante [...] e a gente responde ainda: responde a lista de e-mails, mas como parceiro. Não tô lá sendo cobrado [...] porque tem uma galera que realmente trabalha, se doa (ROMUALDO, 17/10/2014).

A própria situação atual da rede difere um pouco das expectativas mais localizadas do Ocuparte. Romualdo pontua que o Fora do Eixo está em um momento de discussão amplo, apoiado pelas artes, obviamente, mas ligada a um eixo político específico. De fato, isso faz sentido quando se consideram as recentes notícias acerca de negociações, ou mesmo inserções de membros do circuito em reuniões e articulações do Minc. Uma matéria do Estadão⁶⁹, publicada em 13/01/2015, trazia a fala de Juca Ferreira, empossado para o cargo de ministro da Cultura desde o início deste ano (2015), em que ele cogitava a presença de membros do Fora do Eixo, reconhecendo o seu entendimento de modos contemporâneos de se pensar políticas culturais. Ao mesmo tempo, a Folha de São Paulo⁷⁰ trouxe uma matéria que retratava uma polêmica surgida com a Secretária da Cidadania e Diversidade Cultural do Minc, Ivana Bentes, que também tem ligação com o Circuito Fora do Eixo. Dessa forma, apesar das questões que envolvem denúncias de irregularidades com relação ao Pablo Capilé, um dos fundadores do que viria a ser a rede, bem como as constantes críticas, que se referem a certa ideologização da lógica do Circuito, é inegável a sua grande inserção em uma série de cidades ao longo do Brasil, permitindo assim grande circulação e movimentação no setor da cultura em cidades do interior em que, em muitos casos, as políticas locais jamais foram capazes de atender. Da mesma forma, não se nega que o ministro Juca Ferreira possui, desde muito tempo, contato direto com integrantes do Circuito Fora do Eixo. O equívoco, no caso, dirigido

⁶⁹ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,nova-secretaria-do-ministerio-da-cultura-ja-fez-criticas-a-dilma,1619420>>

⁷⁰ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/01/1574214-juca-diz-que-pode-nomear-membros-de-coletivo.shtml>>

a jornalistas e alguns críticos, se encontra na busca por líderes, como se a rede funcionasse a partir de uma hierarquia rígida. Na verdade, há certa independência – e interdependência – entre os pontos dessa rede, de modo que cada Coletivo possui caminhos de articulação próprios.

O Ocuparte tem uma inserção política em Sobral, mas não busca se integrar – apesar de ser constantemente influenciado – às discussões e ações mais amplas do Circuito. O Coletivo, portanto, é um espaço único, mesmo que compartilhe conceitos e elementos que estejam ligados com o contexto mais amplo do Circuito Fora do Eixo.

A complexidade dessas relações também alcança a forma pela qual os membros se estabelecem no Ocuparte. Um olhar inicial poderia apontar que todos os envolvidos na cadeia produtiva são considerados como membros do grupo. Assim, alguém que presencia um evento produzido por eles poderia facilmente considerar que as pessoas que estão cuidando da sonorização, as bandas que estão tocando, a banquinha que está vendendo CDs, camisetas, etc., são membros ou parte do Ocuparte. Contudo, vale notar que essa relação é muito mais complexa do que aparenta. Nos eventos produzidos pelo Ocuparte, geralmente, a sonorização advém de parcerias com o setor privado, na forma de patrocínios, ou mesmo de acordos com a Secretaria de Cultura da cidade. Assim, a equipe de sonorização e montagem desse equipamento é contratada para atuar nesses contextos. As bandas que participam dos eventos não são, em sua totalidade, consideradas como membros do Ocuparte. Na verdade, esses grupos participam dessas produções como convidados ou a partir de pequenas concorrências, que são articuladas em meio físico ou online. Isso vale tanto para os grupos da cidade de Sobral quanto para os de outras localidades. Na formação atual, apenas uma banda é considerada como membro integrante do Coletivo, no caso, a Aneurisma Cerebral, formada por Alisson, Tomáz, Douglas e Diego. Eles, nessa filosofia de troca de serviços, são as pessoas que cuidam das questões técnicas, como passagem de som – quando não estão tocando – e design, já que um dos membros exerce essa função. Romualdo os caracteriza como "o pessoal da música", devido a sua função explícita no contexto do Coletivo. Os demais membros não são, necessariamente, músicos, mas sim pessoas que têm interesse na produção de cultura na cidade de Sobral e que agem de formas diferentes do ato de tocar. Entre essas pessoas estão o Luis Henrique, que cuida das mídias, no caso, páginas, blog, material de divulgação, bem como a sistematização desses recursos. Ele também é articulador de questões LGBT dentro do Coletivo e organizou, na versão de 2015 do Grito Rock Sobral o "Transgrite", uma seção destinada a discussões de gênero, bem como sobre políticas para esse campo.

Figura 9 – TransGrite 2015 Grito HIV

Fonte: Coletivo Ocuparte

Figura 10 – TransGrite 2015

Fonte: Coletivo Ocuparte

Fátima é responsável pela elaboração de materiais de comunicação, essencialmente textos. Recentemente, Larissa Aragão tem cuidado de registros audiovisuais, edição de fotos e vídeos. Utilizando uma nomenclatura que advém do modo de organização dos Coletivos que integram o Fora do Eixo, também há, no Ocuparte, a PCult, no caso, a equipe ou frente de trabalho responsável pela articulação de políticas culturais. Essas pessoas cuidam da articulação com o poder público, que marca a inserção política do Ocuparte. Ao mesmo tempo, são eles que estabelecem as parcerias e patrocínios necessários à realização dos eventos. Por essa iniciativa, o Romualdo é responsável. Rômulo, o irmão mais novo de

Romualdo, também atua como membro do Coletivo, geralmente ajudando nos eventos, via fotografia, ou mesmo ajudando na sonorização e locução.

Essa não é a primeira formação do Ocuparte. Na verdade, é perceptível que, do primeiro grupo que se reuniu, apenas Romualdo permaneceu. A rotatividade de membros está ligada com a filosofia de adesão aos coletivos prevista na carta de intenções do Circuito Fora do Eixo, espontânea e esclarecida. Muitas pessoas já deixaram o Ocuparte por não partilhar das ideologias presentes no grupo. Romualdo define que a maioria das pessoas que deixou o Coletivo se encontra em outras frentes, outras iniciativas, produzindo eventos, articulando políticas culturais, seja em outros Coletivos ou em âmbitos diversos. Outras pessoas, por discordância ou por não conseguir se integrar à dinâmica do grupo, não conseguiram estabelecer vínculos.

As reuniões do Ocuparte, dessa cúpula que articula ações, eventos, etc., acontecem semanalmente, geralmente às terças. São nessas ocasiões que eles preparam eventos, criando formas de divulgação, regras para inscrições de bandas ou grupos artísticos que desejem participar, estabelecendo metas e caminhos para parcerias e possíveis patrocínios. Nessas reuniões, os caminhos de inserção política do Ocuparte também são discutidas, como a opção de serem ou não parte do Circuito Fora do Eixo ou parceiros, como é o caso atual ou mesmo os caminhos de diálogo com o poder público através do Conselho Municipal de Cultura ou o COJUVE. Assim, no aspecto organizacional, o Coletivo se mantém muito mais na perspectiva do grupo que define seus rumos do que através dos demais envolvidos. O Ocuparte, portanto, sobrevive com base em suas articulações internas e do amplo contexto de produção artística que ele proporciona para a cidade de Sobral. Apesar de ser formado, oficialmente, por poucas pessoas, necessita da ampla articulação e movimentação de produtos, serviços e pessoas que ele mesmo cria.

4.5.2 Seis Ideologias Básicas do Coletivo Ocuparte

O Coletivo Ocuparte é, portanto, parte de um contexto cultural maior, que existe tanto pelo suporte que se estabelece por parte das pessoas já citadas quanto pelas bandas, grupos artísticos, públicos e parceiros. Trata-se de um contexto dinâmico, em que são negociadas muitas concepções. Essa articulação não tem uma ordem, uma forma única de se estabelecer. Contudo, o fato de que o Ocuparte produz os eventos e seleciona os grupos que participarão

marca a influência do Coletivo sobre a forma pela qual arte e, principalmente, música, é pensada nesse contexto. Isso pode ser percebido através de algumas ideologias.

A primeira ideologia marcante da atuação do Ocuparte é o da criação de um espaço para a cultura independente na cidade. Contudo, esse conceito deve ser concebido de forma alinhada com os objetivos do Coletivo. Isso porque há outras iniciativas tidas como underground em Sobral. O caso já citado é o da Casa de Rock produções. Há grupos de Hip Hop e bandas que se formam a todo momento em bairros periféricos, bem como escolas e grupos de amigos. A influência do Ocuparte tende a agrupar essas iniciativas em um espaço – espaço de discursos – mediado por um eixo comum: o próprio Coletivo. O espaço de arte independente é, portanto, criado a partir do pensamento acerca da cadeia produtiva da arte e da música. As bandas, principalmente, que adentram ao contexto do Ocuparte, seja para integrar o grupo que dirige e produz os eventos, ou para participar tocando, devem se adequar a essa forma específica. Todos os grupos que são selecionados devem possuir uma estrutura própria de produção executiva e artística. Assim, pensa-se, numa forma específica, uma espécie de "profissionalização" dos grupos. As bandas que se candidatam para tocar nos eventos devem possuir *release*, especificações técnicas, mapa de palco e *riders* técnico – mesmo que não seja cumprido. Isso acontece porque o Ocuparte se utiliza de padrões que circulam no Fora do Eixo e porque ele circula bandas de outras localidades além de Sobral. Ao mesmo tempo, bandas sobralenses podem circular em outros contextos. Apesar das especificidades do contexto local, as ações ocorrem no âmbito da rede.

Outro elemento que tem grande relação com a dinâmica estabelecida pelo Coletivo é a própria troca de serviços. Dentro da cadeia produtiva apresentada pelo Romualdo, há papéis assumidos por todos os envolvidos. Assim, quando uma banda, por exemplo, é selecionada para tocar em algum show, o Ocuparte dá todo o suporte que lhe é possível. Trata-se, portanto, de assessoria de produção executiva, ajuda na divulgação da banda e do evento, fornecimento de estrutura como som, bem como espaço para apresentação, suporte de palco e backstage – quando é o caso –, entre outros serviços. A banda, por sua vez, não é vista como uma "contratada", cuja única função seja subir ao palco e tocar. Na verdade, ela tem seu próprio papel nessa cadeia, que também inclui tocar, mas vai além, como ajuda na divulgação, prestação de serviços que os membros da banda possam fornecer, como design gráfico, fotografia, produção e edição de vídeos, busca por patrocínio, empréstimo de instrumentos e/ou demais equipamentos, atuação como *roadie* ou assistente de palco, etc. Para que o evento ocorra, é necessário que todas as partes envolvidas desempenhem papéis que caracterizam certa economia da produção musical no contexto do Coletivo Ocuparte, fortemente baseada

no modelo de troca de serviços, de moeda alternativa que é veiculado pelo Circuito Fora do Eixo. Uma rede se estabelece dentro da rede:

Agora a gente tem um crivo maior sobre isso aí [repertório autoral]. Não dava mais pra tá trazendo banda que não tem o interesse de acelerar a ideia. Acho que não é interessante a gente estar trazendo pessoas que se apoiem no trabalho da gente, mas que reconheça que a gente faz o maior esforço para que a banda dele esteja ali tocando com um som bacana [...] porque acaba sendo uma troca. A gente não tá fazendo favor pra banda. A gente tá trocando com a banda. A gente tem feito isso e tem dado muito certo (ROMUALDO, 17/10/2014).

Essa troca, como afirma Romualdo, vai para além da relação com as bandas. Ela se estende a parcerias com outros produtores de eventos. No Sonora Rock Sobral, por exemplo, o Ocuparte prestou auxílio à Casa de Rock Produções, que foi a realizadora dos shows. Assim, essas aproximações visam a difusão das formas de trabalho e ideologias do Ocuparte. Essa difusão se apresenta como a necessidade expressa dessas pessoas em constituir uma cena que, mesmo fragmentada, se mostre unificada como cultura independente.

A ideia de uma cultura artística independente, no caso do Ocuparte, nem sempre é bem vista, sequer é um discurso homogêneo dentro do contexto que ele gera. O fato do Coletivo selecionar as bandas, bem como desses grupos serem obrigados a possuir certos padrões, como os citados acima, gera desconfiança por parte de pessoas que integram outros contextos, que inclusive, frequentam os eventos e possuem bandas. Isso implica que o modelo de cultura independente do Ocuparte é apenas um que compõe o universo multifacetado que é a vida artística *underground* em Sobral. Isso é evidenciado, inclusive, acerca do discurso de resistência ao *mainstream*. O Circuito Fora do Eixo – bem como o Ocuparte – defende que se deve criar uma cadeia produtiva própria, um nicho mercadológico específico que seja livre das imposições de *majors*. Trata-se de um modelo de mercado específico. Contudo, muitas das bandas que tocam nesse universo, apesar de se declararem *underground*, defendem uma postura alinhada ao *mainstream*, como integrar a mídia de amplo acesso, vender milhões de cópias, se espelhar em bandas que seguem esse caminho e que influenciam diretamente os seus modos de criação. Esse dado é recorrente na pesquisa de Carvalho (2011), acerca das bandas de rock/metal em Montes Claros-MG. Apesar de integrarem o circuito da chamada música independente da cidade, o viam como um caminho para alcançar meios que se assemelham muito mais ao *mainstream*. Sobral apresenta, mesmo com a influência do Coletivo Ocuparte, uma configuração semelhante.

Um *segundo ponto ideológico* marcante do Ocuparte e que está diretamente ligado ao primeiro é a defesa e exigência de material artístico autoral. Isso se processa de forma

evidente no campo da música. Há, em Sobral, um espaço marcado por bandas consideradas cover. Contudo, outra condição obrigatória para se integrar o universo dos eventos e das bandas que são produzidas no contexto do Ocuparte é se livrar da condição de cover ou, pelo menos, relativizá-la.

Obviamente, a autoralidade já se mostra declarada na Carta de Princípios do Fora do Eixo. Isso tem gerado um fluxo de materiais artísticos inéditos que se mantém em grande escala. Ao mesmo tempo, esse estímulo que, em muitos casos, se manifesta em forma de exigência, obriga os artistas locais a formarem iniciativas que priorizem a autoralidade, caso desejem participar dos eventos produzidos. Essa máxima faz parte das práticas do Ocuparte. Ao mesmo tempo, uma quantidade considerável de eventos é produzida por eles. Logo, prevalece a obrigatoriedade, sobretudo no campo da música, da autoralidade. O impacto em Sobral é o mesmo que se enxerga na rede como um todo: o aumento do número de bandas que criam as suas próprias músicas e, pelo menos no entorno do Coletivo, a diminuição considerável do repertório cover, especificamente dentro desse contexto.

Junto com a criação de material autoral se estabeleceu uma consequência que acompanha, de modo localizado, tendências globais associadas com a indústria da música. As bandas passaram a gravar as suas músicas. Longe da necessidade de se produzir um álbum, os grupos se fixaram nos demos e EPs. Essas produções, geralmente mais baratas, são os caminhos pelos quais as bandas estabelecem seu trabalho, permitindo a elas integrar, tocando, o contexto proposto pelo Coletivo Ocuparte. Mas isso vai além da mera relação com o Coletivo, pois marca, em muitos casos, a criação de uma postura e discurso, uma identidade que faz com que as bandas tenham a produção de materiais próprios como aspectos identitários definidos. Assim, nesse contexto, não mais se concebe uma banda que não possua materiais autorais e devidamente fixados em fonograma, ou mesmo disponibilizados em formato digital. Raramente as intenções são de comercialização. Bandas como a Sobre o Fim, Pink Pussy, Aneurisma Cerebral, entre outras, quando gravam materiais, disponibilizam-nos gratuitamente e online ou distribuem os CDs durante shows, entre amigos, família, etc. O fonograma ou as músicas em formato digital se manifestam como um caminho de divulgação, como forma de atrair mais público aos shows, como uma tentativa de se alcançar campos profissionais distintos.

Contudo, não se pode assumir que a autoralidade seja uma influência exclusiva do Ocuparte, pelo menos não na cidade de Sobral. Conforme entrevista realizada com Quintino Neto, da Casa de Rock Produções, pode-se perceber a existência de grupos que produziam materiais autorais antes mesmo surgimento do Coletivo, no ano de 2012. É fato que as

intenções nem sempre se alinham. Mesmo assim, as práticas, de certa forma, possuem similaridade. No caso da Casa de Rock, por exemplo, nem sempre havia a exigência de que as bandas fossem, em sua totalidade, autorais. Havia bandas cover presentes nesse contexto. A banda Just Noise, dentro do evento Nostalgia Rock Party, promovido pela Casa de Rock, executou um repertório essencialmente cover de bandas *hardcore* brasileiras e não enfrentou qualquer resistência por parte do público. Mas não se pode dizer que não havia bandas que, desde antes, produziam materiais autorais. Esse sempre foi o caso da banda Sobre o Fim, que surgiu no contexto da Casa de Rock, gravou materiais, os divulga aos moldes da forma pela qual é mantida pelo Ocuparte mas, não necessariamente, retirou a sua influência do Coletivo. Na verdade, essa influência veio da própria filosofia *underground*, baseada no *Do it yourself*, que já prevalecia dentro do universo das bandas *hardcore* – que têm orientação punk – e que se mostrou possível na cidade de Sobral.

Toda essa conjuntura anterior não exclui a grande influência do Ocuparte sobre a produção musical autoral que se presencia atualmente. Muitas bandas surgiram após a atuação do Ocuparte em Sobral. Ao mesmo tempo, muitos grupos cover passaram a criar seu próprio material.

Um *terceiro elemento* que marca a atuação e discurso do Ocuparte em Sobral é a utilização de ferramentas gratuitas e abertas para produção cultural em seus mais diversos âmbitos. Isso resulta na ampla utilização e de uma grande articulação – tanto do Ocuparte com o Circuito Fora do Eixo, quanto do Ocuparte com o contexto local – desse contexto através do ciberespaço. Isso estabelece uma cultura em que, apesar dos eventos acontecerem em meio físico, em espaços públicos dentro da cidade de Sobral, extrapola os seus limites para o mundo virtual. E não é possível a sua existência sem essa articulação.

O'Reilly (2007) fala do surgimento de uma arquitetura da participação em tempos de Web 2.0. Nesse caso, os usuários interagem com a rede – a internet – de forma ampla, não apenas recebendo conteúdo, mas também produzindo conhecimento e compartilhando informações. Implica, por sua vez, numa mudança de paradigma comunicacional, em que novas possibilidades de interação e interatividade se apresentam. Tudo isso se concretiza através de serviços online diversos, como redes sociais, sites para streaming de vídeo e áudio, blogs, entre muitos outros. E essa arquitetura da participação apresentada por O'Reilly se mostra como um acontecimento que é social, mediado pela rede. Estabelece-se a presença de pessoas que são ciber mediadas (CAROSO, 2008), ou seja, que estabelecem concepções culturais, práticas musicais e articulações sociais mediadas por tecnologias digitais.

O peso dessas tecnologias no *modus operandi* do Ocuparte é enorme. Dificilmente o Coletivo possuiria a autonomia e possibilidades de produção de bandas e eventos sem as possibilidades trazidas pela condição tecnocultural contemporânea em que essas pessoas se articulam. O que é definido em rede tem grande impacto nas ações do Ocuparte. Como foi apontado por Romualdo, praticamente toda a divulgação de eventos é feita via *Facebook*, através de uma rede de contatos extensa que atinge bandas, públicos, bem como qualquer outro interessado – ou desinteressado. Essa divulgação é amplamente compartilhada por essas pessoas, o que possui impacto direto sobre o momento do acontecimento dos shows. Num questionário realizado para este trabalho, em que foram inquiridas as pessoas que compõem os públicos dos eventos do Ocuparte, a grande maioria apontou para a utilização de redes sociais para se informar acerca da realização de shows. Ao mesmo tempo, aponta-se que essa divulgação se amplia na perspectiva do compartilhamento dessa informação entre outros amigos, processo que também ocorre, em grande parte, via suporte virtual.

A relação do Ocuparte com o Circuito Fora do Eixo também se dá principalmente através de comunidades virtuais, no caso, listas de e-mails em que toda a dinâmica dessa rede é estabelecida. Apesar das reuniões de planejamento semanais ocorrerem de forma presencial, boa parte da articulação do Coletivo também é virtual. Ao mesmo tempo, as produções são orientadas pela utilização de ferramentas gratuitas disponibilizadas para os Coletivos. O Ocuparte utiliza planilhas de produção executiva online, que marca tanto a ideologia propagada no Fora do Eixo quanto as possibilidades e modos de ação nesse contexto.

Mas a principal ferramenta online e que configura, por si só como uma rede de articulação online que envolve bandas, produtores de eventos e públicos é o portal "Toque no Brasil"⁷¹ (T.N.B.). Segundo o FAQ do próprio site,

O TNB é a rede social de oportunidades da música, uma plataforma digital que serve de ponto de encontro e networking entre artistas, bandas, produtores, agencias, selos e outros agentes da cadeia musical. Ou seja, de um lado temos os que fazem música, e do outro os que buscam música e contratam artistas (2014, [n.p.]).

A concepção básica do portal, portanto, é que se trata de uma rede social. As relações acontecem mediante contatos, conversas, troca de informações, visualizações de perfis de bandas e pessoas. Assumem-se identidades a partir da articulação virtual (COUTO; ROCHA, 2010) e ela se traduz em experiências musicais – de forma ampla, com base na perspectiva de *musicizing*, de Small (1998) – que envolvem músicos, produtores, fãs, bandas, entre outros. O

⁷¹ < <http://tnb.art.br/> >

relato de Pena Schimidt em uma coluna online sobre o T.N.B. mostra, em sua visão, as potencialidades dessa ferramenta para o mercado da música independente:

Participei de uma curadoria usando o TNB e percebi seu enorme potencial. As bandas criam seus cadastros, com fotos, músicas, vídeos, e usando este cadastro se inscrevem nas oportunidades, que podem ser centenas agora na época do Grito Rock. Os produtores e promotores recebem a lista das bandas que se inscrevem e todos estão ali, prontos para serem avaliados, todos num mesmo lugar, com um mesmo formato... Vocês não sabem o que é selecionar 20 artistas a partir de 500 inscrições para um edital ou um festival usando envelopes com as inscrições, CDs, fotos, uma burocracia infinita (SCHIMIDT, 2014, [n.p.]).

As identidades se estabelecem em perfis. Esses perfis são subdivididos com base no papel de cada um deles, no caso, fãs, produtores e artistas. Os artistas estabelecem os seus perfis por intermédio de uma página em que são expostos dados básicos, como os integrantes da iniciativa, a instrumentação do grupo, um *release*, expondo origens, propostas, influências ou qualquer outro aspecto considerado como relevante. Vale lembrar que o T.N.B., como é apresentado no site, também é uma "ferramenta de trabalho". Assim, os perfis também são compostos com base nas necessidades de articulação mercadológica de artistas e produtores. Nesse sentido, os perfis também permitem a disponibilização de *riders* técnico, bem como mapas de palco e orçamentos. Também permite a disponibilização de material para *download* ou *streaming*, geralmente áudio. Fotos ou elementos iconográficos também podem ser disponibilizados. Por fim, todos os contatos dos artistas, como e-mail, telefone, *webpage*, entre outros, podem ser mostrados.

As relações, geralmente, se estabelecem da seguinte forma: os produtores, que também possuem perfis cadastrados no T.N.B. – esse é o caso do Coletivo Ocuparte – lançam pequenos editais nos quais são especificados o tipo de evento, as exigências, que artistas podem se inscrever, se há ou não cachê ou ajuda de custo. Os artistas – com base nos seus perfis – se inscrevem e concorrem, com base na identidade que projetam, sendo assim selecionados os mais "aptos", sendo este parâmetro definido pelo produtor. As bandas selecionadas iniciam um contato mais próximo com os produtores, chegando até o evento. É através dessa relação que bandas do país inteiro circulam com a ajuda do Circuito Fora do Eixo. Ao mesmo tempo, esse é o mesmo mecanismo pelo qual o Coletivo Ocuparte seleciona grupos musicais locais ou de outras cidades para participar dos seus eventos.

O Ocuparte faz mais do que confiar única e exclusivamente nos dados dos perfis das bandas expressos no T.N.B. Na verdade, os contatos e experiências com os grupos estabelecem o Romualdo chama de um *networking* paralelo à rede social. Assim, o Coletivo acaba por possuir outros parâmetros que advêm da experiência em meio físico para a seleção

de grupos. A identidade projetada no ciberespaço, portanto, se coaduna com aquela que é expressa para além dele. Como demonstram Peterson e Bennett (2004), as cenas musicais e, no caso, o contexto no qual se apoia o trabalho do Ocuparte e sua relação com as bandas que dele participam está ligado com uma dinâmica que tem suporte nas articulações sociais do meio virtual, mostrando-se assim complementares, ou interligadas daquelas estabelecidas online. Uma dinâmica não existe sem a outra. Na verdade, elas são indissociáveis.

A dinâmica de relações que se estabelecem via T.N.B. tem mais um papel, expresso por mais um perfil: o fã. Esses também podem se cadastrar ou podem participar da rede sem cadastro. Essas pessoas têm a oportunidade de conhecer e acompanhar o trabalho de artistas que integram esse contexto. Nos perfis dos artistas há duas formas de estabelecimento de contato direto ou indireto na rede, o que ajuda a mensurar a ideia de "popularidade" ou "visibilidade" dos artistas via T.N.B. Em primeiro lugar, cada perfil de artista possui um espaço para comentários, que qualquer visitante da página do perfil pode utilizar. É um campo de inserção de texto livre, usado para fins diversos como críticas, elogios, recados, contatos, marcando assim uma forma de relação comunicacional assíncrona que determina modos de socialização online. Em segundo lugar, há o botão de compartilhamento e "like" do *Facebook*, conotando que essa rede possui relações com outras redes sociais, ampliando, caso possível e conforme os contatos que se estabelecem, a visibilidade dos perfis no T.N.B. Outra possibilidade de "mensuração" da dinâmica social estabelecida em cada perfil seriam as estatísticas que o portal oferece aos usuários, como números de visitas na página do artista/produtor, compartilhamentos, número de *downloads*, etc.

Apesar do já citado *networking* do Coletivo Ocuparte, formado através de suas relações locais, o T.N.B. é a ferramenta mais utilizada. E o impacto dessa rede em nível local é marcante, uma vez que, assim como no caso da exigência de músicas autorais para se participar de shows, criar e manter um perfil na rede se tornou obrigatório. O resultado é que há, nos dias de hoje⁷², uma base de trinta e seis perfis de bandas e músicos com carreira solo em Sobral. A grande maioria dos perfis está preenchido completamente, com fotos, release e músicas para *download* e *streaming*. Dessa forma, o T.N.B. acaba por refletir não apenas os modos de inserção das bandas sobralenses no contexto do Coletivo Ocuparte, mas também é um suporte para esses modos. Os perfis das bandas são também caminhos pelos quais elas se mantêm dentro de filosofias que são propagadas no Fora do Eixo, como a produção de música autoral e sobrevivência através de uma cultura artística independente. A rede é, portanto, parte significativa da articulação musical dessas bandas como práticas musicais sobralenses,

⁷² No caso, o período de escrita deste trabalho.

orbitando no contexto estabelecido pelo Ocuparte. Ao mesmo tempo, é a complexa imbricação entre a rede social em meio virtual e articulação no contexto físico que garante ao Ocuparte e às bandas participantes a constituição e manutenção da estrutura na qual atuam.

O *quarto ponto ideológico* que define a atuação do Coletivo Ocuparte em Sobral é o mote que deu origem ao seu nome, no caso, a necessidade de ocupação e a apropriação de espaços públicos. A Casa de Rock, apesar de utilizar-se, em vários momentos, do Clube dos Artistas, Clube do Aeroporto e do Clube dos Motoristas, também se valeu de espaços públicos para a realização de shows. Contudo, o Ocuparte tem como mote principal a utilização desses locais. A título de exemplo, o Sonora Rock Sobral, evento realizado pela Casa de Rock, aconteceu em local público, mas o Nostalgia Rock Party aconteceu no Clube dos Contabilistas.

O Coletivo Ocuparte tem como ideal a utilização de espaços públicos, o que tem implicação direta na sua inserção política. Não se pode dizer que esta é uma ideologia própria do Circuito Fora do Eixo, uma vez que há diversas casas de show, privadas, que cobram entradas e que sobrevivem como Coletivos integrados à rede em todo o Brasil. Foi uma opção do Romualdo e equipe manter essa forma de trabalho. Isso tem associação com história do Coletivo, na inspiração pelo "Ocupa Sampa".

Assim, a quase totalidade dos eventos ocorre em espaços abertos, de forma gratuita, a partir de articulações com o poder público local, no caso, a Prefeitura da cidade, especificamente em relação com a Secretaria de Cultura. Sobral é dotada de uma série de espaços que permitem esse tipo de acontecimento. Há uma conjunção de fatores que gera a predisposição para esse tipo de acontecimento e que subsidia as ideologias do Ocuparte. Percebe-se que praças são espaços amplamente utilizados e recorrentes na cidade. A margem esquerda é urbanizada, bastante frequentada, equipada com pista de *cooper*, bares e restaurantes nas proximidades e estrutura de convivência, como bancos, jardins, etc. Em conjunto com essa estrutura, há o Largo das Dores, que possui uma arena com um pequeno palco. Mais próximo da margem do Rio Acaraú há o Museu Madi⁷³ e uma concha acústica que se encontra subutilizada. Entre as várias praças de Sobral, uma se destaca como um local em que jovens se reúnem para beber, conversar, bem como estabelecer práticas relativas ao lazer. Trata-se da Praça Quirino Rodrigues, conhecida também como "praça do Farias Brito", em decorrência do Colégio de mesmo nome que se encontra nas proximidades. Esta localidade também está equipada com uma pequena arena, ideal para a realização de eventos. O Instituto ECOA, até recentemente, também era amplamente utilizado. Esse é um espaço

⁷³ O Museu Madi é destinado à exposição de obras do movimento Madi, das artes visuais.

tombado pelo IPHAN e utilizado para a realização de eventos no campo da cultura, sob a tutela da prefeitura do município. Dispõe de um teatro, bem como amplo espaço externo.

Figura 11 – Anfiteatro da Praça Quirino Rodrigues



Fonte: Própria

Figura 12 – Anfiteatro do Largo das Dores (Margem Esquerda)



Fonte: Própria

Figura 13 – Área externa do Museu Madi (Margem Esquerda)



Fonte: Própria

São nesses locais que o Ocuparte realiza os seus eventos. Há, nesse caso, uma convergência entre a ideologia do Ocuparte e as bandas, bem como públicos que participam dos eventos. De uma perspectiva diferenciada, diversos grupos juvenis já ocupam espaços na cidade. No caso das praças, há grupos de skatistas, bem como fãs e músicos de bandas de rock/metal em quase todas elas, assim como na margem esquerda. A partir de princípios diferentes, a apropriação dos espaços acontece. E, mais uma vez, de maneira difusa, se estabelece a ideologia do Ocuparte. De um lado, pessoas que, há muito tempo, se valem do ato de ocupar espaços públicos como modos de composição de contextos de convivência específicos, voltados para as suas práticas musicais. Consolidam-se, nesses espaços, verdadeiras cenas, em que o lazer, a socialização, a manutenção de amizades se consolidam em momentos coletivos, amalgamados por música, na maioria dos casos. O Espaço público, portanto, se reconfigura com base nas significações que as pessoas o dão a partir de suas práticas:

A juventude, não somente por ser o ator por excelência da cultura de massa, acaba por protagonizar os espetáculos urbanos, "esteticizando" as imagens, difundindo a versatilidade e libertando os movimentos como um modo de ser moderno (ROSA, 2008, p. 98).

Por outro lado, apesar da afinidade e da óbvia conexão entre as pessoas que integram o Ocuparte e os indivíduos supracitados, estabelece-se um discurso diferente, mais baseado na visão política de se ocupar espaços públicos. Apesar da afinidade, os motivos são diferenciados. Ao definir o que é o Coletivo, Romualdo afirma:

O Coletivo hoje ele é um movimento de músicos, produtores, jovens interessados em estar produzindo cultura na cidade. E aí a gente sempre está visando os espaços públicos, né? Ocupação dos espaços públicos com música, cultura, no geral. Levando isso sempre de forma gratuita, né? Sempre chamando as pessoas a fazer parte também, de levar a música, a arte, pra esses espaços abertos, pra essa fluidez do fazer artístico-cultural da cidade (ROMUALDO, 17/10/2014).

Há uma preocupação, por parte do Romualdo – compartilhada com a sua equipe – de se ampliar, através da utilização de equipamentos de lazer públicos, como praças, centros, entre outros, o acesso e a visibilidade das produções artísticas da cidade de Sobral. Ao mesmo tempo, não se busca – por parte do Coletivo – apenas fornecer uma estrutura e espaço para as pessoas que já ocupam os referidos espaços. Apesar do fato que são esses os principais frequentadores dos eventos idealizados pelo Ocuparte, a ideia é popularizar, ampliar as possibilidades de utilização desses equipamentos.

[...] Essa proposta de ocupação. Ocupação dos espaços, ocupar o tempo, ocupar as pessoas... a partir daquele momento em que a gente leva um

evento gratuito as pessoas estão ali, de certo modo, gerando uma ocupação ali pela arte, pela música. Muita gente chama de lazer né, mas eu acho que é uma ocupação [...] Então é isso: ocupando com arte, né? (ROMUALDO, 17/10/2014).

Essa característica de ocupação remete à visão política que caracteriza o discurso do Ocuparte. Acredita-se que as pessoas que compõem esse contexto são parte de uma construção maior, uma ocupação que implica numa mudança de rumos do exercício da cultura na cidade, da qual todos os envolvidos possuem papel ativo:

Parte muito de uma iniciativa realmente cidadã. As pessoas se movimentando, querendo fazer parte da sua cidade. Levar algo pra sua cidade. [...] Todo mundo pode, todo mundo pode se unir e ir pra rua, todo mundo pode sim, tá ajudando a construir... claro que hoje a gente tem uma organização maior, pensa bem diferente do que pensava há dois anos atrás, mas a gente também continua nesse mote: a atividade tem que ser gratuita, a gente tá querendo oportunizar mais... (ROMUALDO, 17/10/2014)

Esse é mais um discurso político e que marca a inserção do Ocuparte nesse círculo. Para que as produções aconteçam, é necessário mais do que a mera abertura e chamada a um suposto exercício de cidadania. A forma pela qual essa ocupação acontece é complexa e engloba visões de mundo diferentes, seja da própria coordenação do Coletivo, das pessoas que frequentam os eventos, das bandas que tocam, dos grupos de teatro, dos produtores de audiovisual, etc. Da mesma forma, esse discurso é um canal que se materializa nas ideologias que o Ocuparte tem como parte de suas ações. É necessário se integrar à forma pela qual se dão as práticas desse grupo, pelo menos em parte, para que se possa integrar a rede que se desdobra em Sobral.

Outro ponto que é essencial, dentro do discurso da ocupação, é a inserção direta do Ocuparte nos debates acerca das políticas para a cultura em âmbito municipal. Também tem reflexo na constante negociação que se estabelece para que essa ocupação ocorra. Romualdo é membro do Conselho de Cultura de Sobral, bem como do COJUVE. Isso faz com que o Coletivo seja reconhecido, em âmbito de política municipal, como uma iniciativa que produz no campo da cultura. Graças a essas articulações, principalmente por parte do Romualdo, o Ocuparte participa da articulação para implantação do Sistema Nacional de Cultura em Sobral, integra as atividades do COJUVE e, nessa dinâmica, consegue pequenas parcerias para a realização das ações do Ocuparte. A prefeitura do município materializa essa parceria por intermédio de pequenos apoios, como sonorização de shows, autorização para utilização de equipamentos culturais públicos sem o pagamento de qualquer taxa, bem como apoio para impressão de cartazes e panfletos. Mas esse apoio nem sempre é regular. Ele depende dos orçamentos das secretarias, disponibilidade de agenda e de ampla negociação.

O instituto ECOA também forneceu alguns apoios. No ano de 2013, esse espaço foi utilizado por diversas vezes, tanto para a realização de shows, quanto para o "EntrePontos", que visava a formação e articulação de produtores culturais. Essas articulações são integradas à ideologia do "Pcult", um elemento das articulações do Ocuparte que é fruto da estrutura de coletivo que é difundida pelo Circuito Fora do Eixo. A intenção do Ocuparte não é apenas produzir eventos, mas se integrar e modificar os modos pelos quais se produz cultura no âmbito da cidade de Sobral e região.

Estabelece-se, portanto, uma pequena rede, difusa em termos de concepções, envolvendo o poder público local, as pessoas que frequentam os eventos, os artistas envolvidos, bem como o Coletivo Ocuparte. Apesar da resultante – os eventos –, muitos são os caminhos e discursos envolvidos. O "universo" formado por essa rede é, portanto, complexo e não necessariamente centrado no Coletivo, apesar de ele ser o seu maior articulador.

Toda essa dinâmica já permitiu a realização de uma grande quantidade de eventos, do ano de 2012 até os dias atuais. Os nomes dos eventos marcam essa difusa relação, remetendo-se, em muitos casos, à ligação do Ocuparte com o Circuito Fora do Eixo, em outros momentos, ao atendimento de demandas do contexto de Sobral. As "Noites Fora do Eixo", por exemplo, que são shows realizados pelos Coletivos em suas Respectivas localidades, são obrigação daqueles que integram o Circuito Fora do Eixo. Essa realização se mostra muito mais como uma opção do que uma "obrigação":

[...] não tem obrigatoriedade. Noite Fora do Eixo foi porque a gente ficou pensando assim: meu irmão, não vamos fazer Quanto Vale o Show porque o projeto terminou; não vamos fazer Noite da Juventude [...] Então vamos fazer Noite Fora do Eixo porque é mais a perspectiva mesmo da ideia do projeto, né? É uma banda de fora que tá em circulação e tal... (ROMUALDO, 17/10/2014).

A definição de qual evento seria e a decisão pela nomenclatura "Noite Fora do Eixo", nesse caso, dependeu do posicionamento do Coletivo frente à dinâmica do contexto político em que atua, como a COJUVE, o Circuito Fora do Eixo, bem como projetos com parceiros, como é o caso do "Quanto Vale o Show". A depender da natureza do evento e das parcerias realizadas, delineia-se um tipo específico de produção. Esse é o caso do "Grito Rock", que é uma realização conjunta com o Circuito Fora do Eixo. Este acontece anualmente, geralmente no período do carnaval e de forma simultânea em vários pontos da rede no Brasil. Em Sobral, apesar do apelo do rock nesse acontecimento, houve nos interstícios dos shows, apresentações de *break dance*, na Margem Esquerda, no Museu Madi. Em festivais que ocorreram no

instituto ECOA, pela própria estrutura, foi possível convidar a participar grupos de teatro, que integraram a programação principal. No Largo das Dores, em determinadas ocasiões, a parede do fundo da Igreja de Nossa Senhora das Dores foi utilizada para projeções de filmes curta metragem.

Assim, a partir das demandas, parcerias, negociações, bem como ações das pessoas envolvidas nesse universo a atuação do Coletivo Ocuparte se mantém. De 2012 até os dias atuais, já foram realizadas cinco edições do "Noite Fora do Eixo", circulando bandas de outras cidades, bem como abrindo o mesmo espaço para grupos sobralenses, geralmente bandas de rock ou cantores de Hip Hop; Duas Edições do "Grito Rock", que também foi um espaço de circulação de bandas de Fortaleza e Teresina-PI, bem como grupos da cidade, com inserções de grupos de *Break Dance*; Uma Edição do Festival "ECOA Independente", fruto de uma parceria com o Instituto ECOA e que também abriu espaço para grupos de teatro, bem como grupos de dança, em específico, a chamada *swingueira*, além da ampla participação de bandas de rock de Sobral, a exemplo da "Procurando Kalu" e "Interferência"; Quatro Edições do "Quanto Vale o Show?", um evento que acontece tanto em Sobral quanto em espaços de música independente na cidade de Fortaleza, cuja dinâmica se estabelece a partir da participação do público como "mecenas", que podem pagar, contribuindo para uma caixinha do artista ao final de seu show. A ideia é criar a consciência nas pessoas da necessidade de se participar como suporte da cultura e dos artistas independentes, dando a essas pessoas certo protagonismo; E, por fim, uma "Noite Black", voltada para a *Black Music*.

Figura 14 – Grito Rock 2014



Fonte: Própria

Figura 15 – Noite Fora do Eixo



Fonte: Própria

Figura 16 – Quanto Vale o Show?



Fonte: Própria

Figura 17 – Cartaz do Grito Rock 2013



Fonte: Coletivo Ocuparte

Figura 18 – Cartaz do Quanto Vale o Show



Fonte: Coletivo Ocuparte

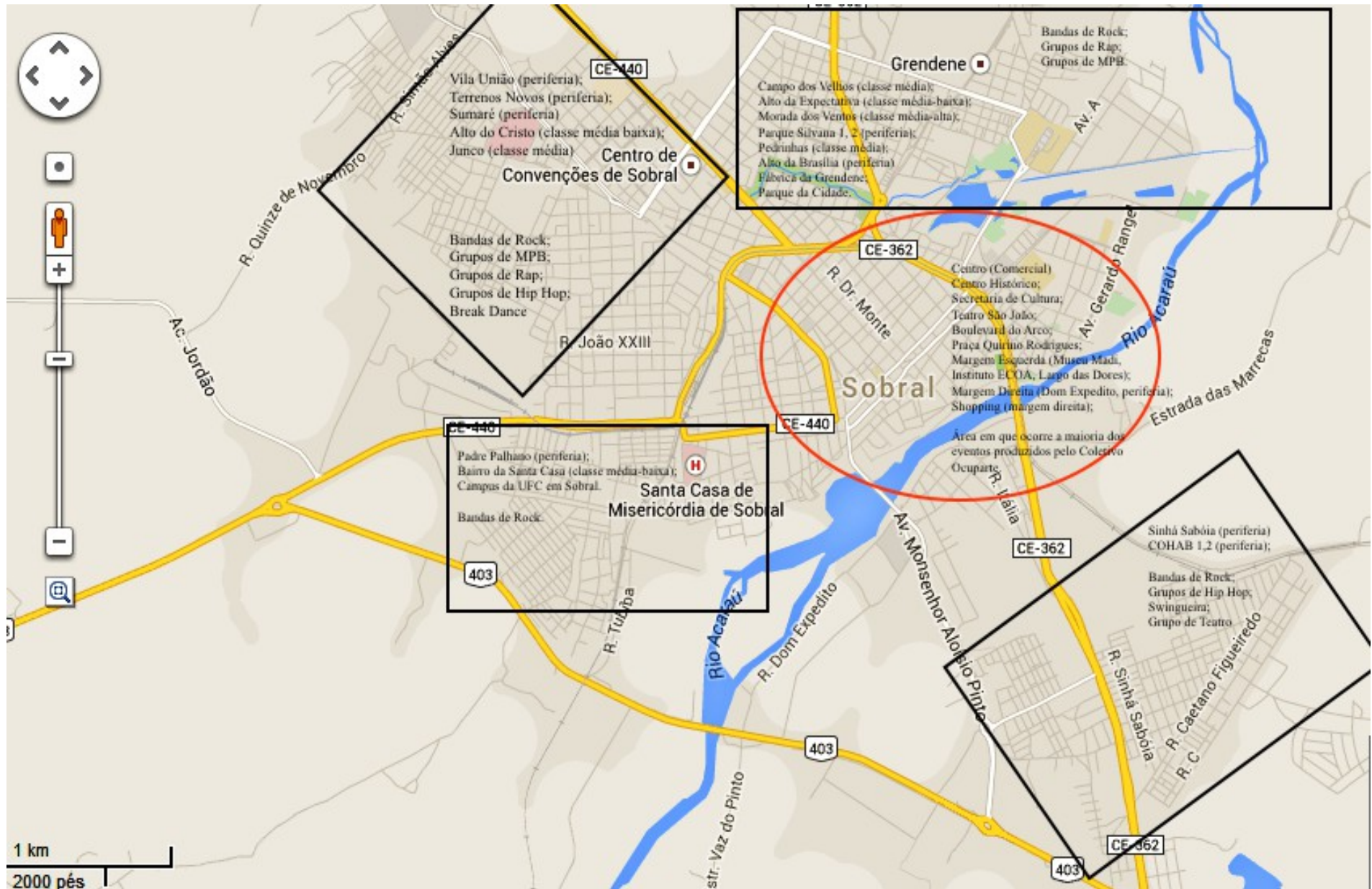
Figura 19 – Cartaz da Noite Fora do Eixo



Fonte: Coletivo Ocuparte

O mapa a seguir (Figura 20) apresenta, de forma aproximada, algumas demandas, bem como grupos que tendem a se articular em eventos do Ocuparte. Percebe-se, a princípio, que nos quadrantes específicos não há um padrão de públicos e/ou bandas. Existem pessoas que moram em periferias, outras que vivem em bairros de classe média e/ou média-baixa que figuram nessas relações, geralmente materializadas em eventos que acontecem no centro da cidade. O mesmo é perceptível em bairros de classe média, ou média alta. Isso não tem relação apenas com as bandas e grupos, mas também se estende aos públicos. Eles vêm de todos esses lugares, geralmente numa relação bairro – centro. Entende-se, todavia, que essas pessoas se encontram numa perspectiva cosmopolita (TURINO, 2003). Em outras palavras, trata-se de grupos ou indivíduos que não se enxergam, necessariamente, nas dinâmicas específicas dos bairros, ou mesmo em "unidades identitárias" ligadas às práticas abordadas no capítulo 1. São jovens que se percebem como "deslocados" dos bairros como um todo, ou parcialmente inseridos em termos de música. São, ao mesmo tempo, entusiasta de determinados gêneros e formas de fazer musical em que, na perspectiva única do bairro não se encontra suporte. O contexto articulado pelo Coletivo, portanto, acaba por se mostrar como um território viável, possível para que tais práticas ocorram.

Figura 20 – Mapeamento sucinto da dinâmica do Ocuparte



Essa dinâmica difusa e complexa acerca das demandas atendidas pelo Ocuparte leva à constatação de uma *quinta característica* de sua atuação, que é o fato de que o suporte do Coletivo é voltado para a produção artística e não apenas musical. Essa concepção não é exclusiva do Ocuparte já que no Circuito Fora do Eixo há diversas iniciativas de cunho audiovisual, como o Seda (Semana do Audiovisual), que abrange todo o país e além e a Mídia Ninja, que se popularizou com a cobertura dos protestos de 2013 Brasil afora. Não apenas isso, mas o Circuito mantém ciclos constantes de debates e formação acerca da produção artística independente. Um exemplo dessa ação foi a "Feira da Música 2014 Lab Sobral", que promoveu, no mês de novembro de 2014, não apenas shows, mas também palestras e oficinas de sonorização, técnico de áudio, produção cultural, entre outros. Assim, percebe-se que a ideia de arte, assim, como os já mostrados ideais acerca da música independente propagados pelo Ocuparte em Sobral se estende a outras linguagens.

Essa superação de paradigmas no campo da produção cultural se alinha com a já comentada mudança – ou pequena mudança – nas políticas culturais no Brasil, que, por sua vez, encontra eco na visão de cultura como recurso, de Jorge Yúdice:

[...] o papel da cultura expandiu-se como nunca para as esferas política e econômica, ao mesmo tempo que as noções convencionais de cultura – ou seja, o modelo da melhoria (segundo Schiller ou Arnold) ou da distinção (segundo Bordieu) , tradicionalmente aceitos, ou a sua antropologização mais recente, como um meio de vida (Williams), segundo a qual reconhece-se que a cultura de qualquer um tem valor – talvez seja melhor fazer uma abordagem da questão da cultura de nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, como um *recurso* (YÚDICE, 2006, p. 25, **grifo do autor**).

Assim, a ideia de autonomia, de entrada esclarecida em coletivos, de cultura independente se refere a um modelo de vida cultural que se estabelece na sua utilização enquanto recurso. Tal forma é aplicada nos ideais dos agentes que são parceiros ou integrantes da rede do Fora do Eixo e esses encontram apoios em públicos, bandas, bem como produtores, que têm, na vivência do cotidiano na contemporaneidade, certo alinhamento com esse modo cosmopolita (TURINO, 2003) de ser, inclusive em relação com a música.

Contudo, fala-se da arte em geral como elemento que se agrega a toda essa dinâmica e suas produções, seja no campo audiovisual, cênico, visual, coreográfico ou musical, bem como a junção de todas essas linguagens, tornando-se, por sua vez, um recurso. Recurso esse que não se pauta na mera condição ou relação supostamente "mecânica" de produção e consumo, mas que tem, por sua vez, sentido cultural, diluindo-se no cotidiano das pessoas, que criam significados culturais a partir de sua inserção nesse modo de ser e estar no mundo (ROCHA, 1995; CANCLINI, 1995).

Em se falando de Sobral, especificamente, percebe-se que a ideia de fomento à produção artística, como um conceito "guarda-chuva" é bastante utilizado. Como já foi amplamente apresentado, há uma série de práticas que se manifestam no contexto idealizado pelo Coletivo. Entre elas estão o grupo Corpo Cênico Cearense, do teatro, uma série de grupos de Swingueira, voltados para a dança e inspirados nas coreografias dos grupos de pagode baiano. Grupos de *Break Dance*, também na perspectiva da dança, se apresentam nos eventos. No campo do audiovisual, muitos eventos contam com a exibição de filmes, geralmente de curta metragem. Houve casos em que foram ministradas oficinas de grafite.

Contudo, é importante ressaltar um aspecto nessa visão da produção artística. Apesar da ampla articulação do Coletivo em prol das mais variadas linguagens, há uma predominância característica da música. E essa relevância é recorrente em outros Coletivos. O trabalho de Carvalho (2011), por exemplo, evidenciou a presença quase que total de grupos musicais como os principais articuladores por parte do Coletivo Retomada, em Montes Claros-MG. Essa situação se repete em Sobral. A presença de outras práticas como as supracitadas marca um diferencial do que foi retratado no trabalho de Carvalho, mas, até o presente momento, não foi constatado um evento sequer produzido pelo Ocuparte que não possuísse atrações musicais. O teatro, a dança, as artes visuais e/ou audiovisuais têm sua representatividade no contexto do Coletivo. Porém, não se mantém, nesse espaço, por si só. Por outro lado, a quantidade e bandas, artistas solo e outras formações musicais supera numericamente as demais práticas, sendo, inclusive, suficiente para a manutenção de eventos com certa regularidade.

Outro aspecto deve ser ressaltado é a grande predominância de bandas de rock dentro das iniciativas musicais. A grande maioria das práticas musicais que acontece no contexto do Ocuparte é voltada para esse gênero musical, considerando o caráter multifacetado de sua existência. Isso pode se explicar com base em alguns fatores. O primeiro seria o fato de que muitas ideias voltadas para a vida musical independente têm história dentro do mundo do rock, que se traduz em situações sociais consolidadas por essas concepções. Elas se alinham com ideais de produção artística independente trazidas pelo Coletivo. O caso do *Do It Yourself* é icônico e marca a vida de pessoas ligadas ao rock – e não apenas ao punk – no mundo inteiro. Ao mesmo tempo, sabe-se que muitas bandas de rock/metal sobralenses não são influenciadas por essa filosofia. Um segundo fator seria a própria questão histórica das bandas de rock na cidade de Sobral. Já foi evidenciado neste trabalho que a Casa de Rock Produções tem filosofias, de certo modo, parecidas com as do Ocuparte. Assim, os eventos de rock em Sobral, sobretudo aqueles que ocorreram sob os auspícios da Casa de Rock,

possuíam – e possuem – ampla relação, ou melhor, se pautam na construção de uma cena musical independente na cidade. A partir desses dois fatores, entende-se que o rock acaba por representar, de forma difusa em termos de ideologia, o movimento que preza pela produção artística independente em Sobral.

Tudo isso tem ligação com a necessidade de criação de abordagens e discussões mais amplas dentro do Ocuparte, que estão além da questão das produções artísticas, mas que se integram em quesitos mais profundos. Apesar da pouca visibilidade dessas discussões, o Ocuparte tem trazido à tona algumas considerações acerca de temas como o meio ambiente, quando considera, em seus eventos, a questão da limpeza dos equipamentos culturais, bem como recolhe o lixo dos espaços em que os eventos ocorrem. Há casos em que os membros do Coletivo fizeram limpeza de lotes vagos, numa tentativa de conscientização acerca de temáticas ambientais. Outro ponto que tem ganhado relevância nas discussões no Ocuparte é a questão LGBT⁷⁴, mas que ainda não tem grande ressonância.

Toda essa dinâmica revela que a atuação do Ocuparte se mostra como mais do que uma mera campanha ou necessidade de produção artística. Busca-se uma completa mudança de paradigma no campo das políticas culturais, no que diz respeito à autonomia dos produtores artísticos, da sociedade civil em geral, no tocante à consciência e atuação destes em prol desse setor. Ao mesmo tempo, essas ações têm relação com mudanças na política cultural brasileira, como, por exemplo, na mudança do conceito de cultura, de um meramente "artístico e patrimonial" para outro antropológico (RUBIM, 2010), capaz de incorporar pautas diversas e de se aproximar, de forma mais efetiva, das pessoas e das práticas musicais que as representam. O Ocuparte, mesmo na complexidade das relações que estabelece, busca influenciar a sociedade que o circunda, no intuito de efetivar algumas dessas concepções.

Assim, o *sexto* e último elemento que caracteriza o Ocuparte tem relação com todos os outros, mas, principalmente, se articula com a ideia de politização dessa iniciativa. Em uma reunião realizada no dia 18/11/2014, acerca da implantação do Sistema de Cultura da cidade de Sobral, frente ao Conselho de Cultura do Município, Romualdo declarou que boa parte do que é produzido no campo da cultura nesse contexto vem das ações de jovens. Essa fala evidencia uma postura do Ocuparte, que integra seu próprio discurso à questão da agência de grupos juvenis enquanto parte da cadeia produtiva da cultura independente que fomenta. De fato, é perceptível que a grande maioria dos integrantes das bandas, dos grupos de dança, bem como de teatro ou de *break dance* e *hip hop* poderiam ser enquadrados em categorias como

⁷⁴ LGBT - Acrônimo de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros. Apesar da existência de outras siglas, esta é a utilizada pelos membros do Coletivo.

adolescentes e jovens, sobretudo pela sua faixa etária. São pessoas que se encontram entre 15 e 32 anos de idade, geralmente, estando a grande maioria em momentos como a escola, no ensino fundamental e médio, ou mesmo na universidade. Também é fato que essas pessoas, especificamente, nos ditos momentos de lazer e na utilização dos equipamentos culturais já citados compõem modos de sociabilidades distintos, geralmente associados com a música. O Coletivo se enquadra nessa dinâmica, ajudando no fomento a esses espaços e permitindo que esses pequenos grupamentos juvenis, extremamente multifacetados – principalmente quando se fala de bandas e públicos – estabeleçam práticas artísticas, sobretudo musicais.

Um olhar externo poderia associar as práticas musicais que orbitam em torno do Coletivo Ocuparte a partir de qualquer outro ponto de análise e, não necessariamente, da perspectiva juvenil. Quando se fala de juventudes na contemporaneidade, compreende-se que estas se encontram sob o crivo de uma grande quantidade de variáveis, entre elas, a relativização do curso da vida e a mudança de paradigma associado a essa categoria, cada vez mais volátil e discursiva, pós-moderna (GROPPO, 2010). Mas são dois fatos que subsidiam esse discurso e ambos estão amparados na figura do Romualdo. O primeiro é que ele é estudante do curso de Sociologia da Universidade Estadual Vale do Acaraú em Sobral. Há, nesse contexto, um grupo ativo que desenvolve, constantemente, pesquisas no âmbito dos estudos sobre juventudes, no caso o "Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Culturas Juvenis" (GEPECJU). Percebe-se um impacto notável dessa iniciativa sobre as ações do Romualdo como membro do Ocuparte, bem como nas instâncias políticas das quais faz parte. Isso é declarado pelo próprio Romualdo, que tem contato com o grupo, bem como seus pesquisadores, que são os seus professores. Outro ponto é que há, nos dias de hoje, por parte da prefeitura de Sobral, uma forte inclinação para se discutir, mesmo que de forma ainda incipiente, políticas para o setor da juventude. No ano de 2013, foi nomeado o COOJUV, o já citado Conselho de Juventude da cidade, que reúne políticos, bem como membros da sociedade civil.

Muitas ações do Coletivo Ocuparte, portanto, têm como mote a relação que estabelecem com as culturas juvenis da cidade de Sobral. Mas não pode se dizer que ele atinge a juventude como um todo. Na verdade, da mesma forma como se percebe, no campo das representações de práticas artísticas – sobretudo musicais – no entorno do Coletivo, uma alta representatividade do rock, entende-se que esse contexto não abrange juventude como um todo, ou todas as juventudes que na cidade se processam. Existem incontáveis grupos que não frequentam, sequer têm interesse pelas ações do Ocuparte. A ideia de ocupação do Coletivo, portanto, é parcial; É uma esfera social, um nicho multifacetado e que permite a manifestação

de diversas práticas, sob o crivo da juventude, ou sob a perspectiva de que se trata de grupos juvenis em articulação. Também é importante considerar que esse discurso vem, a princípio, de uma parte desse contexto complexo. Muitas pessoas que se envolvem com essas atividades, que tocam, produzem e frequentam eventos do Ocuparte não necessariamente compartilham desse discurso.

E isso pode ser trazido para um âmbito maior. Considerando que o Ocuparte, através das pessoas que produzem eventos, articulam bandas e demais práticas artísticas proporcionam um espaço para que várias práticas musicais possam se articular, como contextos que fazem parte de contextos maiores, entende-se que se estabelece um universo complexo, cujos modos de sociabilidade que nele se processam orbitam em volta da estrutura e influência do Coletivo. Isso não implica que esses pequenos contextos careçam de autonomia; pelo contrário, esses contextos – geralmente juvenis – se articulam internamente, sejam eles bandas, grupos, públicos, entre outros. Assim, uma análise das formas pelas quais esses contextos juvenis se articulam socialmente, o que implica numa centralidade da música nessas práticas (FINNENGAN, 2007), se faz necessária, no intuito de se compreender os caminhos pelos quais juventudes sobralenses se articulam, bem como o papel que música desempenha nesse processo.

5 PRÁTICAS MUSICAIS JUVENIS DO COLETIVO OCUPARTE

Como já foi apresentado nos capítulos anteriores, percebe-se, no multifacetado contexto da cidade de Sobral uma grande quantidade de práticas musicais que tangem às múltiplas possibilidades de socialização nesse espaço. Assim, não se pode falar de Sobral no singular, sequer a partir da noção de que a ideia de "Opulência e Tradição" de maneira unívoca. A cidade, em termos das diversas configurações sociais e, portanto, musicais, que apresenta deve ser encarada no plural. Os fatores anteriormente apresentados remetem a uma grande quantidade de acontecimentos, bem como de elementos e pessoas que garantem essa configuração múltipla e, ao mesmo tempo, idiossincrática em Sobral.

Tal ideia de multiplicidade tem tamanha força que se pode compreender que o interior das manifestações, das práticas anteriormente citadas, são multifacetadas em suas estruturas internas. É fato que essa visão – analítica, a princípio – não pode ser considerada como exclusiva de Sobral. O trabalho de Carvalho (2011) – como já foi mencionado –, diz respeito a um contexto cujas estruturas internas apresentavam características como essas. Ao mesmo tempo, os estudos sobre alteridade na Etnomusicologia demonstram, a partir de seus pesquisadores, que a condição interna da diferença garante à música uma situação diversa, mesmo sendo compartilhada por vários indivíduos em um mesmo grupo.

Toda a discussão desemboca, portanto, no caso do Coletivo Ocuparte. Assim como os demais mundos musicais na cidade, ele se apresenta como um espaço no qual se processam vários grupos artísticos, sobretudo musicais e, a partir deles, estabelece-se um mundo musical que reflete a realidade multifacetada da vida na cidade de Sobral. Isso implica no fato que a diferença é – como já foi apontado – condicionante interna da dinâmica do Ocuparte, seja em suas relações "externas", com o poder público municipal ou com a rede Fora do Eixo, ou mesmo em seu cotidiano, representado pela própria dinâmica e organização dos produtores culturais que integram a equipe do Coletivo, ou mesmo os grupos que participam dos eventos que ele produz. O Ocuparte, portanto, traz consigo a dinâmica da diversidade, da variedade de discursos musicais que é evidente na cidade de Sobral. Mais do que isso, ele representa um meio que se compõe para além das delimitações dos bairros ou de redutos específicos através dos quais surgem bandas, grupos de teatro e dança, entre outros. Estabelece-se, através de sua ação, a possibilidade de que outra cena se delimite a partir de suas produções. Bandas de bairros afastados passam a tocar em eventos na margem esquerda – região central da cidade –, garantindo assim certa mobilidade, outrora não obtida com a mesma frequência. Contudo, o contrário, pelo menos no contexto do Coletivo, não é comum. Não é perceptível a mobilidade

no sentido contrário, no caso, dos eventos e de seus públicos para os bairros periféricos. Isso acontece pelo fato de que é comum que os jovens que compõem os públicos dos eventos do Coletivo Ocuparte já estabeleçam, em outras situações, essa mobilidade em direção ao centro. Muitos já se reúnem em praças, formam rodas de amigos, tocando instrumentos musicais – geralmente o violão. Esse é o caso da já citada praça Quirino Rodrigues, ou mesmo da margem esquerda. Ao mesmo tempo, os eventos que ocorrem na região central da cidade implicam num modo de concentrar esse público advindo de diversas localidades. Considerando uma série de fatores como a distância e a parca possibilidade de locomoção – o sistema de transporte público em Sobral ainda se encontra em um estágio preliminar –, percebe-se que realizar eventos como os que ocorrem na margem esquerda, mantendo um público similar, é inviável. Os espaços, portanto, parecem se consolidar como importantes, uma vez que tocam as ideologias apresentadas pelo Ocuparte, bem como já representa, no caso de alguns deles, território prévio de grupos juvenis. A margem esquerda ou a região central de Sobral representam possibilidades de congregação de pessoas para além da vida nos bairros afastados, bem como representa uma possibilidade de exercício de identidades – identidades pautadas em música – que não se alinham apenas com as possibilidades de socialização existentes nos locais mais afastados.

É importante, todavia, compreender que, como já foi apresentado no capítulo 2, não há apenas uma juventude em Sobral. Há grupos que se organizam de várias formas distintas. Isso está ligado com questões de gênero, classe, raça, gosto, entre outras. Assim, a variedade de grupos que se processam na cidade de Sobral, em termos de práticas musicais juvenis, é também refletida no contexto do Coletivo Ocuparte, que tem em suas concepções voltadas para o atendimento, ou a construção de uma cena ligada com discursos, ou com grupamentos juvenis. O fato de 1) concentrar os seus eventos no centro da cidade e na margem esquerda; 2) de possuir um trabalho que considere "arte" numa perspectiva ampla, incluindo, nas suas produções, pessoas e grupos de diversas linguagens, bem como "praticantes" de gêneros musicais distintos e a necessidade do Coletivo de criar uma cultura independente em Sobral, geram um contexto em que a diversidade se faz presente, a partir de aspectos como: os grupos que participam do cotidiano do Ocuparte, os jovens – indivíduos – que compõem esses grupos, a partir de seus contextos próprios de formação musical⁷⁵, dos públicos que compõem os eventos realizados pelo Ocuparte. Ao mesmo tempo, torna-se importante analisar as relações entre esses elementos com a própria atuação do Coletivo.

⁷⁵ Considerando que este trabalho enfatiza as práticas musicais juvenis no entorno do Coletivo Ocuparte.

É nesse sentido que este capítulo será delineado. A partir de pesquisa que foi realizada durante os anos de 2013 e 2014, dentro do contexto do Coletivo Ocuparte, considerando os elementos, pessoas, grupamentos e aspectos supracitados, será feita uma análise na busca de identificar as formas pelas quais se delineiam as práticas musicais juvenis no entorno do Coletivo Ocuparte. Para tanto, será considerado esse universo como um todo, no caso, o contexto, o mundo musical (FINNENGAN, 2007) do Coletivo Ocuparte. Apesar de seu aspecto multifacetado, não se pode deixar de considerar que o contexto gerado a partir da sua ação se mostra como um território em que elementos específicos se tornam evidentes.

Contudo, com base na ideia de que esse contexto, assim como qualquer outro contexto social é, por si só, multifacetado em suas estruturas internas ao se levar em conta que ele é formado por indivíduos que compartilham apenas parcialmente as suas concepções e, ao mesmo tempo, a partir da ideia de Turino (2008), de que a identidade vem de uma parte da apresentação do *self* (Turino, 2008) em situações de socialização diversas, deve-se entender que o contexto do Coletivo Ocuparte precisa ser compreendido nas lógicas isoladas dos demais componentes desse contexto. Assim, os jovens que compõem os grupamentos mais específicos que atuam no contexto do Ocuparte, no caso, as bandas e grupos, bem como os próprios jovens, como indivíduos nessas bandas serão analisados em termos de trajetórias de formação musical. Como "formação musical", neste trabalho, considera-se a perspectiva das ações e situações quem compõem as suas experiências e práticas musicais em geral, no caso, o *musicizing* (SMALL, 1998) desses jovens, associado com a vida cotidiana de cada um. Compreende-se, então, que as pessoas que fazem parte dos grupos que integram a dinâmica do Ocuparte estão em constante processo de formação musical e que ele é histórica e socialmente situado, pensado também em suas trajetórias individuais ou outros círculos de convivência, como o da escola, ou mesmo da família. Ao mesmo tempo, compreende-se que esses jovens, em sua maioria, dialogam, nos seus processos de formação musical, com os materiais que consomem midiaticamente em situações diversas e, a partir daí, os ressignificam em práticas locais.

Laughey (2006) fala de Silverstone, que oferece um modelo de círculo de consumo, uma prática que, a partir da relação entre produtores e consumidores, criaria uma situação de retroalimentação no que diz respeito à relação com produtos midiáticos. Assim, Silverstone se refere a momentos distintos nesse ciclo, que seriam: a imaginação, ou seja, um momento inicial (ou posterior) em que se anteciparia o desejo ou a necessidade de determinado produto – *commodity*, sendo a música parte dessas possibilidades; a apropriação viria como estágio posterior, "pós-compra" (LAUGHEY, 2006, p. 92), em que o consumidor traz ou cria para si

significados, no contexto da vida privada; No momento em que esse produto começa a ser incorporado a um contexto em que há outros produtos, outros significados, estabelece-se a objetificação. Tornam-se objeto de autoidentificação. É como se uma música, ou uma banda, bem como os materiais que produzem passassem a ser uma forma de se identificar a pessoa que os consomem, a partir de sua integração ao próprio contexto do qual o consumidor faz parte e; por fim, quando esse produto se torna tópico da vida cotidiana das pessoas, para além de seu mundo privado, chegando a ser elemento de discussão, divulgação, bem como socialização, estabelece-se a incorporação. Esse ciclo seria, portanto, o que alimentaria novamente a indústria cultural – e a indústria da Música –, de forma a gerar novos produtos, reiniciando assim o processo.

Apesar de parecer oportuno, o modelo de análise de Silverstone foi criticado pelo próprio Laughey (2006). Para ele, não há uma diferenciação entre dois modos de consumo que são, a princípio, distintos: as bases de consumidores pagantes ou não pagantes:

O modelo de Silverstone portanto parece acomodar tentativamente o consumo mediado e material mas ignora as diferenças óbvias entre as práticas do consumidor público e privado que envolvem ou não a compra. As práticas do consumidor não comprador como ouvir música em lojas ou assistir futebol [americano] em pubs, por exemplo, parecem capazes de ser iniciadas durante o momento público bem como momento mediado de commodificação e outorgados com significados sociais via interações cotidianas públicas durante o momento da conversão sem necessariamente passar por esses momentos privados de apropriação e além⁷⁶ (LAUGHEY, 2006, p. 93, **tradução nossa**).

Assim, não há, necessariamente, uma rigidez no que diz respeito aos processos de criação de significados sociais a partir do consumo. Ao mesmo tempo, são diversas as situações através das quais essas apropriações acontecem e nem sempre significando complementaridade no ciclo proposto por Silverstone. Algumas já foram apresentadas na citação acima, outras poderiam ser acrescentadas como as possibilidades de consumo (sem pagar, ou sem "compras", efetivamente) através da pirataria, do uso de *streaming* ou mesmo pelo acesso a mercados musicais independentes, com propostas diferenciadas daquelas do *mainstream*, mas com práticas semelhantes⁷⁷ (BRANDINI, 2004).

⁷⁶ *Silverstone's model therefore seems to accommodate tentatively both mediated and material consumption but ignores the obvious differences between public and private consumer practices that do and do not involve purchase. Non-purchasing consumer practices such as listening to music in shops or watching televised football in pubs, for example, would seem capable of being initiated during the public as well as mediated moment of commodification and bestowed with social meanings via everyday public interactions during the moment of conversion without necessarily passing through those private consumer moments of appropriation in-between.*

⁷⁷ Vide capítulo 3.

Também é princípio deste trabalho o fato que, como já foi constatado, grande parte das concepções musicais das pessoas que compõem a cidade de Sobral, em seus mais distintos meios de socialização, são formadas por relações com produtos, bens e serviços que circulam midiaticamente. Da mesma forma, esta constatação se aplica aos jovens que compõem os grupos e públicos que fazem parte do entorno do Ocuparte. Essas pessoas se mostram como consumidores e, a partir dessas relações, compõem-se como indivíduos, ou mesmo criam grupos, caminhos de sociabilidades.

O consumo, em si, por sua vez, se traduz em fazeres cotidianos. Dessa forma, essas relações estão presentes no ato de escutar e compartilhar música, na compra e venda de fonogramas, no estabelecimento de críticas e compartilhamento de gostos e opiniões entre amigos, ouvindo-se rádio em casa, acessando-se a internet, na troca de influências musicais entre familiares e amigos. Estabelece-se, a partir dessas ações um mundo – ou mundos – em que música é a amálgama, é um elemento de grande significado, que move, é caminho de expressão, de representação, é ação social (BLACKING, 1995). Contudo, não se deve esquecer que a música se apresenta, no caso dos jovens em questão, como um canal mediado pela indústria da música, pela própria indústria cultural, bem como pelos posicionamentos alternativos às *majors* em mercados, em nichos específicos, muitos deles compostos por esses mesmos indivíduos.

Ao mesmo tempo, não se pode deixar de considerar que esses jovens são, como aponta Laughey (2006), entusiastas dos elementos, movimentos e significados que consomem/ressignificam. Isso implica que, a partir da relação de consumo, criam-se caminhos de expressão musical específicos. Para Laughey, essas reações aparecem com base em um *continuum*, em que o envolvimento do consumidor – de música, no caso – ajuda a determinar o tipo de situação gerada. Tendo feito uma pesquisa com jovens ingleses, em sua análise, ele dividiu os consumidores entre "intensivos" e "casuais", o que, para ele, foi determinante de comportamentos diferentes. No caso dos consumidores intensivos, ele percebeu que a grande maioria faz uso de música gravada⁷⁸, mais do que a sua audição em outros meios, como rádio ou televisão. Quando utilizam meios como a TV, o fazem em complementaridade ao envolvimento primário, com a música gravada. Isso implica numa grande utilização de canais de música, mais que os demais, em que música não aparece, necessariamente, como central. A relação com a música específica, ou a relação com o universo criado para e com essa música é essencial para esses consumidores. Laughey defende processos complementares àqueles de Silverstone acerca do ciclo de apropriação de

⁷⁸ Vide gráfico em Laughey (2006, p. 118).

bens culturais mediados. Do mesmo modo, relativiza as possibilidades para que essas fases ocorram, em consonância com as suas críticas ao modelo de Silverstone. Assim, ele defende a ideia de que os consumidores intensivos, com base nas táticas utilizadas pelos seus respondentes, se baseiam em práticas de "visualização"⁷⁹, compra e apreciação. Ele vê essas táticas como complementares e ressalta que a compra, em si, é um momento que se complementa a partir da visualização e que, em alguns casos, por mais que a visualização seja "positiva", a compra em si não acontece. A apreciação, por outro lado, é um aspecto que pode permear outros momentos, até mesmo na visualização. Em contextos como o brasileiro, em que o consumo musical se estende, inclusive, à pirataria, esses momentos descritos por Laughey (2006) devem ser relativizados. Contudo, eles se mostram úteis. Os seus respondentes se utilizam de músicas baixadas na internet, da gravação de CDs, de canais de música, entre outros elementos para buscar por músicas novas e, só a partir daí, têm a possibilidade de adquirir algo. A apreciação seria o momento em que esse material passa a integrar, de fato, o cotidiano desse jovem como um elemento aceito.

Um segundo perfil identificado por Laughey (2006), com base em seus respondentes – e bastante recorrente – foram aqueles de consumo casual. Essas pessoas dedicam um tempo menor à música, sendo que se utilizam, majoritariamente, de meios como o rádio e a televisão, bem como destinam pouco tempo ou esforço para a utilização de meios como a internet. Ao mesmo tempo, os perfis desses consumidores se mostram mais variados, pouco atrelados a determinados artistas ou gêneros – como é o caso dos intensivos –, mas muito mais voltados a gostos mais comuns e variados, que geralmente circulam via radiodifusão.

Laughey traz mais detalhes de sua pesquisa, demonstrando, por exemplo, que determinados jovens, sobretudo de consumo intensivo, só são aceitos em determinados grupos a partir da realização do aspecto da compra, especificamente. São casos em que o fonograma, por exemplo, se mostra como um elemento de valor para a integração em determinado grupo. É o caso de alguns grupos de fãs de metal, ou mesmo de R'n'B⁸⁰, citados pelo autor. Contudo, o importante a se considerar é a ideia de *continuum*. Todos os envolvidos em sua pesquisa estão em um meio variado, são diferentes em uma série de aspectos, bem como agem e reagem de forma diferenciada a cada situação. Mesmo assim, o autor mostra que o tipo de envolvimento diz respeito à forma de consumo apresentada e empregada pelos diversos jovens que foram respondentes em sua pesquisa. Mesmo que não estejam, necessariamente,

⁷⁹ O termo utilizado por Laughey é *previewing* que, na tradução para o português, não dá uma noção ligada ao aspecto da visão. Contudo, é de música que o autor trata.

⁸⁰ *Rhythm and Blues*.

num mesmo contexto, partilham – em parte (BERGER, 1999) – da premissa do canal do consumo como elemento pelo qual se forjam experiências musicais. O mesmo pode ser dito acerca dos jovens que compõem o contexto do Ocuparte. Pode-se dizer que há diferentes formas de envolvimento dessas pessoas com a cena. Elas dizem respeito a uma série de fatores e também se alinham com a perspectiva do consumo de música como formador musical, em suas mais diversas formas e situações. Dessa forma, essas pessoas serão pensadas a partir de sua relação com música enquanto indivíduos, cuja trajetória de formação musical se estende ao consumo de música e ao seu envolvimento com esses processos. Tal dado é visível não apenas através da pesquisa de Carvalho e colaboradores (2014), mas também a partir das entrevistas que foram empreendidas com os integrantes das bandas que participam dos eventos realizados pelo Ocuparte. Da mesma forma que constatado por Laughey (2006), é possível dizer que no cotidiano dessas pessoas, música se apresenta numa perspectiva midiática, é consumida a partir dessas experiências – não necessariamente da mesma forma que descrita por Laughey – e gera diferentes formas de envolvimento, que também impactam a dinâmica do Coletivo.

Um ponto destacado na pesquisa de Laughey foi o fato de que, ao tratar de consumo em música, ou de envolvimento no fator consumo, ele demonstrou que a prática musical comum a esses jovens tem a ver com fato de se ouvir música, de se comprá-la, de assistir televisão. Em outras palavras, música se mostra como um elemento que se mistura ao cotidiano das pessoas. Dessa forma, a ideia do que venha a ser música acaba por se superar a mera dicotomia "tocar x apreciar", mas se estende a uma série de práticas que transformam esse conceito no que Blacking (1995) chama de "ação social", em todas as suas possibilidades. E a isso Small (1998) chama de *musicizing*, como já foi discutido no capítulo 1. Assim como tocar, fazer parte de uma banda, bem como ouvir discos em casa, baixar músicas na internet, escrever ou compartilhar críticas, estabelecer comunidades (presenciais e/ou virtuais) sobre música, assistir televisão pelo interesse (ou não) por programas musicais, presenciar shows, produzi-los, entre outras possibilidades que se esgotam apenas na capacidade humana – e, a depender da pessoa, ou mesmo grupo cultural/social ao qual ela pertença, sobrenatural e/ou além – de realizá-las. Participar de eventos musicais, não importando assim a forma de participação, significa "fazer musical". Música se torna um acontecimento social – ou individual. Por que não?

O texto de Miller (2010) sobre os jogos eletrônicos *Guitar Hero* e *Rock Band* é um bom exemplo da possibilidade de quebra dessa dicotomia que não dá conta das possibilidades desse fazer social chamado "música". A partir de uma (re) leitura do livro de Blacking, *How*

Musical is Man?, ele se indaga acerca de uma das necessidades da Etnomusicologia citadas nessa obra, no caso, a reavaliação da musicalidade humana. Assim, sob a indagação de que, em senso comum, e mesmo por muitos guitarristas profissionais, tais jogos não implicam numa experiência musical, Miller se vê na necessidade de, em sua análise, propor, a partir desse fato, uma reavaliação da musicalidade humana:

Portanto, foi com uma certa sensação de confissão de culpa que reli recentemente *How Musical is Man?*, porque concluí que na minha pesquisa atual de fato comecei a pensar em termos de "reavaliação da musicalidade humana" e passei a fazer afirmações sobre a emergência de uma nova forma de experiência musical. Como Blacking, porém, acredito na especificidade cultural de todas as práticas musicais – e também, como Blacking, não estou tentando traçar um argumento evolucionário ou teológico sobre a musicalidade humana em absoluto. Ao contrário, no curso normal do envolvimento com a cultura popular norte-americana, deparei-me com uma prática musical demasiado popular que tanto invoca quanto ameaça algumas crenças arraigadas sobre musicalidade, criatividade, autoria e performance autênticas. Dentro dos termos desta cultura em particular, talvez seja necessária uma redefinição da musicalidade humana para garantir amplo acordo de que esta prática deveria ao menos ser citada como "musical" (MILLER, 2010, p. 113).

Não é o caso, para este trabalho, utilizar os estudos sobre autenticidade em música. Contudo, é essencial considerar, a partir da citação acima, o fato de que a musicalidade humana, em si, é mais vasta do que a dicotomia arraigada centrada no tocar e apreciar música. Esse acontecimento social, humano, deve ser considerado a partir de todos os seus elementos. Som é apenas um deles e, nem sempre, o primordial. Não é novidade – na etnomusicologia – a constatação de que música é um acontecimento pensado e acontecido socialmente, culturalmente (BLACKING, 1995, 2000; MERRIAM, 1964; NETTL, 2005; SMALL, 1998; TURINO, 2008). Entretanto, é necessário que essas constatações sejam, de fato, aplicadas no mundo em que essa musicalidade se processa. Dessa forma, conceber a variabilidade da expressão musical humana, em seus mais diversos contextos e pontos de vista é papel da etnomusicologia, bem como dos estudos que contemplam a música numa perspectiva antropológica/sociológica.

Considerando essa discussão, outro elemento importante será considerado como marco para a análise do Coletivo Ocuparte: os públicos que compõem os eventos. Essas pessoas – em sua grande maioria, jovens – participam dos eventos geralmente como plateia, ou mesmo com maior proximidade para com o palco. Elas não são passivas em relação ao que é realizado pelo Ocuparte; têm seus próprios posicionamentos, bem como frequentam os eventos a partir de motivações específicas. Assim, elas se mostram como um ponto importante para o entendimento desse contexto. Isso tem relação com a definição de

performance musical de Seeger (1992), em que ele descreve que esta ocorre a partir de vários pontos de vista, bem como tem precedentes e consequências.

Assim, com vista para esses três pontos, no caso, os grupos musicais que participam do contexto do Ocuparte, juntamente com o entendimento das trajetórias individuais de seus membros, bem como a articulação da cena como um todo, envolvendo aí as perspectivas dos públicos, pretende-se compreender, de modo mais aprofundado, as formas pelas quais acontecem as práticas musicais juvenis no entorno do Coletivo Ocuparte em Sobral, Ceará.

Figura 21 – Articulações Musicais no Contexto do Coletivo Ocuparte

Articulações Musicais do Contexto do Coletivo Ocuparte		
Bandas	Coletivo Ocuparte:	
Trajectoria	Públicos	
Trajectorias	Organização e produção de eventos	
Coletiva	Individuais	

Fonte: Própria

A partir dessa análise, compreende-se que a formação de contextos como esse refletem a realidade multifacetada que se encontra na própria rede, da mesma forma que também é perceptível no acontecimento da dinâmica desse espaço. Isso tem relação com a ideia de Hall (2006), de que, no mundo pós-moderno, as identidades, bem como os sujeitos, se encontram multifacetados. Jovens, música, Coletivo, Sobral, portanto, existem no plural.

5.1 BANDAS E GRUPOS

Muitas são as bandas e grupos que já participaram de eventos do Coletivo Ocuparte. Pela própria política de circulação de bandas, é possível dizer que uma grande quantidade delas, sobretudo de outras cidades, já esteve em Sobral. A última Noite Fora do Eixo, realizada no dia 17 de janeiro de 2015, recebeu uma banda da cidade de Teresina-PI. A última edição do Grito Rock, no período do carnaval de 2014, recebeu grupos de Fortaleza e Teresina. A banda "Aeromoças e Tenistas Russas", da cidade de São Carlos-SP, uma das precursoras da movimentação do Circuito Fora do Eixo no Brasil, já esteve em Sobral, via Coletivo Ocuparte, em dois eventos. Dessa forma, permanece, através da atuação do Coletivo, um fluxo de bandas que contempla não apenas aquelas da cidade de Sobral. Contudo, entendendo a enorme quantidade de pessoas que circulam nessa dinâmica, serão consideradas, para esta análise, bandas, grupos e artistas que participam – ou participaram – dos eventos do Ocuparte em Sobral, ou mesmo que já tiveram algum contato com a iniciativa, mesmo sem

tocar em nenhum show⁸¹. É fato que elas possuem relação como o que é feito na cidade, bem como influenciam o modo de fazer das pessoas que estão em Sobral. Ao mesmo tempo, são parte de acontecimentos que compartilham com os grupos que se formam e atuam na cidade. Em parte, há algo em comum entre eles, uma vez que Sobral já registra casos de bandas que fazem o mesmo movimento que os grupos que vêm de fora. Há algumas que circulam por Teresina e Fortaleza, como é o caso da *Aneurisma Cerebral*⁸².

Mesmo sendo possível vislumbrar uma relação que se estende do Coletivo Ocuparte para as bandas, é importante destacar que há uma seleção, no caso da realização dos eventos. Assim, há um método pelo qual o Ocuparte se encarrega de escolher aqueles grupos que participarão de algum show ou festival. Estabelece-se, a partir dessa dinâmica, um mecanismo que registra as bandas existentes. Esse mecanismo permite que elas se apresentem a partir de uma identidade virtual (COUTO; ROCHA, 2010), em uma rede. O T.N.B. é, portanto, além de uma plataforma para a seleção de bandas e artistas para projetos de circulação, um espaço – virtualmente consolidado – para que os artistas se posicionem, mostrem como são, tanto para fãs e público interessado, quanto produtores de shows. Essa apresentação pode se dar a partir de elementos visuais e/ou sonoros. Essa plataforma é, em parte, um modo de expressão de um contexto sobralense que se articula em dois meios, pelo menos: o virtual e cibercultural, bem como o físico. Nesse sentido, Bennett e Peterson (2004) mostram que as cenas musicais se transformam na possibilidade de sua articulação no meio virtual. Para eles:

Nesta era da comunicação eletrônica, fãs-clubes dedicados a artistas específicos, grupos, e subgêneros têm proliferado por usarem a internet para se comunicarem uns com os outros. Como os participantes de cenas translocais, os participantes em cenas virtuais são amplamente separados geograficamente, mas diferente deles, os participantes da cena virtual ao redor do mundo se encontram em um único fazer da cena através da conversação via internet⁸³ (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 10).

É esse circuito que o T.N.B. possibilita: uma rede em que pessoas afastadas geograficamente podem discutir, bem como estabelecer relações que podem ter impacto no cotidiano de bandas, produtores e cenas, em se falando de seu meio físico. Contudo, no caso de Sobral, a vida das bandas via internet tem um impacto local, próximo, muito grande, além

⁸¹ Considera-se, neste trabalho, que o Coletivo Ocuparte tem uma influência não apenas nos grupos que tocam nos eventos que ele promove, mas também sobre aqueles utilizam de mecanismos, concepções e ferramentas difundidas por essa iniciativa.

⁸² Neste ano de 2015, a Aneurisma está concorrendo em uma enquete para participar do *Grito Rock* da cidade de Parnaíba-PI.

⁸³ *In this age of electronic communication, fan clubs dedicated to specific artists, groups, and subgenres have proliferated by using the Internet to communicate with each other. Like the participants in translocal scenes, participants in virtual scenes are widely separated geographically, but unlike them, virtual scene participants around the world come together in a single scene-making conversation via the Internet.*

dessa visão translocal apresentada por Bennett e Peterson. Os perfis do *Facebook*, páginas, vídeos no *Youtube*, bem como perfis no T.N.B. são, além de caminhos para oportunidades de circulação fora de Sobral, meios de divulgação dessas bandas dentro do próprio meio da música na cidade. Uma rápida constatação nas páginas das bandas no *Facebook* aponta para a grande quantidade de seguidores sobralenses que elas possuem. Corroborando essa ideia, percebe-se que o número de "curtidas" das páginas dessas bandas é pouco expressivo, sobretudo quando se fala de uma projeção a nível nacional ou internacional. Mas isso não é bem verdade quando se considera o nível local. A página da banda Aneurisma têm 543 "curtidas". A banda *Tiny Killer* possui 1.039. A *Pink Pussy* tem 1.069 "curtidas". *Honor and Glory* tem 225. Sobre o Fim possui 525. Já a *Lappide* tem 403 "curtidas"⁸⁴. Obviamente e, principalmente, falando-se do âmbito local, isso implica que parte das ações desses grupos se estabelece em meio virtual. Assim, além dos shows, os perfis virtuais acabam por se mostrar como formas pelas quais as bandas podem se aproximar de seu público, bem como conseguir novos fãs:

Ao passo que uma cena local convencional é mantida em movimento por uma série de apresentações, noites em clubes, feiras, e eventos similares onde os fãs convergem, se comunicam, e reforçam seu senso de pertencimento a uma cena particular, a cena virtual envolve a comunicação mediada pela rede de pessoa para pessoa entre fãs, e a cena é portanto muito mais próxima de controle dos fãs (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 11, **tradução nossa**)⁸⁵.

Da mesma forma, para Caroso (2010), que pensa uma Etnomusicologia que analisa as resultantes musicais e sociais a partir das articulações no ciberespaço, a popularidade, reconhecimento de uma prática musical, bem como o seu impacto, não se mede, necessariamente ou, unicamente, pelas presenças em shows (quando há shows), mas também pelo número de "curtidas" na página do Facebook, de visualizações em vídeos do You Tube, ou mesmo, no caso de Sobral, aqueles hospedados no T.N.B., entre outros aspectos que transcendem a articulação musical em meio físico. As bandas que estão no T.N.B., por exemplo, já possuem materiais gravados, sendo que algumas já possuem álbuns ou mesmo EPs. A banda Aneurisma trabalha exclusivamente com o conceito de álbum virtual, implicando que a produção musical desse grupo é feita, desde a sua concepção mais básica, para ser veiculada no ciberespaço. Esses dados evidenciam o fato de que a vida na internet

⁸⁴ Este levantamento foi realizado no mês de novembro de 2014.

⁸⁵ *Whereas a conventional local scene is kept in motion by a series of gigs, club nights, fairs, and similar events where fans converge, communicate, and reinforce their sense of belonging to a particular scene, the virtual scene involves direct Net-mediated person-to-person communication between fans, and the scene is therefore much more nearly in the control of fans.*

não é apenas "complementar" à articulação cotidiana das bandas, mas é a própria articulação das mesmas acontecendo.

Como já foi discutido, há um total de trinta e seis⁸⁶ perfis, entre bandas e artistas solo sobralenses cadastrados no T.N.B. A grande maioria está no segmento do rock. A partir daí, se ramificam em seus próprios subgêneros, bem como suas próprias expressões. Há um detalhe a ser mencionado: nem todas as bandas que estão cadastradas no T.N.B. já tocaram em eventos produzidos pelo Ocuparte. Muitas delas se inscrevem para concorrer em seleções de shows, mas nem sempre são contempladas. Alguns perfis, portanto, acabam subutilizados, ou mesmo abandonados. Outros, por sua vez, mesmo que não contemplados para nenhum evento, acabam sendo mantidos, juntamente com outros canais, como Facebook ou Twitter. Os contemplados tendem a manter o perfil sempre atualizado. Isso implica em dois indicadores.

O primeiro indicador é que nem todas as bandas têm interesse direto ou ligação com a filosofia e modo de fazer do Coletivo Ocuparte. Esses grupos, geralmente, se mantêm a partir de outras iniciativas e têm, no contexto do Coletivo, apenas mais uma das suas demandas para tocar, participar de shows. Um dado que confirma este indicador está presente nos portfólios dos grupos no T.N.B. A grande maioria das bandas registrou que participa constantemente de outros eventos, incluindo festivais, festas e shows esporádicos, sendo que muitos deles não estão entre as realizações do Ocuparte. A banda Critical State evidencia esse ponto em seu release:

O grupo, que apesar do pouco tempo de existência já esteve em festivais renomados como o Pró Cultura (Fortaleza-CE), Halloween Rock Fest (São Benedito-CE), FAMS 4 (Sobral-CE), Grito Rock (Fortaleza/Sobral) dentre outros, é formado por Rômulo (vocal e guitarra), Yuri (guitarra), Adriano (bateria) e Alexandre (baixo) (CRITICAL STATE, 2010, [n.p]).

Sendo assim, as parcerias de muitos grupos tendem a não se estender a mais do que shows. Em entrevista com o Romualdo (2014), ele afirma que várias pessoas ainda não compreenderam o ideal, a filosofia embutida na forma de trabalho do Ocuparte. Refere-se, nesse caso, principalmente aos artistas que estão preocupados, essencialmente, com uma relação que nem sempre acontece via Ocuparte, no caso, a de tocar em shows pelo recebimento de cachês. Espera-se, a princípio, que todos os artistas integrem a dinâmica do Coletivo, mas isso nem sempre acontece. Também há pessoas que não concordam com as

⁸⁶ Para localizar todas as bandas, foi necessário aplicar um filtro de busca na Plataforma do T.N.B. para localidades. Dessa forma, foram identificados apenas os artistas que declararam que seus grupos pertencem à cidade de Sobral. Apesar de terem sido identificadas trinta e seis bandas, apareceram trinta e sete ocorrências, sendo que uma delas era o perfil do próprio Romualdo, cadastrado na plataforma como produtor.

seleções ou com a ideia de que os critérios para a seleção de bandas se encontram concentrados a partir do núcleo que administra o Coletivo. A relação dessas bandas acaba por ser perene e pontual, mais pensada para casos específicos. A banda "Transcenda", bem como "Chico Mussambê", ilustram esse caso. Os shows de que participaram foram pontuais e resultantes de acordos com os membros do Coletivo. O grupo sequer possui perfil no T.N.B. Assim, tais grupos não são comuns nos shows que geralmente são realizados pelo Ocuparte, mas já tocaram, já "orbitaram" nesse contexto. Mesmo essa relação passageira deve ser considerada. Isso porque o tocar, no sentido de participar nos eventos do Ocuparte, não implica apenas em subir ao palco, mas tem relação com participar de processos de divulgação, empréstimo de equipamentos, suporte a outras bandas. Enfim, a relação com os eventos, mesmo que seja pontual, é embutida de colaboração, da economia que embasa a atuação do Ocuparte em Sobral.

O segundo indicador se traduz no fato de que, de uma forma ou outra, há certa relação, ou influência do Coletivo Ocuparte sobre as bandas que se cadastraram no T.N.B. Todos os grupos sobralenses que possuem perfis nessa plataforma o fizeram pela necessidade de participar de alguma seleção – ou "Oportunidade", nomenclatura usada na plataforma para seleções. Assim, desde o momento em que o Ocuparte passou a utilizar o T.N.B. como meio de seleção, as bandas o tornaram evidente na cidade, mediante adesão. A resultante foi o estabelecimento de uma base de dados criada pelos próprios grupos. Mesmo que parte considerável dessas bandas não mais se preocupe em participar de eventos produzidos pelo Coletivo, a partir desse contato, elas já estabeleceram alguma relação.

A grande importância do T.N.B. como ferramenta de coleta de dados, neste trabalho, se dá justamente pelo fato de que as informações oferecidas pelas bandas confirmam constatações anteriores, seja no âmbito mais amplo da cidade de Sobral – a partir da perspectiva da variedade de práticas musicais e, por sua vez, de mundos musicais (FINNENGAN, 2007) –, ou mesmo por denotar as relações e dinâmicas que acontecem na operacionalização da rotina do Coletivo Ocuparte. Ao mesmo tempo, não se pode desconsiderar que são as próprias bandas que alimentam os perfis. Assim, os portfólios do T.N.B são discursos criados pelos próprios integrantes dos grupos.

As bandas constatadas via T.N.B. apresentam, portanto, uma variedade considerável, ao passo que representam a diversidade que é encontrada no contexto do Coletivo Ocuparte, no âmbito dos eventos. A primeira "variedade" constatada diz respeito aos gêneros musicais das bandas. Há uma diversidade considerável de grupos, mas, como já foi exposto no capítulo anterior, existe uma predominância do rock – em suas variantes – entre os grupos mais

expressivos. Da mesma forma, não se pode dizer que o rock se apresenta como um gênero homogêneo. Cada banda se declara a partir de um rótulo de gênero – ou subgênero – específico. Há recorrências, obviamente. Isso tem implicações com a constatação de Rosa (2008):

[...] o rock é “babélico, também é o nome de uma série prodigiosa de diferenças, cada uma delas assinalando distinções no estilo musical, na auto-imagem, nas posturas corporais, no vestuário, no vocabulário, nas opções políticas e morais e no ethos de seus fãs e criadores” (ROSA, 2007, p. 16).

Para o autor, o rock se apresenta como um gênero confuso em suas estruturas internas. O mesmo faz Walser (1993), ao definir o universo heavy metal como variado, diverso em termos de tempo e espaço, bem como sonoridades, concepções, apesar de haver certos elementos – talvez ligados com questões sociais, mais que sonoras, ou ambas – que definem ou delimitam o gênero como um todo. Da mesma forma, Carvalho (2011), ao abordar a cena do rock/metal em Montes Claros-MG, constata um discurso que apresenta o rock – e/ou o metal – como um delimitador de uma cena que possui suas próprias rupturas internas. O mesmo pode se dizer acerca da ideia de rock a partir das bandas que possuem perfis no T.N.B. Apesar de serem parte ou, analiticamente falando, de serem subgêneros do rock a partir dos estilos⁸⁷ declarados pelas bandas, cada uma estabelece seu próprio discurso musical dentro desse universo. É importante considerar, inclusive, que essas definições estão além do contexto do Coletivo Ocuparte. Muitas bandas se formam antes mesmo de possuírem algum perfil no T.N.B. E, assim como demonstrou Rosa (2007) na citação acima, as opções políticas, os gostos dos membros, o discurso da própria banda, expressos em sua iconografia, sonoridades, meios de expressão e contextos dos quais participam, são os elementos definidores desses grupos. Dessa forma, a relação com o Coletivo é apenas uma fração do que seria esse todo, no caso, a banda.

A predominância do rock como discurso musical das bandas é tamanha que, conforme verificação feita no quantitativo de estilos musicais na plataforma⁸⁸, vinte e seis do total (53,06%) levantado se declaram como grupos de rock/metal, dentro de rótulos autodeclarados como *Indie*, *Indie Rock*, *Rock Alternativo*, *Pop Rock*, *Thrash Metal*, *Metalcore*, *Grunge*, entre outros. Tais rótulos se apresentam tanto como gêneros pelos quais as bandas compõem os seus materiais – no caso de bandas autorais – e declaram “se encaixar” quanto como formas de inspiração para composições, ou mesmo material para trabalho cover. A banda “Sobre o

⁸⁷ O T.N.B. utiliza o termo “estilo” para as bandas que desejem se declarar parte de algum gênero musical. O preenchimento desse campo não é obrigatório na composição dos perfis.

⁸⁸ As bandas podem informar mais de um estilo musical, se desejarem.

Fim", por exemplo, demonstra sua inspiração em outros gêneros e bandas, a partir da junção/relação criada entre o *hardcore* e o *metal*:

Atuando desde o final de 2004, a Sobre o Fim nasceu na cidade de Sobral, interior do Ceará, de um projeto que visava integrar o *hardcore* ao *metal*, a melodia à agressividade, ao melhor estilo das bandas do New Wave of American Metal, como Killswitch Engage e As I Lay Dying, mas buscando alguma autenticidade e originalidade, com letras de cunho, principalmente, político-existenciais (SOBRE O FIM, 2015, [n.p.]).

É comum que algumas bandas ainda façam cover. Contudo, essa é uma realidade constatada *in loco*, ou mesmo por intermédio de entrevistas. Não é comum que as bandas ressaltem qualquer atividade que remeta ao cover em seus perfis no T.N.B. Isso pode ter relação com o fato de que, em meio virtual, elas projetam uma imagem ideal e autônoma de si próprias, que se encontram, sobretudo, nos materiais autorais por elas produzidos. A ideia de inspiração, por sua vez, se mostra muito mais como um diálogo com os materiais e grupos que trazem influência. Um exemplo disso é que boa parte dos perfis declara possuir "letras" com determinadas mensagens, geralmente de cunho político e social. A letra, em si, parece denotar uma "poética" específica, um discurso que apenas a banda possui. Esse é o caso da "Interferência":

A antena de transmissão enviando harmônicas significa a nossa participação na formação de personalidades. Uma maneira de pensar, outro ponto de vista! A banda entende que não é importante fazer críticas aos problemas sociais sem que se apresente uma solução! O nosso romantismo, tão raro hoje em dia, não foi descartado e sim salientado. Valorizando o ser humano, suas ideias e seus valores (BANDA INTERFERÊNCIA, 2015, [n.p.]).

A banda "*Critical State*" mantém um discurso parecido:

Criada em 2010, na cidade de Sobral-CE, a banda Critical State, tem como proposta inovar seu som com propostas diversificadas. Para tanto, aposta na música autoral com letras que falam desigualdade social e o sentimentalismo próprio (CRITICAL STATE, 2015, [n.p.]).

A recorrência da necessidade de crítica social e política parece ter fundamento tanto na tônica da informação, da utilização dos meios de comunicação e da grande quantidade de notícias acerca de escândalos políticos e da desigualdade social, vista a partir do próprio lugar de fala dos integrantes das bandas, associada com o contexto histórico do país, bem como com a recorrência da temática nos gêneros musicais que influenciam os processos de criação desses grupos. Esse é o caso da canção "Violência"⁸⁹ (apêndice 1, exemplo 1), da banda *Linkage*. Também é o caso do grupo RLA, de rap, com a canção "O Troco"⁹⁰ (Apêndice A,

⁸⁹ Vide a canção "Violência" em: < <http://tnb.art.br/rede/linkage>>

⁹⁰ Vide a canção "O Troco" em: < <http://tnb.art.br/rede/rla>>

exemplo 2). Já a banda T.E.D.s. expressa uma crítica, via *punk hardcore*, às igrejas com a música "Pequenas Igrejas, Grandes Negócios"⁹¹ (Apêndice A, exemplo 3).

Eles se desdobram em questões como alienação, manipulação por parte de corporações, governos e meios de comunicação, desigualdade social e econômica, preconceito, problemas existenciais, entre outras. Na perspectiva dos problemas existenciais, destacam-se aqui as canções "Construção"⁹² (Apêndice A, exemplo 4), da *Sobre o Fim* e "De Tudo que Passamos Aqui", da *Aneurisma Cerebral*⁹³ (Apêndice A, exemplo 5).

E, conforme mostra Rodrigo Faour (2011), amor continua a se mostrar um tema bastante recorrente. Não é diferente nas canções dos grupos que constam no T.N.B. Para ele, essa também é uma constante do repertório da música popular brasileira, mesmo que constando com uma série de variações, como a do sofrimento, da traição, da culpabilização da mulher, do sexo livre, entre outras:

Há também que se lembrar da esquizofrenia do brasileiro em adorar e ao mesmo tempo repudiar sua vocação para uma libido mais escancarada e libertina. Somos um povo irreverente que adora sexo e adora falar desse assunto, mas ao mesmo tempo não conseguimos no desvencilhar de um ranço moralista e extremamente conservador que, cunhado por nossa herança religiosa e cultural, ainda insiste em dizer que tudo que se refere ao sexo é sujo e pecaminoso, valorizando o sofrimento em detrimento do prazer (FAOUR, 2011, p. 12).

Canções que versam sobre relacionamentos se propagam entre os grupos que constam no T.N.B. "Vá em Paz" (apêndice 1, exemplo 6), da banda *Critical State*, fala sobre desilusões amorosas⁹⁴.

⁹¹ Vide a canção "Pequenas Igrejas, Grandes Negócios em: < <http://tnb.art.br/rede/teds>>

⁹² Vide a canção "Construção" em: < <http://tnb.art.br/rede/sobreofim>>

⁹³ Vide "De Tudo que Passamos Aqui" em: < <http://tnb.art.br/rede/aneurismacerebral>>

⁹⁴ Vide "Vá em Paz" em : < <http://tnb.art.br/rede/rla>>

Na mesma linha, a banda *Interferência* apresenta a música "Você Disse Adeus"⁹⁵ (apêndice 1, exemplo 7). Nesse sentido, conforme aponta Guerreiro (1994), ao apresentar a história do rock no Brasil na segunda metade da década de 1980, percebe-se uma ampla recorrência de temáticas de forte indignação política:

A cena do rock do Brasil sofre grandes mudanças no final dos anos [19]80. Do ponto de vista do conteúdo das canções, nota-se um equilíbrio entre as questões políticas e os dados de cotidianidade mostrando, portanto, interesses balanceados (GUERREIRO, 1994, p. 145).

Avelar (2001) faz um recorte parecido, mas defende a ideia de "afastamento" do contexto da MPB, sobretudo da década de 1970. Como sua abordagem se limita ao surgimento do *heavy metal* brasileiro, há uma grande afinidade com elementos e sonoridades que circulam em escala global. Ao mesmo tempo, ele traça uma relação desse afastamento de grupos de *góticos*, *punks* e *headbangers* com a desilusão política pós-ditadura militar:

A facilidade com que punks, headbangers, góticos, e outras "tribos" dialogaram e colaboraram uns com os outros no Brasil deve algo a uma rejeição comum ao estrelato da MPB, e a uma percepção de que as formas canônicas de música popular brasileira foram cooptadas pela notável indústria do entretenimento desenvolvida durante os anos 1970. Nossa relação com a música brasileira era altamente problemática de fato, e isso era verdade não apenas para nós góticos, mas de nossos amigos punk e headbanging também. Para nós "música brasileira" significava as estrelas da MPB na TV, impecavelmente vestidas, movendo os seus lábios para as gravações de suas canções tocadas nas sextas à noite ou sábados à tarde em um desses shows de variedade da rede Globo⁹⁶ (AVELAR, 2001, p. 124, **tradução nossa**).

Havia, de fato, um deslocamento de interesses dessas pessoas, cujos gostos musicais e convicções, que desembocavam em suas práticas sociais/musicais não se encontravam alinhados com a música brasileira que circulava na mídia de amplo acesso, geralmente representada por *majors*. Avelar também aponta um descompasso político entre esses grupos – ou "tribos", como ele estabelece – no que diz respeito à relação entre a MPB e o movimento "Diretas Já" na década de 1980:

A traição neoliberal conservadora da campanha pelas eleições diretas depois de sua derrota no congresso, e a assunção subsequente de Sarney ao poder,

⁹⁵ Vide "Você Disse Adeus": < <http://tnb.art.br/rede/bandainterferencia>>

⁹⁶ *The ease with which punks, headbangers, goths, and other "tribes" dialogued and collaborated with each other in Brazil owes something to a common rejection of the stardom of MPB, and to a perception that the canonical forms of Brazilian popular music had been co-opted by the remarkable entertainment industry developed during the 1970s. Our relationship with Brazilian music was highly problematic indeed, and this was true not only for us goths, but of our punk and headbanging friends as well. For us "Brazilian music" meant the the MPB stars on TV, impeccably dressed, moving their lips to the recordings of their songs played on Friday nights or Sunday afternoons on one of those Globo-network variety shows.*

recebeu o suporte de várias estrelas da MPB, mais notavelmente, em minha memória pelo menos, de Milton Nascimento. Ele compôs (com Wagner Tiso) a canção "Coração de Estudante" [...], que se tornaria a estampa musical da coalizão centro-direita. Para ser verdadeiro com Milton, ela foi primeiramente a animação para comícios da campanha pelas eleições diretas, e foi apropriada depois pela chamada Nova República. Se você viu as lideranças liberal-conservadoras daquela aliança de mãos dadas em comícios cantando "Coração de Estudante" com Milton Nascimento, você sabe por que góticos, punks, headbangers, ativistas do Partido dos Trabalhadores, feministas, militantes do movimento negro, anarquistas, ambientalistas, e muitas outras tribos estavam unidas em odiar isso⁹⁷ (AVELAR, 2001, p. 125, **tradução nossa**).

Não se pode negar o fato de que jovens, ou mesmo pessoas que hoje já não se consideram ou mesmo juridicamente não se encontram mais nessa fase da vida, foram influenciadas pela dinâmica histórica do país, tanto em seus aspectos políticos, sociais, econômicos, quanto à própria inserção de sua música em cenários mais amplos. Contudo, não se pode negar a relação histórica que esses gêneros possuem, mesmo quando submetidos a processos de ressignificação, como é o caso de Sobral. Também é claro, com base nessa constatação, bem como nas apresentadas no capítulo 1 acerca das práticas musicais no contexto urbano de Sobral, que se vive culturas que se apresentam mundializadas (ORTIZ, 2006). Os jovens que participam dessas práticas musicais são sujeitos que Hall (2006) chama de pós-modernos, cujas identidades são construídas dentro de um mundo, cujas opções existem em escala global.

Os jovens que compõem as bandas de rock em Sobral são, sobretudo, cosmopolitas (TURINO, 2003), ou seja, são pessoas que se determinam como afastadas, simbolicamente e culturalmente dos costumes e manifestações tidas como "locais". Processos musicais, no caso, se estabelecem como uma resultante, ou como um articulador desse fenômeno. O *rock* é um exemplo desses processos e o seu alcance como parte de uma rede maior que é definida por Middleton (2015) como uma espécie de *língua franca*⁹⁸, parcialmente compartilhada em todo o mundo. Dessa forma, o rock parece apresentar um caminho pelo qual esses jovens, consumidores intensivos de música (LAUGHEY, 2006) e entusiastas dessa cultura se

⁹⁷ *The liberal-conservative betrayal of the campaign for direct and free elections after its defeat in Congress, and Sarney's subsequent assumption of power, were supported by several MPB stars, most notably, in my memory at least, by Milton Nascimento. He composed (with Wagner Tiso) the song "Coração de Estudante" [...], which would become the musical stamp of the center-right coalition. To be true to Milton, it had first been the anthem animating the campaign for free elections, and was later appropriated by the so-called New Republic. If you saw the liberal-conservative leadership of that alliance holding hands with at rallies singing "Coração de estudante" with Milton Nascimento, you know why goths, punks, headbangers, Worker's Party activists, feminists, black-movement militants, anarchists, environmentalists, and several other tribes were united in hating it.*

⁹⁸ Essa é uma definição de *pop music* de Richard Middleton focada, sobretudo, em gêneros musicais que se disseminaram mundialmente via indústria da música a partir da segunda metade do século XX, diretamente ligadas com as tecnologias de mediação e difusão.

apresentam, bem como criam e socializam-se. Ao mesmo tempo, sua natureza global e local tem implicações no que Thompson (1999) chama de afastamento simbólico desses jovens. Cria-se um mecanismo de aproximação social por afinidades, mas, ao mesmo tempo, de afastamento do que é diferente em termos culturais (RIBEIRO, 2010).

Os demais artistas que possuem perfis no T.N.B. se apresentam a partir de outros gêneros não tão predominantes, mas expressivos. Há uma série de nomenclaturas utilizadas por eles, que refletem as escolhas e os modos de fazer de cada um, da mesma forma que o rock. Contudo, nem sempre há uma definição tão explícita ou característica, voltada para rótulos pré-existentes, como é o caso dos diversos subgêneros de rock/metal citados acima. Há, de fato, uma inspiração, uma ligação com elementos de outros artistas e gêneros. Mas eles não são tão identificáveis como nos casos anteriores. "Segundaversao", por exemplo, é um grupo que declara possuir mais de um estilo. Apesar de não haver uma descrição da banda, é possível perceber, através do uso da formação de guitarra, baixo, bateria e vocais, associado com a forte presença da balada, bem como da estrutura de estrofe/refrão/estrofe na composição das letras, bem como dos momentos musicais, que há uma grande inclinação para o pop rock, mesmo que tenham declarado que também integram o rótulo da MPB⁹⁹ (apêndice 1, exemplo 8).

Contudo, há outros conceitos de MPB vigentes dentro do espaço do T.N.B. E ele se mostra diverso. No caso de Eduardo ASAF Band, há uma relação com a ideia de música de festivais, pensadas como composições que consideram elementos tidos como "regionais", locais:

Eduardo ASAF é um homem de festivais, daqueles que se embrenham em terras alheias levando canções de amigos, ilustres e anônimos. Na estrada, o reconhecimento do seletor público que o acompanha, tem permitido colheitas fartas, fruto de sementes plantadas com zelo e preciosismo. Em 2001 recebeu o prêmio de melhor intérprete no Festival SESC da música cearense. No ano seguinte ficou em segundo lugar no Festival da Canção de Camocim e em 2003, na terceira posição como melhor intérprete no mesmo festival. Em 2006, conquistou a segunda colocação no III Festival de Inverno da Serra da Meruoca. Nos palcos da vida Eduardo ASAF apresentou-se com artistas cearenses como Paulo Façanha, David Duarte, Edmar Gonçalves, Evaristo Filho, Raimundo Fagner e Pingo de Fortaleza. Realizou suas performances em abertura de shows de Zélia Duncan, Ana Carolina, Fagner, Belchior, Lobão, Cidade Negra, Zeca Baleiro, dentre outros EDUARDO ASAF BAND, 2015).

Assim, tem-se, a partir de uma mesma nomenclatura para gêneros musicais, práticas que se mostram, de certa forma, distintas. Isso se dá pelo fato de que a nomenclatura empregada não necessariamente retrata a dinâmica social presente nesse contexto. O rótulo

⁹⁹ Como exemplo, vide "Um cara Legal" em: < <http://tnb.art.br/rede/segundaversao>>

"MPB", a princípio, é de fato confuso. Associando o conceito de música popular brasileira a uma dinâmica que se transforma na medida em que se constrói a história da república brasileira, Sandroni (2004) mostra que ele designou coisas diferentes ao longo do tempo:

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras música popular brasileira, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão. A expressão música popular brasileira cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de "defesa nacional" (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB (SANDRONI, 2004, p. 27).

O autor chega até a década de 1990, mostrando que a designação de MPB se tornou múltipla, deixando de ser uma definição que ele chama de analítica e passando a se tornar uma de cunho mercadológico. MPB se tornou um rótulo variado, associado com os ramos que atende. Não há, portanto, nos dias de hoje, uma forma específica que delimite o que é ou não MPB, uma vez que ela é um fragmento da constituição de uma grande variedade de discursos musicais. Rock, Axé, Forró, artistas como Ana Carolina, Zélia Duncan, Adriana Calcanhoto, entre muitos outros, podem ser definidos como MPB. Resta, portanto, analisar a forma pela qual os consumidores ou artistas se definem e agem através do rótulo, ou do gênero.

Em se falando dos grupos e artistas do Coletivo, percebe-se que, assim como no caso do rock, a MPB mostra seu aspecto diverso. No primeiro caso citado, "Segundaversao" tem uma predisposição ao rock, à balada, em termos de fazer musical, bem como utiliza a expressão da ideia de amor, de relacionamento, como forma de construção musical. No caso de "Eduardo ASAF Band", há uma clara ligação com músicas tidas como "regionais". Em outras palavras, que utilizam assuntos, ideias e sonoridades tidas pelos membros do grupo como "representantes" do imaginário local e essas composições atendem, geralmente, às demandas dos festivais regionais de música. MPB, portanto, não define mais do que as práticas dos grupos em si. Isso corrobora com a perspectiva de gênero musical de Fabbri (2014), de que este é um código estabelecido socialmente, que faz sentido a partir dos aspectos culturais que o fundamenta. Os discursos desses grupos, bem como suas práticas e relações sociais fundamentam o que venha a ser MPB. O mesmo se aplica aos demais grupos

que constam no T.N.B. Gêneros musicais nesse contexto – e, por conseguinte, no contexto ligado ao Coletivo Ocuparte – são códigos marcados pelas concepções compartilhadas pelas bandas, pelos grupos, como formas de socialização, inclusive com os públicos que compõem essas situações.

Outros gêneros musicais não tão recorrentes são o rap e as músicas para DJs. No caso do T.N.B., esses artistas se apresentam em menor quantidade, mas não deixam de ser expressivos. Remetem, na maioria dos casos, a quesitos mais pontuais com a agenda do Ocuparte. Durante certo tempo, houve uma presença considerável de cantores de *hip hop* nos eventos do Coletivo, mas não há, nos dias de hoje, nenhuma participação registrada. Permaneceram os contatos feitos com o Ocuparte e o crescimento de alguns desses meios. O próprio Romualdo afirma que o *hip hop* tem se organizado de forma expressiva em Sobral e, de certa forma, isso também tem certa ligação com algumas políticas do Ocuparte. Essa influência, contudo, se mostra em parte, tanto no que diz respeito às concepções empregadas, quanto à abrangência de grupos que tiveram algum contato com o Coletivo.

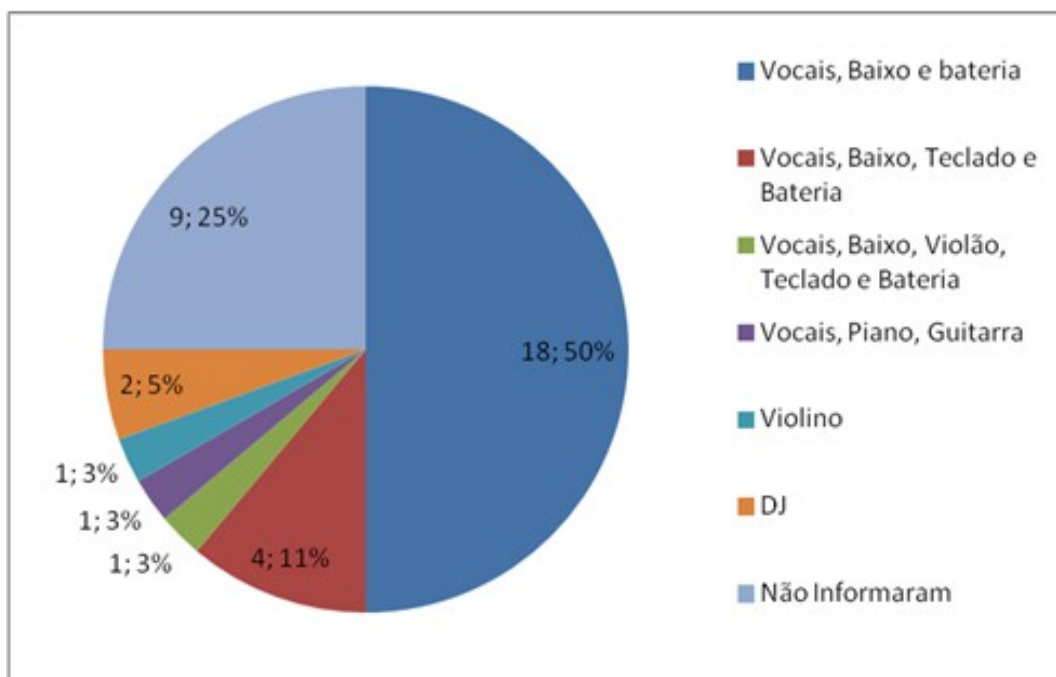
No caso do *hip hop* em Sobral, há uma grande mobilização no seu sentido organizacional nos dias de hoje, seguindo o seu próprio caminho. A maioria das temáticas e ideais desses artistas tangem à vida nas periferias da cidade, expondo questões sociais que não fogem ao que também acontece em Sobral, como violência, criminalidade, desigualdade social, entre outros. Há uma página no *Facebook* intitulada "Ação Hip Hop Sobral-CE¹⁰⁰", na qual são divulgados uma grande quantidade de projetos que se articulam nas periferias da cidade. Contudo, desde reuniões até eventos, os registros apontam para realizações em espaços similares ao Ocuparte, no caso, o Largo das Dores. Isso implica no fato de que há certa proximidade nos modos de fazer dessas iniciativas e que utilizam centros, como é o caso da margem esquerda, como territórios abertos à reunião de pessoas que vêm de localidades diferentes. A periferia, em muitos casos, se desloca para o centro também em função desses eventos. Isso também é notável no caso das realizações do Coletivo Ocuparte. Contudo, há registros de territórios de práticas musicais periféricas, como é o caso do "Beco do Rap", na Vila União, um bairro que tende a ser hostilizado por conta da "fama" que tem por conta de gangues.

Relacionado aos gêneros musicais estão as formações instrumentais das bandas. Elas seguem, de certa forma, formações compatíveis com os gêneros – ou estilos – que declaram. Isso é evidente nos grupos de rock, principalmente. E a instrumentação, em si, é um fator que remonta ao próprio aspecto mundializado das práticas musicais juvenis e, ao mesmo tempo, às

¹⁰⁰ <<https://www.facebook.com/pages/A%C3%A7%C3%A3o-Hip-Hop-Sobral-Ce/264045670386328>>

experiências midiáticas pelas quais os grupos obtêm os elementos que ressignificam. A formação de banda predomina nos que estão cadastrados no T.N.B. Há, portanto, grande ligação da instrumentação escolhida com os estilos declarados. Ao mesmo tempo, essa formação figura como a forma mais comum pela qual grupos de jovens estabelecem suas práticas musicais no entorno do Ocuparte. Não é surpresa que essa formação musical, no caso, a banda, seja a de maior recorrência. Conforme aponta Janotti (2006), bem como Katz (2004), a incursão da indústria fonográfica, bem como a mundialização da cultura (ORTIZ, 2006) – processo que também atingiu a indústria da música – permitiram o surgimento de estratégias *pop*, no caso, segundo Janotti, elementos tidos como passíveis de "certeza de sucesso"¹⁰¹. O mesmo pode-se dizer acerca do formato "canção", estabelecido com uma forma específica, bem como certa padronização de duração que, mesmo com o uso de discos virtuais por parte de bandas como a Aneurisma, ou mesmo a grande recorrência de EPs e Demos, ainda prevalecem como influências e inspirações para as composições fonográficas das bandas. Assim, é comum perceber que, no momento em que os perfis do T.N.B. apontam influências musicais, dizem acerca de outras bandas. Da mesma forma, tornam recorrente a instrumentação, mesmo quando não se tratam de bandas de rock. Como pode ser visto no gráfico abaixo, a formação instrumental de vocais, guitarra, baixo e bateria se mostra como o que mais figura entre as bandas (50%), elemento parecido, ou mesmo idêntico ao de grupos que trazem influências. Variantes dessa formação básica, como o acréscimo de teclados ou violão, que somam mais 14% ao formato, ajudam a confirmar tais dados. Ao mesmo tempo, entre os grupos que não informaram a sua instrumentação, é possível, através de outros elementos, como fotos, bem como as músicas que disponibilizam, perceber que a recorrência da maioria.

¹⁰¹ "Certeza de sucesso" é uma afirmação que deve ser relativizada. A literatura dos estudos da música popular apontam casos em que as estratégias mercadológicas tidas como certas nem sempre funcionam como o esperado. Para tanto, vide Walser (1993).

Figura 22 – Gráfico Formações Instrumentais das bandas do T.N.B.

Fonte: Própria

A banda, portanto, se mostra como uma língua comum, um modelo ou formato de prática musical em conjunto corrente também no contexto do Coletivo Ocuparte. Ela se apresenta como mais um aspecto socializante nesse contexto e marca uma cultura entusiasta (LAUGHEY, 2006), cuja relação de consumo com elementos que circulam midiaticamente favorecem o surgimento desses grupos cosmopolitas (TURINO, 2003; KOTARBA; VANINI, 2006).

Outro dado que evidencia o uso da formação de banda são os mapas de palco disponibilizados no T.N.B. O perfil, além de trazer informações acerca das concepções musicais, influências, trajetória, entre outros, também permite, se a banda assim desejar, evidenciar aspectos técnicos no tocante a sua organização em palco. O mapa de palco nada mais é que um diagrama que informa o posicionamento da banda e a disposição de equipamentos de amplificação e retorno. Contudo, é bastante evidente que a disposição dos instrumentos, associada com a instrumentação da maioria das bandas apresenta um modelo comum, uma recorrência dos grupos na forma de fazer. Ao mesmo tempo, a utilização de diagramas como o mapa de palco e, em alguns casos, o rider técnico¹⁰² podem sinalizar a influência da relação das bandas com o Ocuparte. Espera-se, como já mostrou o Romualdo em entrevista, certa "profissionalização"¹⁰³ das pessoas que participam do contexto do

¹⁰² Rider técnico é uma lista de equipamentos utilizados pelo artista, ou mesmo a serem solicitados, como amplificadores, instrumentos, microfones, entre outros.

¹⁰³ A utilização deste termo não implica, necessariamente, no fato de que as pessoas que integram as bandas sobrevivem exclusivamente ou têm a maioria da sua renda em música (SALAZAR,...). Na verdade, no

Ocuparte. Isso implica em utilizar-se de estratégias de produção executiva, permitindo que as bandas se comuniquem melhor no universo – ou mercado – da música independente que se desenrola na cidade por conta do Coletivo. Assim, a utilização desses materiais é denotativa do impacto de ideologias de produção difundidas e aplicadas através do T.N.B., via influência inicial do Ocuparte. A maioria das bandas, com exceção da variável da quantidade de instrumentos e membros, se vale de uma estrutura de palco bastante parecida, ligada com a maioria dos gêneros musicais expressos pelos grupos do T.N.B. – em Sobral.

Figura 23 – Mapa de Palco da Banda Aneurisma



Fonte: T.N.B.

contexto desta pesquisa, tem relação com a adoção de alguns padrões de produção que permitam a entrada e permanência das bandas no circuito do T.N.B., do Circuito Fora do Eixo, bem como do contexto do Coletivo Ocuparte.

Figura 24 – Mapa de Palco da Banda Interferência



Fonte: T.N.B.

Figura 25 – Mapa de Palco da Banda Tiny Killer



Fonte: T.N.B

Toda essa dedicação evidencia o principal caminho para as apresentações dos grupos: o show. Os mapas e *riders* (visíveis acima) estão intimamente ligados com esse caminho, essa forma de prática musical. Ao mesmo tempo, elas implicam numa forma de fazer que não existe sem a relação direta com o conhecimento dos aparatos tecnológicos que tornam a performance possível. A sonoridade, bem como toda a estética, corporalidade e modo de fazer das bandas está imbuída de um saber tecnológico específico, que não pode ser negado. As constatações das resultantes harmônicas do *power chord*¹⁰⁴ feitas por Walser (1993) denotam

¹⁰⁴ *Power chord* é um acorde comum no rock e metal, utilizando-se um intervalo harmônico de quarta ou quinta nas cordas mais graves do instrumento, geralmente uma guitarra. As resultantes apontadas por Walser (1993)

que o fazer musical daqueles que o utilizam envolvem o conhecimento técnico do equipamento específico para gerá-lo, no caso, pedais, pedaleiras e amplificadores. Gay (2006) fala do uso da guitarra, bem como da configuração de efeitos como um ato de performance social de bandas de rock em New York. No quesito estético/corporal e, por conseguinte, de gênero, Walser (1993) também fala sobre a utilização da guitarra como elemento de performance implicando a representação de masculinidade no meio do heavy metal, no momento em que guitarristas a utilizam como uma simbologia fálica. Dessa forma, não há como desvincular as práticas musicais dos grupos que compõem o contexto do Ocuparte de suas competências técnicas, no sentido de operação de equipamentos para a sua produção musical, uma vez que as suas práticas são mediadas, a princípio, pela utilização desse mesmo material. Deve-se pensar nessa realidade, portanto, numa perspectiva tecnocultural (LYSLOFF, 2006).

Entretanto, a culminância ou a forma de culminância utilizada e proposta pelos grupos não se configura como a performance desses grupos em sua totalidade. Essa discussão é pontuada por Seeger (1992), quando mostra que uma performance musical está para além do seu ápice, ou do momento de uma apresentação:

Antes dos músicos começarem sua performance eles têm frequentemente se submetido a um longo treinamento na tradição musical; a música que eles irão executar vai ser significativa o suficiente para eles e para o público para justificar o tempo, dinheiro, ou energia que eles dedicaram ao evento. Os músicos têm certas expectativas da situação em que eles vão estar quanto ao seu papel nela e quanto às ações do público. O público, também, participa com certas expectativas sobre os tipos de coisas que vão acontecer baseados em suas experiências passadas, conceitos sobre o evento, e talvez conhecimento sobre esses performers em particular. A hora do dia e o lugar da performance pode ser significativo, bem como o gênero, idade e status dos performers e público. Ambos podem fazer preparativos para a performance incluindo dieta especial, roupas ou atividades. Quando os performers começam, eles movem seus corpos de certas formas, produzem certos sons e impressões. Eles se comunicam entre si através de pistas para coordenar sua performance. Sua performance tem certo efeito físico e psicológico no público, e algum tipo de interação acontece. Na medida em que a performance progride, o envolvimento dos performers e do público continua, a comunicação acontece, e vários níveis de satisfação, prazer, até mesmo êxtase, geralmente resultam. Quando o evento conclui, os performers e o público têm uma nova experiência, por quaisquer meios, para avaliar suas concepções anteriores sobre o que poderia ocorrer, e sobre o que vai acontecer da próxima vez. Isso pode ser formalizado em revisões publicadas,

têm relação com o uso de distorções para a guitarra.

memorando interno, ou conversação¹⁰⁵ (SEEGER, 1992, p. 88, **tradução nossa**).

É fato que Seeger também considera outros aspectos, extremamente relevantes, como o engajamento do público, mas o que se busca evidenciar neste momento é o aspecto de que a performance musical é um acontecimento amplo, que não existe apenas durante uma apresentação ou, como é o caso de Sobral, no show.

O mesmo diz Sá, citado por Cardoso Filho (2008), ao falar da performance da gravação de estúdio. Ela é, da mesma forma que um show ou ensaio, um acontecimento social:

A gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade anterior e igual (a da performance ao vivo); mas sim um processo de criação musical *per se*, com sua própria estética, valores e referências. Processo que, ao mesmo tempo, ressignifica o papel do produtor – que ganha destaque e trabalha em colaboração estreita com o músico, que também adquire conhecimentos técnicos para dialogar e intervir (SÁ, 2006 apud CARDOSO FILHO, 2008, p. 15).

Todos os momentos que antecedem, bem como decorrem dessa prática são parte dela e denotam o aspecto social desse fazer. Isso tem relação direta com a própria perspectiva de Small (1998), no sentido da consideração da música para além do tocar e com a consideração de Chada (2007), de que práticas musicais geram bases muito mais profundas do que a mera resultante sonora. E isso tem relação direta com a prática dos ensaios. As bandas que fazem parte das atividades do Ocuparte têm nos ensaios momentos de planejamento, convivência, criação musical, bem como de definição das formas pelas quais tornarão públicas as suas performances. Assim, são nesses momentos em que o show é concebido, fruto de um esforço colaborativo.

¹⁰⁵ *Before the musicians begin their performance they have usually undergone long training in a musical tradition; the music they will perform will be significant enough to them and to the audience to justify the time, money, food or energy they devote to the event. The musicians have certain expectations of the situation they will be in, of their role in it, and of the actions of the audience. The audience, too, attends with certain expectations about the kinds of things that will happen, based on past experiences, concepts about the event, and perhaps knowledge of these particular performers. The time of day and the place of the performance may be significant, as well as the gender, age and status of the performance and the audience. Both may make preparations for the performance including special diet, clothes or activities. When the performers begin, they move their bodies in certain ways, produce certain sounds and impressions. They communicate among themselves through cues to coordinate their performance. Their performance has a certain physical and psychological effect on the audience, and some kind of interaction takes place. As the performance progresses, the involvement of the performers and the audience continues, communication takes place, and various levels of satisfaction, pleasure, even ecstasy, usually result. When the event concludes, the performers and the audience have a new experience, by whatever means, through which to evaluate their earlier conceptions about what would occur, and about what will happen next time. These may be formalized in published reviews, internal memoranda, or conversation.*

Os ensaios são, geralmente, momentos tensos, repletos de negociações, marcados, ao mesmo tempo, pela dificuldade em se obter infraestrutura condizente às necessidades das bandas. Para a *Aneurisma*, o ensaio é um momento que concentra essas tensões:

Te falo que é um pouco difícil, né? Em Sobral é escasso de estúdio assim... nós não temos um estúdio [...] acessível assim porque não temos estúdios preparados pra esse meio. E os que tem assim, às vezes, são muito caros na verdade. E a gente na maioria das vezes, a gente junta a bateria, aí um leva uma caixinha... a gente na verdade estuda uma música e só se reúne pra ensaiar mesmo passar um repertório. Mas na verdade a gente sempre tá estudando. Se junta na casa de um com todos os instrumentos, tenta passar alguma coisa, sempre estar na sintonia de praticar, né? Mas ensaio assim geral te confesso que é um pouco raro por conta dessa falta de estúdio (ANEURISMA, 2014).

O que a *Aneurisma* chama de "estudar", na verdade, implica no processo de criação musical, na composição de novas canções, bem como a elaboração de arranjos. Todo o processo de produção de shows é estabelecido por meio dessas reuniões e o grupo acaba por considerar como ensaio o momento em que se reúnem para cuidar de todo o repertório, geralmente antecedendo alguma apresentação. Essas reuniões de estudo, contudo, acontecem semanalmente.

Há uma proximidade da forma pela qual a banda *Pink Pussy* encara os ensaios em relação à *Aneurisma*. Ambas pensam esse momento como de construção, de montagem e concatenação de ideias, não apenas para novas composições e arranjos e, também, para pensar o palco, a forma de fazer. Como é o caso de muitas bandas em Sobral – bem como da maioria dos grupos que integram o contexto do Ocuparte – os membros da *Pink Pussy* estudam e/ou trabalham¹⁰⁶. Assim, a música não é única atividade desempenhada pelos seus membros. A atividade do grupo se restringe, portanto, aos momentos de preparos para shows já marcados. Ao mesmo tempo, a ideia de colaboração para a realização dos mesmos permanece. Isso é marcado pelo empréstimo constante de equipamentos:

Não é um lance de ter um dia pra ensaiar, não é nada desse jeito. A gente tava ensaiando no [...], como a gente falou, que todas as bandas iam pra lá, aí... depois que a gente gravou, a gente conseguiu um espaço e a gente tá a fim de montar um lugar pra gente ficar tocando lá dentro. Nesses últimos shows a gente ensaiou lá já, com equipamento nosso mesmo, tipo: a galera tem caixa, leva, tem baixo, leva... e foi desse jeito e como ainda não tá terminado e a gente anda meio ocupado com algumas coisas fora a banda, a gente tá parando pra ensaiar geralmente quando a gente tem compromisso.

¹⁰⁶ Como é abordado em Abramo (2005), a vida do jovem brasileiro é, em muitos momentos, longe de ser pautada pela mera moratória social (GROPPO, 2000), mas é vista como um momento de impasse entre o lazer, a necessidade de trabalho, sobretudo entre aqueles de classe média e/ou baixa, bem como a possibilidade e necessidade de estudos. Em Sobral, a perspectiva socioeconômica dos jovens não é diferente. A vida de muitos é permeada pelo trabalho, bem como pela formação através dos estudos, estando o lazer nos interstícios dessas atividades. São nesses interstícios que as práticas musicais acontecem.

Mas quando tem, sempre quando a gente pode, a gente tá ensaiando. Mas quando não tem nada, a gente normalmente tenta... a gente tenta fazer alguma coisa prá banda não tocando (PINK PUSSY, 2014).

Contudo, conforme apontam os músicos, o ensaio, leia-se, o momento em que eles se reúnem para tocar, com os instrumentos em punho, não é a única atividade que consta nos planejamentos do grupo:

Não tem um dia que a gente não tá ensaiando com a boca, mah. A gente tá fazendo som, de uma forma ou de outra. O pessoal passa, acha tudo esquisito, mas de uma forma ou de outra a gente tá sempre... e tem todo esse lance também da gente tá... essas parada que a gente falou: palco, esse lance meio pacifista de trazer essa galera que ninguém bota fê pros palcos, a gente fala isso praticamente todo dia, em todo lugar que a gente tá. De uma certa forma, além de você manter a ideia, você acaba divulgando a si mesmo também (PINK PUSSY, 2014).

Assim, a banda é pensada a todo o momento, as composições acontecem em outros espaços que não os ensaios. O grupo se encontra constantemente reunido, já que todos são amigos e essas relações também constituem modos de se fazer música, ou mesmo de se estabelecer modos de sociabilidade por seu intermédio. Música, portanto, é um elemento que perpassa todos os momentos das vidas dessas pessoas e não envolve apenas o ato de tocar.

A banda *Tiny Killer*, como as demais, não possui produtores, sequer uma figura de líder, especificamente falando. Sendo assim, as tarefas são divididas conforme as habilidades de cada um, bem como a partir de suas disponibilidades. As atividades de divulgação online – considerando que todos esses grupos possuem perfis no T.N.B., página ou perfil no *Facebook*, bem como vídeos no *Youtube* –, produção de material gráfico, marcação de shows, entre outras são divididas, mas, primeiramente, são discutidas em reuniões que estão além do tocar nos ensaios, como já foi apresentado. Esse é o caso da *Tiny Killer*:

Em geral a gente marca os ensaios pro fim de semana... na semana faculdade, trabalho, já tá puxando um pouco mais e a gente não tem tempo. Então a gente marca pro sábado e geralmente a gente se reúne num horário tipo intervalo da sexta feira. A gente passou agora as reuniões pro sábado, pra ter mais tempo. Mas a gente se reunia cerca de meia hora toda sexta feira, que era o intervalo entre seis horas e seis e quarenta que eu ia pra aula, que o Paulinho e o Lucas iam pra faculdade também. E a gente sempre marcava o ensaio um dia depois da reunião que era pra gente decidir que foco a gente vai levar no ensaio. E falando um pouco sobre o que a gente ensaia, a gente pega as músicas que a gente sempre teve e sempre, sempre, sempre dá um jeito de modificar, aprimorar ela, sempre dar uma melhoria no arranjo. Então a gente já decide na sexta o que a gente vai fazer no sábado, pra não ficar aquela coisa da gente ficar uma hora pensando no que vai fazer (TINY KILLER, 2014).

A constatação de tantos acontecimentos sociais que marcam a constituição das práticas musicais dos grupos que orbitam no contexto do Coletivo Ocuparte traz à tona mais um

elemento que tem relação com o seu comportamento de consumidores intensivos (LAUGHEY, 2006). É importante constatar, portanto, de que forma música é "transmitida" nesse contexto. A ideia de transmissão musical, por assim dizer, implica em conhecer as formas pelas quais essas práticas são constituídas, no sentido da aprendizagem, da aquisição de habilidades e da formação de concepções diversas sobre esse fazer musical tão plural. Configura-se aí um meio de aprendizagem das pessoas que constituem esses grupos. Não é possível que uma prática musical aconteça sem que se estabeleça algum suporte social para a aprendizagem de música. No caso de Sobral, um fato que comprova tal constatação foi apresentado no capítulo anterior.

Anteriormente, as festas de *rock* em Sobral ocorriam por meio de discotecagem, exatamente pelo fato de que não existiam bandas disponíveis para compor os eventos. Por mais que o rock fosse parte integrante da vida cotidiana desses jovens e por mais que o modo de consumo musical de grande parte deles fosse intensivo (LAUGHEY, 2006), não havia um contexto – ou contextos – que permitisse a delimitação de situações em que essa música pudesse ser praticada, sendo isso expresso em aprender a manusear instrumentos musicais e estabelecer formações que condigam com essa prática. A própria existência do Coletivo Ocuparte não teria sentido sem um contexto musical local, baseado em práticas, ou seja, com a possibilidade de formação de bandas.

Assim, a formação musical dessas pessoas é um elemento fundamental a ser constatado. Sem uma ênfase específica no contexto individual das pessoas que compõem os grupos, entende-se que há formas específicas pelas quais se aprende música na cidade de Sobral, especialmente se falando dos grupos que participam dos eventos realizados pelo Coletivo. Entende-se que a cidade de Sobral reforça o ideal cosmopolita pelo qual se constituem as juventudes e suas práticas. Percebe-se um aspecto advindo dos conceitos de Campbell (1995), no caso o *song-getting*, que se equipara ao "tirar de ouvido", mas também é complementar à ideia de consumidor intensivo de Laughey (2006). Campbell se refere a jovens que, na formação de bandas de rock de garagem, utilizam recursos de imitação, ou de absorção de elementos através da audição em equipamentos de reprodução de música, como rádios, reprodutores de fonogramas em geral e, nos dias de hoje, vídeos, arquivos de áudio, entre outros. Essa aprendizagem, por sua vez, se mostra ampla, pois implica na absorção de iconografias, modos de vestir, falar, bem como formas de se gerar sons que se relacionam intimamente ao aspecto do timbre. Portanto, ao se aprender uma música de determinada banda de rock da qual se é fã, não se busca apenas aprender a tonalidade utilizada, a melodia, mas também o timbre dos instrumentos, a distorção utilizada nas guitarras, quais equipamentos

foram utilizados, qual estética o vocalista utiliza ao cantar, bem como qual técnica. Tudo isso implica em uma base que compõe as formas pelas quais as bandas se expressam. Portanto, a própria ideia de consumo musical intensivo, bem como a de que as pessoas que participam desse modo de vivência cultural são, antes de receptores passivos, entusiastas, mostra que a relação de consumo que as bandas, nas figuras dos seus membros, têm com as músicas que gostam criam contextos de aprendizagem musical, pelo qual boa parte dessas pessoas é influenciada. Esses contextos, por sua vez, se mostram como espaços de socialização, uma vez que as bandas se agregam, em sua grande maioria, por meio da afinidade musical, bem como pela amizade. São esses circuitos que acabam por gerar contextos musicais, práticas que se relacionam com ações que advêm das afinidades entre as pessoas.

Mas é fato que essa não é a única forma de aprendizagem nesse contexto. Em entrevistas, os músicos revelaram outras atividades, como os cursos de instrumento musical oferecidos pela Escola de Música de Sobral. Alguns bateristas, bem como baixistas e guitarristas alegaram ter feito cursos nessa instituição. Outra recorrência foram as aulas particulares. Essas se mostraram evidentes tanto na possibilidade de iniciação ao instrumento como de aperfeiçoamento. Essa última possibilidade veio acompanhada de outra forma de iniciação declarada por muitos dos entrevistados, no caso, o que eles chamaram de aprendizagem "autodidata". Contudo, ao se observar como se delineia esse acontecimento, percebe-se que o seu caráter "autodidata" tem muito mais a ver com o que se chama em Educação Musical de "auto-aprendizagem"¹⁰⁷ (CORRÊA, 2006). Essa situação implica em se buscar caminhos próprios para se iniciar a prática em determinado instrumento ou canto mas é evidente que ela não é, necessariamente, individual. Ela implica na utilização de métodos, videoaulas, cadernos cifrados e até mesmo o *song-getting* citado por Campbell (1995). Ao mesmo tempo, muitos desses casos envolvem contextos de socialização dessa aprendizagem com amigos e familiares, geralmente. Aprender música nesse contexto, portanto, tem muito mais a ver com um conhecimento que se constrói de forma socializada do que numa situação "individual".

E é a partir dessa reunião de amigos, desses espaços, que se estabelece boa parte das bandas em Sobral, com ênfase nas que se encontram no Contexto do Ocuparte. Esse é o caso da banda *Liryt*:

Nós Somos a banda Liryt, e começamos a partir da reunião de alguns amigos da casa de música de nossa cidade. Uma banda que diferencia em tocar estilos existentes em formas diferentes. Passamos por várias reformas na

¹⁰⁷ Essa situação é recorrente no estudo de Carvalho (2011).

banda, mas agora estamos com formação definida para mostrar para todos nossa forma de ser (LIRYT, 2015).

The Crazies tem uma origem parecida:

Tudo começa com um sonho de dois amigos de ter uma banda de rock. A banda passa a se formar depois de um show de talentos de uma escola local quando Luan (vocal) encontra Alan (guitarra solo) através de informações de um amigo em comum, os outros integrantes foram chegando naturalmente. A ideia do nome da banda veio de um amigo em comum que cantarolava a musica Crazy da banda de hard rock norte americana Aerosmith (THE CRAZIES, 2015).

A junção, o encontro, ou a reunião de amigos parece se mostrar como o principal elemento pelo qual as bandas se formam no Contexto do Coletivo. Assim, pode-se dizer que música é um elemento central na vida desses jovens, de forma que os inspira e impulsiona a criar as suas próprias práticas a partir dessas formas de convivência.

A banda não é, a princípio, o centro das relações dessas pessoas. Elas convivem em grupos de amigos mais amplos, ligados a pessoas que não necessariamente atuam como músicos. Os eventos do Ocuparte, bem como as reuniões de produção e planejamento também criam espaços de convivência, em que as pessoas podem se conhecer, bem como criar novos grupos. Assim, existe uma rede, ou melhor: o próprio cotidiano, marcado pelos modos de socialização dos quais essas pessoas participam permitem o estabelecimento de um contexto propício à formação de novas bandas, bem como a manutenção das práticas daquelas já existentes. O caso da banda *T.E.D.s* é característico, pois remonta a um grupo que foi formado por jovens que já possuíam experiências com o hardcore em outras bandas:

Tendo como proposta inicial promover letras autorais, a T.E.D.s não fixou-se a um tema nem a influências, para chegarmos a um som totalmente único. Tendo como integrantes músicos que tiveram experiências em bandas do mesmo gênero, veio então a proposta de unirmos os trapos e darmos continuidade a cena Punk no estilo mais real (TED'S, 2015).

Assim, as pessoas se relacionam para além das bandas. Isso é expresso nos públicos, que vão até os eventos, em alguns casos, por conta de bandas que já conhecem, ou cujos membros já são amigos. A banda Aneurisma, em entrevista, falou de bandas parceiras, ou seja, grupos que, dentro do espírito de colaboração do Coletivo Ocuparte, estabeleceram parcerias, ou mesmo que colaboram na organização de shows, produção entre outros:

A Tiny Killer também, parceiros nossos que surgiu agora, banda recente assim, mas eles tão levando o trabalho assim muito a sério, sabe? Foi realmente esse... foi um tapa na cara da gente essa banda, que é uma banda muito nova, mas eles tão com um trabalho autoral bem bacana e eles são responsáveis também por essas circulações. Eles sempre tão junto com a gente, são parceiros do coletivo. Eles não são tão ativos quanto a gente [em termos de envolvimento com o Ocuparte]. Quase todos da banda Aneurisma

Cerebral é Coletivo, eles nem todos. Mas eles têm esse interesse de procurar, se preparar... É como se a banda fosse do Coletivo, mas nem todos fossem do Coletivo (ANEURISMA, 2014).

As bandas são formadas e têm seus apoios com base nessa rede de amigos ou colegas que se forma, a partir de interesses comuns. O contexto do Coletivo acaba por se mostrar como parte desses ambientes no quais as bandas se formam, bem como pessoas estabelecem os seus laços. A banda *Tinny Killer* mostra que essa rede de fato existe ao confirmar, em entrevista, a relação de parceria que possui com a *Aneurisma*:

A gente tem hoje uma banda muito parceira que é a Aneurisma Cerebral. Eu conheci os caras até mesmo falando do contexto pessoal, não como banda, mas com o pé atrás por conta de uma péssima influência que eu tive de um falso amigo que me disse que as pessoas eram falsas. Mas hoje eu considero um dos melhores amigos são os caras da Aneurisma. Todos são muito legais e acolheram a gente muito bem. Até porque é uma galera que já tem um pouco mais de estrada, são oito anos de banda, a gente chegou agora e recebeu um apoio muito grande deles até como parceria (TINY KILLER, 2014).

Eles ressaltam outras parcerias, ao mesmo tempo:

Eu acho também que outra banda que a gente tem como parceira, a Pink Pussy, saca? Tipo, o guitarrista da Pink Pussy teve em quase todos os shows da gente. E a gente tem outra também que se afiliou há pouco tempo desde o ECOA Independente, que a gente pegou uma afinidade mesmo, como se fosse um namoro, foi a Glauco King lá de Fortaleza, que é uma banda de rock and roll. A gente pegou um desejo, um sonho muito grande de tocar no mesmo palco, cara. Só que a gente nunca teve essa oportunidade porque sempre difere o dia. A gente sempre toca nos mesmos eventos mas o dia não cola (TINY KILLER, 2014).

As bandas se falam, se conhecem, trocam experiências e até influências musicais a partir dessa rede que se forma tanto no universo do Ocuparte, quanto na vida pessoal, nas trajetórias individuais dos músicos, dos círculos de amigos, entre outros espaços.

5.2 BREVE CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO DAS BANDAS

Como foi explicitado na introdução deste capítulo, é importante ressaltar quem são os indivíduos que compõem as bandas que participam do contexto estabelecido a partir da atuação do Coletivo Ocuparte em Sobral. Apesar dos grupos implicarem em pequenos contextos que possuem, a partir de sua coletividade, discursos específicos, não se pode deixar de considerar o fato de que a cultura opera a partir de uma lógica multifacetada, bem como as categorias sociais utilizadas como recurso analítico para este trabalho, sobretudo as de juventude, operam num sentido plural. O momento atual – bem como o escolhido como

caminho de análise para este trabalho –, conforme aponta Groppo (2010) e, com base nas análises sobre as bandas no contexto do Ocuparte em Sobral, aponta para grupos juvenis que se comportam com base em um modo pós-moderno, cujas identidades são construídas de forma fragmentada (HALL, 2006). Juventude é um modo de ser, caracterizado pela história de vida de cada um e, obviamente, associado com a trajetória social e da cultura local de onde essa pessoa faz parte. Isso tem relação direta com o já discutido aspecto da diferença como elemento intracultural (NETTL, 2003; CAMBRIA, 2008).

No caso do contexto do Ocuparte, a diferença se mostra como uma das principais condicionantes. As bandas advêm de contextos variados e cada uma se mostra como parte de um universo específico. Ao mesmo tempo, o Coletivo recebe diferentes linguagens artísticas, como cinema, música, artes cênicas, dança, entre outras, contribuindo ainda mais para a natureza multifacetada desse contexto. Sendo assim, entende-se que a diferença é um aspecto que norteia as relações que se estabelecem através do Coletivo. E se os grupos ou iniciativas que se relacionam com o Ocuparte se mostram tão diferentes, considera-se que as pessoas que constituem esses grupos são, em suas estruturas internas, diferentes. Entende-se, portanto, que cada pessoa que compõe os grupos ou bandas tem uma trajetória pessoal específica, marcado pelas suas próprias experiências – no caso deste trabalho, experiências musicais. Os contextos coletivos maiores, no caso, bandas, grupos, o próprio Coletivo Ocuparte, advêm, por sua vez, da socialização dessas experiências.

Na perspectiva de Berger (1999), a cultura, ou esses contextos acabam por se mostrar como a resultante da operação de uma série de experiências individuais. A compreensão das formas de socialização ou dos contextos de formação musical das pessoas, na acepção desses como indivíduos também marca os caminhos pelos quais se constrói o universo mais amplo dentro do escopo de ação do Coletivo Ocuparte.

Para tanto, serão constatados os principais aspectos que marcam trajetórias individuais das pessoas que compõem as bandas que atuam neste contexto em estudo. E, mais importante que compreender apenas a perspectiva do show, da apresentação ou, por assim dizer, do extraordinário, da culminância em si, é levar em consideração o fato de que música é um elemento comum e que não faz parte da vida desses jovens por algum motivo incomum. Na verdade, ela é mais um elemento cotidiano, ajudando a criar representações, visões de mundo, permitindo formas de expressão diversas. Quando Merriam (1964) fala de música na cultura, ou mesmo quando Blacking (2000) fala da música na sociedade Venda, referem-se a acontecimentos que, em muitos casos, remontam à sua totalidade. É fato que há enormes

diferenças entre o contexto dos Venda e o mundo contemporâneo, globalizado¹⁰⁸ e o contexto cosmopolita deste trabalho. Contudo, o próprio Blacking, a partir do estudo dos Venda, propõe uma revisão da musicalidade humana, uma reflexão acerca do modo pelo qual o mundo "ocidental" enxerga esse fenômeno. Assim, estabelece-se a ideia de que música permeia todos os momentos da vida humana.

Como expõe Souza (2006), aprende-se música, nos dias de hoje, em uma série de contextos variados: vendo TV, acessando a internet, durante o trabalho. Da mesma forma, como afirma Kassabian (2002), vive-se um momento de escuta ubíqua. Música – ou som, de maneira geral –, de fato, permeia todos os momentos da vida humana. Conforme aponta Laughey (2006), a escuta se estende a todos os momentos do cotidiano, sai das paredes, é som ambiente em lojas, carros de som, entre outros. Conforme discute Kassabian:

Aqueles de nós vivendo em configurações industrializadas (pelo menos) temos desenvolvido, da onipresença da música em nossas vidas diárias, um modo de escuta dissociado das características genéricas específicas da música. Nesse modo, nós ouvimos "juntamente" ou simultaneamente com outras atividades. Esse é um exemplo vigoroso da não linearidade da vida contemporânea. Essa escuta é um fenômeno novo e notável, um que tem o potencial de demandar o repensar radical de nossos vários campos¹⁰⁹ (KASSABIAN, 2002, p. 137, **tradução nossa**).

Sterne (2006) faz uma análise parecida sobre um shopping nos Estados Unidos, mostrando que as músicas que compõem os ambientes das lojas são, de fato, parte da paisagem em si, criando todo um ambiente por intermédio da experiência da escuta.

Os jovens abordados neste trabalho, portanto, fazem parte de um mundo pós-moderno, cujas experiências musicais – e de escuta – são, como mostra Kassabian (2002), permeadas por outras atividades. Assim, música é um elemento cotidiano que possui, nos dias de hoje, mais evidência do que nunca. O trabalho de Seren (2011), voltado para a análise de hábitos de escuta de estudantes na utilização de aparelhos de reprodução musical evidencia a profunda relação com música que as atividades cotidianas possuem na formação de concepções musicais.

É digna de atenção a temática do cotidiano. Compreende-se que é na vida ordinária que se constrói boa parte das concepções que norteiam a vida das pessoas. Isso tem relação com os caminhos pelos quais as práticas musicais são construídas. A vida cotidiana, portanto,

¹⁰⁸ Sem jamais desconsiderar que, na perspectiva da Política Econômica, sociedades como os Venda sofrem consequências relacionadas ao mundo em processo de globalização.

¹⁰⁹ *Those of us living in industrialized settings (at least) have developed, from the omnipresence of music in our daily lives, a mode of listening dissociated from specific generic characteristics of the music. In this mode, we listen 'alongside' or simultaneously with other activities. It is one vigorous example of the non-linearity of contemporary life. This listening is a new and noteworthy phenomenon, one that has the potential to demand a radical rethinking of our various fields.*

pode ser repleta de *musicking* (SMALL, 1998), uma vez que essas experiências estão além do tocar e do meramente "ouvir". Ruud considera que música opera como um *background*, um elemento utilizado para se estabelecer uma rede de concepções que é o *self* (TURINO, 2008), a identidade, ou mesmo o que Laughey (2006) chama de autoapresentação¹¹⁰. Para Ruud (1995), portanto:

Música, juntamente com outros discursos estéticos, joga um papel central na vida dos jovens bem como em muito das pesquisas sobre juventude. No contexto dos estudos (sub) culturais, o uso da música tem sido mostrado para refletir valores mais amplos ou orientações de vida do indivíduo ou membro de um grupo particular em questão. Poderia ser argumentado que esse mesmo papel é tomado pelos jovens em geral, por exemplo que a música tem se tornado um elemento vital na construção da identidade da juventude de hoje. Para dar suporte a essa declaração um conceito de música é necessário, que abra para uma investigação do papel da música na formação da identidade¹¹¹ (RUUD, 1995, p. 34, **tradução nossa**).

Considerando a centralidade de música na formação das identidades musicais juvenis, Ruud a estabelece como um caminho, um *background* através do qual identidades juvenis são delineadas:

Tem sido dito da geração que cresceu nos últimos vinte anos que eles têm ouvido mais música antes de irem para a escola do que seus avós ouviram em suas vidas inteiras (TAGG, 1990, apud RUUD, 1995). Isto é, nós podemos dizer, a geração fone de ouvido, socializada em uma paisagem sonora onde a música popular tem colorido a vida cotidiana tanto como primeiro plano e plano de fundo – dos rituais cotidianos, com toca-fitas como uma babá enquanto os pais estão fazendo o trabalho de casa, para horas de escuta individual de CDs, vídeos de música e música de filmes¹¹² (RUUD, 1995, p. 35, **tradução nossa**).

Num sentido geral, Giddens (2012) argumenta que a vida cotidiana se apresenta como o momento pelo qual as pessoas mantêm, bem como constroem padrões de vida diversos. A forma pela qual se apresentam, as relações que tecem – bem como as que evitam –, o trabalho, o lazer, entre outras situações determinam o modo pelo qual as abstrações culturais –

¹¹⁰ *Self presentation.*

¹¹¹ *Music, together with other aesthetic discourses, plays a central role in the life of the young as well as in much youth research. In the context of (sub)cultural studies, the use of music has been shown to reflect broader values or life orientations of the individual or member of the particular group in question. It could be argued that this same role is taken up by the young in general, i.e. that music has become a vital element in the construction of identity for today's youth. To support such a statement a concept of music is needed which opens for an investigation of the role of music in identity formation.*

¹¹² *It has been said of the generation that has grown up in the last twenty years that they have heard more music before they go to school than their grandparents had heard in their whole lives (Tagg, 1990). This is, we may say, the headphone generation, socialized in a soundscape where popular music has colored everyday life both as foreground and background - from everyday rituals, with the cassette tape-recorder as a baby-sitter while parents are doing the housework, to hours of individual listening to CDs, music videos and film music.*

ou mesmo conceitos mais "estáticos" de cultura – são determinadas. Por outro lado, ele também apresenta o conceito do determinismo na sociologia. Isso tem a ver com o fato de que o estudo de conceitos fechados acerca da vida e da cultura são, por si só, problemáticos, uma vez que esses são processos em constante acontecimento. Dessa forma, identificar tais processos implica em compreender como esses contextos, em nível individual e/ou coletivo operam.

DeNora (2004) discute a relação entre música e cotidiano. Na verdade, ela apresenta o que chama de poder da música como um elemento que representa, bem como constrói e altera a rotina humana, num sentido geral:

Música não é meramente um meio "significativo" ou "comunicativo". Ela faz muito mais do que transmitir significação através de meios não verbais. No nível da vida diária, a música tem poder. Está implicado que em toda dimensão da agência social [...]. Música pode influenciar como as pessoas compõem os seus corpos, como elas se conduzem, como elas experimentam a passagem do tempo, como elas sentem – em termos de energia e emoção – sobre si próprios, sobre os outros, e situações. Sobre isso, música pode implicar e, em alguns casos, elucidar modos associados de conduta. Estar no controle, então, da trilha sonora da ação social é fornecer uma estrutura para a organização da agência social, uma estrutura para como as pessoas percebem (conscientemente ou subconscientemente) vias potenciais de conduta. Essa percepção é constantemente convertida na conduta *per se*¹¹³ (DENORA, 2004, p. 17, **grifo da autora, tradução nossa**).

Música, portanto, é a própria construção e acontecimento da vida cotidiana. É mais que um meio de expressão, é um caminho pelo qual a vida é arquitetada. É um elemento da vida diária. A pesquisa de DeNora, ao mesmo tempo, aponta para a música como forma de construção pessoal, como um caminho pelo qual as pessoas delimitam as suas vidas cotidianas. É o que ela chama de "tecnologia do self":

Esta pesquisa aponta claramente para as formas em que música é apropriada pelos indivíduos como uma fonte para a constituição contínua deles e estados psicológicos, fisiológicos e emocionais. Como tal ela aponta para um foco manifestadamente em estratégias auto regulatórias de indivíduos e práticas socioculturais para a construção e manutenção do humor, memória e identidade¹¹⁴ (DENORA, 2004, p. 47, **tradução nossa**).

¹¹³ *Music is not merely a 'meaningful' or 'communicative' medium. It does much more than convey signification through non-verbal means. At the level of daily life, music has power. It is implicated in every dimension of social agency, as shown through the previous examples. Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel – in terms of energy and emotion – about themselves, about others, and about situations. In this respect, music may imply and, in some cases, elicit associated modes of conduct. To be in control, then, of the soundtrack of social action is to provide a framework for the organization of social agency, a framework for how people perceive (consciously or subconsciously) potential avenues of conduct. This perception is often converted into conduct per se.*

¹¹⁴ *This research points clearly to the ways in which music is appropriated by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states. As such it points the way to a more overtly sociological focus on individuals' self-regulatory strategies and*

O trabalho de DeNora aponta, por sua vez, para relatos de pessoas cujos hábitos musicais são formas de se pensar, agir, bem como experimentar o tempo e compor a vida, a partir de várias situações. Da mesma forma, é assim que se encara, neste trabalho, o processo de formação dos indivíduos que compõem as bandas que atuam no contexto do Coletivo Ocuparte. A escolha por tocar um instrumento, o gosto musical, bem como a experiência musical, num sentido amplo, de cada uma dessas pessoas, não é aleatória. Não fazem o que fazem sem motivos. Não gostam do que gostam sem necessidades de cunho social, sem trajetórias históricas específicas que embasam tais comportamentos e escolhas. Assim, por trás do que se chama, neste trabalho, de caminhos de formação individual, estão uma série de situações que justificam os modos pelos quais esses grupos compreendem e utilizam vida, a partir de suas experiências cotidianas.

Contudo, é importante uma pequena caracterização, em plano geral, das pessoas que compõem esta realidade. Um primeiro aspecto que deve ser considerado é a questão da idade das pessoas que compõem esse universo. A noção de "faixa etária" não é, necessariamente, produtiva ao analisar os grupos que compõem o contexto do Ocuparte. Como aponta Groppo, a noção jurídica de juventude é, de certa forma, limitada frente às diferentes configurações presentes na condição juvenil contemporânea:

Ainda hoje este impulso essencial da sociabilidade moderna em prol da determinação objetiva – via delimitação de faixas etárias – das “idades da vida” vê-se presente, principalmente no Direito. Na década de 1980, implantou-se, no Brasil, o Estatuto da Criança e do Adolescente. No início da atual década, o Estatuto do Idoso. Promete-se, para breve, o Estatuto da Juventude. Legalmente, segundo estes Estatutos, a adolescência começa aos 12 e acaba aos 16 anos. A juventude, certamente, começa aos 16, mas ainda não se definiu exatamente quando acabará, do ponto de vista legal – muitos falam em 25 anos, alguns até em 29 anos. Certamente, o Direito interpreta assim parte das práticas sociais e do imaginário coletivo, dividindo a transição da infância à maturidade em adolescência e juventude. No entanto, apesar de reconhecer a adolescência e a juventude como “direitos”, colaborando potencialmente para aumentar o grau de civilidade e bem-estar de indivíduos e coletividades, o ponto de vista legal ainda deixa de lado muito da complexidade e diversidade assumidas pela condição juvenil (GROPPO, 2004, p. 10).

A juventude, portanto, é um momento que, apesar de ser delimitado numa condição "moderna" de sociedade, não o é, necessariamente, em outra "pós-moderna". No caso de Sobral, quando se fala do contexto das bandas que participam do contexto do Coletivo Ocuparte, não há um consenso acerca da faixa etária dessas pessoas. Isso implica em grupos que possuem membros que, em termos "jurídicos", já estariam em outra fase da vida, casados,

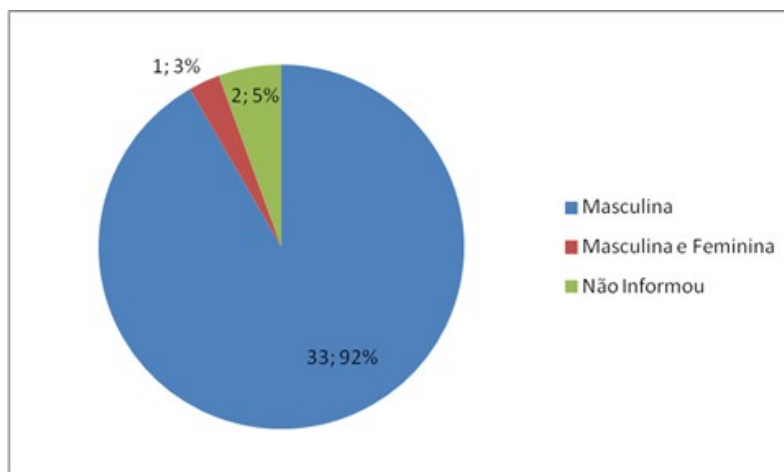
no mundo do trabalho, mas que permanecem em um ambiente pautado e estigmatizado como juvenil, convivendo com indivíduos que, de certa forma, se enquadrariam nessa "faixa etária". Isso tem a ver com o modelo pós-moderno de juventude apontado por Groppo (2010) em que, necessariamente, se reprivatiza o curso da vida, em que a noção de juventude se estabelece mais como um discurso do que uma fase imposta, fechada.

E é nessa perspectiva, também apresentada por Bennett e Hodkinson (2012), que se considera a variedade de faixas etárias que compõem as pessoas que participam de bandas no contexto do Ocuparte. As faixas etárias das pessoas que compõem as bandas que se articulam com o Coletivo variam, portanto, entre os quinze anos de idade, momento que pode ser considerado como a adolescência, chegando até por volta dos trinta e cinco anos. É costumeiro que os grupos se alinhem, de certa forma, com pessoas que estejam em faixas parecidas. Sendo assim, bandas se mostram, em muitos casos, como unidades "adolescentes", jovens, adultas.

Com isso, percebe-se que as bandas são compostas a partir de uma perspectiva de juventude que é discursiva e fugidia, em que a vida "adulta", relativa ao mundo do trabalho, da constituição familiar, entre outros elementos se entrelaça com um momento de suposta "moratória" social. Trata-se de um rito de impasse (PAIS, 2009).

Os membros da Sobre o Fim, a exemplo, já são pessoas que integram o mundo do trabalho, estão em cursos superiores, já são casados, têm filhos. Mesmo assim, mantém, em conciliação com o trabalho e os estudos a banda que existe desde que eram adolescentes. A perspectiva do que venha a ser essa prática musical se altera, de fato, com o tempo. Mesmo assim, a articulação desse grupo em espaços tidos, em senso, comum, como "juvenis", são sintomáticos de que as práticas musicais transcendem as amarras jurídicas da "idade". Denotam, ao mesmo tempo, o caráter volátil do conceito de juventude na contemporaneidade e não implica no abandono de certas práticas, como possuir uma banda de rock.

Outro aspecto a ser considerado no tocante a esta pesquisa é a composição de gênero das bandas que participam do contexto do Ocuparte. O quantitativo total dos grupos cadastrados no T.N.B. aponta para um contexto dominado pela perspectiva masculina. Assim, ao lidar com a análise das pessoas que fazem parte das bandas deste trabalho, fala-se, especialmente, de um contexto que é dominado pela figura masculina.

Figura 26 – Gráfico composição de gênero das bandas

Fonte: Própria

A posição de instrumentista, portanto, das bandas que compõem o contexto do Ocuparte é essencialmente masculina. O único caso de banda que possui uma mulher é caracterizado pela sua posição como vocalista. Só são encontradas mulheres na equipe de organização do Ocuparte ou mesmo como acompanhantes dos membros das bandas, além dos públicos que compõem os eventos. A presença de mulheres, ou de garotas no espaço, inclusive nos círculos de convivência nos quais há o potencial para que uma banda se forme é evidente: são namoradas de músicos, esposas – a depender da banda –, cuidam de fotografia e filmagem a depender do evento, frequentam os eventos e declaram, em muitos casos, conhecer as pessoas que tocam, bem como os trabalhos de suas respectivas bandas. Há, contudo, uma distinção, uma espécie de "impedimento" social através do qual as bandas acabam por se valer quase que exclusivamente de homens. Laughey (2006), ao analisar o *continuum* entre consumidores casuais e intensivos revelou uma situação parecida. Para ele, o lado intensivo, que incluía, sobretudo, a criação de grupos ou mesmo o protagonismo em práticas musicais diversas era, sobretudo, voltado para o público masculino.

Há uma série de fatores que, não necessariamente, diz respeito a Sobral como um todo, mas é recorrente. Há muitos de grupos da cultura popular, por exemplo, em que até pouco tempo atrás, a participação era vetada às mulheres, como é o caso dos grupos de Reisado. Nos dias de hoje, é possível perceber a presença de meninas, ou mesmo mulheres num sentido mais amplo. Ao mesmo tempo, ao observar os regionais, grupos musicais que acompanham os grupos de quadrilha nos festivais da cidade, percebe-se a presença de mulheres, inclusive tocando instrumentos. Contudo, a grande maioria é composta de homens. As Escolas de Samba, por sua vez, apresentam mulheres, meninos e meninas em carros alegóricos e alegorias em geral durante os desfiles. As baterias, bem como a voz do cantor

que conduz a Escola são, mais uma vez, masculinos. A Escola de Música de Sobral, bem como a banda de Música de Sobral apresentam uma quantidade significativa de mulheres em seus grupos. Ao mesmo tempo, um levantamento realizado acerca dos estudantes ingressantes no curso de Música da UFC em Sobral mostra certo equilíbrio entre a presença de homens e mulheres na instituição. Contudo, sobretudo no caso das bandas de música, há relatos que remontam uma história essencialmente masculinizada acerca da formação desses grupos.

Assim, apesar de se constatar a presença de mulheres em contextos e práticas musicais em Sobral, ainda não há, de forma definitiva, um equilíbrio entre as possibilidades e agência de homens e mulheres. A presença e possibilidade de agência de homens se mostra superior nesses contextos, o que inclui as bandas que participam dos eventos do Coletivo Ocuparte. As práticas de aprendizagem musical descritas anteriormente são executadas, em sua grande maioria, em contextos masculinos. Ao mesmo tempo, Walser (1993) aponta para a grande performatividade da masculinidade na perspectiva do Heavy Metal, ligado a gêneros musicais que predominam na maioria das bandas cadastradas no T.N.B. Reproduz-se, de certa forma, concepções masculinizadas que vêm de âmbitos diversos, seja na cidade de Sobral, ou mesmo em esferas mais distantes onde, inclusive, boa parte das músicas que influenciam as práticas locais são gestadas. As letras das músicas, associadas com as temáticas acima descritas, denotam, em muitos casos, a perspectiva do amor heterossexual, através do lugar de fala dominante do homem. Isso também evidencia outro aspecto, no caso, de que, como é o caso das bandas que integram o Coletivo, o papel de criação musical – ligado à grande maioria de grupos autorais – é essencialmente masculino. Situação parecida foi constatada por Martí (1999), ao perguntar a uma série de jovens em Madrid sobre o porquê de existirem, no contexto sociocultural estudado por ele, mais compositores que compositoras. Os resultados da sua pesquisa mostram que há uma clara diferenciação entre os "sexos"¹¹⁵ no tocante à apreciação musical mas, muito mais, uma "naturalização" dessa diferenciação como modo de hierarquia social, mantida como normal a partir da perspectiva dos entrevistados e entrevistadas.

Constatou-se, a partir da observação das bandas em Sobral, que a composição musical se dá a partir da dinâmica dos próprios grupos. Se há, portanto, uma maioria esmagadora de homens¹¹⁶, entende-se que as músicas dessas bandas retratam realidades e concepções que tocam a todos os que vivem nesse contexto, uma vez que há, no âmbito da performance musical e das apresentações, amplo suporte, seja de homens e/ou mulheres, reforçando,

¹¹⁵ Uma vez que, na perspectiva dos entrevistados, a noção de sexo como demarcador de gênero era vigente.

¹¹⁶ Mesmo que acompanhados de suas respectivas namoradas, amigas, companheiras, entre outras...

obviamente, a distância que prevalece nos modos de se participar da prática musical, num sentido geral. No entanto, essas expressões se dão a partir de uma ótica e discurso essencialmente masculinos.

A canção "Marília"¹¹⁷ (apêndice 1, exemplo 9), da banda *Nancy Virgin*, expressa bem essa perspectiva:

Desde que eu te vi
Eu te quis, te quis sim, só pra mim
Daí fiz o que fiz mas não faria
Tudo de novo nem a pal
Não me leve a mal
Mas hoje eu quero te matar

E eu nem quis me importar
no que podia dar
Só sabia te querer
Só queria te roubar
Do mané que namorava você
Fiz loucuras pra te ter
e pra não te perder

Só pra mim
Tive sim
te chupei, te comi
Daí tomei no cu pela ilusão
Daí comi seu cu
Só pra me vingar
No seco de surpresa
pra tu sempre se lembrar

E a cidade inteira
Chamava a guria
De moça de família
De virgem Maria
E eu era o junkie, punk escroto e tal
Deviam ter visto
Ela pulando no meu pau

Pulando no meu pau
Pulando no meu pau
Pulando no meu pau
Pulando no meu pau

Há, de forma clara, no caso da canção acima apresentada, uma visão heteronormativa e associada a todo um universo de concepções tidas como masculinas. O extremismo e o erotismo explícito, no caso da *Nancy Virgin* pode ter relação com a orientação "*Punk Old School*" definida pelo grupo. Da mesma forma, no caso da banda *Lappide*, a noção de horror e terror abordados nas suas letras implicam a temática de brutalidade associada com a perspectiva da performance da masculinidade no heavy metal (WALSER, 1993) mas, obviamente, ligada a outros elementos. Ao mesmo tempo, a *Lappide* se liga a uma forma

¹¹⁷ Vide "Marília" em: < <http://tnb.art.br/rede/nancyvirgin> >

cosmopolita de se pensar música. O universo do *thrash metal*, como é esse caso, evidencia que a estética que envolve as sonoridades que produz também envolve a utilização de letras em inglês. É sintomático, portanto, de uma forma de se fazer música que representa um fazer local "globalizado". A canção "*Horror Club*" evidencia esse aspecto:

*Torch is burning
Sear tears and blood
The door is opened
Hear the victim's scream*

*Welcome to horror club
The party is begun now
Pain and death the hall
See the devil's show*

*Sky is quiet
A distant farm
Away from reality
Kind of nightmare*

*Welcome to horror club
The party is begun now
Pain and death the hall
See the devil's show*

*In horror club
We are
The masters*

*Cutting throaths
In horror club
We fight we die
In horror club
Consuming your fear
In horror club
Making your phobia
In horror club*

*Life's on the floor
Smeels like blood
Ripping the bodies
Dancing in horror club
Welcome to horror club
The party is begun now
Pain and death the hall
See the my show*

Segundo Martí (1999), há a manutenção de uma série de conformidades sociais com relação ao gênero por intermédio das práticas musicais, incluindo aí como práticas uma série de ações, para além do tocar e compor. As música como tecnologia do self (DeNora, 2004), está imbuída, por sua vez, de aspectos de gênero. Na pesquisa de Martí com jovens na cidade de Madrid, percebeu-se que música é um elemento pelo qual se mantém, ou mesmo se constroem diferenças de gênero, especificamente na dicotomia "homem/mulher". Para ele:

No âmbito social estudado, a música, como prática cultural, contribui claramente para fortalecer os construtos sociais que tendem a satisfazer a necessidade da diferença. A grande maioria dos entrevistados creem que existem diferenças de gosto musical em função dos sexos. No grupo de entrevistados de sexo masculino se aprecia uma tendência maior que no feminino para enfatizar essas diferenças, aspecto perfeitamente coerente em toda dinâmica de poder entre grupos¹¹⁸ (MARTÍ, 1999, p. 48, **tradução nossa**).

Assim, as bandas, em sua maioria, se estabelecem a partir de um contexto masculinizado e música é, de certa forma, um caminho para manutenção desse modo de ver e ser. E é nesse contexto em que as bandas que atuam no entorno no Coletivo Ocuparte se manifestam. É nesse mesmo contexto mais amplo – Sobral – em que os músicos dessas bandas construíram seus próprios *backgrounds* musicais, representados por gostos, situações, bem como a motivação para tocar.

5.3 TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS

Os caminhos individuais de alguns membros das bandas apontam para tendências específicas na questão da formação musical dessas pessoas. A princípio, uma das maiores influências musicais, sobretudo das bandas de rock, é a da família. As entrevistas demonstraram, em sua maioria, que a convivência familiar tem grande importância na definição dos gostos musicais. Esse fato corrobora a constatação de Laughey (2006), de que o paradigma da "incorporação e resistência", comum nos estudos culturais, marcado, principalmente, pela condição dos contextos musicais a partir de uma relação intrageracional, não é suficiente para se compreender como se articulam musicalmente os jovens, num sentido geral. Laughey entende que essa articulação musical também é intergeracional. Assim, no contexto da família, há uma mútua troca de informações, uma constante negociação acerca da formação de caminhos musicais. Alisson, baterista da banda Aneurisma Cerebral, teve em casa parte de suas influências musicais, seja com relação ao seu irmão, Andrei, ou mesmo pelo incentivo da mãe:

[...] Sendo que, essa foi a minha lembrança de quando eu aprendi realmente, que eu tive interesse de tocar, né? Sendo que na minha infância eu já tinha esse sentimento. Já me ligava assim à música. Minha mãe já me deu de

¹¹⁸ *En el ámbito social estudiado, la música, como práctica cultural, contribuye claramente a fortalecer los constructos sociales tendentes a satisfacer la necesidad de la diferencia. La gran mayoría de los encuestados creen que existen diferencias de gusto musical en función de los sexos. En el grupo de encuestados de sexo masculino se aprecia una tendencia mayor que en el femenino a subrayar estas diferencias, aspecto perfectamente coherente en toda dinámica de poder entre grupos.*

presente uma bateria. Então essa aproximação com a bateria eu sempre tive, desde pequeno (ALISSON ANEURISMA CEREBRAL, 2014).

De forma mais específica, os pais de Alisson sempre tiveram uma experiência de escuta musical bastante presente em sua vida:

Os meus pais sempre escutaram muita música. Eu tinha muito contato com a música, né? Desde bandas brasileiras, ou bandas de fora, né? Meus pais sempre escutavam bastante música e eu criei esse hábito de escutar muita música (ALISSON ANEURISMA CEREBRAL, 2014).

A relação com o conceito de "bandas" é revelador de que há uma grande possibilidade do rock estar presente, mesmo que parcialmente, na vida de Alisson desde a infância. Andrei, vocalista da banda e irmão de Alisson, mesmo sendo da mesma família, já relata que o seu interesse por música veio de uma forma diferente:

Eu fui um pouquinho diferente dos meninos [outros membros das bandas]. Eu sempre fui um cara que gostei (sic) muito de futebol então, pra mim, o futebol ainda é muito ligado ao samba assim, na minha opinião, né? Eu acho. Copa, a gente pensa em copa eu, pelo menos, já lembro do samba. E gosto de samba. Samba bom. Então, eu tinha vontade de montar uma banda de pagode. Eu comecei a tocar percussão, mas, era muito ruim, cara. E a gente ia brincando. Eu tinha o quê? Onze anos. Coisa de moleque mesmo. Depois de um tempo, passou, assim, uns dois anos e eu vi que não era a minha praia, que eu queria escutar outra coisa. Foi quando o rock entrou (ANDREI ANEURISMA CEREBRAL, 2014).

Andrei enfatiza sua trajetória individual com o samba mais que o próprio irmão. Quando perguntado sobre quais as pessoas que considerava mais influentes para que seu gosto por música se desenvolvesse, a principal referência apontada foi a sua avó, que, desde pequeno, lhe presenteou com um teclado e queria que ele tocasse o instrumento (que ele relata nunca ter aprendido). Ao mesmo tempo, cita o mesmo caso que Alisson, do evidente hábito de escuta musical dos pais.

Isso evidencia que a construção cotidiana do self (DENORA, 2004) com música é, mesmo em ambientes comuns, variada a partir da consideração da trajetória individual das pessoas. Por mais que ambos participem da mesma banda de rock nos dias de hoje, a trajetória do gosto musical de cada um evidencia momentos diferentes.

Junior, da banda Pink Pussy, também teve na família uma grande influência. Ele revela essa relação ao dizer que se interessa por tocar "desde sempre":

Ah! Por tocar, desde sempre. Sempre cresci vendo a minha irmã escutar rock and roll. O pessoal lá da família, por parte de mãe é muito rock and roll. Aí quando foi há dois anos atrás, eu me interessei em tocar... minha irmã tinha um violão, peguei, disse que ia aprender a tocar [...] (JUNIOR PINK PUSSY, 2014).

A grande relação com música de Junior advém do gosto musical de sua irmã, que ouvia muitas bandas de rock. Ele traça essa influência para quando tinha oito anos de idade, ao som de DVDs que a irmã tocava em casa.

Lucas, da banda Tiny Killer não tem, em suas declarações, a princípio, um ponto de partida para quando começou a se interessar por tocar um instrumento, mas admite que suas influências primeiras vem da relação com o Punk. Ele também ressalta a influência do pai:

Acho que... o primeiro passo, eu tive uma enorme influência, de começo, do meu pai, por conta de que eu ouvia os discos dele. E... me guiei por muito tempo pelos discos dele. Porque não tinha internet [Lucas nasceu nos anos 1990] e tal. Então a minha infância e o começo da minha adolescência e até hoje eu ainda pego discos do meu pai pra ouvir. Então eu comecei a gostar de muitos artistas por um disco desses que eu ouvia, saca? Como aconteceu, por exemplo: o que me levou a ficar curioso por rockabilly não foi, primeiro, ter ouvido Chuck Berry. Foi ter ouvido Erasmo Carlos, tá ligado? Ter visto, pequeno, meu pai falar [...] ele botar The Originals e tal, coisas assim, sabe? De rock and roll (LUCAS TINY KILLER, 2014).

A relação com o pai foi o que fez Lucas gostar de rock. Não se trata, necessariamente, da influência do pai o gosto pelo punk, mas tem relação com o início dessa necessidade pelo rock. Ao mesmo tempo, não se trata de uma mesma geração, apesar do gosto comum pelo rock, de maneira geral. Contudo, isso não impede que Lucas forme-se musicalmente a partir da perspectiva contemporânea de seu pai.

A relação com a família, portanto, não parece se mostrar como um fator de separação. Os gostos formados em práticas musicais, ao mesmo tempo, não representam, necessariamente, uma ruptura com a vida parental mas, na verdade, se mostram como um espaço primeiro onde as diversas articulações musicais e a construção musical do self, do *background* musical de cada um se inicia, bem como se mantém. Não há, ao mesmo tempo, uma regra, uma norma que defina qual familiar é o mais influente musicalmente. Essa relação varia conforme a família, podendo constar aí pais, avós, tios, irmãos, primos, entre outros. Outro elemento importante a ser destacado é que, mesmo em se falando dos mais velhos, no caso, os pais, a experiência musical midiática prevalece. Sendo assim, através da família, se perpetua a experiência de escuta musical mediada por aparelhos de reprodução fonográfica, bem como começa a possibilidade de se lidar com esse meio para a construção, formação musical desses indivíduos. Trata-se, antes de tudo, de uma interação social.

Também não há, necessariamente, uma continuidade, no sentido do gosto para gêneros musicais específicos. Os irmãos Alisson e Andrei, por exemplo, por mais que, nos dias de hoje, toquem na banda Aneurisma, iniciaram as suas trajetórias musicais a partir de caminhos distintos. Um se interessava pelo samba, o que não é o caso do outro. A formação dessas

peessoas não é musicalmente "linear", mas segue uma lógica condicionada à história de vida de cada um, bem como a relação com familiares.

O interesse musical no sentido de se tornarem, de fato, entusiastas, advém de um momento específico, no caso, a entrada na "adolescência". É nessa fase que, conforme se constatou na aplicação das entrevistas, acontecem os momentos de socialização, bem como a escolha do instrumento. O desejo de tocar algo advém do entusiasmo, da relação mais profunda com a música pela qual os indivíduos adquirem gosto. E é nesse momento que surge a necessidade de se tocar um instrumento, ou mesmo cantar, bem como formar uma banda. É possível afirmar que a ligação com essa formação instrumental ocorre, em sua grande maioria, no momento da juventude, seja por conta de jovens/adolescentes na escola ou mesmo trabalhando e na Universidade. O fato é que a juventude em si é o momento pelo qual a motivação pelo fazer musical se desenvolve na grande maioria dos casos.

O modo mais recorrente pelo qual os jovens que compõem as bandas que tem relação com o Coletivo Ocuparte ressaltam no aspecto da aprendizagem de um instrumento musical é o que eles definem, em seu próprio contexto de "formação autodidata". Contudo, como já foi discutido, o termo em si não define, necessariamente um estado cognitivo relativo a essa condição, mas, muito mais, um modelo de aprendizagem musical via socialização e troca de conhecimentos. Essa formação, contudo, não é específica do momento em que as bandas se formam. Ela tem relação com a motivação individual de muitos, a partir do contexto individual. Também se relaciona com a necessidade de se suprir determinadas demandas de músicos. Alisson, por exemplo, apesar de já ter um interesse prévio pela bateria, efetivou esse desejo a partir do que ele chama de "escassez" de bateristas para as bandas de rock. Sua primeira opção, porém, teria sido o violão, aos quinze anos de idade, uma vez que o seu irmão já estava aprendendo o instrumento:

Na verdade eu toquei, aprendi violão aos quinze anos e, logo em seguida já tive esse convite de uma turma se juntar pra tocar nesse festival. Então é como eu te falei: aos quinze anos foi quando eu aprendi a tocar violão, porém, eu tive essa mudança pra bateria pela carência de bateristas, né? Sendo que essa foi a minha lembrança de quando eu aprendi realmente, tive o interesse de tocar, né (ALISSON ANEURISMA CEREBRAL, 2014)?

Assim, a relação com a família também pode ser considerada como um estímulo à aprendizagem de um instrumento, da mesma forma que influencia a formação de gostos musicais. O Andrei, como já foi apresentado, tinha grande influência da avó, que queria que ele tocasse teclado. Mas é o momento em que demandas como bandas, tocar em igrejas,

participar de alguma atividade musical aparecem é que geralmente aflora a necessidade de se especializar em algum instrumento.

A aprendizagem autodidata é, portanto, uma demanda de socialização musical, a partir da construção individual do universo cultural de cada um. O caso do Alisson já demonstrou tal característica. Helder, guitarrista da banda Sobre o Fim e Honor and Glory, se interessou por tocar desde o ano de 1998, quando tinha quinze anos de idade. O seu caso corrobora com as ligações já estabelecidas: família, amigos e demandas musicais:

Meu pai toca instrumento musical e aí já bateu aquela vontade de aprender a tocar violão. Aprendi a tocar violão nesse ano em específico e, no final do ano, quando eu completei aniversário de quinze anos, meu pai me deu uma guitarra e, aí, foi só a desgraça, desde aquela época [risos] (HELDER SOBRE O FIM, 2014).

Apesar de ser estudante do curso de música da Universidade Federal do Ceará desde o ano de 2014, a vida musical e a aprendizagem de instrumentos veio das necessidades de um universo de compreensão adolescente, que, inclusive, influencia as suas escolhas no momento da vida adulta, em que também se vê obrigado a trabalhar, se sustentar – numa perspectiva material –, bem como manter os estudos em dia.

O caminho de aprendizagem individual também apresenta uma série de recorrências entre todos os membros. Alisson é específico quando diz que, ao aprender bateria, seu processo de aprendizagem significava "desvendar o instrumento", bem como perguntar para amigos e colegas que já tocavam acerca de questões técnicas em geral. Helder, por exemplo, utilizou materiais como revistas com cifras. Contudo, sempre associadas com a aprendizagem junto ao seu pai:

Foi muito por aquelas revistinhas, aquelas famosas revistinhas que tinham nas bancas de revista, né? E eu passava a semana treinando com as revistas e quando chegava final de semana, chegava pro meu pai e tirava as dúvidas maiores, né? (HELDER SOBRE O FIM, 2014).

Zé Wellington, com trinta anos de idade na época da entrevista, começou a se interessar por tocar aos treze. Ele relata que se sentia bem no meio da música a partir da necessidade de "fazer", o que implica em tocar. Contudo, ele revela que, apesar de já ter tocado baixo e guitarra, bem como cantar na Sobre o Fim, já tocava violão, antes mesmo de ter interesse pelo rock em si. A necessidade de tocar veio antes. Contudo, a motivação por tocar rock especificamente veio do contato com outras bandas:

Eu aprendi a tocar violão antes de me interessar por rock. Minha primeira banda eu tinha dezessete anos e eu aprendi a tocar violão com treze anos. Tocava tudo: tocava Legião Urbana, tocava Engenheiros do Hawaii, toquei em uma banda de pagode na época também, só pra ir no meio da galera.

Sempre gostei muito de música. Eu aprendi em casa, a gente tinha um professor particular, que foi um dos caras também que me influenciou muito ter banda. Ele ia na minha casa, eu tive aula com ele durante seis meses. Tive aula propriamente só durante dois meses. A partir do terceiro mês ele ficava jogando no meu computador e eu ficava tocando sozinho. Então eu aprendi muito rápido a tocar violão e foi com treze anos. Só fui ter banda, de rock pelo menos, quatro cinco anos depois (ZÉ WELLINGTON SOBRE O FIM, 2014).

Uma nova figura surge: o professor particular. A aprendizagem também ocorre via relação com o professor, o que também implica em um processo de socialização específico. Também há casos de músicos que iniciaram as suas trajetórias a partir da busca por aulas em instituições especializadas, como a Escola de Música de Sobral. Yuri, da banda Tiny Killer, teve, também pela influência dos pais, o desenvolvimento de seu gosto musical, bastante ligado com as canções internacionais da década de 1980, a exemplo de Elton John, Brian Adams, entre outros. No início de sua adolescência, mais uma grande influência foram as trilhas orquestradas para filmes. Aos doze anos de idade (hoje em dia, ele tem vinte), iniciou seus estudos na Escola de Música de Sobral:

Foi na Escola de Música, com doze, aí eu terminei o violão avançado, fiz violoncelo, aí, fiquei na orquestra um tempo, mas saí por conta do cotovelo, aí fiz guitarra e concluí. A maioria foi... digamos assim, que vinte por cento foi a Escola de Música que influenciou. O resto foi esforço próprio (YURI TINY KILLER, 2014).

Andrei, também músico da banda Tiny Kiler, afirma que iniciou os seus estudos na Escola de Música de Sobral, mas preferiu prosseguir "sozinho". Assim, apesar da grande maioria dos indicadores apontarem para a formação ligada com a "auto-aprendizagem" (CORRÊA, 2006), é possível traçar outros caminhos, que ganham sentido na formação dos grupos, sendo eles resultado dessas negociações de cunho social. Entende-se, portanto, que o interesse individual por tocar, levando, inclusive até a banda, se dá em um contexto de grande interação social, via amizades, família, bem como prestação de serviços, como é o caso das aulas particulares, ou mesmo a busca por instituições especializadas. A fala de Yuri, acerca do esforço próprio, se mostra como um indicador relevante nesse contexto. Por mais que a busca pela aprendizagem signifique uma constante troca de experiências, bem como na influência de uma série de agente sociais nesse processo, a motivação prevalece no âmbito da principal influência, ou na principal necessidade e experiência, partida da trajetória individual de cada um. Assim, rock, no caso de muitas das bandas entrevistadas, se mostra como um elemento que tem grande força de motivação, de construção da vida cotidiana dessas pessoas e, mesmo que na aprendizagem, apareçam outras influências, a necessidade de se integrar grupos que

tem essa prática como principal foco permanece como primeira instância. A música, portanto, acaba por existir em função das representações sociais que ela gera.

Ao mesmo tempo, não se pode dizer que um único gênero musical condiciona a motivação e a aprendizagem em si. Kassabian (2002) demonstra que a escuta é ubíqua nos tempos de hoje e, ao mesmo tempo, toda a vida dessas pessoas, no caso dos estudados neste trabalho, é marcado por ampla convivência em diversos âmbitos. A variedade de possibilidades de escuta musical é um fator presente, por mais que, em determinado momento, esses jovens prefiram uma música à outra. O contexto familiar, sobretudo, evidencia de forma clara esse fato. Desde a infância, as diferentes possibilidades de escuta criam o interesse pela música, num sentido geral, mas nem sempre marcam qual fazer musical será escolhido. Isso depende de outras variáveis, que vêm com o acontecimento da vida desses indivíduos no tempo, na medida em que suas relações musicais vão sendo construídas.

A arguição individual dos membros de bandas ligadas ao contexto do Ocuparte permitiu uma constatação alinhada com os achados de Kassabian, acerca da escuta ubíqua, que envolve, obviamente, música, bem como a ideia de consumo intensivo, de Laughey (2006). É bastante evidente que a vida musical das pessoas que fazem parte dessas bandas está além do tocar, do aprender a tocar e do praticar, em si. Na verdade, esses aspectos representam apenas uma parte dessa trajetória cotidiana. A mera constatação da grande presença de música no contexto familiar na vida desses jovens seria o suficiente para que se realizasse esta constatação. Entretanto, a partir das entrevistas, percebeu-se que há uma grande presença de música, seja das que integram o gosto específico ligado ao que se toca nas bandas, ou mesmo as que fazem parte do cotidiano dessas pessoas como um todo, integradas às demais atividades do dia-a-dia. Música, portanto, se torna mais do que algo que se toca, mais do que uma prática que aparece apenas nos momentos em que as bandas se reúnem, compõem, ensaiam, ou se apresentam. Em suas diversas formas, incluindo aí a audição de música gravada em dispositivos diversos (KATZ, 2004), ela se integra às atividades da vida cotidiana. É extensiva a todos os momentos e práticas da vida humana. Como afirma, então, DeNora (2004), ela se mostra como a construção, de fato, da vida dessas pessoas e não apenas como um veículo ou modo de expressão dessas realidades. Elas são parte dessas realidade *per se*.

E é nesse sentido que música opera na vida das pessoas que tocam nos grupos analisados. Ela se encontra nos mais diversos momentos cotidianos. Para a maioria, música está integrada ao trabalho, ou mesmo aos momentos de descanso. Para Andrei, da banda *Tiny Killer*, a vida cotidiana é repleta de música, apresentando-se como algo indissociável:

Eu acho a música... entre aspas, prejudica um pouco a minha vida, falando em estudo e trabalho mesmo. Eu sou acadêmico de administração e eu não consigo parar em nenhum minuto do dia de ouvir música. Eu acordo pensando em música, com música na minha cabeça, eu vou dormir pensando em música. Eu estou na faculdade com música na minha cabeça. É o dia todo, a música não sai da minha cabeça (ANDREI TINY KILLER, 2014).

Sobre os momentos em que ouve música, especificamente, ele afirma:

Em geral, quando eu chego no trabalho eu já escuto. Eu chego e minha chefe tá ouvindo Luiz Gonzaga, Roupas Novas, enfim. Mas eu tento ouvir The Doors, Rockwind. Eu passo a ouvir algumas coisas durante o meu dia, fim de tarde, puxo pra um Pink Floyd [...] e termino a noite lá com Radiohead. eu escuto num sentido muito amplo. Não só rock and roll mas eu gosto de música boa. Existem reggaes bons, música popular brasileira, muita coisa boa, samba também (ANDREI TINY KILLER, 2014).

Para Andrei, música se encontra, sobretudo, nos momentos de intervalos, ou mesmo durante o trabalho. Esta se mostra como uma forma de mantê-lo pensando a todo o momento. A vida cotidiana de Andrei, portanto, inclui música como um campo de pensamento tão essencial quanto o próprio trabalho, ou mesmo seus estudos. Trata-se de uma extensão do que ele diz mais gostar de fazer: tocar.

Dielton, baterista da banda *Pink Pussy* é outro que considera que música deve estar presente o máximo possível em seu cotidiano:

Eu procuro, assim, o máximo ouvir música. Por exemplo, eu tô no trabalho, pego, ponho o fone. Tô ouvindo música. Aí, chego em casa, [...] deixo o som rolar, aí, enquanto eu tô tentando dormir. Aí, se eu não dormir a música tá rolando. Aí quando eu acordo, tá ali um som ainda. Eu procuro sempre, assim, ligar uma coisa com a outra assim. Tipo assim: tá tendo um som, a música tocando lá fora, fora de casa, procuro ver se é boa, pra mim (sic) ouvir, sei lá. Uma coisa assim que desperte (DIELTON PINK PUSSY, 2014).

Para Dielton, música também é um elemento que permeia todo e qualquer momento da vida cotidiana, que sonoriza, literalmente, o modo como ele trabalha, bem como descansa, se levanta. Ao mesmo tempo, é importante para ele manter-se pensando em música, expandindo os seus gostos a todo momento, mesmo em contextos que ele escuta música de fontes sonoras de outras pessoas. A fala de Dielton mostra um indicador: de que as pessoas que tocam nas bandas têm consciência dessa "ubiquidade" musical e lidam com ela em suas vidas cotidianas. Outro ponto, ressaltado tanto pelo Andrei quanto pelo Dielton é a ideia de "música boa". Para músicos de bandas que participam de uma série de eventos – também aqueles organizados pelo Ocuparte –, a música no cotidiano é vista como uma extensão ao tocar, uma ampliação do contato com a música em outros momentos. A percepção entusiasta de música, conforme pode ser verificado nas entrevistas, leva à ideia de que música boa seria aquela que apresenta

parâmetros que venham a suprir as necessidades de escuta desses indivíduos como músicos. Assim, a ideia de uma música boa é refletida, na maioria dos casos, às questões estéticas acerca do gosto das pessoas, bem como às técnicas, envolvendo aí quem é o artista que se escuta, como é a sua música, letras e arranjos. Mais uma vez, prevalece a variedade de gêneros musicais, não apenas o que se toca.

Zé Wellington deixa isso claro ao mostrar que a sua relação atual com música não envolve, necessariamente, apenas aquilo que ele toca na banda Sobre o Fim:

Eu sou um cara muito eclético. Muito eclético mesmo. O estilo que eu toco, por exemplo, na Sobre o Fim, eu tenho escutado muito pouco hoje, né? Mas, assim, quando eu comecei a montar banda eu descobri o punk rock e o hardcore que eu acho que até hoje é a grande influência pra compor, pra poder fazer música, né? (ZÉ WELLINGTON SOBRE O FIM, 2014).

A perspectiva de "ecletismo" é comum entre as pessoas entrevistadas. Contudo, ela tem duas faces, sendo uma voltada para a percepção de música boa/ruim, associada com os elementos já discutidos acima e outra ligada com a escuta aberta, pensada como forma de se ampliar o que já se considera como música, aprendendo a "gostar" de outras coisas. Em ambos os casos, percebe-se que a formação do gosto musical dessas pessoas surge a partir de uma visão engajada de música, em que a relação é mais profunda. Não se trata apenas de algo banal, comum, mas sim de uma parte integrada à vida, essencial.

Os meios utilizados para ouvir música, ao mesmo tempo, são tão essenciais quanto a própria música. Essa experiência é, no mínimo, tecnocultural ao se falar de música. Como já foi exposto em outros capítulos, falar de música no contexto de Sobral, ou mesmo de muitas outras localidades ao redor do mundo implica em falar de música gravada, de fonogramas, ou mesmo da experiência musical via aparelhos de reprodução musical. O mesmo pode ser dito acerca do tocar. Como já foi demonstrado, o tocar é uma experiência ligada com a possibilidade de manipulação de materiais eletrônicos diversos, envolvendo aí o uso de pedais, amplificadores, microfones, equipamentos de gravação, computadores, softwares diversos, guitarras, teclados, entre outros. A vida musical como um todo também é mediada, já que as bandas, num sentido geral, se manifestam, se expressam e participam de situações sociais diversas através da internet. Música é, nesse contexto, uma experiência tecnocultural (LYSLOFF, 2006). E esse reflexo pode ser percebido nas trajetórias individuais das pessoas que tocam nas bandas. Douglas, da banda Aneurisma Cerebral, mostra que o celular é um dos principais meios pelos quais ele escuta música em seu cotidiano:

Ah, celular, computador... questão de tempo é sempre depois do trabalho, porque no trabalho eu não tenho muito tempo pra tá escutando. Só em

intervalo de almoço, lanche, alguma coisa... mas sempre em celular e computador (DOUGLAS ANEURISMA CEREBRAL, 2014).

E, assim como mostra Kassabian (2004), essa interação não acontece como um fenômeno isolado, mas está atrelada a outros fazeres da vida cotidiana. Quando é perguntado ao Douglas se ele escuta música em conjunto com outras atividades, percebe-se que esta se encontra amalgamada com outros fazeres e, mais uma vez, mediada por tecnologia:

Na internet, quando eu tô no computador, navegando na internet eu boto a música pra rolar. Eu tinha também o costume de estudar sempre escutando música, pra mim ajudava, tem gente que já atrapalha (DOUGLAS ANEURISMA CEREBRAL, 2014).

Música, portanto, acontece como um fazer musical que se estende a todos os momentos da vida e a forma pela qual as pessoas envolvidas com esses processos lidam com ela tem parte na definição dos caminhos que esses indivíduos trilham social e culturalmente. Esses mesmos processos, contudo, são marcados por questões de gênero, ou seja, a dicotomia feminino/masculino parece ter uma grande influência sobre a forma de consumo musical e sobre as resultantes culturais dessa ação; Modos de consumo que, ligados com as questões de gênero, também representam modos de articulação social de um modo entusiasta de ser em relação à música; Contextos sociais de relação, como é o caso da família, que aponta para o fato de que a experiência intergeracional, apontada por Laughey (2006) é componente essencial para a formação musical, desde a infância; Variedade na formação de gostos musicais, uma vez que não é apenas o gênero que se toca que é ouvido, o que denota música como uma experiência muito mais ampla, em que integrar uma banda, tocar, fazer shows, gravar, entre outras ações são a parte e não o todo da vida musical desses indivíduos; Ampla representatividade no cotidiano, já que música, no caso dessas pessoas, se apresentam dotadas de grande força social e, como afirma DeNora (2004), como algo que é mais que um modo de expressão, mas sim um elemento da vida diária como um todo, entrelaçada com os momentos de lazer, estudo, trabalho, entre outros e; Profunda ligação com uma perspectiva explícita de tecnocultura, já que a grande maioria das práticas musicais, num sentido geral, é mediada por tecnologia. A construção da vida musical dos jovens investigados como indivíduos, portanto, está profundamente atrelada a uma perspectiva de música que é ampla, diversa, que está além do meramente tocar. Música é um fazer que toca todos os hábitos, modos de ser, pensar e agir. Música, portanto, não é menos que *musicking* (SMALL, 1998).

5.4 PÚBLICOS

Para Turner (1988), uma performance, mesmo que pensada num sentido mais amplo (uma sociedade, um grupamento social maior, etc.), implica numa situação em que valores, concepções, comportamentos, entre outros, são constantemente negociados, de forma que esses elementos podem ser mantidos, bem como modificados. Ela é, portanto, [...] "frequentemente uma crítica, direta ou velada, da vida social que cresce; uma avaliação (com possibilidades viventes de rejeição) da forma que a sociedade mantém a história"¹¹⁹ (TURNER, 1988, p. 22). O importante a se considerar, inclusive na ideia de performance musical de Seeger (1992), já citada neste trabalho, é que a sociedade, ou seja, todos os envolvidos nesse processo têm parte ativa nele. Concepção parecida é mostrada por Small (1998), já que *musicking* é exatamente a perspectiva de música com sentido num fazer amplo, em que todos os envolvidos, de alguma forma, contribuem com esse processo.

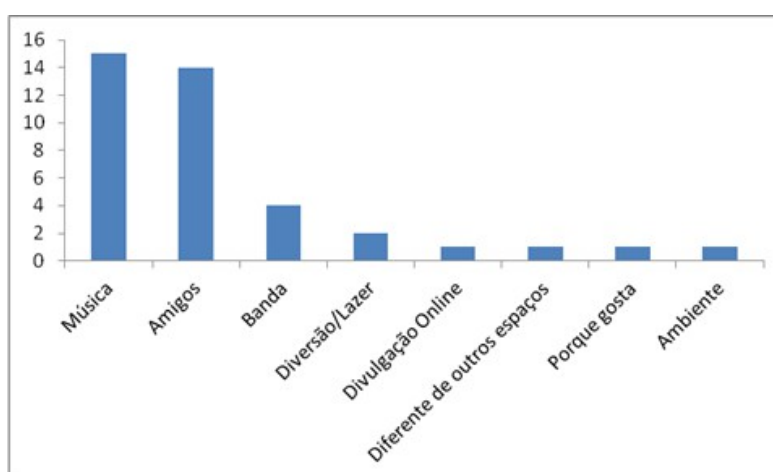
Sendo assim, no caso do Coletivo Ocuparte, entende-se que o acontecimento musical nesse contexto, além de ser pensado numa perspectiva individual e coletiva (BERGER, 1999), no caso das bandas, que não são apenas grupos musicais, é também formado com base na relação com o público que o frequenta. Assim, a sua posição nos eventos do Ocuparte é ativa e variada. A análise acerca das concepções das pessoas que frequentam os shows, sobretudo, é reforçada por algumas constatações, como a influência da perspectiva de gênero no acesso à possibilidade de aquisição de habilidades e posições de músico, bem como apresenta, de forma mais clara, perfis de pessoas que se ligam ao outro lado do *continuum* de Laughey (2006), na questão das resultantes sociais mediante o consumo musical, nesse caso, os "consumidores casuais"¹²⁰. Para ele, essas pessoas, ligadas, inclusive, estatisticamente, mais às jovens do que aos jovens, não possuem uma relação de consumo específico, mais profundo, mas está ligada com ouvir "menos" música durante a semana, bem como a não apresentar o mesmo engajamento que os consumidores intensivos. Já no caso de Sobral, não se pode dizer que os jovens que estão no contexto do Ocuparte, sobretudo aqueles na parte do *continuum* que implica em consumidores casuais, apresentam os mesmos comportamentos. Muitos deles possuem certo engajamento com os eventos, mesmo que como público. Alguns são fãs de grupos em específico e consomem materiais que, inclusive, também influenciam aqueles que são considerados como consumidores intensivos neste trabalho. Contudo, não se percebe nesses, a mesma relação de engajamento com o tocar, que não significa apenas montar uma

¹¹⁹ [...] often a critique, direct or veiled, of the social life it grows out of; an evaluation (with lively possibilities of rejection) of the way society handles history.

¹²⁰ Casual media consumption.

banda, mas também tem relação com integrar-se a contextos como o do Ocuparte, bem como adquirir uma rotina que coadune com a sua prática musical. Música, para essas pessoas, tem uma grande importância e pode, inclusive, levá-las à necessidade de aprender um instrumento, entre outras ações, mas a perspectiva de agir como as pessoas que possuem bandas já se mostra um pouco distante, marcando assim, comportamentos que são diferentes. No contexto do Coletivo Ocuparte, essas pessoas se encontram, sobretudo, na perspectiva do público. Trata-se de indivíduos ou grupos de amigos que se ligam de alguma forma às produções do Coletivo, a alguma banda, às músicas – que, em sua maioria, são rock e/ou metal – e à possibilidade de conhecerem pessoas novas ou encontrarem conhecidos. Aplicou-se, no caso desse grupo, um questionário, buscando compreender a relação que eles possuem com os eventos do Ocuparte, bem como estabelecer uma média do perfil desses que se encontram na perspectiva do consumo casual. A princípio, quando se perguntou acerca das motivações que os levam a participar desses acontecimentos, percebeu-se que há uma recorrência que também tem relação com o contexto no qual bandas se formam. Trata-se dos grupos de amigos. O gosto pela música é essencial e bastante recorrente nos resultados, mas quando se compreende as categorias "amigos" e "banda", entende-se que os públicos entendem esses momentos como espaços pelos quais se pode exercer a amizade como uma forma de sociabilidade específica, tendo, da mesma forma, música como elemento central.

Figura 27 – Gráfico motivação para comparecimento no evento

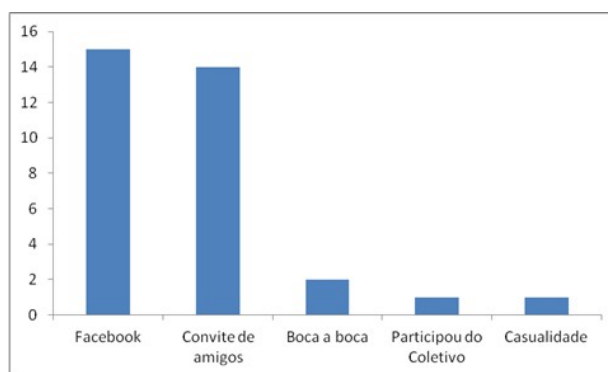


Fonte: Própria

Da mesma forma, encontram-se, como já foi discutido, pessoas que possuem alguma relação com as bandas, mesmo aquelas que não são, necessariamente, de Sobral. E isso tem a ver com a já discutida extensão da atuação dessas bandas ao meio virtual. Praticamente toda a divulgação feita pelos grupos e pelo Ocuparte, no caso da produção de algum evento advém

da utilização de redes sociais. E é em espaços como esses que as pessoas que compõem o público tendem a conhecer as bandas, ouvindo as músicas gravadas, lendo os releases, vendo fotos, fazendo contato direto com os músicos, ou mesmo se informando acerca de novos shows.

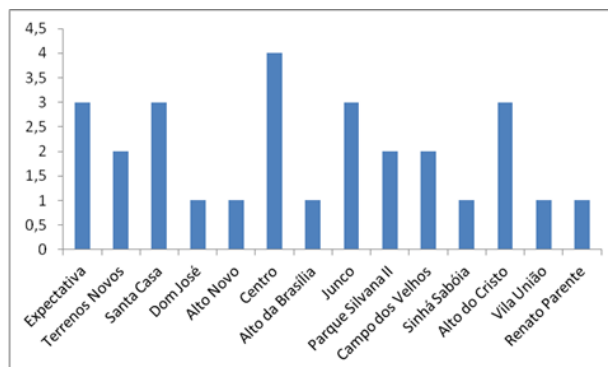
Figura 28 – Gráfico forma de divulgação do evento



Fonte: Própria

Como pode ser visto no gráfico acima, o Facebook se mostra como o grande meio de articulação pelo qual os shows são divulgados. Isso corrobora a ideia de que o contexto em si se estabelece para além do físico, além dos momentos em que as pessoas se deslocam de suas casas para ir até algum evento. Essa articulação começa – e continua – na rede. Da mesma forma, há uma segunda grande recorrência para as redes de amigos que se formam por conta desses eventos, ou mesmo se estabelecem previamente, por conta de outros motivos. A relação entre amigos, representada tanto pela divulgação boca a boca quanto pela articulação via redes sociais se mostrou como uma das características mais recorrentes do modo como as pessoas tomam conhecimento dos eventos, bem como das práticas musicais que serão articuladas.

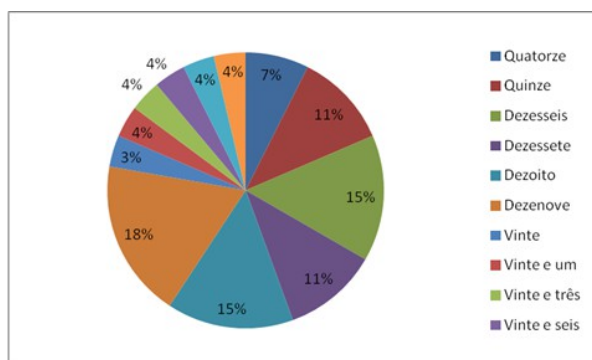
Essa articulação via ciberespaço, obviamente, tem consequência na composição dos públicos que fazem parte dos eventos produzidos pelo Ocuparte. A ampla divulgação – local – permitida pela utilização de redes sociais, bem como das redes de amigos provoca um deslocamento variado por parte dos públicos, com relação à sua localização geográfica em Sobral. É importante, contudo, considerar que, mesmo com a escassez de transporte público na cidade, as distâncias são bastante diferentes do que poderia se pensar de uma capital. Assim, grupos de amigos que se deslocam a pé, ou mesmo utilizando motos e bicicletas são comuns e permitem que pessoas que vivem em bairros mais afastados, ou mesmo considerados mais "violentos" ou "perigosos" compareçam. São modos de agência pelo qual a rede do Ocuparte se vale para se formar.

Figura 29 – Gráfico bairro de origem

Fonte: Própria

Há bairros próximos à margem esquerda, ou mesmo próximos ao centro, da mesma forma que é possível perceber localidades mais afastadas, como o Alto do Cristo, Renato Parente, Vila União, Terrenos Novos, Parque Silvana II e Sinhá Sabóia. Também é perceptível que, considerando o dado de que a música é um elemento de convencimento importante para que as pessoas compareçam aos eventos, elas criam seus caminhos de sociabilidade por intermédio de uma ligação com o gosto e hábitos de consumo musical, expressos em uma resultante cultural. Sendo assim, o aspecto do gosto parece se mostrar como o elemento primário para que essas formações se estabeleçam.

Trata-se, portanto, de uma quantidade significativa de jovens que, a partir de seus hábitos de consumo e formação de gosto musical, estabelecem – considerando sempre, as individualidades e os grupos que integram o contexto como um todo – o universo dos públicos dos eventos produzidos pelo Ocuparte. Isso é perceptível através da consideração das idades dos envolvidos:

Figura 30 – Gráfico percentual por idade

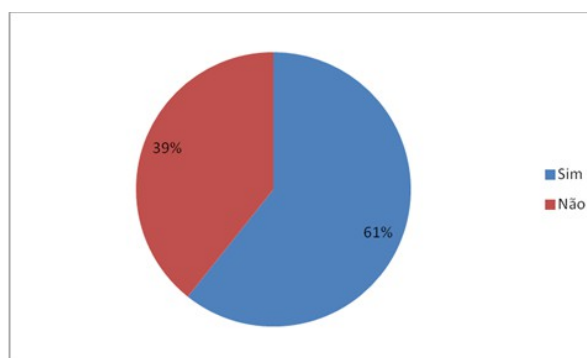
Fonte: Própria

Num sentido geral, encontram-se pessoas na fase que se delimita como adolescência, ainda na escola regular, trabalhando como aprendizes ou sem trabalho, até jovens mais

velhos, na casa dos vinte e seis anos, cursando a faculdade e trabalhando, apenas trabalhando ou mesmo em nenhuma das duas possibilidades. É importante considerar, portanto, que os públicos também se estabelecem a partir dos grupos de idade, mesmo sendo heterogêneos. Da mesma forma, é possível encontrar, durante os eventos, pessoas que participam desde antes dos eventos da Casa de Rock. Isso implica que são pessoas que comparecem por conta das músicas, de amizades ou mesmo por conta das bandas, mas que pertencem a um grupo que, por mais que tenha relação com os mais velhos, também se relaciona com adolescentes. Há, portanto, jovens que se encontrariam, numa perspectiva anterior, no momento de "moratória" social, ao passo que também é possível encontrar aqueles que entendem a juventude como um momento que se relaciona também com aspectos da vida adulta, uma vez que muitos desses jovens já trabalham, cursam ou já encerraram o ensino superior, são casados e/ou pais. Isso não afeta, necessariamente, o comparecimento desses indivíduos. São visíveis casos de casais, que se noticiam como casados e há famílias jovens presentes, que levam o filho, filha, ou filhos e filhas para participar dos eventos. Não há, portanto, um perfil homogêneo de jovem quando se fala da composição dos públicos.

Outro dado que evidencia a heterogeneidade dos públicos seria o fato de se conhecer ou não as bandas ou mesmo o Coletivo Ocuparte. Há uma parcela significativa de pessoas que alegam conhecer bandas, geralmente, uma de três – lembrando que os eventos possuem, no mínimo, duas atrações em cada edição –, ou mesmo duas, mas nem sempre todas. Isso implica no fato de que as pessoas, em sua maioria, podem possuir ligação com as bandas e não, necessariamente, com o Ocuparte. Essa constatação é evidenciada a partir do gráfico abaixo:

Figura 31 – Gráfico “Você conhece o Coletivo Ocuparte”?

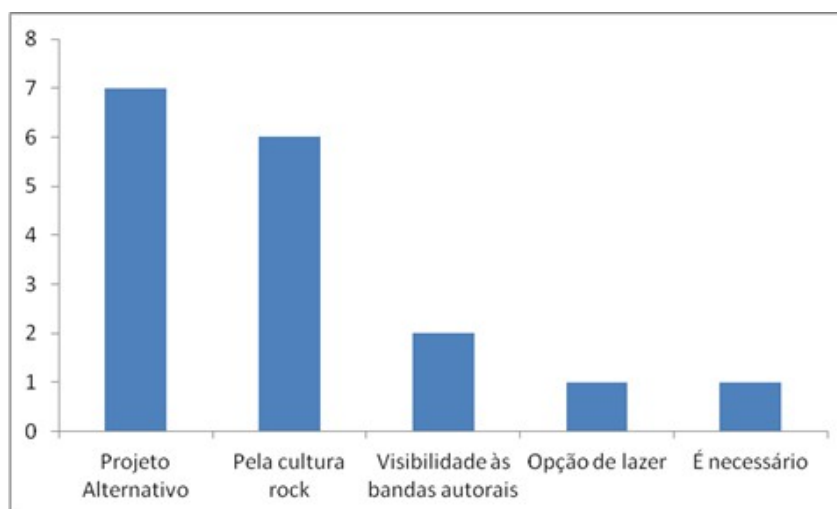


Fonte: Própria

Uma quantidade considerável afirma já conhecer o Coletivo, havendo, inclusive, pessoas compondo os públicos que já participaram da equipe de produção. Entretanto, há aqueles e aquelas que afirmam não conhecer a iniciativa. Isso conota que esses indivíduos comparecem aos eventos por conta da música, das bandas, ou mesmo porque buscam

acompanhar amigos que já possuem contato prévio com o contexto. Entre os que já conhecem o Ocuparte, há o reconhecimento da importância de suas ações, mas por conta de concepções que variam de pessoa para pessoa, ou de grupo para grupo.

Figura 32 – Gráfico Por que você considera os eventos produzidos pelo Coletivo importantes?



Fonte: Própria

Há uma variável a ser considerada: a maioria dos eventos em que os questionários deste trabalho foram aplicados se tratavam de shows de rock, gênero musical mais recorrente no contexto do Ocuparte. Mesmo assim, o dado do gráfico acima ajuda a considerar a grande importância das bandas de rock como principais colaboradoras dos shows produzidos. Os públicos, portanto, em sua maioria, tendem a acompanhar as bandas, ou buscar eventos de rock num sentido geral. Ao mesmo tempo, há uma relevância grande dada à perspectiva de que os shows realizados pelo Ocuparte são projetos alternativos, que oferecem uma programação supostamente escassa. Nas palavras das pessoas que corroboram esse dado está a referência a Sobral como uma cidade em que prevalecem as festas de forró, ou mesmo o que Romualdo chama de "grandes apresentações". Os públicos acabam por entender esses eventos alternativos como uma forma de se possuir maior autonomia em relação ao exercício do gosto musical próprio. Veem nesses uma forma de exercício da diferença de outros contextos musicais, um afastamento, ou mesmo um caminho para a contemplação de pessoas cujas perspectivas de música sejam diferentes e, em termos de eventos, incompatíveis com outras práticas da cidade. Outra evidência interessante é a possibilidade de se dar visibilidade às bandas autorais. Isso implica que há uma crescente consciência e integração das bandas e seus repertórios ao ideário musical das pessoas que frequentam shows e que compõem o contexto do Ocuparte.

É importante ressaltar que a ideia de público não conota homogeneidade. Na verdade, há dados que mostram essas pessoas de forma bastante heterogênea. Essas diferenças se apresentam em uma série de aspectos, sendo que alguns já foram explicitados na análise dos gráficos acima. Há outros que advêm de observação em campo. O primeiro é o fato de que nem todas as pessoas participam dos shows da mesma forma. É perceptível que o envolvimento com a apresentação é diferenciado. Em eventos de rock, principalmente, é comum perceber que alguns jovens se deslocam para a beira do palco, cantando juntamente com a banda que se apresenta, fazendo o que eles consideram como "agito", simbolizando aprovação ao grupo.

Figura 33 – "Agito"



Fonte: Própria

Ao mesmo tempo, é perceptível que outras pessoas preferem permanecer sentadas, assistindo o show em pequenos grupos de amigos e, em muitos casos, nem tão próximos do campo de visão do palco, mas consumindo bebidas e "utilizando" o som como *background* de outras ações, como conversas, entre outras práticas que competem a esses pequenos grupos. Em alguns shows, são evidentes, apesar de serem poucos casos, crianças correndo pelo espaço, denotando o que já foi discutido, no caso, o fato de que famílias comparecem aos eventos. A depender do local em que os shows são realizados, pessoas das casas da redondezas costumam assistir as apresentações. Nem todos que comparecem a esses eventos se valem de códigos e vestuários idênticos, sequer advêm dos mesmos contextos. Há adolescentes, universitários, famílias, entre outros. Além disso, os pequenos grupos também tendem a se juntar conforme laços de amizade e gostos. São muitas as possibilidades de configuração, o que leva à constatação que o público é, em princípio, plural.

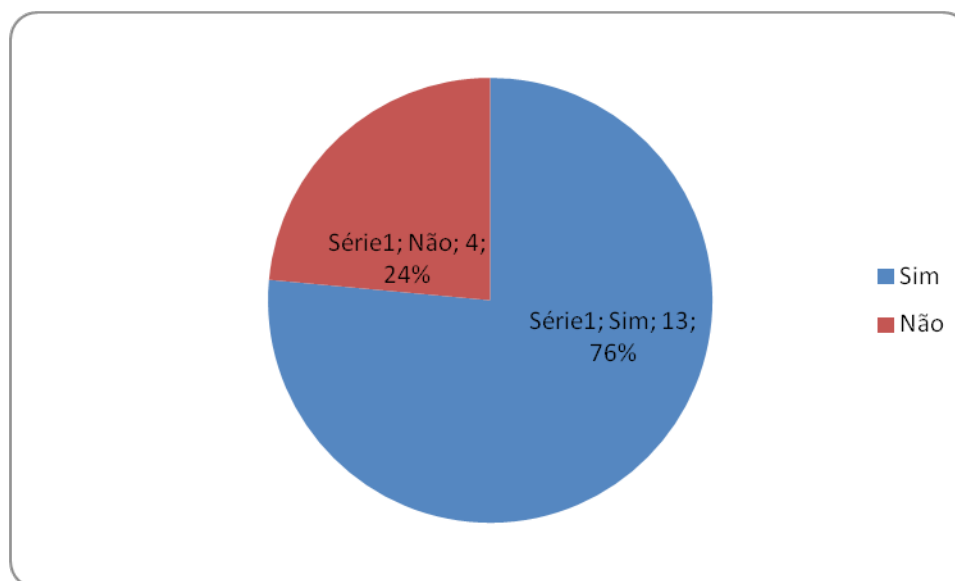
Figura 34 – Público assistindo ao show na arquibancada da Margem Esquerda



Fonte: Própria

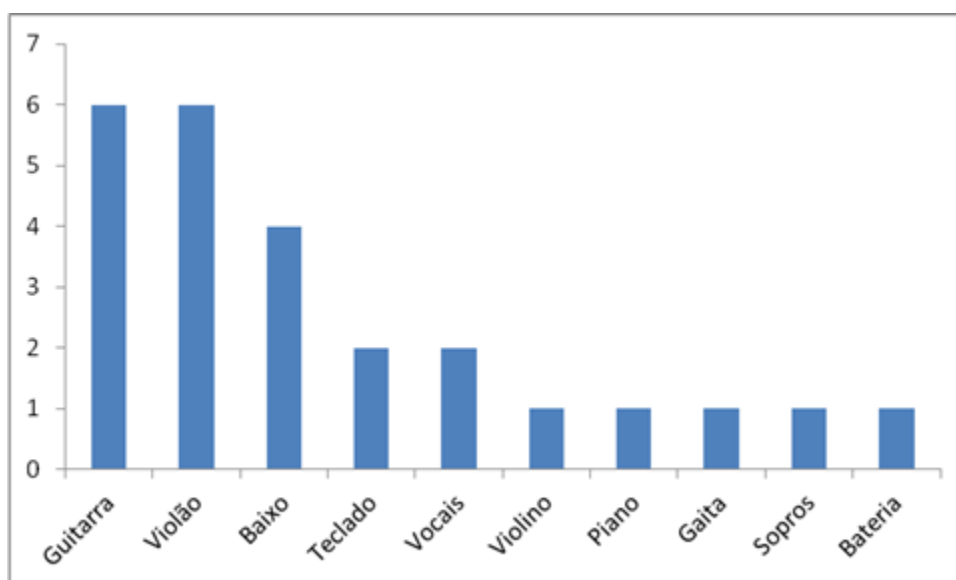
Um último aspecto demonstra diferenças que são recorrentes também no caso da análise das bandas. Há uma diferença de gênero nos públicos no que diz respeito ao acesso às possibilidades de aprendizagem de instrumentos musicais. Como foi ressaltado acima, apesar de se tratarem de jovens numa parte do *continuum* que remetem a um modo mais casual de consumo musical, é perceptível que muitos deles – representados pelos respondentes dos questionários – buscam aprender um instrumento musical, mesmo que o intuito principal não seja participar de alguma banda. Contudo, há uma discrepância visível no que diz respeito a mulheres e homens.

Primeiramente, é claro que a grande maioria dos homens inquiridos já têm alguma experiência com a aprendizagem de instrumento musical. Entende-se, portanto, que a aprendizagem de música, no tocante à utilização de instrumento como modo de expressão, mesmo que apenas em momentos cotidianos, é uma faceta possível e recorrente das resultantes culturais de jovens que participam do contexto do Coletivo Ocuparte, mesmo que a partir de uma ideia de consumo casual.

Figura 35 – Gráfico homens que declararam tocar um instrumento musical

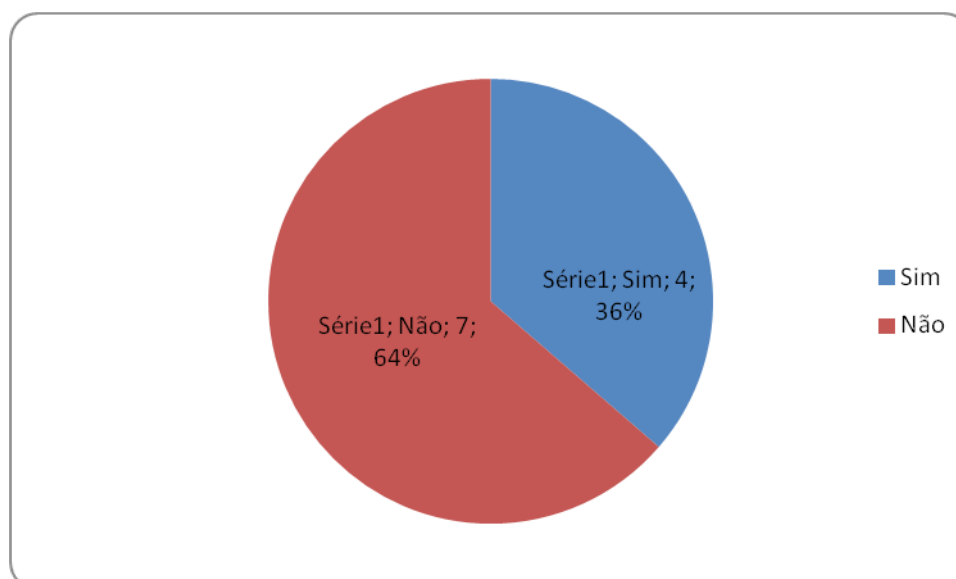
Fonte: Própria

As formas de aprendizagem, ao mesmo tempo, possuem grande semelhança com as já evidenciadas sobre as bandas e de seus músicos. O elemento da auto aprendizagem é bastante recorrente. Em outras palavras, essas pessoas também tendem a aprender música em grupos de amigos, utilizando-se de materiais como revistas cifradas, letras e cifras baixados na internet, entre outros. Também há casos em que a Escola de Música de Sobral se apresenta como contexto de aprendizagem. Essas redes de sociabilidade para aprendizagem musical, portanto, acabam por se mostrarem comuns também para as pessoas que integram públicos nos eventos produzidos pelo Coletivo Ocuparte. A variedade de instrumentos aprendidos ou que são parte desses processos também é relativamente grande, voltada, de certa forma, para a prática de canções pop, bem como rock.

Figura 36 – Gráfico instrumentos/homens

Fonte: Própria

Quando se fala das mulheres, contudo, há praticamente uma inversão dos números. Apesar de haverem mulheres que aprendem instrumentos, a quantidade é bastante reduzida quando se compara aos homens.

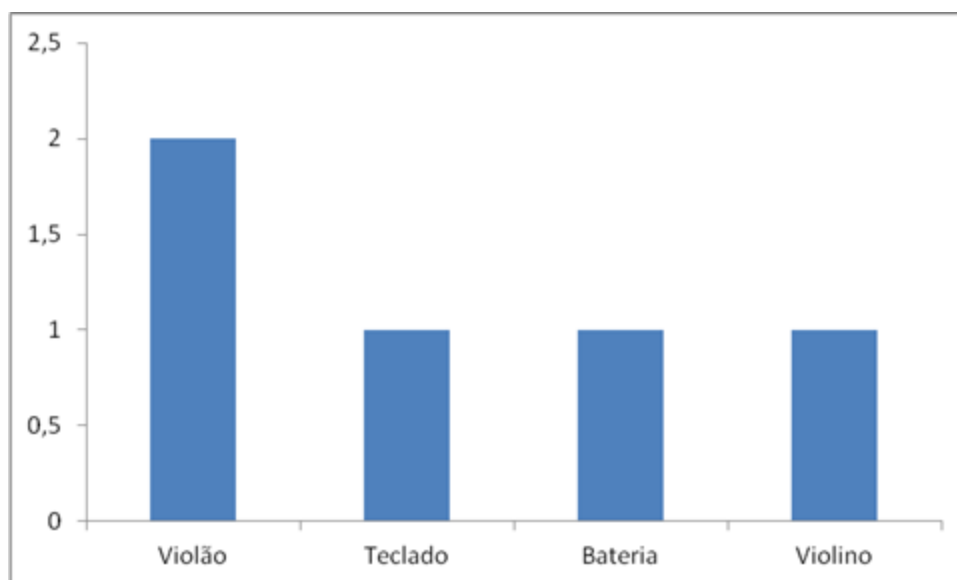
Figura 37 – Mulheres que declararam tocar um instrumento musical

Fonte: Própria

A maioria declarou não possuir nenhuma experiência com instrumentos musicais, o que se mostra como um dado recorrente quando comparado com as formações de bandas essencialmente masculinas. A possibilidade de aprendizagem de instrumentos musicais, ou mesmo o acesso a esses espaços de sociabilidade são, em sua maioria, de orientação

masculina. Pelas respostas dos questionários não há, entre as mulheres que declararam tocar algum instrumento, referências a processos de auto aprendizagem. A Escola de Música se mostra como o único espaço de aprendizagem recorrente. Da mesma forma, a variedade de instrumentos entre as mulheres é muito menor.

Figura 38 – Gráfico instrumentos/mulheres



Fonte: Própria

Não se pode considerar tais números como absolutos, uma vez que não foi realizado um censo acerca dos perfis dos públicos dos eventos realizados pelo Coletivo Ocuparte. Contudo, é evidente, mais uma vez, que há uma grande discrepância de gênero no que diz respeito ao acesso a contextos de aprendizagem musical. Isso, como no caso das bandas, tem reflexo numa vida social para além dos shows do Coletivo e se materializa num cotidiano que também se vale por distinções de gênero. Assim, por mais que se perceba a possibilidade de se integrar esse universo, essa mudança é lenta e, da mesma forma, permanece uma orientação masculina como caminho de acesso a ele.

Os públicos que participam dos eventos produzidos pelo Ocuparte, portanto, não são isolados da perspectiva do que seja música nesse espaço. Na verdade, configurando-se com base em suas próprias experiências musicais, compõem ativamente esse contexto, participam conforme as suas necessidades sociais. Isso pode implicar no apoio/co-participação nas apresentações, ou mesmo na utilização destas como trilha sonora de práticas sociais que têm música como elemento de coesão. Da mesma forma, entende-se que a participação dessas pessoas tem papel decisivo na articulação dos eventos, uma vez que elas são os principais veículos de divulgação, bem como de manutenção da audiência de uma cena musical

alternativa, independente. Assim, a perspectiva das resultantes culturais de um modo de consumo casual em música não implica em experiências sem valor, mas sim na grande possibilidade de agência dessas pessoas, centradas em seus próprios modos de conceber e participar de práticas musicais. Todos fazem música – ou *musicking* (SMALL, 1998) – tocando ou não.

5.5 RELAÇÕES DOS GRUPOS COM O COLETIVO OCUPARTE

Considerando, portanto, os aspectos evidenciados neste capítulo acerca das bandas, no tocante às formas pelas quais elas criam as suas práticas musicais, os caminhos sociais pelos quais música, a partir dos contextos específicos das bandas se estabelecem, as trajetórias individuais dos indivíduos que compõem esses grupos, bem como os públicos que participam dos eventos, percebe-se que todos esses focos geram indicadores que mostram a diversidade existente no contexto do Ocuparte. Mais do que compreender esse espaço como um contexto cuja hierarquia pertence ao Coletivo, torna-se essencial estabelecer que há uma ampla variedade de concepções, perspectivas de música – e de arte –, de modos de organização e até mesmo de grupos sociais que se sobrepõem. É fato que o Coletivo Ocuparte, com base em seus objetivos e princípios, além de sua ação no âmbito da cidade de Sobral, gera um contexto amplo e repleto de bandas, artistas, pessoas. No entanto, esse universo no qual todos esses atores orbitam não tem, necessariamente, as concepções do Ocuparte como norte. Como já foi estabelecido, muitas bandas surgiram anteriormente ao próprio Coletivo. Algumas se ligam, inclusive, a momentos anteriores à sua existência. Grupos como a banda Sobre o Fim, que possui um membro que tem contato direto com o Ocuparte, advém de uma relação com a Casa de Rock Produções, mais do que com o contexto que hoje se estabelece.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de que muitas bandas não possuem, a princípio, uma necessidade – em termos oficiais – de se manter como parte do Ocuparte. Há sim a necessidade de se integrar aos eventos, de participar de situações que possibilitem a performance do grupo. Contudo, isso não implica que as bandas participantes dos eventos possuam ou querem ter algum vínculo mais duradouro com o Ocuparte do que shows, por exemplo. Outro dado que corrobora essa perspectiva é o fato de que algumas bandas, quando entrevistadas, declararam que consideram importante a atuação do Coletivo em Sobral, mas que não possuem desejo de se integrar a ele. Entendem essa iniciativa a partir da ótica de uma parceria, cujos ideais de colaboração, divulgação em ciberespaço, produção de materiais autorais têm total sentido nessa dinâmica. Como já foi mostrado, essa dinâmica influencia as

bandas e estabelece novas formas de fazer e pensar musical nesse contexto. Entretanto, como é o caso de muitas bandas, a adoção de tais formas de fazer e se organizar advém da necessidade de se confirmar, de se adquirir formas de se integrar ao contexto do Coletivo. O uso do T.N.B., em muitos casos, também surge a partir da necessidade de participar de eventos. O número de bandas inscritas cresce constantemente, estando associado, geralmente, à proximidade de algum evento, como o Grito Rock, por exemplo.

Há outros dados que devem ser considerados. O T.N.B. não representa, necessariamente, a totalidade de grupos que se articulam no contexto do Ocuparte. Há uma limitação que se encontra expressa no próprio nome da plataforma – Toque no Brasil. Apesar dos Coletivos espalhados pelo Brasil, em sua grande maioria, estarem ligados com propostas de arte em geral, envolvendo assim outras linguagens, o T.N.B. se mostra como uma base que considera a música como linguagem principal. Sendo assim, esse espaço não pode ser apresentar como a única referência dos grupos que se articulam no entorno do Ocuparte. Há outras parcerias que o Coletivo estabelece para que ocorram as suas ações e, em muitos casos, elas estão além do T.N.B. Esse é o caso dos grupos de teatro. As parcerias com esses grupos vêm da relação direta, no contexto da cidade, com esses setores. Ao mesmo tempo, considerando que a maioria das ações envolve a música e, ao mesmo tempo, dentro dessa tendência, o rock, o teatro e a dança compõem projetos específicos. Somente em eventos que ocorreram em espaços com estrutura para esses eventos que a parceria se consolidou. Assim, nos eventos do Ocuparte que ocorreram no Instituto ECOA, que é equipado com infraestrutura específica para outras linguagens, no caso, um teatro, permitiram a possibilidade da realização de sessões em que essas linguagens estivessem presentes. Isso implica que, em Sobral, os grupos de teatro e dança possuem uma relação perene com as atividades estabelecidas pelo Coletivo Ocuparte.

Outro ponto a se considerar é que o Ocuparte não apenas "influencia" e/ou cria novos comportamentos. Ele também estabelece uma situação social pela qual práticas já existentes se mantêm, considerando-as num sentido geral. Os shows, as parcerias, entre outros, acabam por se mostrar como territórios através dos quais os grupos que tocam se apropriam, expressando-se assim através do modo como entendem música, especificamente. Trata-se, portanto, de um contexto em que há ampla negociação entre as partes e através do qual as bandas, mesmo que parcialmente, estabelecem as suas performances. Um dado que auxilia na compreensão dessa questão é o caso de que muitas das bandas, bem como demais artistas, tendem a levar os seus próprios públicos consigo. Parte das pessoas que seguem grupos musicais em suas páginas do Facebook, por exemplo, se mostram presentes em uma série de

eventos. Isso implica que os contextos sociais estabelecidos entre públicos e bandas locais – que têm origem, em muitos casos, para além do Ocuparte – ganham reforço para seu acontecimento a partir das produções do Ocuparte, permitindo assim a expansão desse público, bem como a manutenção de práticas que se estabelecem por meio da performance desse grupo.

Na perspectiva individual, obviamente, a variedade se mantém. As trajetórias dos músicos, evidenciadas por caminhos de formação musical específicos, mostram que música é um conceito muito mais amplo do que qualquer agente isolado dessa complexa trama pode apresentar. Na verdade, soma-se a esse jogo complexo mais elementos, no caso, os contextos de aprendizagem que têm, no caso da formação mais ampla, apenas parte. Assim, a constante negociação cultural (TURNER, 1988) que acontece nos eventos produzidos pelo Ocuparte também têm relação com as trajetórias individuais, já que são pessoas que compõem esses espaços. A perspectiva individual também se manifesta por parte daqueles que estão na equipe de produção do Coletivo. Da mesma forma que algumas bandas se consideram contrárias ao modo pelo qual o Ocuparte produz os seus eventos, sobretudo à seleção de grupos, entende-se que essa filosofia não é apenas criada pelo Fora do Eixo, ou mesmo pela relação entre instâncias. Na verdade, Romualdo, Rômulo, Alisson, Luis Henrique, Fátima, entre outros, não são apenas membros, mas negociam as próprias regras do Coletivo, são indivíduos cujas trajetórias influenciam diretamente no modo como as ações se delineiam.

E o mesmo pode se dizer acerca dos públicos. Há uma imensa variedade, que se liga, de forma direta ou indireta às bandas ou ao Ocuparte. As pessoas vão aos eventos, participam – ou não –, com base nas concepções que têm do contexto, bem como da sua representatividade. São, portanto, agentes que se relacionam com o todo, mas a partir de seus próprios referenciais. Os públicos, portanto, mantêm tanto as bandas, cujas performances são momentos sociais que só possuem sentido a partir da relação com aqueles que frequentam os shows. O mesmo vale para grupos de dança, teatro e até mesmoicineiros, quando este é o caso. Não são, no entanto, passivos, como já foi insistentemente dito. Todos esses elementos – bandas, grupos artísticos, equipe de produção, etc. – são amalgamados a partir da relação com os públicos. E os públicos, a partir de seus próprios modos de agência, acabam por evidenciar relações que são conectadas aos diversos cotidianos musicais existentes em Sobral, como é o caso das de gênero. Essa ampla performance, cuja possibilidade de participação não se encerra nos eventos em si¹²¹, mas estabelece um contexto em que não há, portanto, um

¹²¹ Já foi constatado, neste trabalho, que as bandas, bem como o Ocuparte, além dos próprios públicos, estendem as suas relações para diversos outros momentos, incluindo aí aquelas que ocorrem no ciberespaço.

"norte", um eixo principal, ou mesmo uma ideologia única. Apesar da ideologia do Ocuparte prevalecer a partir da ótica do "organizador", do "proponente", ou mesmo do "produtor", os motivos de comparecimento, as músicas – ou, as "artes" –, formam um "universo" por conta da centralidade das artes e, sobretudo, da música como elemento e prática essencial. Entretanto, não há um repertório, uma música, uma banda, uma arte, um elemento¹²². Não há, sequer, apenas um único coletivo. Muitos são os contextos e o exercício da diferença – numa perspectiva ampla – é que delimita o universo do Ocuparte.

¹²² Apesar da grande predominância do rock.

6 CONCLUSÃO

O contexto estabelecido a partir da atuação do Coletivo Ocuparte, com base no que foi discutido ao longo deste trabalho não pode – nem deve – ser visto de forma simplista. Na verdade, ele é sintomático de formas de se viver música que estão diretamente atreladas a concepções mundializadas (ORTIZ, 2006), bem como determinadas a partir de articulações locais, bem como transregionais. As concepções articuladas no universo do Ocuparte são fruto de um espaço que se movimenta a partir de uma série de óticas diferentes, cujo contexto se dá a partir do resultado da constante e tensa negociação entre todas essas partes. Tais partes são, por sua vez, formadas por concepções específicas, que se materializam em grupos artísticos, bandas, pessoas que compõem essas práticas, redes, como é o caso do Circuito Fora do Eixo, públicos, poder público, entre outros. Não há, portanto, uma centralidade do Ocuparte, a não ser pelo fato de que ele, como produtor de eventos, estabelece normas e regras para a realização de culminâncias que são, de certa forma, necessárias a todos esses agentes. Nesse sentido, de fato, há grande influência, já que as ideologias do Coletivo estabelecem um amplo espaço de negociação social em que novas formas de se articular práticas musicais se estabelecem. Dessa forma, bandas que ensaiavam em periferias podem, sob certas condições, tocar em eventos em áreas centrais, práticas artísticas que dependem de certa infraestrutura, bem como produção, podem se tornar viáveis, bem como públicos podem, constantemente, se deslocar de periferias, bairros afastados, bem como redutos diversos. O universo criado a partir da articulação do Ocuparte em Sobral, portanto, viabiliza a manutenção, estabelecimento e acontecimento de práticas musicais – e/ou artísticas em geral – que carecem de territórios cujas culminâncias são possíveis.

A grande variedade constante nos agentes supracitados, contudo, mostra que mais do que um modo de articulação social, vários outros se fazem evidentes. A variedade musical constatada entre os artistas do T.N.B., atreladas ao conceito amplo de arte trazido pelo Ocuparte, além da constatação dos modos pelos quais os músicos das bandas se articulam para além dos shows, como é o caso de ensaios, momentos de aprendizagem musical, entre outros, implica não na formação de um contexto musical monolítico, mas sim em uma base social através da qual várias outras esferas de convivência podem se estabelecer. Sendo assim, não há como negar que o contexto do Ocuparte, em termos de música, seja válido, mas também não há como negar que a sua coesão advém do fato que, na verdade, outros contextos ou práticas musicais se articulam nessa base. Não existe uma banda que represente todas as concepções que nesse território são articuladas. Não há um público que conheça todas as

práticas que acontecem nesse espaço. Todos esses perfis acontecem juntamente em um grande universo em que a variedade não é apenas intrassocial, mas também intersocial. Isso significa que são bandas, repertórios, públicos, músicos, pessoas, em suas singularidades, particularidades sociais, modos de convivência, repertórios e práticas que condicionam as formas pelas quais opera o contexto do Ocuparte. A atuação do Coletivo estabelece regras, relacionadas com as possibilidades de participação, concepções e formulação de identidades, sobretudo quando se considera o plano das práticas artísticas. Entretanto, o máximo que se consegue nessa articulação é estabelecer um contexto em que a diferença se mostre como um elemento agregador, mas sob ampla complexidade.

De certa forma, pode-se entender que esse universo articulado pelo Ocuparte reflete as condições pelas quais músicas são articuladas na cidade de Sobral. Por mais que ele represente parte das práticas musicais, a variedade de grupos identitários presentes, amalgamados por música, são resultantes de vidas musicais que se originam a partir da relação com o contexto mais amplo da cidade. Indicadores como os apresentados no capítulo 1 acerca dos aspectos que norteiam práticas musicais em Sobral, portanto, têm relação com as formas pelas quais as pessoas que se relacionam com o Ocuparte constroem os seus referenciais. O Ocuparte, por sua vez, não deixa de se integrar a dinâmica cultural de Sobral como um todo, já que está inserido em discussões políticas, bem como se vale de espaços públicos da cidade para produzir os seus eventos. Mesmo se articulando a redes maiores, como é o caso do Circuito Fora do Eixo, não se pode deixar de considerar que o Coletivo também implica em um modo de ser sobralense. O mesmo pode ser dito acerca de todos os agentes que nesse universo orbitam.

A perspectiva de juventude, por sua vez, é ainda mais marcante das formas pelas quais o contexto do Coletivo é articulado. O modo "pós-moderno" de vivência cultural, bem como de formação de identidades, atrelada, obviamente, à formação de práticas musicais, tem relação com a ampla variedade pela qual os jovens estabelecem as suas vidas no contexto da cidade. A constatação dessa variedade, por sua vez, indica que o universo do Coletivo é uma parte pequena – mas expressiva – do que venham a ser jovens em Sobral. A perspectiva cosmopolita pela qual se articulam, portanto, também se configura como um modo de se produzir identidades no contexto mais amplo de Sobral. As suas trajetórias individuais, contudo, reforçadas pelas análises empreendidas no capítulo 4, demonstram que essas construções são, no mínimo, caóticas, uma vez que, apesar da recorrência de modos de organização social e de aprendizagem musical, não há como prever as resultantes que vem dos processos de formação musical dessas pessoas. Ao mesmo tempo, ser jovem no contexto

do Ocuparte está ligado a questões do ser sobralense. Um dado que corrobora essa afirmação é o fato que as diferenças de gênero que também tem relação com outras práticas musicais que se estabelecem a partir do Coletivo. Da mesma forma, a perspectiva de jovens atrelados ao mundo do trabalho, dos estudos, bem como a ocorrência de práticas musicais em que pessoas que se encontram, supostamente na vida "adulta", também são sintomáticos dos caminhos mais amplos pelos quais juventude é gestada nos mais diversos contextos da cidade.

Esses jovens, por sua vez, para além do local, ou a partir de sua relação com ele, constroem, em sua maioria, suas vidas musicais com relação a fluxos maiores de informação, bens, serviços e pessoas. A recorrência de formações musicais, formas, bem como instrumentações de bandas são reveladoras da ideia de que muitos desses jovens se pautam em relações consumo, ressignificados ao sabor de seus contextos sociais locais. Práticas musicais, portanto, são fruto de uma relação complexa, que envolve tanto a vivência de parâmetros que são parte do fenômeno da globalização – principalmente a da comunicação, com todas as desigualdades de acesso e agência que isso implica.

O fazer musical de jovens relacionados ao Ocuparte se pauta mediante uma relação que não deixa de ser mercadológica. De um lado, a necessidade de se adaptar a um contexto que tem como "exigências básicas" a naturalização de tratos considerados como "profissionalização". Do outro, o fato de que as práticas musicais, em suas concepções mais básicas e, ao mesmo tempo, o fato de que a composição dos selfs dessas pessoas é pautado por ampla relação de consumo musical. Forma-se, por sua vez, um contexto em que os jovens se apresentam como cosmopolitas, utilizando-se da sua relação com o Ocuparte – e vice-versa – como um caminho para o exercício e negociação constante dessas concepções. Tal articulação se mostra, ao mesmo tempo, impactante no modo como música é articulada em Sobral. Já que esses jovens, bem como a ação do Coletivo como um todo – envolvendo todos esses agentes – têm grande influência nas formas pelas quais as políticas para a cultura e para os jovens são delineadas. A audiência e ampla articulação em meio virtual também evidencia um meio que, de uma forma ou outra, é mais abrangente do que parece ser. Verificar, portanto, apenas o meio pelo qual se dão as apresentações, shows e festivais não se mostra suficiente como compreensão desse contexto. Isso denota, ao mesmo tempo, que música, nessa situação, permeia todos os aspectos das vidas desses jovens, sendo também marcante nas formas pelas quais os seus cotidianos, bem como as suas vidas, como um todo, se estabelecem. A centralidade da música nesses processos não pode ser negada.

Enfim, entende-se que a compreensão das articulações sociais dos jovens na contemporaneidade, associadas com a grande evidência da música nesses processos, se mostra

como um caminho profícuo para estudos etnomusicológicos que buscam compreender contextos sociais a partir de demarcadores específicos. Como mostra Groppo (2000), entender a categoria social "juventude" é entender sociedades a partir de um recorte temporal – extremamente relativizável, sobretudo quando se entende o caráter contemporâneo da juventude. Esse momento da vida apresenta, como argumentam vários autores, grande efervescência e o potencial de transformar, de maneira profunda, as relações, conceitos e comportamentos que determinados grupos culturais se estabelecem. Aí se inclui a música. Jovens modificam, a todo momento, caminhos pelos quais as experiências musicais acontecem, criam modas, inovam, inventam. São, ao mesmo tempo, mercados consumidores que, em seu próprio modo, influenciam todo o curso da vida.

Contudo, jovens são também aqueles que perpetuam modos de ser/estar em determinados contextos. As distinções de gênero constatadas neste trabalho, por exemplo, se mostram como a naturalização de desigualdades, que se estendem às práticas musicais, mas que possuem ampla relação com os caminhos pelos quais o acesso e a diferença são compostos. Não é a toa que, na cidade de Sobral, ha um conselho voltado para a juventude, que as escolas são compulsórias, que há muito tempo permanecem mercados voltados para os consumidores jovens e que o Coletivo Ocuparte pensa nos jovens como os principais componentes de sua atuação. Mudança, conformidades sociais, tudo isso perpassa pelos caminhos trilhados pelos jovens. A compreensão das práticas musicais dessas pessoas, amplamente ancoradas nas situações mais amplas em que elas se inserem implica, portanto, em entender, de maneira mais profunda, de que forma música se processa no interior de grupos culturais, ampliando assim a possibilidade de se renovar a compreensão do que seria, num sentido geral, a musicalidade humana (BLACKING, 2000). Da mesma forma, o estudo dos jovens e músicas é essencial quando se busca compreender a lógica pela qual se processa a modernidade tardia.

Jovens, portanto, são potenciais do que música e sociedades podem ser. Se encontram no plural porque os contextos, cenas, circuitos, tribos, subculturas e culturas dos quais fazem parte existem a partir de uma grande quantidade de concepções diferentes. Não há, portanto, juventude, mas sim jovens, da mesma forma que não há música, mas sim, músicas.

REFERÊNCIAS

- ALISSON ANEURISMA CEREBRAL. Entrevistado pelo autor em 08 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro. Identidade, localidade e universalidade: o regionalismo cosmopolita do brega eletrônico em Belém do Pará. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance, e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavvisual, 2013.
- ANDREI ANEURISMA CEREBRAL. Entrevistado pelo autor em 08 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.
- ANEURISMA. Entrevistados pelo autor em 08 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- ARROYO, Margarete. **Jovens e músicas**: um guia bibliográfico. São Paulo: UNESP, 2013.
- ASSIS, L. F.; RODRIGUES, A. H. V. As novas centralidades e a ascensão do Mercado imobiliário na cidade média de Sobral (CE). **1º SIMPGEIO** ISBN: 978-85-88454-15-6, Rio Claro, 2008
- AUSLANDER, Mark J. 'Open the Wombs': the symbolic politics of modern Ngoni witch-finding. In: COMAROFF, John L.; COMAROFF, Jean (ed.). **Modernity and its malcontents**: ritual and power in post-colonial Africa. Chicago: University of Chicago Press. 1993. p. 167-192.
- BANDA INTERFERÊNCIA. In: **Toque no Brasil**. Não paginado. Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/bandainterferencia>>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- BARBOSA, Livia. Apresentação. In: _____. **Juventudes e gerações no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p.
- BARBOSA, Livia; VELOSO, Letícia; DUBEUX, Veranise. Música e juventude: a trilha sonora do cotidiano jovem brasileiro. In: BARBOSA, Livia. **Juventudes e gerações no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p.
- BARBOSA, Maria Emisia Jacinto et al. **Sobral**: histórico e evolução urbana. Sobral: Prefeitura Municipal de Sobral, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (org.). **Ageing and youth culture**: music, style and identity. London: Berg, 2012. Não paginado.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A (Ed.). **Music scenes**: local, translocal, and virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERGER, Harris. **Metal, rock, and jazz: perception and phenomenology of musical experience**. London: Wesleyan University Press, 1999.

BLACKING, John. **How music is man?** 5. ed. Seattle and London: University of Washington Press, 2000.

_____. **Music, culture & experience**. Chicago: University of Chicago, 1995.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo: Olho D'água, 2004.

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni. **Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

CACCIA-BAVA, Augusto; PÀMPOLS, Carlos Feixa; CANGAS, Yanko Gonzáles. **Jovens na América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2004.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. **Música e Cultura** – Revista On Line de Etnomusicologia, n. 3, 2008a. Disponível em: <http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_cambria_01.htm>. Acesso em: 30 nov. 2010.

_____. Música e alteridade. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. (Org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: FAPERJ; Mauad X, 2008b.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Of garage bands and song-getting: the musical development of young rock musician. **Research Studies in Music Education**, n. 4, 1995, p. 12-120.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

CARDOSO, Ruth; SAMPAIO, Helena. **Bibliografia sobre a juventude**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1995.

CAROSO, Luciano. **Etnomusicologia no ciberespaço: processos criativos e de disseminação em videocliques amadores**. 2010, 214 p.: il. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia 2010.

_____. Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia no ciberespaço? X CONGRESSO DA SIBE – Sociedade de Etnomusicologia: Música, Cidades, Redes: Creación Musical e Interación Social. **Anais...** Salamanca, 2008. p. 59-67.

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia Carvalho et al. Práticas musicais no contexto urbano de Sobral: algumas constatações preliminares. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2014. Não paginado. 10p

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. **Lord of hell**: a prática musical da banda Vomer na cena do rock/metal em Montes Claros-MG. 2011. 301f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In: III SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E (Ed.). **Writing culture**: the poetics and politics of Ethnography. Berkley: University of California Press, 1986.

COELHO, Teixeira. **A Cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CORREIA, Marcos Kröning. Discutindo a auto-aprendizagem musical. In: SOUZA, Jusamara. **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

COUTO, Edvaldo Souza; ROCHA, Telma Brito. **A vida no Orkut**: narrativas e aprendizagens nas redes sociais. Salvador: Edufba, 2010.

CRITICAL STATE. In: **Toque no Brasil**. [online]. Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/criticalstate>>. Acesso em 20 jan. 2015.

CUMMINGS, Alex Sayf. **Democracy of sound**: music piracy and the remaking of american copyright in the twentieth century. New York: Oxford University Press, 2013.

DAMATTA, Roberto. **O que faz do brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Editempo, 2000.

DIELTON PINK PUSSY. Entrevistado pelo autor em 13 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

DOUGLAS ANEURISMA CEREBRAL. Entrevistado pelo autor em 08 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

DURING, Simon (Ed.). **The cultural studies reader**. 2 ed. London: Routledge, 1999.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: two applications. [online]. Disponível em: <http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2015.

FAOUR, Rodrigo. O Sexo na MPB – a evolução do comportamento afetivo e sexual do brasileiro através dos tempos. In: MASSENO, André; BARROS, Tiago (Org.). **Para ouvir uma canção**. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas, 2011.

FAQ. **Toque no Brasil**. [online]. Disponível em: <<http://tnb.art.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas y tribus**: antropología de la juventud. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

FINNEGAN, Ruth.. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. **Revista Transcultural de Musica** 6, 2002. [online]. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

_____. **The hidden musicians**: music-making in an English town. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; FREIRE FILHO, João (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

FREITAS, Nilson Almino. **Sobral**: opulência e tradição. Sobral: UVA, 2000.

FUNARTE. **Bandas de música por estado**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/bandas/estado.php?uf=CE>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

GAY JR., Leslie. Acting Up, Talking Tech: New York Musicians and Their Metaphors of Technology. In: POST, Jenifer (org.). **Ethnomusicology**: a contemporary reader. New York: Routledge, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Trad. Ronaldo Cataldo Costa. 6 ed. Porto Alegre: Penso, 2012.

GROPPO, Luís Antonio. Dialética das juventudes modernas e contemporâneas. **Revista de Educação do Cogime**, ano 13, n. 25, 2004. p. 9-22.

_____. Condição Juvenil e Modelos Contemporâneos de Análise Sociológica das Juventudes. **Última Década**, n. 33, 2010, p. 11-26.

_____. **Juventude**: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

GUERREIRO, Goli. **Retratos de uma tribo urbana**: rock brasileiro. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

GUILBAULT, Jocelyne. On redefining the “local” through world music. In: POST, Jenifer (org.). **Ethnomusicology**: a contemporary reader. New York: Routledge, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 18 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. **Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution**. London: Verso, 2012.

HELDER SOBRE O FIM. Entrevistado pelo autor em 05 set. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

HERSCHMANN, Micael. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: SÁ, Simone Pereira (Org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

_____. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010b.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; FREIRE FILHO, João (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

IPEA. **Atlas do desenvolvimento humano no Brasil**. [online]. Disponível em: <<http://atlasbrasil.org.br/2013/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

JACKSON, Michael. **Paths towards a clearing: radical empiricism and ethnographic inquiry**. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; FREIRE FILHO, João (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; FREIRE FILHO, João (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

JUNIOR PINK PUSSY. Entrevistado pelo autor em 13 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

KASSABIAN, Anahid. Ubiquitous listening. In: HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. **Popular music studies**. London: Oxford University Press, 2002.

KATZ, Mark. **Capturing sound: how technology has changed music**. Berkley: University of California Press, 2004.

KOTARBA, Joseph A. Vannini, Phillip. **Understanding society through popular music**. London: Routledge, 2009.

LAUGHEY, Dan. **Music and youth culture**. Edinburgh: Edinburgh university Press, 2006.

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.

LIMA, Tatiana. Michael Jackson e o thriller das majors: trajetória e morte de um modelo. In: JANOTTI Jr, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre

(orgs.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssima, 2011.

LIRYT. In: **Toque no Brasil**. [online]. Disponível em: < <http://tnb.art.br/rede/bandaliryrt>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

LUCAS TINY KILLER. Entrevistado pelo autor em 09 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

LYSLOFF, René T. A. Mozart in mirrorshades: ethnomusicology, technology, and the politics of representation. In: POST, Jenifer (Ed.). **Ethnomusicology**: a contemporary reader. New York: Routledge, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Introdução – Circuitos de jovens. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Jovens na metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome: 2007.

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. **Horizontes Antropológicos**, ano 5, n. 11, 1999. p. 29-51.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. Pop – Introduction. In: **Grove Music Online**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez11.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/46845?q=pop&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit>. Acesso em: 05 jan. 2015.

MILLER, Kiri. Por que você não pega uma guitarra e toca de verdade? Guitar hero, rock band & performance virtual. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MORELLI, Rita C. L. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: necrose. Trad. Agenor Soares Santos. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NERCESSIAN, Andy. **Postmodernism and globalization in ethnomusicology**: an epistemological problem. London: Scarecrow, 2002.

NETTL, Bruno. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “otros” y de nosotros como etnomusicólogos. **Revista Transcultural de Musica** 7, 2003. [online]. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/>>. Acesso em: 20 nov. 2009.

O'REILLY, Tim. What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software. **Communication & Strategies**, n. 65, march, 2007, p. 17-37.

- OLIVEIRA, Ludmilla Carvalho Serafim de. **De repente, tudo mudou de lugar**: refletindo sobre metamorfose urbana e gentrificação em Mossoró-RN. 2011. 192f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Departamento de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTNER, Sherry. Teoria na antropologia desde os anos 60. Trad Cecilia McCallum, Clara lourido, Samuel Lira Gordestein. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 17, n 2, p. 419-466, 2011.
- PAIS, José Machado. A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. **Saúde Soc.**, v. 18, n.3, 2009. p. 371-381.
- PINK PUSSY. Entrevistados pelo autor em 13 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Antropologia do som: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, vol. 44, n. 1, 2001.
- QUINTINO NETO. "Nóismermo" Agora é "Casa de Rock". **Casa de Rock Produções**. [online]. Disponível em: < <http://casaderock.blogspot.com.br/search?updated-min=2006-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2007-01-01T00:00:00-03:00&max-results=6>>. Acesso em: 15 nov. 2014.
- RIBEIRO, Hugo. **Da fúria à melancolia**: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracajú. São Cristóvão: Editora UFS, 2010.
- ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consumo. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- ROCHA, Everardo; PEREIRA, Cláudia. **Juventude e consumo**: um estudo sobre a comunicação na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- ROMUALDO. Entrevistado pelo autor em 17 out. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.
- ROSA, Pablo Ornelas. **Rock underground**: uma etnografia do rock alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). Políticas culturais no governo Lula. Salvador: Edufba, 2010.
- RUUD, Even. Music in the media: the soundtrack behind the construction of identity. **Young**, v. 3, n. 34, 1995. p. 34 – 45.
- SABOYA, Giovana; CARACRISTI, Isorlanda. **Descobrimos e construindo Sobral**: conhecimentos de geografia e história. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (Org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1. Outras conversas sobre os jeitos dacanção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SCHIMIDT, Penna. A Lista das Listas de Melhores Discos de 2013. **Brasil Post**. 2014. Não paginado. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/pena-schmidt/a-lista-das-listas_b_4809681.html>. Acesso em: 15 nov. 2014.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: an introduction**. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

SEGATO, Rita. Indentidades políticas y alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. **Nueva Sociedad**, 178. [online]. Disponível em: <http://www.nuso.org/upload/articulos/3045_1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2015.

SEREN, Lucas. **Gosto, música e juventude**. São Paulo: Anablume, 2011.

SHIMBO, Ioshiaqui. Carta de princípios. **Portal transparência fora do eixo**. 2009. [online]. Disponível em: <<http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

SLOBIN, Mark. Micromusics of the west: a comparative approach. **Ethnomusicology**, Bloomington, v. 36, n. 1, winter 1992, p. 1-87.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOBRE O FIM. In: **Toque no Brasil**. [online]. Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/sobreofim>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

SOUZA, Jusamara. Aprender e ensinar música no cotidiano. In: SOUZA, Jusamara (Org.) **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

STERNE, Jonathan. Sounds like the mall of America: programmed music and the architectonics of commercial space. In: POST, Jennifer C. **Ethnomusicology: a contemporary reader**. New York: Routledge, 2006.

TED's. In: **Toque no Brasil**. [online]. Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/teds>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

THE CRAZIES. In: **Toque no Brasil**. Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/thecrazies>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1999.

TINY KILLER. Entrevistados pelo autor em 09 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

TROTTA, Felipe. Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. In: SÁ, Simone Pereira (Org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

TURINO, Thomas. Are we global yet? Globalist discourse, cultural formations and the study of zimbabwean popular music. **British Journal of Ethnomusicology**, v. 12, n. 2, 2003, p. 51-79.

_____. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

VAZ, Gil Nuno. **História da música independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VELOSO, Leticia; BARBOSA, Livia. Introdução. In: BARBOSA, Livia. **Juventudes e gerações no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender and madness in heavy metal music. London: Wesleyan University, 1993.

WISE, J. Macgregor. **Cultural globalization**: a user guide. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

YURI TINY KILLER. Entrevistado pelo autor em 09 mai. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

ZÉ WELLINGTON SOBRE O FIM. Entrevistado pelo autor em 05 set. 2014. Gravação de uma faixa de áudio.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Quadro de exemplos

Exemplo	Banda	Canção	Descrição	Link
1	Linkage	Violência	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/linkage >
2	RLA	O Troco	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/rla >
3	TED's	Pequenas Igrejas, Grandes Negócios	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/teds >
4	Sobre o Fim	Construção	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/sobreofim >
5	Aneurisma	De Tudo que Passamos Aqui	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/aneurismacerebral >
6	Critical State	Vá em Paz	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/criticalstate >
7	Interferência	Você Disse Adeus	Filmagem de show disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/bandainterferencia >
8	Segundaversão	Um Cara Legal	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/segundaversao >
9	Nancy Virgin	Marília	Faixa de áudio gravada em estúdio, disponibilizada no T.N.B. da banda.	< http://tnb.art.br/rede/nancyvirgin >
10	Lappide	Horror Club	Faixa de áudio	

Fonte: Elaboração própria

APÊNDICE B – Listagem das bandas – T.N.B.

Nome	Integrantes	Instrumentação	Gênero Musical
Sobre o Fim	Zé Wellington Helder Lemos Cavalcante Filho Wellingson Leco Emanuel Pinheiro	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Metalcore
Yowsa	-	-	-
LiryT	Yanna (Japinha) Jonathan (Jack) Cloves Alan (Sinistrox) Aurelio (Lello)	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	-
Dona LiLi	João Amaral Rafael Martins Callebe Rodrigues Luis Paulo Hermanus Neto	Vocais, Guitarra, Baixo, Teclado, Bateria	Reggae
Honorandglory	Cavalcante Helder Claudio Junior Thomas Fernando	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Metalcore
Transcenda!	Stenio Nog Yuri Steindorfer Carlos Souza Igor Gomez	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	-
Aneurisma	Alisson Kyldare Diego Zick Douglas Rodrigues Thomaz Andrey	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Alternativo, Grunge

Continua

Critical State	Rômulo Yuri Adriano Alexandre	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Rock Alternativo
Carbona Sound System	Ygor Edson Maurio Fernando	-	Rock com Samba, Rap
Tiny Killer	Lucas Melo Paulo Daniel Yuri Mendes Vinicius Melo Andrei Lima Duarte Netto	Vocais, Guitarra, Baixo, Teclado, Bateria	Rock 'n Roll, Experimental
Tiapompeia	Wislen Paiva Gegê Teofilo Mateus Araujo	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Hardcore, Rock Alternativo, Rock 'n Roll, Grunge, Blues
Nancy Virgin	Vocal - Lucas Melo Keven David Júnior Liberato Júnior Madeira Marcílio Carvalho	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Punk Old School
Interferência	Roberto Klinger Aurelio (Jaaf)	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Alternativo, Pop-rock, New Wave
Cosmogil	Dj Gilson Ts	DJ	Psychedelic trance
Segundaversao	Mário Paiva Mário Furtado Paulo Henrique Emanuel Dias	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	PopRock, Pop, Rock, MPB
Servu's	Fanuel Palácio Kemuel Kesley Matheus Steinel	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Pop Rock Gospel
Identikit	George Frederick Igor Mesquita	Vocais, Piano, Guitarra	Rock Experimental

Continua

Linkage	Joel Tomaz Artur Paiva Wellingson Leco Luheno Castro	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Hardcore
Lappide	Dan Farrapo Crigelson Caxias Júnior Madeira Marcílio Carvalho	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Thrash Metal
Juliardy R	Juliardy R	-	Rock Alternativo
Bandsk8	Matheus Ferrero Emerson Costa Isael Levi Aleff Sousa Emerson Maximo Esaul Anbrosio	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Pop Rock
The Craziies	Carlos Alan Claudemir Smith João Alan Gute	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Alternativo
Fd3	Gilvan, Denilson leandro Anderson Araújo Anderson freitas	-	Pop Rock
Levibento10	Levi Bento	Violino	Erudito e Popular
Pink Pussy	Lucas Vasconcelos Júnior Liberato Lucas Melo Dielton Montenegro	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Alternativo Experimental
Eduardo ASAF Band	Eduardo ASAF Miquéias dos Santos Adriano Azevedo Eduardo Holanda	-	MPB

Continua

Amargo na Tangente	Gil Deusimar	Vocais, Violão, Baixo, Guitarra, Bateria	Rock, Rap
---------------------------	-----------------	--	-----------

	Kleber Renan		
Grupo Africanto	Beto de Odé Patricia Sousa Reinaldo de Oiá William sousa Daniel Vitória Jacinta Ferreira Gomes	-	Samba
Marcos Carvalho	Marcos Carvalho	-	Universal
RLA	Ramon Lype Allyson	-	Rap, Popfunk
SUK8	Barbado Canica Love Cucas R.Corey	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	-
Procurando Kalu	Zeca Filho Neirton Filho Rodrigo Brasil Raul Xavier George Frederick Gegê Teófilo	Vocais, Guitarra, Baixo, Teclado, Bateria	Indie, Indie Rock
Black Roses	-	-	Hard Rock
Hereditarius	Diego Simões Aulus Lucius Gleydson Frota Dudu Azevedo Robson Martins Vando Azevedo	Vocais, Guitarra, Baixo, Teclado, Bateria	Rock
Drunk Mouse	David Sleeper	DJ	Progressive, Electro, Dubstep
Cerberus	Alain Alves Alisson Alves Nathan Moura	Vocais, Guitarra, Baixo, Bateria	Indie, Indie Rock

Fonte: Própria