

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Adrielle Luchi Coutinho Bove

***MUSICA URBIS: um olhar antropológico sobre a vida musical na cidade de Juiz de
Fora, MG.***

Juiz de Fora

2023

Adrielle Luchi Coutinho Bove

***MUSICA URBIS: um olhar antropológico sobre a vida musical na cidade de Juiz de
Fora, MG.***

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais.

Orientador (a): Profª. Rogéria Campos de Almeida Dutra

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bove, Adrielle Luchi Coutinho .

MUSICA URBIS : um olhar antropológico sobre a vida musical na cidade de Juiz de Fora, MG / Adrielle Luchi Coutinho Bove. – 2023. 192 f. : il.

Orientadora: Rogéria Campos de Almeida Dutra
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2023.

1. Cidade. 2. Música. 3. Paisagens Musicais. 4. Redes Sociais. I. Dutra, Rogéria Campos de Almeida, orient. II. Título.

Adrielle Luchi Coutinho Bove

**MUSICA URBIS: um olhar antropológico sobre a vida musical na cidade de Juiz de Fora,
MG**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Ciências Sociais. Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições.

Aprovada em 10 de outubro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a) Dr(a) Rogéria Campos de Almeida Dutra - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Elizabeth Murilho da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Raphael Bispo dos Santos

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Adriana Facina Gurgel do Amaral

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof(a) Dr(a) Sandra Regina Soares da Costa
Universidade Federal do Espírito Santo

Juiz de Fora, 19/09/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Rogeria Campos de Almeida Dutra Professor(a)**, em 10/10/2023, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#)



Documento assinado eletronicamente por **Raphael Bispo dos Santos Professor(a)**, em 10/10/2023, às 19:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#)



Documento assinado eletronicamente por **Sandra regina soares da costa Usuário Externo**, em 16/10/2023, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#)



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Facina Gurgel do Amaral Usuário Externo**, em 16/10/2023, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#)



Documento assinado eletronicamente por **Elisabeth Murilho da Silva Professor(a)**, em 17/10/2023, às 20:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1478379** e o código CRC**57CAF14C**

Ao Rafael, o melhor companheiro que poderia ter nessa jornada intensa que é a vida. E, por sempre estar ao meu lado, me apoiando, acreditando em mim e compartilhando tudo nesse longo processo de pesquisa, chamada tese.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à todas as pessoas que, ao longo dessa jornada de pesquisa, estiveram comigo, compartilhando momentos alegres, engraçados, reflexivos, de apoio, de carinho, dentre tantas outras experiências enriquecedoras na minha vida acadêmica, e para além dela. Em especial, àqueles/as que tornaram essa pesquisa possível, no caso especificamente dos/das interlocutores/as.

À minha querida professora e orientadora, Rogéria Dutra, quem pude contar desde o início da minha graduação, ainda no Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, e também pelas oportunidades de pesquisa (teórica e prática) nos projetos de Iniciação Científica. Obrigada por todo esse tempo de orientação, parceria, dedicação, atenção e disponibilidade (e prontidão) em resolver às minhas demandas, principalmente nos últimos anos.

Aos membros/as (titulares e suplentes) da banca, tanto àqueles/as que participaram da etapa de qualificação, tão importante para entender um pouco melhor os rumos da pesquisa, quanto os da defesa, o dia tão esperado para quem está encerrando o processo de pesquisa. Agradeço de antemão o aceite, bem como suas leituras do texto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e a Universidade Federal de Juiz de Fora por me proporcionarem um ambiente extremamente agradável e instigante para realizar minha formação enquanto pesquisadora. Estendo os agradecimentos ao corpo docente, que me proporcionou conhecimentos e questionamentos que levaram a esta conquista, além das agências de fomento (UFJF/CAPES) por todo o apoio e incentivo à pesquisa.

Aos meus familiares, principalmente ao Rafael, o qual não só compartilhamos nossas atuações profissionais na área de Ciências Sociais, como todas as demais afinidades de nossas vidas. À minha mãe Adriana, meu irmão João Pedro, meu padrasto Sérgio, minha sogra Regina e meu sogro Marcos (*in memoriam*), que foram e são as bases de tudo. Aos amigos/as agradeço o carinho e paciência em estar comigo em todas as fases deste trabalho proporcionando trocas e vivências incríveis.

Enfim, quero que saibam que sem vocês nada disso seria possível, cada um a sua maneira contribuiu para este trabalho e, mais que isso, para minha vida. À todos/as, minha eterna gratidão!

A música dá alma ao universo,
asas à mente,
voo à imaginação,
e vida a tudo.
PLATÃO

RESUMO

A presente pesquisa de doutorado objetivou investigar o tema "música e cidade", se inspirando teórico-metodologicamente na obra de Magnani sobre o circuito neo-esotérico urbano. O principal interesse versa sobre as trajetórias dos/as músicos/as de performance ao vivo na cidade, acompanhando suas experiências e como constroem suas apresentações artísticas nos espaços na cidade de Juiz de Fora-MG. Entendendo o fenômeno musical como ação que envolve musicalidade, estética, performance, público, gostos e relações sociais, percebe-se que os espaços urbanos não podem ser vistos como apenas cenários, mas como lugares ativos na construção do que aqui foi definido como "*musica urbis*", composta por paisagens musicais que são construídas e reconstruídas cotidianamente na dinâmica urbana. Para alcançar tais objetivos, a etnografia e a netnografia foram as principais ferramentas teórico-metodológicas utilizadas para se fazer a investigação, a primeira possibilitou a observação participante nos espaços musicais da cidade, incluindo o registro de relatos e a captura de imagens para ilustrar o ambiente estudado, e com a segunda pode-se acompanhar a interação no ambiente online entre os sujeitos artistas com o público, principalmente nas redes sociais. O recorte etnográfico/netnográfico da presente pesquisa corresponde a um dos fluxos musicais da cidade, no caso, artistas e espaços da classe média, progressista e de esquerda (em aspectos políticos) juizforana. A tese é então dividida em quatro partes: a orientação teórica, a abordagem do trabalho de campo e construção de dados, apresentação dos dados coletados e, por fim, a análise. Assim, a pesquisa busca contribuir para o entendimento da vida musical em Juiz de Fora, explorando artistas, espaços e o impacto cultural e social dessas expressões artísticas na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade, Música, Paisagens Musicais, Rede Sociais.

ABSTRACT

The present doctoral research aimed to investigate the theme 'music and the city,' drawing theoretical and methodological inspiration from Magnani's work on the neo-esoteric urban circuit. The main interest revolves around the trajectories of live performance musicians in the city, following their experiences and how they construct their artistic presentations in the spaces within the city of Juiz de Fora, MG. Understanding the musical phenomenon as an action that involves musicality, aesthetics, performance, audiences, tastes, and social relationships, it is evident that urban spaces cannot be seen merely as backdrops but as active places in the construction of what has been defined here as 'musica urbis,' composed of musical landscapes that are constructed and reconstructed daily within the urban dynamics. To achieve these objectives, ethnography and netnography were the primary theoretical and methodological tools used for the investigation. The former allowed for participant observation in the city's musical spaces, including the recording of accounts and the capture of images to illustrate the studied environment, while the latter facilitated the tracking of interaction online between the artist subjects and the audience, especially on social media. The ethnographic/netnographic focus of this research corresponds to one of the musical flows in the city, specifically artists and spaces within the middle-class, progressive, and left-leaning (in political aspects) context of Juiz de Fora. The thesis is then divided into four parts: theoretical orientation, the approach to fieldwork and data construction, presentation of collected data, and finally, the analysis. Thus, the research seeks to contribute to the understanding of musical life in Juiz de Fora, exploring artists, spaces, and the cultural and social impact of these artistic expressions on the city.

KEY-WORDS: City, Music, Musical Landscapes, Social Networks.

LISTA DE FIGURAS/ILUSTRAÇÕES

Mapa da cidade de Juiz de Fora dividido em regiões.....	36
Fotografia do Bar da Laje em um sábado à noite	71
Fotografia do show do grupo Tata Chama e as Inflamáveis no Uthopia	74
Fotografias do quadro com os/as artistas que iam se apresentar e do pocket show da noite	75
Fotografia do Encontro de músicos de bar no Jolly Rogers	76
Fotografia do show da Tata Chama e as Inflamáveis no U.C.A	79
Fotografias dos eventos: Polen na Parque Halfeld, do Festival de Bandas Novas na Praça Antônio Carlos e do JF Burguer Festival realizado no bairro Aeroporto	81
Imagem de divulgação do evento “Samba da Feira”	83
Fotografia do Grupo Segredo se apresentando no Bar da Laje	84
Fotografia do show do grupo Samba de Colher	85
Imagem do Panfleto do evento “Donas da Roda	86
Fotografia do ensaio Tata Chama e as Inflamáveis no Uthopia	88
Fotografia do show do Roendocorda no Uthopia	91
Fotografia do show da banda Crusher no Festival de Bandas Novas	96
Imagens de divulgação do lançamento do novo álbum e uma das capas utilizadas nos streamings	114
Imagens que apresentam as estatísticas do ano de 2020 sobre os artistas e ouvintes na plataforma digital (<i>streaming</i>) Spotify de “Caetano Brasil” e da banda “Tata Chama e as Inflamáveis”	124
Fotografia que mostram o registro realizado pelo público durante os shows com seus smartphones no “Encontro de Músicos de Bar” e no evento cultural “Pólen”	128
Imagens: do <i>story</i> de propaganda da casa de show Uthopia em prol dos/as artistas durante a pandemia de Covid-19 e da publicação da banda Tata Chama e as Inflamáveis sobre seus trabalhos artísticos, ambas divulgadas no Instagram	130
Imagens da programação das lives realizadas pela FUNALFA e do registro da live realizada por um dos integrantes da banda Tata Chama e as Inflamáveis	131
Imagens de divulgação no story da live dos grupos Cao Laru e Tata Chama e as Inflamáveis e da live propriamente dita	132
Imagens das publicações na página oficial da FUNALFA sobre a banda Tata Chama e as Inflamáveis	139

Imagem do álbum musical da banda Tata Chama e as Inflamáveis	140
Fotografia da decoração do palco e do desenho no chão	142
Imagens do cartaz de divulgação de abertura das inscrições para grupo musical Muvuka e do show no Bar da Fábrica	143
Imagens de camisas da banda Cao Laru e da Tata Chama e as Inflamáveis	147
Imagens do <i>story</i> na página oficial da Funalfa compartilhando a marcação de artistas de Juiz de Fora feita por um de seus seguidores, e do <i>story</i> da Banda Cao Laru com as respostas de seus seguidores sobre quais músicas da banda mais gostavam	148
Quadro Mercado Fonográfico 2003-2021	152
Imagens da postagem pública no perfil oficial do artista Caetano Brasil sobre sua indicação à premiação “Grammy Latino” no ano de 2020	155
Quadro Participação dos gêneros entre os 100 autores com maior rendimento	156
Imagens do cartaz de divulgação online do show “Cao La Chama” e da publicação da banda Tata Chama e as Inflamáveis convidando o público para o show deles com a banda Cao Laru, ambas postagens na rede social Instagram	174
Imagens do cartaz de divulgação, no Instagram, do bloco pré-carnavalesco “Fogo no Baile” no “Unidos da Cidade Alta” mostrando os apoios que o evento teve (no canto direito superior), e da publicação/depoimento, na rede social Facebook, do produtor cultural e músico Luqui Di Falco sobre o evento “JF Rock City” ser contemplado pela lei de incentivo à cultura “Lei Murilo Mendes	175
Imagens do cartaz de divulgação do show do Grupo Segredo e do Ti Ti Ti da Resenha e do Grupo Muvuka e do Samba de Colher, disponibilizadas em suas redes sociais	176

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I – MÚSICA E CIDADE	20
1.1 Música	20
1.2 <i>Urbis</i>	29
1.3 Juiz de Fora	34
CAPÍTULO II – PROCESSOS METODOLÓGICOS	40
2.1 Mapeamento	45
2.1.1 Mídias locais	45
2.1.2 Redes sociais	47
2.2 Traçando os rumos da pesquisa	49
2.3 Etnografia	55
2.4 Netnografia	57
2.5 Impressões	60
CAPÍTULO III – O “FAZER MUSICAL” EM JUIZ DE FORA	64
3.1 Onde: espaços musicais da cidade	69
3.1.1 Na laje e no quintal: os espaços externos da casa	70
3.1.2 Na casa	72
3.1.3 Os bares e afins	77
3.1.4 Nas ruas, praças e outros espaços abertos ao público	78
3.2 Quem: os/as artistas	82
3.2.1 Tocando em conjunto	82
3.2.2 Entre carreira solo e bandas	92
3.2.3 Os bastidores e os/as agentes fora dos holofotes	99
3.2.4 Música como carreira profissional	102
3.3 Para quem: o público	116
3.3.1 Frequentadores	119
3.3.2 Ouvintes	122
3.4 Como: o encontro entre o onde, quem e para quem	125

3.4.1 Os shows (performances ao vivo)	125
3.4.2 As lives (performances online)	128
3.4.3 Formas simbólicas de interação	134
3.4.4 Os produtos musicais: as mídias físicas e os streamings	149
3.4.5 O papel do poder público	158
CAPÍTULO IV – <i>MUSICA URBIS</i>	163
4.1 Paisagens Musicais: uma categoria analítica	163
4.2 Na rede: interações presenciais e virtuais no “fazer musical”	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	188
REFERÊNCIAS ONLINE (SITES)	192

INTRODUÇÃO

Realizar uma pesquisa de doutorado é um desafio por si só, desde os primeiros estudos ainda em sala de aula até culminar na tese propriamente dita. Como se orientar em meio a tanto conhecimento produzido na ciência, e nesse caso específico nas ciências humanas? Como fazer um recorte temático na área que se propôs a estudar? Como fazer a investigação e construção de dados? E por fim, como escrever sobre tudo isso? Bem, toda a investigação é um processo e pretendo aqui descrevê-lo. Confesso que é um exercício analítico interessante e necessário, pois selecionar o que vai ou não fazer parte do texto e como ele irá se estruturar é tentar, de certa forma, se colocar fora do texto, como alguém que não conhece o tema, ou mesmo que conheça, possa ler e entender o que está sendo narrado nele, ou seja, há uma linha argumentativa que seja capaz de guiar a leitura. Quando escolhi o grande tema “música e cidade” sabia que estava me deparando com uma potencialidade de caminhos possíveis para pesquisa. Pois se há vários tipos de músicas, também existem diferentes formas de cidade e nenhum deles correspondem a noções fixas e atemporais, na verdade estão sempre em constante transformação.

O título aqui escolhido faz alusão ao trabalho de Magnani sob o nome de “Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole” (1999). Esta obra serviu de inspiração ao presente trabalho. O olhar para o espaço urbano vem se constituindo meu principal tema de pesquisa juntamente com a música. Desde a minha graduação até o mestrado escolhi a música como o principal tema de estudo, porém observando em cada trabalho algo mais específico. Minha relação com a música se estende para além da vida acadêmica, sou consumidora, apreciadora dessas obras artísticas, tanto nacionais quanto internacionais, frequentadora de espaços e eventos musicais, e ainda cheguei a cursar, durante o período do mestrado, aulas de violino, flauta doce, canto, canto coral, prática de orquestra e teoria musical. A experiência de estar estudando a música enquanto pesquisadora em ciências sociais e como uma aluna de cursos de música me proporcionou uma formação mais ampla dessa grande temática.

Na graduação atentei para o setor comercial direcionado à venda de mercadorias para o estilo musical *rock* e *heavy metal* na cidade de Juiz de Fora-MG. Já na pós-graduação, mantendo a cidade como o lugar da pesquisa bem como o estilo musical, meu olhar se voltou para os jovens que estavam construindo suas identidades sociais e estabelecendo suas fronteiras de pertença a uma cultura juvenil com características próprias e modos de

comportamento. Atentando para as práticas juvenis que tem a música, no caso o rock e o heavy metal, como orientadores de seus estilos de vida analisei esse campo de pesquisa através de três perspectivas. A primeira foi sobre os usos dos espaços da cidade por esses jovens destacando como lugares que fazem parte do momento de lazer ao mesmo tempo que servem como criação e reforço das interações entre esses sujeitos. Na segunda, direcionei minha atenção aos bens materiais que eram consumidos pelos jovens desse segmento musical e qual a dimensão simbólica eles ocupavam nas práticas cotidianas de construção e manutenção do sentimento de pertença a uma cultura juvenil. E por fim na terceira, foquei em entender qual era o processo de inserção do jovem nessa cultura do *rock e heavy metal* e de que forma determinadas escolhas e comportamentos os condicionava entre o “ser iniciante” e o “ser mais conhecedor” dentro desse meio.

Seguindo a proposta teórico-metodológica da etnografia pude me aproximar desse fenômeno, que já me era familiar, e acompanhar as práticas desses sujeitos de forma mais regular, como eventos musicais, encontros em espaços públicos, dentre outros. Por fazer parte dessa cultura juvenil precisei fazer um duplo trabalho, estranhar o que me era familiar e familiarizar com o que era estranho, para que meu trabalho de campo pudesse contemplar não só um olhar de quem está de dentro dessa cultura como também de alguém de fora. Esse exercício antropológico foi enriquecedor na minha formação como pesquisadora em ciências sociais e me mostrou o quão desafiador é investigar sobre algo que faz parte do seu cotidiano. A dissertação demonstrou a importância da música como o principal orientador das práticas juvenis dos sujeitos pertencentes a cena do rock e heavy metal, indo desde suas organizações em grupos, os usos dos espaços da cidade como locais de socialização e também pela forma como os bens materiais fazem parte de suas escolhas e gostos pessoais ao passo que demarca socialmente suas identificações coletivas.

Ao me debruçar desde a graduação até o mestrado sobre estudo da música e a importância dela na dinâmica da cidade, meu interesse por essa temática foi aumentando e novas questões e fenômenos chamaram minha atenção. Se em minhas pesquisas anteriores estava focada em entender a cultura juvenil do *rock e heavy metal*, agora me proponho a abordar a vida musical na cidade de Juiz de Fora - MG através de duas grandes perspectivas: uma direcionada as relações entre os/as artistas que atuam principalmente na cidade e que estabelecem uma rede entre pares, demais profissionais do setor cultural e com o público, e a outra sobre a relação entre esses/as artistas com os espaços urbanos que são utilizados para suas performances artísticas ao vivo, tais como praças, ruas, avenidas, bares, casas de show,

dentre outros. A escolha desse recorte deve-se ao protagonismo que esses atores, os/as artistas, possuem no fenômeno musical urbano, sobretudo na sua relação direta com os consumidores de suas artes e na interação com os espaços da cidade. Acompanhar a vida musical de Juiz de Fora é observar, investigar, quem está nesses holofotes, os/as artistas, os estabelecimentos, o público, os locais, dentre outros.

Assim, o objetivo principal é explorar a singularidade do contexto musical em Juiz de Fora no âmbito do tema mais amplo "música e cidade". Busca-se concentrar minha atenção em alguns aspectos cruciais e interligados: em primeiro lugar, onde esses/as artistas realizam apresentações ao vivo na cidade; quem são esses sujeitos e como constroem suas carreiras, seja de forma individual ou coletiva, considerando a música como profissão; e quem são os receptores de seus produtos artísticos, no caso o público. Nesse sentido, visa-se acompanhar as experiências pelas quais esses sujeitos se constroem como músicos/as e como eles/as articulam suas performances nos espaços urbanos. Parte-se do princípio que essa construção do sujeito-músico/a deriva de um longo processo, no qual foi necessário adquirir conhecimentos, tanto técnico em referência a prática musical quanto práticos de atuação profissional, e se inserir em uma rede relações em que os músicos/as da cidade, em maior ou menor grau, se encontram inseridos.

Parte-se aqui do entendimento da música enquanto um fenômeno social composto pela musicalidade, ou seja, tudo aquilo que envolve o fazer musical como a) instrumentos, ritmo, acordes, composição, etc.; b) pela estética, como o músico ou grupo musical fazem uso da imagem; c) pela performance, o show ou apresentação; d) pelo público; e) pela dança, como o movimento que determinados sons geram no corpo; e f) pela própria música. A forma como cada sujeito irá relacionar esses elementos com o seu tipo de experiência como músico/a irá desenhar a pluralidade dos "fazer musicais" presentes na cidade (BLACKING, 2007). As diferentes trajetórias desses/as artistas-músicos/as se cruzam no complexo emaranhado de vivências da cidade. Os pontos de encontros dessas trajetórias se constituem como lugares de trocas de saberes/experiências pessoais que se relacionam com as vivências coletivas desses sujeitos. Pode-se falar então de um musicar na cidade, sendo constituído pelo engajamento musical articulado entre o local, os profissionais, os amadores/as, o público e a performance (interpretação e dança).

Além disso, cabe entender como essas performances artísticas musicais se encontram distribuídas no espaço urbano da cidade de Juiz de Fora, MG. Nesse aspecto entram em discussão os espaços em que as práticas musicais são realizadas, como os espaços públicos e

privados, e os espaços de sua produção. A relação destes espaços com o “fazer musical” acima citado é o fio condutor para pensar como a dinâmica musical se articula com vida cotidiana dos sujeitos urbanos. Deve-se entender que a cidade não é apenas um plano de fundo, mas um dos elementos-chave do processo pelo qual ela própria é construída. Trata-se nesse sentido de pensar a cidade para além das características geográficas, mas como possuidora de uma cultura própria (WIRTH, 1973; PARK, 1973).

As vivências dos habitantes da cidade expressam nas atitudes mais corriqueiras a relação que as ações desses sujeitos tem com as estruturas da sociedade (BOURDIEU, 2007). Busca-se, nesse sentido, perceber como essa relação entre agente e estrutura estão presentes nas escolhas dos sujeitos em habitar determinados espaços e em como eles constroem suas trajetórias pessoais e coletivas (LEEDS, 1978). Os arranjos de vida das cidades brasileiras apresentam características específicas do processo de transformação das cidades urbano-industriais (OLIVEN, 1980). Nesse processo, as características da lógica capitalista, como a racionalidade, lógica do dinheiro, impessoalidade, etc., afetam significativamente as relações dos sujeitos nas sociedades contemporâneas (SIMMEL, 1973; VELHO, 1997). Ao mesmo tempo que essa lógica contribui para uma experiência da fragmentação, os indivíduos negociam os diferentes planos de realidade que eles vivenciam nessas sociedades (VELHO, 1997). Assim, os arranjos de vida correspondem as diferentes formas de viver articulados as redes sociais em que eles se encontram.

Para alcançar esses objetivos, a proposta metodológica consiste em acompanhar as práticas dos sujeitos inseridos no “fazer musical”, sobretudo os/as músicos/as que possuem como ocupação profissional a música. E habitar, tal qual esses sujeitos, os espaços musicais da cidade, vivenciando suas dinâmicas internas, sua relação com o público e como o próprio espaço. Acompanhar as práticas urbanas possibilitará compreender a complexidade dessas práticas. Através de um mapeamento dos espaços da cidade em que ocorrem eventos e atividades musicais foi possível traçar a inserção no campo de pesquisa, nos quais foram realizadas as observações participantes. Além da etnografia, foi realizada a netnografia afim de contemplar o espaço online de atuação dos/as artistas, principalmente através de suas interações com o público nas redes sociais, uma vez que esse espaço virtual se mostrou importante durante a pandemia de Covid-19. Conto ainda com o recurso imagético, que servem tanto para ilustrar o campo vivenciado, quanto uma forma de registro da pesquisa, assumindo um caráter mais documental. Ao longo do texto encontram-se imagens capturadas por mim, outras pelos/as próprios/as pesquisados/as ou mesmo de sites e demais fontes de

pesquisa. Além disso, apresento alguns quadros, gráficos e tabelas que auxiliam no entendimento do fenômeno analisado.

Enfim, o presente trabalho encontra-se dividido em quatro partes, capítulos. O primeiro com intuito de orientar teoricamente a pesquisa, levantando questões e buscando traçar possíveis caminhos de investigação etnográfica. O segundo, por sua vez, visa abordar mais diretamente como será feito o trabalho de campo, a construção de dados e metodologias adotadas para o contexto em questão. O terceiro, são os dados obtidos e construídos com todos os seus detalhes, interações da pesquisadora com seus/as interlocutores/as, registros de campo, bem como a análise do que foi sendo descrito até esse momento. E encerrando com o quarto capítulo, no qual discute-se alguns temas/conceitos específicos que se mostraram importantes ao longo da pesquisa. Visa-se com esta tese contribuir para o entendimento de forma geral da vida musical em Juiz de Fora, dando atenção a quem são seus atores, quais os espaços são utilizados nas atividades musicais, que são os demais atores que participam dessas produções culturais e como todo esse fenômeno urbano constrói e reconstrói cotidianamente as expressões artísticas e de lazer na cidade.

CAPÍTULO I – MÚSICA E CIDADE

Falar de música, artistas e cidade trazem à tona diversas questões como, quem são esses atores sociais? Como eles se relacionam? Qual é a relação desses sujeitos com a música propriamente dita? Eles (as) a criam, reproduzem, interpretam? Qual é o papel da cidade nessas relações? Ela é um plano de fundo, contexto? Ou ela assume um papel importante nas relações entre músicos/as e entre músicos/as, sujeitos, e músicas, sons? Como podemos descrever o público frequentador dos espaços da cidade e consumidor das canções? Abordar essa temática é adentrar em um complexo fenômeno no qual sujeitos, trajetórias, coisas e espaços se relacionam criando vínculos, trocas e redes.

Analisar a vida musical de uma cidade é observar a relação do/aa artista com a música, destes com o espaço, com o público, com o consumo, e com as demais esferas da vida social, etc. Se tornar músico/a é estar inserido em um cenário de afinidades e diversidade. Compreendendo que a dinâmica do espaço urbano contemporâneo é complexa, cabe ao longo de todo trabalho demonstrar como este se articula com os atores sociais inseridos em uma vivência musical na cidade de Juiz de Fora, MG. Parte-se da ideia de que o produzir musical, no sentido de compor uma canção, reproduzi-la, ou apenas consumi-la como ouvinte se encontram, cada um à sua maneira, dentro da grande esfera dessa vivência musical dos sujeitos urbanos.

Destarte, cabe apresentar como a música se insere no contexto analisado e de que forma é possível compreendê-la através de estudos dentro das ciências humanas, mas especificamente nas ciências sociais. A partir disso, dialogar sobre os espaços urbanos e de que forma eles podem se relacionar com a música e com as atividades de lazer urbanas. E enfim, trazer a cidade de Juiz de Fora sob a luz dessas abordagens e traçar as primeiras orientações do objetivo desse trabalho. Contudo, cabe deixar claro que estamos falando de um cenário musical muito complexo e variado, rico em diferentes estilos musicais, artistas e também de espaços da cidade que são e podem ser construídos a partir da relação entre os sujeitos com a música.

1.1 Música

Quando falamos sobre música muitos exemplos vêm à tona, ela pode estar em um show, evento, mas também está nos aparelhos de som dos carros, nos celulares/smartphones,

nas rádios, nas televisões, nas trilhas sonoras de filmes, séries, peças de teatro, jogos, em estabelecimentos comerciais (como lojas, academias, restaurantes, bares, shoppings), nos elevadores de prédios, nas ruas da cidade, nas escolas de música, nas redes sociais¹, nas plataformas de *streaming*², poderíamos continuar citando exemplos. Quero sublinhar que a música está presente em quase tudo na atualidade, são poucos os espaços e raras as pessoas que não tecem relações com a música. Desde os primeiros aparelhos de som, como o gramofone, a vitrola, os rádios e passando pelo boom da música portátil, com os *walkmans*, *discman*, MP3, e atualmente os *streamings*, a música faz parte do cotidiano dos sujeitos. Além dessas diversas formas de se consumir música em aparelhos eletrônicos, enquanto uma mercadoria propriamente dita, no qual o consumidor/ouvinte tem acesso à ela, tem-se também os eventos e shows ao vivo que seguem sendo um importante atividade profissional do/a músico/as e de grupos/bandas musicais.

Não há como calcular um tempo exato que as pessoas escutam música ou apreciam performances ao vivo, já que isso pode variar muito de pessoa para pessoa e depende de suas rotinas e preferências pessoais. No entanto, a música é uma parte importante na vida de grupos e sociedades e é comum ouçam música em diferentes momentos do dia. Muitos gostam de ouvir música pela manhã, enquanto se preparam para o trabalho ou a escola, por exemplo. Durante o dia, muitas pessoas também ouvem música enquanto trabalham ou estudam, seja para ajudar na concentração ou simplesmente para desfrutar de um momento de relaxamento. À noite, outros ouvem música para se divertir ou se distrair antes de dormir. Além disso, a música também está presente em muitas atividades sociais, como festas, shows ao vivo e eventos culturais, e é muito comum que as pessoas ouçam música enquanto praticam atividades físicas, como corrida e academia. Esses foram alguns exemplos de que forma a música está presente nas atividades mais corriqueiras das pessoas, estando ela sozinha ou acompanhada nessas atividades.

A arte desempenha um papel importante no campo das Humanidades, sendo considerada uma expressão da cultura e das experiências humanas. Através dela, os artistas retratam suas visões do mundo, suas emoções, ideias e perspectivas sobre a sociedade. A análise da arte nas Ciências Sociais inclui o estudo das obras de arte como fontes para

¹ Redes sociais são sites ou aplicativos que tem por finalidade estabelecer relações entre seus usuários, podendo ser de cunho pessoal (familiar, amigos, relacionamentos amorosos) ou profissional/comercial (oferecimento de serviços, venda de produtos, divulgação de marcas e conteúdos).

² São plataformas digitais (sites ou aplicativos) acessadas via internet através de aparelhos eletrônicos, como computadores, celulares/smartphones, televisores, dentre outros, no qual é possível ter acesso aos conteúdos disponibilizados digitalmente, como músicas, podcasts, playlists, filmes, séries televisivas.

compreender a história, as mentalidades e as dinâmicas sociais de diferentes períodos e contextos culturais. A relação entre cultura e arte é complexa e interdependente, no qual a arte pode refletir e reforçar os valores culturais de uma sociedade, bem como desafiar normas estabelecidas e questionar visões dominantes, sendo assim uma forma de expressão que oferece *insights* sobre a vida cotidiana, questões sociais, políticas e econômicas, além de atuar como uma ferramenta para promover mudanças sociais. Essa temática se torna cara à presente investigação, sobre a rede artístico-musical juizforana, uma vez que a discussão entre arte e cultura permeia todo o campo estudado.

Na esteira dessa discussão, destaca-se Becker (1992) e o seu conceito de "mundo da arte", como uma parte fundamental de sua abordagem à compreensão da criação artística e do papel dos artistas na sociedade, em uma abordagem sociológica. O "mundo da arte" de Becker se refere a um sistema complexo de interações sociais, práticas e instituições que moldam a produção, distribuição, recepção e legitimação da arte. Ele argumenta que a arte não é apenas o resultado do talento individual, mas é criada em um contexto social e cultural específico. Esse mundo é composto por artistas, críticos, curadores, galerias, instituições culturais, audiências e outros atores que desempenham papéis fundamentais na criação e disseminação da arte.

Ao se tratar do campo da música, o mundo da arte de Becker pode ser classificado da seguinte maneira: artistas, críticos musicais, instituições culturais e audiências. No caso, os/as músicos/as são artistas que participam ativamente da criação musical e são influenciados por seus ambientes culturais e sociais, bem como pelas tendências musicais em seu mundo da arte, destacam-se: cantores, compositores, instrumentistas, produtores musicais, entre outros. Os/as críticos/as musicais, por sua vez, desempenham um papel importante na avaliação e interpretação da música. Suas análises e resenhas ajudam a moldar a percepção pública das obras musicais e dos artistas. Já as instituições culturais, como: teatros, salas de concerto, casas de ópera e outros locais, desempenham um papel fundamental na promoção e disseminação da música, oferecendo espaços para apresentações ao vivo e desempenhando um papel na legitimação da música. O público que ouve e aprecia a música desempenha um papel importante nesse mundo da arte, pois suas preferências e reações influenciam o sucesso e a popularidade dos artistas e gêneros musicais. E, por fim, os/as produtores/as e gravadoras, também conhecidos como indústria musical, desempenham um papel significativo na produção e distribuição da música, e também serão responsáveis por influenciarem as escolhas artísticas e as estratégias de marketing dos/as artistas e grupos musicais. Assim,

Becker (1992) argumenta que a criação artística não é um processo solitário, mas sim um esforço colaborativo que envolve a interação de todos esses atores dentro do mundo da arte. O autor coloca em questão a visão romântica do artista solitário e destaca a importância do contexto social e das redes de relacionamento na formação e promoção da arte.

Na Antropologia, por exemplo, os estudos centram-se na diversidade cultural e na produção artística de diferentes sociedades. As pesquisas buscam compreender como as práticas artísticas e estéticas podem ser usadas para construir identidades culturais, fortalecer laços comunitários e expressar concepções do mundo. Já na Sociologia, a análise da cultura e da arte pode se concentrar em questões como a influência da cultura popular na sociedade, a formação de identidades sociais por meio da arte e o papel das instituições culturais (museus, teatros, mídia) na disseminação de valores e ideologias. Além disso, abordam os aspectos econômicos relacionados à produção, distribuição e consumo de arte e bens culturais.

No campo teórico as análises que tomam a música como objeto de pesquisa seguem alguns caminhos: a da antropologia da música; sociologia da música; a história da música; a música comparada; a etnomusicologia (etno-musicologia), dentre outros. Essas grandes áreas foram se definindo pela forma como a música era tomada como objeto de investigação. Essas formas investigativas não são necessariamente fechadas em si mesmas, mas se mesclam uma com as outras, sobretudo a antropologia com a etnomusicologia. Todas essas áreas de investigação da música se inserem no grande campo das musicologias, no plural por não corresponder apenas os estudos científicos como também os oriundos do círculo artístico-musical. As musicologias são formadas por quatro grandes eixos epistêmicos: o da música (composta pela história da música, teoria musical, musicologia histórica e musicologia comparada), o das ciências humanas (psicologia da música, sociologia da música e antropologia da música), o da filosofia (estética musical) e a do folclore (folclore musical) (MENEZES BASTOS, 2014). Dentre os grandes eixos de relação das ciências sociais e música, destaque: a musicologia comparada, etnomusicologia, antropologia da música e sociologia da música.

Falar sobre música expandiu para além dos campos da musicologia, tais como a etnomusicologia, a antropologia da música, a história da música, entre outras. É possível destacar que a música não se constitui mais como um objeto exclusivo dessas áreas, mas se encontra como o assunto de diversas outras, como no jornalismo, psicologia, por exemplo. Atualmente a investigação está muito mais próxima de analisar as implicações que a música,

como uma produção humana e social, exerce sobre a vida em sociedade, e de que forma ela atua na vida dos sujeitos que produzem ou consomem determinados estilos musicais, criando e ressignificando suas relações sociais. A presente pesquisa não busca fazer uma análise tal qual colocada pelas áreas supracitas, mas ser um estudo da música como um elemento que permeia a cidade de Juiz de Fora, sendo ela uma produção ou interpretação dos/as artistas locais que direcionam suas performances ao público que irá consumir tais canções.

Se o fazer musical se refere aos ouvintes, compositores e performers, ele também se refere às escolhas dos sujeitos por um tipo específico de música e não outro, o contexto no qual ele se origina, sua estrutura social, e leva em consideração também as experiências pessoais/coletivas dos sujeitos. Para Blacking (2007) há diferentes formas pelas quais grupos sociais e sujeitos vão significar, produzir sentido, aquilo que consideram “música”. Assim, tanto os instrumentos musicais quanto a própria transcrição da partitura/cifra pelo músico/a são manifestações culturais na medida em que tanto o fazer quanto as compreensões musicais correspondem a produções de sentido. A música e o fazer musical enquanto fenômenos sociais, por um lado é altamente especializados como boa parte das ocupações no mundo do trabalho na sociedade moderna, por exigir dos sujeitos um desenvolvimento de suas habilidades musicais; e por outro, é totalmente dependente, uma vez que esses sujeitos músicos fazem parte de uma rede de relações formadas não apenas pelos músicos, mas por empresários, produtores, público, mídia, etc.

Podemos inferir que a produção de sentido da música não está concentrada na própria música, mas em todo o sistema ao qual ela faz parte, ou seja, na produção, na sua circulação e no seu consumo. Na medida em que ela é dotada de agência social não se pode desvinculá-la da relação com o contexto social ao qual faz parte. Pois, a música é uma forma de construção e de expressão coletiva, seus elementos constitutivos partem de bases comuns de significação e produção. E essa significação se aproxima da discussão clássica de estrutura e agente nas ciências sociais, no qual é possível compreender o sistema de sentido em que os sujeitos irão significar e interpretar os signos e ações. Entende-se aqui a própria música como uma ação, já que ela carrega consigo a intencionalidade de seu criador (agente).

Dentro do universo musical existem categorias-chave para auxiliar no entendimento das produções artísticas: o de indústria cultural e da indústria ou economia criativa. Adorno e Horkheimer (1985), pertencendo a Escola de Frankfurt e analisando o contexto da vida moderna no século XX, abordaram o conceito de indústria cultural para descrever a reconfiguração do espaço da arte em meio ao crescimento da industrialização e da produção

em série para o consumo. Nesse sentido, o mundo da arte demarcou claramente a separação entre qual pertence ao campo do erudito e qual pertence ao popular. No que se refere a música, o gênero “músicas populares”, ou mais especificamente músicas da e para massas, são justamente aquelas produzidas pela indústria cultural, no qual tanto a sua produção como a sua comercialização criam grandes demandas, transformando assim em um símbolo de entretenimento juntamente com o lazer. Apesar desse conceito ser muito representativo dessas novas formas de comercialização, de criação de produtos e de divulgação nas grandes mídias (como a rede de rádio, televisão e imprensa), ela não dialoga diretamente com o cenário juizforano analisado nesta tese. A premissa de que as manifestações sociais se submeteram às lógicas da economia e da administração, direciona o olhar para as formas técnicas de produção e reprodução da arte. Porém, deixa de lado o que extrapola das produções voltadas para as massas.

O conceito de lazer, também tão caro à presente pesquisa, corresponde às atividades e práticas humanas que ocorrem fora do contexto do trabalho e da obrigação, que vai além do descanso e da diversão, incorporando uma série de dimensões sociais e culturais. Magnani (1998), descreve que houve mudanças na ideia do lazer que era entendido apenas através da dicotomia mundo do trabalho e o oposto a ele. Pode-se destacar diversas instituições, equipamentos, atividades, dentre outros que compõem o lazer em si, sem necessariamente ser uma oposição ao ambiente do trabalho. Porém, cabe destacar que o acesso a esse tempo livre que pode ser usado como lazer é desigual. O autor destaca que em países mais desenvolvidos, no qual há uma política voltada para o bem-estar social, tende a proporcionar maior tempo livre e a atividade remunerada, o trabalho, não corresponde a uma tarefa de subsistência, mas sim de realização pessoal. No caso brasileiro essa realidade é diferente, e ao abordar o uso do tempo livre e lazer é necessário entender que o contexto atual é formado por altas taxas de desemprego e de subemprego (trabalhos informais). Há então dois cenários, segundo Magnani (1998), de um lado a desvinculação do lazer com o mundo do trabalho e do outro o lazer ser um luxo, algo que ainda precisa ser conquistado enquanto um direito.

Na esteira desse argumento, Lopes (2017) enfatiza que sobre o conceito de lazer a categoria do tempo é importante, uma vez que quanto maior o tempo o livre, maior disponibilidade para atividades longas, e quanto menor esse tempo, ou será escolhida uma atividade de curta duração ou mesmo nenhuma. Pois, a autora grifa que nem todo tempo livre corresponde a um momento de lazer. Tendo em vista essa noção sob a ótica do tempo livre, que é o período em que as pessoas têm a oportunidade de escolher suas atividades de acordo

com seus próprios desejos e interesses, cabe frisar que essa escolha não é livre e nem acessível a todos/as. Pois, “se não há opções variadas de lazer acessíveis às pessoas, ou se, por exemplo, um trabalhador pobre morador da periferia faz nada em seu tempo livre porque não tem oportunidades de lazer, esse ócio não foi uma opção, então os valores do lazer estão prejudicados.” (LOPES, 2017, p. 36). Segundo a autora há diversas formas de lazer, porém o “lazer artístico” se mostra interessante para a presente pesquisa, ao remeter aos elementos da arte sejam cinema, música, teatro, entre outros. É nesse, em específico, que a arte se encontra com o lazer, ou em outras palavras, os espaços musicais da cidade se tornam também espaços de lazer em Juiz de Fora.

Partindo para uma abordagem mais inclusiva e contextualizada, algumas características importantes do conceito de arte nas Ciências Sociais, principalmente na Antropologia, incluem: a contextualização cultural, no qual a arte é compreendida no contexto de uma cultura específica, refletindo seus valores, crenças, tradições e expressões criativas únicas. Nesse sentido, o significado e a função da arte variam de acordo com as crenças e práticas culturais de uma sociedade. Outro ponto importante é a expressão simbólica que a arte possui, podendo ser uma forma simbólica de comunicação, transmitindo ideias, histórias, emoções e significados profundos para aqueles que compartilham a mesma cultura. A arte também pode se manifestar em uma variedade de formas, incluindo pintura, escultura, música, dança, literatura, poesia, rituais, performances, artefatos cotidianos e até mesmo práticas de ornamentação corporal. Além disso, pode desempenhar diversas funções nas sociedades humanas, como a criação e manutenção de identidades culturais, o fortalecimento do senso de comunidade, a transmissão de conhecimentos e tradições, e a expressão de valores e visões de mundo. Seu caráter não estático permite que a arte também possa ser influenciada por mudanças sociais e culturais, bem como por contatos interculturais. À medida que as sociedades se transformam, as práticas artísticas também podem evoluir e se adaptar às novas circunstâncias. Assim, a atividade artística é uma prática coletiva que envolve toda a comunidade, enfatizando a importância da cultura compartilhada e da colaboração na criação artística, ou seja, é uma atividade social.

Estudar música a partir da antropologia é entendê-la como um dos processos sociais que as pessoas se utilizam para criar e participar de diferentes tipos de relações sociais. A música é um recurso social, no qual os sujeitos se mobilizam para fazer sons, mas não se restringe a isso, é também, nas sociedades contemporâneas, a indústria de sua fabricação, de distribuição e de propaganda. Sua existência está atrelada ao mercado, ou seja, ela é um

produto social distribuído e consumido pela sociedade. Para além desse caráter macro, no que tange ao nível micro, a música expressa sentimentos e experiências particulares dos sujeitos, por isso sua diversidade na sociedade. Pode-se aqui acrescentar também os veículos de divulgação - como as mídias (rádio, televisão e plataforma digitais) -, os espaços de apresentação - casas de shows, bares, teatros e demais espaços que são negociados ou cedidos para os artistas se apresentarem; além das parcerias com o setor privado – estabelecimentos comerciais -, e com o público – como o financiamento de eventos e de produção artística local (gravações de discos de música, impressão de livros, etc.) – atuando sobretudo através das leis de incentivo à cultura.

Parte-se, então, da ideia de que tanto o produzir musical, no sentido de compor uma canção, reproduzi-la, ou apenas consumi-la como ouvinte se encontram, cada um à sua maneira, dentro da grande esfera dessa vivência musical dos sujeitos urbanos. Faço uso de algumas referências teóricas que abordam justamente essa relação. Straw (1991), tinha como preocupação central os processos em que envolviam os indivíduos nas cenas musicais, atentando precisamente para a continuidade ou não dessas cenas. Como Herschmann (2013) destaca, o enfoque dos estudos da década passada eram as dinâmicas e os processos que envolviam os indivíduos ou grupos às cenas musicais. As questões sobre as espacialidades ficavam em segundo plano. Com influência de Jameson (1997) que destaca a importância das categorias espaciais em detrimento das temporais na modernidade, em 2006, Straw redefine a noção de cenas musicais, redirecionando seu foco de análise, sendo assim, as espacialidades assumem a primeira instância enquanto os aspectos processuais, a autenticidade e a identidades dos sujeitos, a segunda.

A noção de cenas musicais, como aponta Sá (2011), é uma alternativa aos conceitos tradicionais utilizados nas ciências humanas, como os de subculturas, comunidade e neotribalismo. Mas, ao mesmo tempo que esta surge como uma opção, não anula os demais conceitos e pode a estes ser articulada, segundo Herschmann (2013). Essa alternativa se dá sobretudo como um conceito que possui como característica central o agrupamento pela música ou estilo musical. Se, nos conceitos mais tradicionais a música assume o papel de variável dependente de outros elementos dos agrupamentos sociais, sendo um dos aspectos das identidades dos sujeitos, no caso das cenas musicais, a música ocupa o elo central da união desses sujeitos. Cabe dizer que essas formas de análise não são excludentes, mas demonstram a possibilidade de se observar o mesmo fenômeno de diferentes perspectivas e por vezes complementares.

As primeiras análises das ciências humanas sobre a relação entre sujeitos e a formação de agrupamentos sociais geraram como conceitos-chave: subcultura, neo-tribalismo, comunidade. Esses conceitos centravam no entendimento de como as pessoas a partir de suas escolhas específicas se uniam a outras com escolhas parecidas, ou seja, o que impulsionava as ações desses indivíduos e como estes construía suas identidades sociais e coletivas. O conceito de cenas musicais trouxe consigo uma característica importante quando se está analisando este tipo de fenômeno, que é justamente a ênfase na relação da música na composição coletiva dos sujeitos no espaço urbano, especificamente nesse caso. Passando para uma análise mais contemporânea, Sá, a partir da redefinição de Straw (2006), descreve cena como sendo,

(...) a) congregação de pessoas num lugar; b) o movimento destas pessoas entre este lugar e outros; c) as ruas onde se dá este movimento; d) todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; f) as redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (Sá, 2011, p. 152).

Essa redefinição de cena proporcionou que os estudos sobre música popular se aproximassem da antropologia cultural e da geografia, se afastando porventura dos estudos da etnomusicologia. Se antes a preocupação dos estudos referentes a música popular era a autenticidade e a construção da identidade, agora o objeto de estudo é composto pela dinâmica da música com os atores, enfatizando o envolvimento destes com o espaço (HERSCHMANN, 2013). No entanto, cabe acrescentar que além das relações sociais há também a lógica da produção e comercialização das músicas nas cenas, ou seja, a influência da mídia, da indústria e das instituições (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005). Atentando mais especificamente para a relação dos atores com as cenas musicais, Garson escreve que,

As cenas musicais são espaços compostos por uma gama de público flutuante e com comprometimentos dos mais diversos: comportam desde aqueles que retiram o seu sustento da música, quanto um grande número de “curiosos” que circulam em vários tipos de cenário sem estabelecer laços intrincados com nenhum deles. (2009, p. 13)

A questão nesse sentido passa a ser que, esses agrupamentos sociais, que são formados a partir da vivência em um determinado gênero musical, estão ressignificando a relação destes sujeitos com os espaços, sobretudo das cidades contemporâneas. Herschmann

(2013) descreve esta relação como sendo uma “territorialidade sônico-musical”, na medida em que absorvem demais conceitos que articulam a relação dos sujeitos com os espaços, principalmente os urbanos. O autor também destaca a característica polissêmica de sentidos e significados oriundos das constantes interações sociais contemporâneas. As fronteiras, nesse sentido, estão constantemente se modificando devido ao fluxo intenso de interesses e demandas desses sujeitos. Na atualidade os agenciamentos remetem ao processo de subjetivação dos próprios atores que constroem seus referenciais à medida que vão vivenciando esse fluxo.

A diversidade de estilos de vida urbanos está diretamente relacionada com essas formas diferentes de se viver, e essas constituem estratégias coletivas de modos de vida. Desde o caminhar do sujeito pelos espaços e lugares da cidade até suas percepções de mundo, agência e estrutura estão se relacionando. A atividade cotidiana ajuda a perceber como o sujeito faz uso de seu aprendizado e opta por determinados caminhos e trajetos. A música se apresenta nesse aspecto como um elo pelo qual os sujeitos irão comungar e compartilhar dos mesmos códigos. Dentro da rede de significados que a música está inserida é possível descrever que as vivências musicais estão distribuídas pelo espaço urbano.

1.2 *Urbis*

Podemos entender a cidade como um espaço composto pelo emaranhado que é vivido por seus habitantes, com suas culturas e singularidades. Os espaços não são neutros, mas marcados pelos sujeitos que os compõem e os produzem, eles se constituem como espaços sociais simbólicos. Estão inseridos em domínios, fazem partes de sistemas econômicos, religiosos, políticos, dentre outros. Por fazerem partes desses sistemas, é possível expressar e moldar relações a partir dos espaços, uma vez que eles se encontram relacionados aos sujeitos.

A complexidade da estrutura social se encontra no mosaico de mundos sociais que a cidade proporciona, sendo que os indivíduos que interagem nas sociedades ocidentais contemporâneas fazem parte de massas fluidas e imprevisíveis. Simmel (2005) aponta que mesmo que os sujeitos urbanos convivam com uma rica diversidade cultural e social, eles na maior parte do tempo estão convivendo com “estranhos”. A vida cotidiana das grandes cidades aproxima fisicamente os sujeitos e os distancia socialmente.

A cidade não é um receptáculo passivo das transformações do processo de industrialização e urbanização, ela assume um lugar de decisão, de controle e de produção da cultura, das informações e de poder. Lefebvre (2001) defende que ter direito à cidade não significa apenas no sentido geográfico, mas a própria vida urbana, ter acesso aos lugares de trocas, de encontros, os usos do tempo de lazer, etc. Ela é feita por e para sujeitos, e deveria ser inclusiva às pessoas que a habitam e nela vivem. Nesse aspecto de acessibilidade aos aparatos urbanos, o setor público é o responsável por garantir o exercício da cidadania, através de leis de incentivo à cultura, por exemplo.

A ênfase aqui se encontra na construção do entendimento sobre a categoria cidade e como ela se articula com o estilo de vida urbano. Para Leeds (1978), todo o aparato físico da cidade corresponde a uma estrutura social, esta está relacionada como a cidade coordena seus próprios equipamentos, como: ruas, edifícios, metrô, aeroportos, antenas de rádio e de televisão de forma a manter seu poder de concentração. Dito de outra forma, “a cidade física é em grande medida, uma cristalização temporal da ordem social total da cidade – das interações e interesses das elites e proletariados (LEEDS, 1978, p.180-181, grifo autor). Como demonstra o autor, na cidade localizam-se o aparato central que corresponde a tomada de decisão e organização dos sistemas de classe, na cidade concentra-se a maioria das relações de poder.

Diante desses jogos de poder e sistemas de classes há também na cidade a coexistência de diferentes visões de mundo e de vários estilos de vida. Para Gilberto Velho (1994), nas sociedades contemporâneas há o compartilhamento de uma linguagem coletiva, que representa uma rede de significados (web of meanings de Geertz). Essa rede de significados é composta por uma linguagem comum, compartilhamento de signos, processos de interações e negociações, papéis exercidos pelos sujeitos etc., somando ao quadro, denominado por Velho (1994), de consistência cultural. Trata-se de pensar os sujeitos que atuam a partir de um sistema comum de crenças e de valores.

Para Velho (1994) há duas grandes vertentes para se pensar as sociedades complexas: o da unidade e o da fragmentação. O que perpassa ambas é o fenômeno da negociação da realidade, não sendo necessariamente um processo consciente realizado pelos indivíduos, no qual a linguagem é tanto produzida quanto produtora da rede de significados. O fenômeno da negociação da realidade descrita por Velho (1994) se aproxima da cultura enquanto comunicação de Schutz. Essa negociação da realidade ocorre em múltiplos planos, segundo Velho “os indivíduos transitam entre domínios do trabalho, do lazer, do sagrado etc.,

com passagens às vezes quase imperceptíveis. [...] Podem a qualquer momento transitar de um para o outro, em função de um código relevante para suas experiências” (1994, p.26). Nesse sentido os indivíduos se encontram na interseção de distintos mundos, transitando entre eles constantemente e de forma desdramatizada.

A sociedade complexa é demarcada justamente, no parecer de Velho (1994), pela coexistência de diversos mundos. Há uma heteroglossia, ou seja, uma coexistência de diversos discursos que mantém suas especificidades dentro de uma sociedade. A vida social nessa perspectiva está atrelada ao relacionamento entre os mundos e os códigos que a eles pertencem (VELHO, 1994). O repertório de papéis sociais se encontram justamente nesses múltiplos planos, no qual cabe ao indivíduo mover-se entre as diversas províncias de significados. Dessa forma, os atores sociais são capazes de transitar entre esses mundos culturalmente diferenciados, acionando com diferentes graus de intensidade os registros interpretativos e comportamentais de cada mundo, e com graus de variabilidade no que se refere aos campos de significado e aos universos simbólicos ao qual percorrem.

Michel Foucault (2013) ao falar de “espaços outros” apresenta que durante o século XIX o foco estava no tempo e no século XX passa para o espaço. Na atualidade os espaços se encontram justapostos, onde se vive o que está próximo e o que está distante simultaneamente, quer dizer, “estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza o seu emaranhado” (FOUCAULT, 2013: 113). Se aproximando do que o autor denominou de heterotopias, uma vez que “de modo geral, em uma sociedade como a nossa, heterotopia e heterocronias se organizam e se arranjam de um modo relativamente complexo” (2013: 118).

Nesse sentido, há nas sociedades modernas as heterotopias do tempo, que podem ser guardadas indefinidamente, como é o caso dos museus, bibliotecas. Além desta existe também as heterotopias crônicas, em que o tempo corresponde ao momento mais fútil e passageiro, como uma festa. Alguns princípios podem ser destacados em relação as heterotopias: o primeiro é que se existe cultura existe uma heterotopia; o segundo é que ao longo da história uma heterotopia pode assumir funções diferentes pela sociedade; o terceiro é que a heterotopia pode justapor diferentes espaços em um mesmo lugar; como quarto princípio é a ligação das heterotopias com o recorte temporal, que são chamadas de heterocronias; o quinto princípio relaciona-se com o caráter de abertura e fechamento das

heterotopias, que evocam a ideia de ritos de passagens; e por fim o sexto princípio corresponde a função que as heterotopias possuem sobre o espaço (FOUCAULT, 2013).

Dentro do contexto musical, essa discussão abre a sugestão para pensarmos o quando e o quanto as pessoas utilizam de seu tempo para ou ouvir música ou para tocá-las, aprendê-las, cria-las, nesse sentido as noções de heterotopias e heterocronias podem corresponder a simultaneidade de diferentes formas de se experimentar a música na cidade. Como dito no início do capítulo, é difícil mensurar um tempo exato ou mesmo aproximado em que os sujeitos vão se dedicar a atividades musicais, mas é possível estabelecermos alguns referenciais dessas ações de quem consome as músicas, por exemplo, observando como eles/as estão colocando a música em suas rotinas, se escutam sozinhos/as, acompanhados/as, se é para lazer, relaxamento ou para inspiração, que tipo de gênero se escuta, quem são os/as artistas mais ouvidos. E, no outro lado, o da produção, cabe indagar como os/as artistas criam suas canções, como as noções de tempo e de espaço estão presentes na sua rotina artística. Nesse sentido, as músicas, se referindo especificamente as canções, seriam então as heterotopias do tempo foucaultiana? E os shows ao vivo as heterotopias crônicas? Podemos dizer também que ao ouvir uma música gravada, seja por qual forma for, estamos vivenciando heterotopias, ao justapor espaços e tempos em um mesmo lugar? Enfim, essas são algumas questões que podem ser úteis para entender melhor a dinâmica musical e os espaços urbanos da cidade de Juiz de Fora. Porém, antes de já estabelecermos algumas possíveis orientações, cabe abordarmos a relação entre música e cidade.

Herschmann e Fernandes (2016) descrevem que existem “cidades musicais” composta por “territorialidades sônico-musicais”, fazendo referência aos espaços onde ocorrem atividades musicais, podendo ser tanto em espaços públicos quanto privados. “Cidades musicais” é conceituado como “localidades que possuem ‘territorialidades sônico-musicais’ significativas que, pela ação ao longo do tempo, promovem expressivas modificações no imaginário e cotidiano urbano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2016 p. 38). A distribuição das atividades musicais pelo espaço urbano ajuda a entender como as relações de classe, raça, gênero, etc., se encontram na sociedade, levando em consideração a relação dos sujeitos com suas práticas cotidianas.

Ao utilizarem o conceito “cidades musicais”, Herschmann e Fernandes (2016) estão destacando principalmente as atividades artísticas que possuem como principal característica a música ao vivo, dentre eles os concertos ao vivo e festivais, mas sem deixar de lado a indústria fonográfica (com a venda de artigos físicos e digitais) e também a vasta

divulgação de conteúdos produzidos para que os/as artistas se promovam. O holofote para as “músicas ao vivo” deve-se sobretudo, para os autores, ao crescimento de uma cultura do entretenimento voltada para as experiências coletivas valorizadas pelos atores. Além disso, o mercado das apresentações ao vivo visa alcançar os/as consumidores/as através da capacidade movente que ela proporciona.

Herschmann (2013) descreve relação entre música-sujeito-espacos como sendo uma “territorialidade sônico-musical”, na medida em que absorvem demais conceitos que articulam a relação dos sujeitos com os espacos, principalmente os urbanos. Um exemplo citado pelo autor é o bairro da Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro, que se tornou um lócus das principais atrações de música ao vivo, principalmente do samba e do choro. Além desse, destaca as cidades pequenas de Conservatória e Rio das Ostras, no estado do Rio de Janeiro, pelo seu crescimento socioeconômico advindo das atividades musicais realizadas nelas, como shows e eventos privados e públicos. O autor também cita a característica polissêmica de sentidos e significados oriundos das constantes interações sociais contemporâneas. As fronteiras das “territorialidade sônico-musical”, nesse sentido, estão frequentemente se modificando devido ao fluxo intenso de interesses e demandas desses sujeitos. No caso da cidade de Juiz de Fora, essas fronteiras também se apresentam fluídas. Localizada próxima a três grandes capitais: Belo Horizonte-MG, Rio de Janeiro-RJ e São Paulo-SP, possui pequenos e grandes eventos musicais³. Devido a essa proximidade, o fluxo entre os sujeitos dessas cidades é intenso, tanto por motivos profissionais, quanto a estudo e a passeio. No que se refere a vivências musicais é possível observar um constante fluxo também entre as atividades musicais dessas cidades. Tanto de artistas da cidade que se apresentam em outras cidades da região ou nos grandes centros, quanto os de outras localidades se apresentam em Juiz de Fora.

Pensar a música enquanto um fenômeno social composto pela musicalidade é levar em consideração o que envolve o fazer musical: a) os instrumentos, ritmo, acordes, composição, etc.; b) estética da música bem como dos músicos, ou seja, como eles fazem uso da imagem; c) a performance, o show, a apresentação musical; d) o público; e) a dança e os demais movimentos são determinados pelos sons no corpo humano; e f) a própria música. A forma como cada sujeito irá se relacionar com esses elementos e com o tipo de experiência

³ Pequenos e grandes em referência ao porte do evento, ou seja, a estrutura para que o evento se realize, sua demanda, o tamanho do público, custos de produção e organização, lucros, etc. Ou seja, quanto maior forem essas características maior será o evento.

como músico ou público irá desenhar a pluralidade dos “fazeres musicais” presentes na cidade (BLACKING, 2007). Os pontos de encontros dessas trajetórias se constituem como lugares de trocas de saberes/experiências pessoais que se relacionam com as vivências coletivas dos sujeitos. Pode-se falar então de um vivências musicais na cidade, sendo constituído pelo engajamento musical entre o local, os profissionais, os amadores, o público e a performance (interpretação ou dança) e os demais dessa extensa rede.

1.3 Juiz de Fora

Juiz de Fora⁴, localizada no estado de Minas Gerais, Brasil, possui uma história e um contexto cultural significativos. Remontando às suas origens no século XIX, a cidade emergiu como resultado da exploração do ouro na região central do estado. No entanto, foi a chegada da Estrada de Ferro Dom Pedro II, em 1875, que impulsionou seu desenvolvimento. A construção da rede ferroviária tornou Juiz de Fora um ponto de junção fundamental, conectando o interior de Minas Gerais ao Rio de Janeiro. Essa infraestrutura de transporte foi instrumental para o rápido crescimento da cidade e seu avanço industrial, estabelecendo-a como um importante centro econômico na região.

Durante o final do século XIX e início do século XX, Juiz de Fora viveu um período de notável prosperidade. Tornou-se conhecida por sua produção têxtil, com diversas fábricas de tecidos estabelecidas na área. O comércio e as indústrias metalúrgicas também prosperaram significativamente, sendo considerada por esse desenvolvimento como a “Manchester Mineira”, nome que faz referência a cidade inglesa de Manchester, também conhecida pelas suas características industriais. Além disso desempenhou um papel crucial em eventos políticos importantes, pois a cidade serviu como um centro de resistência ao governo do presidente Floriano Peixoto e foi o berço da Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder e marcou o fim da era da República Velha. Ao longo do século XX, Juiz de Fora continuou a expandir-se e diversificar sua economia. A presença de uma universidade federal na cidade contribuiu para o desenvolvimento de uma mão de obra qualificada. Setores como comércio, serviços e indústria continuaram sendo fundamentais para a economia local.

⁴ Informações retiradas do site oficial da prefeitura da cidade. Disponível em: <https://www.pjf.mg.gov.br/turismo/conheca/historia.php>. Acesso em: 27/02/2020.

Atualmente, Juiz de Fora é uma cidade de porte médio, caracterizada por uma população diversificada e vem se destacando na economia, principalmente no setor de serviços. A cidade possui uma vida cultural ativa, com teatros, museus, festivais culturais, dentre outros, e tem se empenhado em preservar seu patrimônio histórico, com a restauração e revitalização de edifícios históricos, contribuindo para o turismo local.

Juiz de Fora atua como centro de referência da Zona da Mata mineira, que congrega um grupo significativo de pequenas cidades. Com cerca de 500 mil habitantes ela é composta por sete centros regionais que totalizam oitenta e um bairros, sendo a maior parte da cidade urbanizada. Observa-se que a maior concentração de bairros na cidade é nas zonas norte, leste e centro. Tanto a região leste quanto as demais regiões da cidade (abaixo é possível visualizar a distribuição das regiões na cidade de Juiz de Fora), - possuem sua parte urbanizada mais próxima a região central. Porém cabe acrescentar que há diferenças nessas regiões, sobretudo ao que se refere a divisões socioeconômicas, é possível dizer que nas regiões leste e norte há a maior concentração da população de baixo poder aquisitivo enquanto na parte central, sul e oeste da cidade encontram-se predominantemente a classe média. O centro ao ser por excelência o lugar da cidade que conglomera os principais equipamentos como a grande rede de comércio, hospitais, clínicas, laboratórios, agências bancárias, supermercados, mercados, farmácias, dentre outros; centraliza a atenção tanto do poder público quanto da população em geral. As indústrias e fábricas por sua vez tendem a se alocarem nos bairros mais afastados da cidade. Essa dinâmica de distribuição urbana no espaço da cidade traz consigo os diferentes sistemas de classe, uma vez que as regiões centrais (como a sul, centro e oeste) se diferenciam das periféricas (leste e norte), tanto na composição dessas próprias regiões como as formas de vivências que os sujeitos habitantes desses espaços irão construir.



Mapa da cidade de Juiz de Fora dividido em regiões⁵

De acordo com Menezes (2010), a dinâmica espacial de Juiz de Fora está alinhada com uma série de investimentos que visa atender as demandas locais e regionais no que se refere ao setor de negócios, mercado consumidor, ofertas de emprego e de valorização do espaço da cidade. Para a autora, a cidade vem se estruturando para uma nova forma divisão territorial do trabalho (composta por shoppings, aeroportos, centros de negócios e inovações bem como novos projetos urbanísticos): a indústria financeira de serviços. Anteriormente, a cidade se estruturava no setor industrial (mercantilização têxtil e alimentar) e no ferroviário, porém, a partir dos anos 50 a prioridade passa a ser o setor de bens de capital e de consumo durável e também a ascensão da malha viária rodoviária, fazendo com que Juiz de Fora estabelecesse novas relações com a região.

Sobre a organização interna da cidade assistiu-se nos últimos 20 anos a busca de modelos e as tentativas de implantação de políticas e projetos de regulação da pobreza urbana. Efetivamente foram realizadas obras de infraestrutura viária, marketing e inovações no mercado imobiliário de alta renda, com a implantação de novos bairros exclusivamente residenciais, os primeiros condomínios fechados e a ordenação da expansão urbana em

⁵ Mapa disponível no site do acesa.com: <https://www.acesa.com/jfmapas/regioes.php>, acesso em 27/02/2020.

eixos de alcance da rodovia BR-040, na direção oeste do município. Funcionalmente a expansão urbana estruturou e equipou novos sub-centros dentro da cidade, como o bairro Benfica, no setor noroeste e uma região de modernidades e inovação que compreende o espaço entre o Alto dos Passos, o São Mateus, o bairro Cascatinha e a Cidade Alta no setor sudoeste da cidade. (MENEZES, 2010, p.9)

Cabe destacar também o mercado imobiliário como um grande motor da economia da cidade, estando presente nos grandes empreendimentos urbanísticos e na construção e distribuição das moradias (como as moradias populares, condomínios fechados, edifícios residenciais e comerciais, espaços de lazer e granjeamentos). Os empreendimentos urbanos possibilitaram a formação de pequenos centros dentro da cidade, como é o caso do bairro Benfica, na zona norte, o bairro Cascatinha, na zona sul, o bairro Manoel Honório, na zona leste, o bairro São Pedro, na zona oeste também conhecida como Cidade Alta, o bairro Santa Therezinha, na zona nordeste e o bairro Poço Rico, na zona sudeste. Esses pequenos centros incluem também demais espaços e bairros próximos. Citou-se aqui alguns como referência de localidades no mapa da cidade.

É observável que os empreendimentos, sobretudo os urbanísticos, moldaram e moldam a dinâmica da cidade. Em Juiz de Fora é possível perceber como esses projetos tanto segregam quanto fragmentam as regiões, como por exemplo, a construção de condomínios fechados de casas voltadas para a classe média alta que são feitos em lugares estratégicos da cidade visando uma valorização daquele espaço ao mesmo tempo que oferecem vários serviços e ambientes aos seus moradores/as dentro dos muros que os cercam. Ou também o processo de gentrificação, no qual algum bairro entra no radar do mercado imobiliário e seus/as moradores/as acabam não sendo incluídos nesses projetos e por vezes precisam se mudar, pois habitar aquele espaço já não é mais viável, o seu entorno não corresponde ao estilo de vida que possui, economicamente, socialmente, etc. Um desses casos é o bairro Dom Bosco, localizado entre a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e o Shopping Independência, locais de referência da cidade. Nesse caso, as construções urbanas tendem a verticalização, ou seja, a intensa construção de condomínios de prédios, que por sua vez demarca as territorialidades desses espaços, os tipos de serviços oferecidos, dentre outras. Assim, os bairros e regiões com mais empreendimentos (principalmente os privados) se consolidam como espaços valorizados, enquanto os demais se enquadram como lugares periféricos.

Para elucidar essa questão da valorização territorial/regional, tomemos a região norte da cidade. Por se localizar mais distante do centro, pode ser considerada uma zona mais pobre, quando comparada às demais regiões. A maior parte de sua população encontra-se às margens das dos demais bairros, tendo dificuldades de acesso pelas suas vias públicas, chegando até em um dado momento proporem um movimento separatista do restante da cidade. Porém, nos últimos anos ganhou um destaque devido aos esforços do setor público por uma valorização da região bem como o incentivo ao consumo cultural da população residente nessa região. Além de empreendimentos imobiliários como condomínios (apartamentos) e centros comerciais (com restaurantes, bares, casas de show, lojas), houve um investimento municipal na praça CEU, principal espaço público dessa região localizada no bairro Benfica. Nessa praça ocorrem eventos musicais, teatrais, atividades de lazer aos finais de semana, dentre outros.

Entender Juiz de Fora enquanto uma cidade de porte médio é saber que ela mescla algumas características das metrópoles com as das cidades pequenas, ao mesmo tempo que possibilita a convivência de seus habitantes com a diversidade social, também não apresenta grandes índices de violência, permitindo uma vivência do ambiente noturno mais tranquila e segura. Cabe destacar também a grande possibilidade de cruzar com conhecidos/as em diversos espaços da cidade, diferentemente das grandes metrópoles, onde o fluxo de pessoas é mais intenso e variado. No que se refere ao setor cultural, mas especificamente o musical, na cidade é possível participar de diferentes eventos, lugares, atrações tanto nos espaços privados quanto nos públicos tais como shows em casas noturnas, bares, restaurantes, estádios de futebol, teatros, parques de exposições, nas praças e ruas da cidade, dentre outros.

Foi pensando na dinâmica cultural da cidade e suas diferentes localidades de ação que a noção de uma “*musica urbis*” se mostrou interessante, justamente por fazer referência a produção e atuação musical nos espaços urbanos. Juiz de Fora por ter características de uma cidade de porte médio, localizada entre capitais da região sudeste do país, existem espaços voltados para artistas, principalmente para os/as músicos/as, e que há uma demanda da própria população por esses momentos de lazer/cultural, tornou esse fenômeno social passível de análise. Ainda pode-se acrescentar que pelo seu porte médio, é possível acessar mais de um lugar com atração musical no mesmo dia, uma vez que diferentes localidades/bairros geram diferentes espaços para se vivenciar as performances musicais ao vivo.

Analisar a cidade como um todo e abranger toda a sua diversidade e complexidade compõem tarefas difíceis a serem cumpridas. Devido a fluidez e intensa circulação de pessoas e artistas pela cidade, focou-se em partir dos sujeitos inseridos no “fazer musical” urbano e dos lugares que geralmente se apresentam para atingir, em certa medida, toda a rede que enreda os músicos e público, produtores e consumidores, artistas e leigos, organizadores e prestadores de serviço, entre outros. As dualidades entre artista e não artista, músico e público, apesar de serem importantes para a classificação dos agentes do fenômeno, também se mostraram instáveis, ora alguém que é músico (a) se tornava público de outro músico (a) e vice-versa; o produtor como qualquer outro sujeito também é um consumidor do produto artístico, tanto do que ele mesmo produz quanto de outros. A versatilidade como essas categorias vão se apresentando demandam das formas contextuais as quais se inserem.

Retomando as indagações que abriram esse capítulo, podemos dizer previamente que os sujeitos artistas da cidade de Juiz de Fora, são diversos e atuam em variadas etapas musicais, indo desde a composição e edição das canções até performances e interpretações de outros/as artistas. A relação entre esses sujeitos não são apenas profissionais no sentido utilitarista do termo, como também estabelecem vínculos de afetividade e de amizade. E para além de um mero cenário, acredito que a cidade e seus espaços ocupam um lugar de destaque, no qual sujeitos artistas e não artistas irão construir espaços de interação com suas mais variadas possibilidades. Cabe ainda acrescentar que espaços de encontro, dos/as artistas com o público, estão espalhadas por toda a cidade, mas que há maiores concentrações em determinadas regiões, como por exemplo no centro, bairros que possuem atividades de lazer e diversão, dentre outros. Enfim, agora que introduzimos ao tema dessa tese cabe na sequência apresentar como foi realizada a pesquisa.

CAPÍTULO II – PROCESSOS METODOLÓGICOS

Tal como na lente de uma câmera fotográfica os nossos olhos e sentidos são direcionados a algum ponto ou a alguma coisa. Uma entre tantas outras ganham nossa atenção especial. Chamar a atenção do nosso olhar é trazer à tona um conjunto de conhecimentos e percepções em um determinado momento, que ficam registrados nas nossas memórias ou gravadas em arquivos digitais. Nosso olhar não é simplesmente neutro, vazio, uma tábula rasa. Ele está carregado de sentimentos, emoções e percepções que foram aprimoradas ao longo da vida. Como disse Ruth Benedict “a cultura é a lente através do qual o homem vê o mundo” (BENEDICT, 1972). Quando tomamos uma câmera fotográfica em mãos e a posicionamos para fazer o registro da imagem, o “click” que congela determinado momento, já sabemos de antemão o que será registrado, ou seja, a foto propriamente dita. Posicionamos a lente em dado ângulo para captar o máximo daquilo que está procurando se evidenciar. Nossos olhos fazem isso a todo tempo, a câmera ao contrário do olho precisa ser acionada mecanicamente, mas o faz a partir da percepção visual do fotógrafo. A câmera fotográfica funciona como uma extensão dos olhos humanos, aproximando ou distanciando do objeto, sujeito ou cena a ser fotografado, também ajusta as condições de iluminação, velocidade com o qual será fotografada e a qualidade em que será registrada. Ao capturar uma imagem com a câmera fotográfica, estamos registrando naquele momento, uma expressão, uma paisagem, um sentimento, dentre tantas outras possibilidades.

Enquanto etnógrafos, fazemos algo parecido: treinamos nossos olhares e ouvidos para posteriormente textualizar a realidade sociocultural anteriormente observada e vivenciada. Se na fotografia a criação da foto só se conclui após o pós-processamento, em sua revelação, no qual o fotógrafo corrige os erros da câmera através de editores de imagem aproximando a foto da realidade observada no momento capturado com uma pitada artística; na pesquisa etnográfica, o texto é o espaço em que a reflexão do pesquisador/a é revelado. A fotografia segue alguns passos para se realizar, sendo possível destacar cinco etapas: 1) enxergar o que vai ser capturado, “o olhar fotográfico”; 2) compor a cena a ser fotografada, regras de distribuição dos elementos na imagem; 3) configurar a câmera, baseando nos três pilares da fotografia (abertura do diafragma, velocidade do obturador e sensibilidade do ISO)⁶; 4)

⁶ Os três pilares da fotografia são: 1) abertura do diafragma: corresponde a distribuição do foco na foto, assim, quanto mais aberto o diafragma, mais luz entrará e conseqüentemente o fundo da foto irá ficar desfocado, já o inverso deixará a imagem mais nítida com uma área de foco maior. 2) velocidade do obturador: significa a quantidade de tempo em que o sensor ficará exposto à luz, quanto maior o tempo, mais luz entrará pelo sensor

fotografar, capturar a imagem propriamente dita; e 5) processar a foto através de editores de imagem. Já na pesquisa etnográfica, para possuímos o “olhar etnográfico” é necessário um tipo de “treinamento” anterior a pesquisa de campo, o que também é necessário quando se pretende adquirir o “olhar fotográfico” no processo de fotografar. Em ambos os casos, o estudo dos conceitos e teorias embasam esse treinamento que será colocado em prática ao longo de suas respectivas funções. Pode-se aqui descrever que existem três grandes momentos colocados por Cardoso de Oliveira (1996) para o trabalho etnográfico: 1) olhar; 2) ouvir; e 3) escrever. Destaco essas três etapas de apreensão dos fenômenos sociais, justamente pela possibilidade que este proporciona ao pesquisador estratégias para a realização da pesquisa etnográfica.

No olhar e no ouvir, as duas primeiras etapas desse processo, o pesquisador carrega consigo o aporte conceitual e o conhecimento proporcionado pela disciplina que o formou, e é nesses momentos que a “percepção” do etnógrafo se realiza (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1996). Quando o olhar se dirige para o objeto de investigação, o modo de visualizá-lo é transformado, uma vez que esse olhar foi treinado e disciplinado anteriormente, bem como o ouvir. Nesse sentido, toda a realidade apreendida nos processos do olhar e ouvir são realizados através de um prisma, no qual o que se é observado e ouvido sofrem um processo de refração, alterando a forma com a qual nossos sentidos cognitivos, no caso o olhar e o ouvir, percebem a realidade investigada, o objeto de investigação. A ênfase está justamente na não neutralidade do pesquisador/a, que ao estar no campo empírico de investigação, já possui de antemão certa instrumentalização das teorias e paradigmas dispostos pela disciplina para tal contexto de investigação. Somente no ato de escrever que o pensamento se concretiza através da observação sistemática anterior. Como um ato também cognitivo, o escrever pode ser repetido várias vezes, caso seja necessário, para aperfeiçoar o texto formalmente quanto cientificamente (análises e argumentos).

Tendo a experiência da alteridade como parte da formação antropológica, o observador/a nessa experiência passa a perceber algo que se encontrava naturalizado pelo olhar (LAPLANTINE, 2004). Sobre isso, deve se atentar para duas coisas: o que se deve olhar e o como se deve olhar. Mas, cabe distinguir o que é olhar e o que é ver, e o caráter carnal do olhar. O ver seria, segundo Laplantine (2004: 17), “um contato imediato com o

e quanto menor o tempo, menos luz. E, 3) sensibilidade do ISO: corresponde a sensibilidade do sensor, quanto maior o ISO, maior a sensibilidade do sensor e por sua vez com mais ruídos; já com menor ISO há menor sensibilidade do sensor, deixando a imagem mais nítida e sem ruído.

mundo que não necessita nenhuma preparação, nenhum treino, nenhuma escolaridade”. Uma vez que a percepção etnográfica ela é muito mais da ordem da visão que é posteriormente instrumentalizada para se tornar a escrita. O olhar caracteristicamente do etnógrafo deve ser aquele que consegue ao mesmo tempo não ser tenso e nem desatento, bem como desatento e atento para o imprevisto, o extraordinário, o que é inesperado encontrar. Acima de tudo, esse olhar não é estritamente limitado a uma percepção visual, mas é também um “olhar com o corpo”, pois o pesquisador/a é afetado pelas sensações e por suas percepções. Laplantine (2004) fala até do “olho carnal” que corresponde a esse olhar do corpo como inteiro.

A relação do “olhar etnográfico” com o “olhar fotográfico” consiste em proporcionarem aos pesquisadores e fotógrafos/as, respectivamente, sensibilidades e focos direcionados ao que se observa. Um olhar capaz de captar detalhes que se inserem no grande contexto de observação compondo assim uma das possíveis formas de perceber os fenômenos. O grande jogo por detrás desse processo é o da luz e sombras, no qual na luz se tem a revelação enquanto nas sombras objetos, pessoas, coisas permanecem ocultas. A palavra fotografia significa justamente a escrita (grafia) da luz (foto), e de certa forma, a pesquisa etnográfica se aproxima dessa noção na medida em que busca demonstrar através da pesquisa os significados culturais do que é investigado, antes ocultos ao pesquisador/a. Para que tais olhares possam ser colocados em prática, cabe a convivência com os seus objetos de investigação e de registro, no caso da pesquisa etnográfica a “observação participante”.

Se na fotografia é difícil controlar o que se fotografa, na etnografia se torna impossível controlar o que se pesquisa. O campo sendo marcado pela espontaneidade e sucessivos acontecimentos e ações deixa a cargo do pesquisador o registro desse “outro” observado. Destarte, pretende-se nesse capítulo expor como o trabalho de campo foi realizado, bem como seus desafios e possíveis caminhos, a fim de mostrar as nuances das “fotografias etnográficas” que nossos olhares captam. Além do “ver”, vale destacar a percepção do “ouvir”, aqui exercendo um duplo sentido, tanto em ouvir o que os sujeitos falam sobre si, suas histórias, narrativas, vivências, suas emoções e reações como também escutar as próprias músicas e todo o universo sonoro que ela faz parte e que é mobilizado durante as performances ao vivo.

Como o título do presente trabalho sugere, “*musica urbis*”, inspirado pelo trabalho de Magnani (1999), a proposta foi seguir o campo conforme ele “se apresentava” ao pesquisador, o qual Magnani colocou sob a expressão de “caminhada”. No trabalho de

Magnani, o pesquisador saía as ruas, como um caminhante ou um transeunte, e à medida que se deparava com os lugares que o chamavam a atenção pela relação com o objeto a ser estudado, no caso o movimento New Age, ele estabelecia uma relação de observação etnográfica. Cada lugar gerava uma referência de outro lugar, pelos panfletos e cartazes que ficavam logo na entrada do espaço investigado.

De início Magnani (1994) optou em utilizar a divisão da Secretaria Municipal do Planejamento do Município de São Paulo: os Distritos. Dentre eles, escolheu o distrito de Vila Mariana (que engloba quatro bairros), pois ele é uma referência de bairro que abrange as ocupações residenciais, comerciais e de serviços, sendo então considerado como uma das localidades centrais das práticas neo-esotéricas. Após a escolha do bairro, Magnani (1994) iniciou duas formas de pesquisa das práticas neo-esotéricas: a primeira foi através dos anúncios em mídia, complementada pela “caminhada” para o reconhecimento e identificação dos espaços ligados ao universo neo-esô; a segunda forma foi ampliar o percurso de “caminhada” e observação para todo o bairro.

Nesse processo da “caminhada”, o pesquisador a princípio demarca o campo e mostra suas especificidades por meio da observação sistemática, através da regularidade do fenômeno. A partir disso, mapeia os espaços onde ocorrem as práticas, as descrições arquitetônicas dos espaços e seus produtos. Após esse primeiro levantamento e com um contato mais próximo o pesquisador pode notar e descrever as regularidades encontradas, o perfil dos usuários, os "circuitos" e "trajetos" que compõem o espaço metropolitano. No caso do fenômeno musical em Juiz de Fora, a “caminhada” orientada pelas práticas artísticas se tornou eficiente como uma inspiração na investigação das práticas e dos sujeitos musicais urbanos.

A *musica urbis* sugere pensar a cidade como uma composição de lugares pelos quais os sujeitos caminham e habitam tendo como elemento central a música. A partir da premissa de que ao caminhar os sujeitos estão tecendo e moldando relações com outros sujeitos e com o espaço propriamente dito, a cidade se reconfigura e os lugares são ressignificados. A música nessa perspectiva faz parte do imaginário e cotidiano urbano, ou seja, a territorialidade musical também é formada por essas vivências e movimentos dos habitantes na cidade. Ela integra um dos diversos mundos que os sujeitos participam compartilhando entre si uma gama de significados e códigos que os possibilitam “ler” e interpretar o mundo.

A proposta deste capítulo é apresentar mais detalhadamente como foi realizada a pesquisa qualitativa e quais ferramentas foram mobilizadas. No início, contei com a sugestão

de amigos e conhecidos que vivenciavam alguns espaços musicais na cidade. Com as sugestões foi possível traçar alguns lugares de pesquisa etnográfica, ora acompanhada pelos amigos, ora sozinha. Além disso, acompanhei regularmente os noticiários locais, sites e redes sociais que trouxessem informações sobre os/as artistas e locais de shows. E, fui seguindo uma “caminhada”, tal qual Magnani, em busca desses espaços de encontro, que possuem a música como uma das suas principais características e que compõem o que busco denominar aqui de *musica urbis* juiz-forana.

A distribuição dos espaços que fazem parte da vida musical da cidade é extensa, variando não somente pelos aspectos demográficos (bairros e regiões), mas pelas ofertas artísticas dos espaços (bares, restaurantes, casas de shows, teatros, galpões, dentre outros estabelecimentos, inclusive espaços públicos como ruas, praças, shoppings). Estar presente em todos esses lugares e apresentações chega ser uma tarefa um tanto utópica, uma vez que a pesquisa requer uma densidade de observação e de análise. Uma solução possível foi em um primeiro momento mapear, sobretudo pelas redes sociais e midiáticas (ambas se mostraram extremamente importantes ao fenômeno musical na cidade), o grosso das apresentações e espaços em que as apresentações frequentemente acontecem. Posteriormente, direcionando a um refinamento da pesquisa realizar a inserção ao campo.

Quando colocamos em evidência a música na cidade, algumas questões surgem: como conhecer ou reconhecer as paisagens musicais? Como encontrar os sujeitos músicos/as? Onde eles/as se apresentam? Quais os contextos das performances artístico-musicais? Qual o som que eles produzem? São autorais, são músicas *covers* (regravações), tributos? Dentre tantas outras questões possíveis e que aumentam à medida que se está em campo, na parte prática da pesquisa. Mas, diante dessas questões, tem-se a crucial: como começar a parte prática da investigação? Qual seria o primeiro passo dessa jornada etnográfica?

Sendo assim, por onde eu começaria a mapear? Por exemplo, Magnani (1994) optou por um recorte de bairro e depois pelas “caminhadas” nas ruas desse bairro para encontrar os espaços neoesotéricos. Mas como eu faria no caso da música? O recorte de bairro não seria tão interessante quanto o foi para Magnani, já que não sabia de antemão quais bairros se concentravam os artistas e se de fato havia alguma concentração deles. Recorri a alguns colegas da faculdade na esperança de indicações de espaços onde músicos/as se apresentavam com regularidade. Essa foi uma das principais e mais importante etapa do pré-campo. Chamo aqui de pré-campo toda a preparação do pesquisador ao trabalho de campo propriamente dito, incluem nessa etapa a formação do arcabouço teórico da pesquisa, ou a base teórica dela,

quanto o treinamento do olhar e ouvir etnográficos, como foi apresentado acima. O mapeamento é um recurso que torna tangível ao pesquisador a distribuição do fenômeno em um determinado espaço geográfico, mesmo que transpasse esses espaços; uma vez que as relações sociais que compõem o fenômeno não podem ser tipificadas em um mapa plano, é possível estabelecer regularidades nos deslocamentos e ocupações espaciais dos sujeitos.

Dando início a jornada etnográfica, comecei separando e registrando minhas fontes de informações, como eu disse anteriormente, as indicações de conhecidos, as divulgadas pelas mídias locais e as publicadas nas redes sociais e sites informativos da cidade. Pretendo a seguir trazer cada uma dessas ferramentas/abordagens e como elas contribuíram para a pesquisa. E a partir dessa apresentação, explorar minhas escolhas e a realização da pesquisa de campo. O foco deste capítulo está justamente no “como” foi feita a investigação e de que forma essas informações foram auxiliando tanto no mapeamento quanto na etnografia.

2.1 Mapeamento⁷

Nesse subtítulo busco apresentar como foi realizado o mapeamento das atrações musicais na cidade de Juiz de Fora. Divido em dois grandes grupos: as mídias locais e as redes sociais. O primeiro corresponde aos veículos locais de informação usados pelos/as artistas na divulgação de seus trabalhos e shows ao vivo, por exemplo jornais impressos, canais de rádio e de televisão da cidade. No segundo, o foco encontra-se no uso das redes sociais, que são estruturas, sites ou aplicativos, para conectar pessoas no ambiente virtual. Ambos fazem parte do processo de ampliar a visibilidade das produções culturais na cidade e por isso se constituem como importantes ferramentas de mapeamento, tanto dos sujeitos (artistas) quanto dos espaços/estabelecimentos por eles/as utilizados.

2.1.1 Mídias locais

Dentre as mídias locais destaco a TV Integração (filiada da Rede Globo na Zona da Mata mineira), o jornal Tribuna de Minas (jornal de notícias – impresso e online – sobre Juiz

⁷ Apesar de ser um processo inicial da pesquisa, o mapeamento esteve presente em todas as etapas, pois ao se tratar de um campo amplo e diverso, no caso “os fazeres musicais” na cidade, era necessário sempre estar atualizada da programação cultural bem como acompanhar as produções artísticas e o trânsito desses sujeitos em Juiz de Fora. Assim, durante a etnografia e netnografia se manteve concomitantemente o mapeamento e registros para além do que aqui será apresentado.

de Fora e Zona da Mata mineira) e a rede de televisão TV Alterosa Zona da Mata (filiada da Rede SBT). Através deles foi possível conhecer outros artistas da cidade bem como aonde se apresentavam. Cada uma dessas mídias possui um setor destinado às programações de lazer, diversão e entretenimento da cidade.

Os eventos culturais do final de semana começam a aparecer nos noticiários locais do MGTV (primeira edição do dia) a partir das quintas feiras, anunciando os eventos vindouros na cidade e proximidades. Ora como uma matéria com entrevistas e filmagem dos/as artistas que “dão uma palinha” (tocam um trecho da música) do que irá acontecer no evento, ora como vídeos gravados pelos/as próprios/as artistas convidando o público para suas apresentações anunciando o local e horário do mesmo. No caso desses últimos, os vídeos curtos (aproximadamente 30 segundos de duração) são gravados pelos/as artistas com os próprios celulares/câmeras/tablets/computador e enviados à emissora de televisão que divulga os vídeos antes dos intervalos comerciais, entre três a quatro vídeos por sessão; no total cerca de dez vídeos são mostrados ao longo do noticiário. As “palinhas” nesse cenário de divulgação dos músicos são recorrentes até mesmo nos curtos vídeos enviados pelos/as próprios/as músicos/as, a fim de proporcionar uma amostra aos espectadores do que será apresentado no dia do evento que está sendo promovido. Já as entrevistas, realizadas por jornalistas, assumem um lugar de destaque no noticiário.

Além da agenda cultural divulgada pela rede televisiva, na cidade existem outras plataformas de notícias, como o jornal impresso e digital Tribuna de Minas. No jornal impresso o “Caderno Dois” é dedicado à divulgação “cultural”, no qual constam matérias sobre cultura e arte da cidade, desde a programação dos eventos da semana até as notícias em destaque. Já na parte digital, o jornal conta também com o recurso de vídeos além das matérias por escrito no site. Nesse, a área correspondente a agenda cultural é o link “cultura” (matérias em texto), no menu de acesso do site, e dentro desse há o TM Songs (matéria por vídeos) que é exclusivo para entrevistas com os/as músicos/as e divulgações de seus trabalhos. Os vídeos podem ser encontrados no próprio site do jornal e também ficam disponíveis na plataforma do Youtube, no canal do Tribuna de Minas. No caso da rede televisiva Tv Alterosa, a programação é mais esporádica, apresentando algumas entrevistas e notícias sobre arte e cultura na região.

Acompanhando as notícias dos finais de semana na cidade pela mídia local, o mapeamento foi realizado através da anotação de quais sujeitos apareciam e em quais lugares eles se apresentavam. Nos vídeos gravados e enviados pelos próprios artistas, alguns eram

mais recorrentes que outros, o que facilitou em certa medida perceber a distribuição desses artistas e suas agendas de apresentações. Assim, as mídias locais, como jornais, telejornais e rádio, proporcionaram a essa investigação um conhecimento de eventos com maior expressividade, eventos extraordinários como algum festival cultural, lançamento de álbum musical, dentre outros. Com esse mapeamento foi possível perceber que a vida musical na cidade segue um fluxo intenso, principalmente aos finais de semana, sempre contanto com notícias e divulgações das atrações. Não obstante a pesquisa nessas redes midiáticas, foi necessário mobilizar outros recursos, não só para complementar o que já vinha sendo mapeado como para abranger os eventos ordinários do lazer musical.

2.1.2 Redes Sociais

Se na rede jornalística e televisiva as notícias são atualizadas diariamente ou em algumas horas, nas redes sociais a efemeridade das informações acontece em segundos, devido à velocidade com que é possível acessar esses conteúdos *onlines*. Basta alguns cliques nos aparelhos eletrônicos, que possuem conexão com a internet, que os sujeitos são capazes de se conectarem a uma rede de informações e dados globais, sendo que os consumos desses conteúdos chegam ser tão rápidos quanto a sua produção. Os registros nas redes sociais podem ser de diferentes formas: redação de texto, publicações de fotos e gravações de curtos vídeos. São constantemente salvos nos perfis das contas pessoais, artísticas ou comerciais, podendo também permanecer por um curto período de tempo nesses mesmos perfis, mas sempre visando a simultaneidade temporal da produção com a publicação. As postagens, como são chamados esses registros, variam desde assuntos pessoais do cotidiano dos sujeitos até as promoções de marcas e divulgações de notícias, tanto sobre a atualidade quanto demais esferas que circundam a vida social desses sujeitos.

Para os músicos e artistas, de uma forma geral, as redes sociais funcionam como um portfólio de suas produções artísticas, como uma galeria de arte que é acessada facilmente e de qualquer lugar desde que esteja conectado à rede de internet. E é justamente por essa visibilidade que as redes sociais se tornaram um dos principais recursos midiáticos da atualidade. Em 2017 já eram mais de cem milhões de brasileiros⁸ conectados nessas redes, sendo que, em média, os brasileiros despendem mais de quatro horas por dia usando-as. A

⁸ Informação retirada do site: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/07/mais-de-100-milhoes-de-brasileiros-estao-conectados-nas-redes-sociais.html>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

lógica por detrás dessa grande visibilidade deve-se ao fato do ciclo: postar (criar algum conteúdo e disponibilizá-lo nas redes sociais), curtir (reagir ao que foi postado), compartilhar (com outros contatos da rede) e viralizar (ganhar uma visibilidade para além dos contatos próximos, atingindo fama nacional e/ou internacional). Dentre esse ciclo existem *os/as seguidores/as*, aqueles/as que acompanham, reagem e compartilham as postagens, e *os/as influenciadores/as*, que são os/as produtores/as de conteúdos constantes. Enfatizam-se aqui essas produções constantes dos conteúdos (novidades) e a capacidade desses/as influenciadores/as em se manterem sempre em destaque nas redes sociais, para que tal feito seja possível, os/as influenciadores/as precisam estar sempre aumentando os seus números de seguidores/as.

À primeira vista, encontrar esses artistas nas redes sociais parecia ser algo difícil e complexo, por vezes impossível, ao se tratar de uma rede de comunicação de amplitude global. Porém, graças as mídias televisivas e jornalísticas da cidade de Juiz de Fora, a nebulosa que pairava sobre o mapeamento do campo começou a se dissipar, o que permitiu trazer à tona algumas possibilidades de abordagem etnográfica. Como os nomes e locais de apresentações musicais eram divulgados na TV e nos Jornais, era possível pesquisa-los na internet e dar início ao acompanhamento de suas páginas nas redes sociais, me tornando “seguidora” de seus perfis. E, com o acompanhamento mais regular de suas postagens nas redes sociais (mensagens de texto, imagens, vídeos, áudios que são publicados na internet) foi possível traçar alguns caminhos iniciais da pesquisa etnográfica.

Acompanhando as redes sociais dos/as artistas bem como as páginas oficiais de locais onde são realizadas as performances ao vivo, estúdios de gravação dentre outros, me aproximei do cotidiano desses sujeitos e lugares. Muito da vida pessoal aparece nas postagens que são publicadas por eles/as nas redes sociais, de certa forma é uma aproximação indireta, às vezes direta, do/a interlocutor/a com o público/seguidores. Esse contato permite não só seguir os trabalhos profissionais, mas a rotina diária e mais pessoal dos/as artistas locais, além de observar as interações com as demais pessoas presentes na rede, através de comentário por escrito nas publicações, compartilhamento do conteúdo divulgado, registro dos eventos e exposição dos mesmos. Enfim, através das redes sociais e páginas oficiais na internet tive acesso ao conteúdo produzido diretamente pelos/as artistas juizforanos/as e pude acompanhar a dinâmica social entre eles/as com outros/as artistas, com pessoas que fazem parte do fazer musical da cidade e com o público que os seguem.

2.2 Traçando os rumos da pesquisa

Destino esse momento do texto para trazer alguns questionamentos e experimentações que se mostraram necessárias mediante o avanço do trabalho investigativo. Destarte, foi necessário fazer um levantamento teórico e metodológico de produções da área de Ciências Sociais acerca do tema central dessa pesquisa: música e espaço urbano. A partir desse, afunilou-se àqueles que dialogavam mais diretamente com essa pesquisa, esboçando possíveis caminhos para a investigação científica. Suas contribuições proporcionaram alicerces para o trabalho, demonstrando os pontos positivos e negativos dos usos de determinadas técnicas de coleta e análise de dados. O árduo trabalho etnográfico nos coloca enquanto pesquisadores em situações de impasses, devido as relações não previsíveis com o objeto ou fenômeno estudado, reforçando a importância em conhecer outros trabalhos que se desenvolveram em contextos parecidos.

Quando se quer ter uma objetividade na pesquisa, uma das premissas usadas nas Ciências Sociais é a de que haja um distanciamento na investigação. Esse distanciamento faz com que o pesquisador consiga não se envolver com seu objeto a fim de manter uma imparcialidade diante da realidade analisada, contudo isso não é algo partilhado completamente pela academia (VELHO, 1981). Nas Ciências Sociais, principalmente na Antropologia, o método qualitativo possui ampla aceitação, ou seja, a prevalência da qualidade em detrimento a quantidade. Diante desse método “...logo, sendo pesquisador membro da sociedade, coloca-se, inevitavelmente, a questão de seu lugar e de suas possibilidades de relativizá-lo ou transcende-lo e poder ‘pôr-se no lugar do outro’” (VELHO, 1981: 125). O que requer um distanciamento social e psicológico, elucidado por Da Matta (1978: 28, grifo autor) em “*transformar o exótico em familiar e/ou transformar o familiar em exótico*”. A distância pode ser física, como quando um antropólogo viaja a uma terra/país desconhecido, ou também esta pode ser encontrada quando se estuda a mesma sociedade de origem do pesquisador. Podemos dizer que:

O que sempre *vemos e encontramos* pode ser familiar, mas não necessariamente *conhecido* e o que não *vemos e encontramos* pode ser exótico mas, até certo ponto, *conhecido*. No entanto estamos sempre pressupondo familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente. (VELHO, 1978: 39, grifo autor)

Indiferentemente de se é familiar ou exótica, a realidade pesquisada é percebida pelo olhar do observador, o que faz com o que ela seja observada de forma diferente por cada um. Assim, o trabalho do antropólogo consiste em uma interpretação permeada pela subjetividade, principalmente quando a pesquisa foi realizada no contexto “familiar” do pesquisador, pois constantemente irá testar, confrontar e revisitar sua interpretação (VELHO, 1978).

Há, segundo Ruth Cardoso (1986), em sua reflexão metodológica, uma ênfase em relação ao desempenho do investigador em função da questão do método. O que se ressalta nesses moldes é a relevância temática e a forma pela qual o pesquisador irá se inserir, ou melhor, se “engajar” na pesquisa. Ocorre, a partir disso, uma valorização das análises qualitativas como meio mais sofisticado de análise do que as quantitativas, porém não deve reduzir a essa compreensão, uma vez que ambos correspondem a modos diversos de compreender a realidade social (CARDOSO, 1986). Pode-se dizer que

Os modos tradicionais de exercitar a observação participante promoviam a participação como forma de desvendar os significados simbólicos de outras culturas. Uma espécie de mergulho no fundo do outro que é condição para o conhecimento, mas que, entretanto, deve sempre ser completado pela observação dos comportamentos e de sua recorrência. (CARDOSO, 1986: 100)

Essa participação intensa do pesquisador na vida dos pesquisados serviu mais para propósitos políticos do que realmente como uma busca pelo conhecimento. Com isso há a perda do estranhamento na pesquisa participante, na medida em que o investigador se torna porta-voz do grupo estudado. O que acontece atualmente, segundo Cardoso (1986), é que o modelo de *observação participante* perdeu espaço para a *participação observante*, uma vez que a discussão metodológica não mais é problematizada. O que ocorre muitas vezes é que esse engajamento é anterior a uma proposta de pesquisa, colocando o pesquisador como transmissor e não como mediador. O caráter intersubjetivo da relação entre o pesquisador e o pesquisado deve ser entendido como uma comunicação simbólica, e não uma oposição do que possa ser verdade e o que pode ser mito. Para que isso aconteça deve haver, como aponta Cardoso (1986), uma valorização igual da observação e da participação a fim de construir uma cadeia de significação. Assim as relações devem ser analisadas em seus contextos de fala, tanto o do investigador quanto o do pesquisado. Pois, “...o objeto de conhecimento é aquilo que nenhum dos dois conhece e que, por isso mesmo, pode surpreender” (CARDOSO, 1986: 103).

Em outras palavras, essa reflexão foi importante para a pesquisa ao colocar em questão o papel do pesquisador/a no campo investigado, pois ora me deparava com situação que estava mais observando e ora mais participando, mesmo que não no sentido estrito colocado por Cardoso (1986). Por se tratar de um campo inserido na esfera do lazer, minha presença pendulava entre a observação participante, enfatizando a observação como pesquisadora e por outro a participação observante, priorizando a participação enquanto público. Cabe acrescentar também que não houve um “engajamento” nos moldes de Cardoso, a pesquisa não buscou se tornar uma “bandeira” em defesa dos ideais e das subjetividades dos/as interlocutores, mas estabelecer uma relação pareada entre a observação e participação, sempre atentando ao contexto do que está sendo narrado. A essas relações entre pesquisador e pesquisados/as no ambiente urbano é que direciono a atenção nesse momento. Por se tratar, tal como já foi apresentado, de um campo de investigação na cidade, a observação e a participação nos contextos analisados, sobretudo nos eventos musicais e artísticos, seguiram lógicas de atuação mutáveis mediante as relações que eram construídas com os envolvidos na pesquisa.

Acrescentando a essa discussão de observar o que está próximo ou é familiar ao pesquisador, Magnani (2002) propõe articular a etnografia, método constitutivo da antropologia, com o fenômeno urbano. Seu enfoque se dá nos atores em suas composições coletivas que tomam diferentes equipamentos da cidade como partes constitutivas de suas práticas. Este autor afirma ser frequente, nas abordagens sobre a cidade a ausência de atores nos estudos, ou seja, os próprios moradores. Nessa abordagem há o “olhar de fora e de longe” segundo Magnani (2002), e que para captar a dinâmica dos atores sociais urbanos se faz necessário a utilização da etnografia para que se possa ter o “olhar de dentro e de perto”. A estratégia de acompanhar os atores sociais em sua vida cotidiana traz arranjos que não se encontravam previstos no esquema teórico inicial. A questão que se depara é: como evitar o choque da comparação que se faz imediatamente entre o indivíduo e a cidade na sua totalidade, sem abandonar a cidade enquanto um problema de pesquisa? Para solucioná-la, mesmo que uma delimitação concreta seja imprescindível para a observação etnográfica, Magnani (2002) propõe que sejam trabalhadas totalidades intermediárias, quer dizer, os conjuntos em que os atores estejam inseridos.

As perspectivas de *dentro e de perto* e a de *passagem* contribuem para essa análise; a primeira por ser capaz de “[...] apreender os padrões de comportamentos, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida

cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos” (MAGNANI, 2002: 17). E a segunda por consistir “[...] em percorrer a cidade e seus meandros observando os espaços, equipamentos e personagens tópicos com seus hábitos, conflitos e expedientes, deixando-se imbuir pela fragmentação que a sucessão de imagens e situações produz” (MAGNANI, 2002: 18).

O desafio de se estudar as cidades contemporâneas é o de conseguir construir modelos analíticos que não reproduzam, em um discurso interpretativo, a fragmentação das metrópoles. Para evitar tal risco pode-se utilizar o olhar de passagem, que é o trajeto e as escolhas do pesquisador, e o olhar de perto e de dentro, que advém dos arranjos dos atores sociais. Assim, consegue-se relacionar dois polos: o dos atores sociais, com suas próprias práticas, e a paisagem, que é o local onde a prática se desenvolve. A antropologia, nesse sentido, é *na* cidade e não *da* cidade, uma vez que parte dos atores e as formas como eles utilizam a cidade, criando assim sua dinâmica cotidiana (MAGNANI, 2002).

Por estudar música há algum tempo, tanto pelo viés da pesquisa científica quanto pelo estudo da arte em si, posso dizer que esse conhecimento me proporcionou não só uma certa vantagem por saber de antemão alguns lugares bem como alguns/as artistas que estão ativos profissionalmente na cidade. Além disso, meu conhecimento teórico e técnico sobre música facilitaram a observação das performances musicais ao vivo e das dinâmicas do “fazer musical” em Juiz de Fora. Quando descrevo que nos momentos iniciais da investigação predominou a observação participante, quero dizer que era necessário “estar lá”, no local em que as atividades artísticas eram realizadas, sendo presencialmente nesses lugares ou realizando a pesquisa através do acompanhamento midiático e das redes sociais. Porém, ao longo da pesquisa, me tornei mais próxima das pessoas as quais estava observando, em alguns momentos reforcei os laços com quem já era conhecido/a, chegando a ser vista por esses sujeitos como alguém do público, sendo fã ou seguidora (na linguagem das redes sociais), concomitantemente com o meu papel de pesquisadora.

O final de semana ocupa o lugar por excelência das performances musicais por corresponder, na maior parte dos casos, ao uso do tempo de lazer e de entretenimento da população que habita a cidade, salvo algumas exceções. Tendo início nas sextas-feiras à noite e se estendendo até os domingos à tarde (maioria) ou à noite (em alguns casos), o final de semana na cidade de Juiz de Fora é diverso e dinâmico, ofertando atrações variadas, desde eventos menores em barzinhos até grandes eventos em casas noturnas. Com esse recorte

temporal em mente restava escolher quais e onde seriam as primeiras observações participantes.

No tocante ao movimento de *transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico*, foi necessário fazer uso de ambos os processos durante a etnografia, pois, apesar de estar inserida no contexto urbano de investigação, e compartilharmos desse aspecto em comum, o cenário analisado não me era familiar, era preciso tomar conhecimento de suas particularidades, entender o seu fluxo de acontecimentos e apreender suas formas simbólicas de interação. Buscando estar mais próxima de uma abordagem *de dentro e de perto* das práticas desses atores sociais, a intenção era estar próxima desses sujeitos a fim de captar as dinâmicas que circundam esse campo de estudo sem que haja mediações entre pesquisador e observado, ou mesmo outras possibilidades indiretas de aproximação.

Tendo em vista alcançar minimamente a pluralidade cultural da cidade, as escolhas não constituíram um processo simples e muito menos rápido, talvez seja possível falar de um “deixar se levar” em alguns momentos por aqueles/as artistas que estavam constantemente nas anotações do mapeamento ou em voga nas redes sociais. Não significa dizer que esses artistas por “aparecerem” regularmente nas observações correspondem aos mais famosos da cidade, até porque não foi usado esse parâmetro para a escolha e acompanhamento das performances artísticas musicais. Enfim, cabe agora contar sobre como foi o processo de inserção nos campos, eventos musicais, propriamente ditos e quais foram as primeiras abordagens nesse processo etnográfico. De antemão informo que ao lidar com experiências musicais diversas bem como os variados estilos musicais, optou-se por não se aprofundar em cada músico/a da cidade, mas acompanhar alguns que ao longo da pesquisa obtive proximidade. Em seguida busco apresentar os primeiros momentos “no campo” e algumas considerações e percepções frutos da relação entre pesquisadora – pesquisados/as.

Ao contrário da experimentação *in vitro*, a experimentação na antropologia se dá *in vivo*, pois o etnógrafo convive intimamente com a cultura que está estudando, ou seja, há uma integração do pesquisador com o seu campo de observação. A mediação que encontra nesse processo é de perceber e ser percebido, uma vez que essas partes correspondem ao mesmo acontecimento, o que gera possibilidades de percepção (LAPLANTINE, 2004). Mas, não se pode deixar de lado a “perturbação” que o antropólogo imputa com sua presença em seu campo de observação, o conhecimento é tido a partir desse acontecimento, dessa perturbação. A organização textual do visível se dá pela etnografia, quer dizer, ela é a experiência transformada em escrita no processo de descrição, mas que foi desencadeada pela

percepção. Assim, “a descrição etnográfica é a realidade social apreendida a partir do olhar, uma realidade social que se tornou linguagem e que se inscreve numa rede de intertextualidade” (LAPLANTINE, 2004: 31).

Assim, estar em campo exige mobilização de abordagens e ferramentas de observação/participação. Algumas experiências puderam ser vivenciadas de forma mais superficial, logo no mapeamento, sem que houvesse uma intenção clara de investigação, enquanto ainda conhecia os lugares, tomava conhecimento dos/as artistas da cidade. Ter em mente “o que” ser estudado e de “como” fazer nem sempre estão de antemão ao processo empírico da pesquisa científica, tais questões são antes uma experimentação. Somente na prática é possível traçar alguns objetivos e caminhos a serem seguidos. Mesmo que o mapeamento prévio possa suscitar algumas direções para o trabalho de campo, sua limitação cartográfica plana (tal como um mapa desenhado em uma folha de papel) impede que haja um aprofundamento das questões levantadas. Cabe à (o) pesquisadora (o) selecionar os meios que se adequam ao contexto investigado. Diante dessa assertiva, coube “desenvolver” a metodologia a ser utilizada no trabalho de campo. Especificamente, por se tratar de um fenômeno caracteristicamente do âmbito do lazer, que faz parte do cotidiano citadino dos sujeitos, que frequentemente é articulado às demais esferas da vida dos habitantes de Juiz de Fora.

Delimitar o espaço de investigação quando ele se insere no campo da festa, do uso do tempo livre, de espaços de confraternização e socialização já corresponde a uma tarefa de difícil alcance que, somadas a alguns impasses, intensificam tal dificuldade, já que o “fazer musical” corresponde a eventos musicais e de espaços de descontração, tendo como exemplo casas de shows, bares, restaurantes, espaços públicos (ruas, praças, etc.). Apenas frequentar esses espaços já colocam os sujeitos diante de uma efemeridade de acontecimentos, que para o pesquisador, com seu olhar etnográfico e sentidos direcionados ao fenômeno, cabe redobrar a perspicácia, dando atenção não só às situações próximas como em todo o entorno. Possuir a sagacidade de prontamente direcionar a observação para aquilo que, além de despertar o interesse, deve em alguma medida dialogar com o raciocínio central da análise é uma das habilidades necessárias em campo. Nesse sentido, tanto as apresentações quanto os espaços de convivência dos artistas-músicos juiz-foranos não pavimentaram um lugar fixo de trabalho de campo, sendo necessário seguir o fluxo dos artistas e a sua mobilidade na cidade.

Ao longo da prática etnográfica alguns desafios surgiram e o lugar do pesquisador-observador precisou ser negociado e realocado. A cada campo observado, a estratégia de

inserção e de fixação da posição de pesquisadora sofriram alterações, não sendo possível assim a consolidação de uma metodologia específica. Essa inconstância da figura da pesquisadora e observadora colocaram algumas questões: Qual era a real atribuição de tais categorias? Em que medida essas funções eram acionadas e de que forma elas interferiam, positiva e negativamente, na pesquisa? Como deveria identificá-las e mesmo me identificar quando estava no processo de negociação no campo? Para esboçar uma elucubração sobre essas indagações é necessário traçar a trajetória desse processo etnográfico, para além do que já foi explicitado até então.

2.3 Etnografia⁹

Com o mapeamento e alguns lugares em mente, dei início a pesquisa de campo. Em um primeiro momento, busquei frequentar os lugares e seguir acompanhando os/as artistas através dos noticiários (nas mídias televisivas e jornalísticas) e nas redes sociais, no intuito de conhecer na prática essas possíveis paisagens sonoras. Coloco aqui como possíveis, pois ainda não considerava essa noção bem consolidada, precisava da pesquisa empírica para trazer os dados e elementos necessários para a análise. E aproveito para acrescentar que devido a minha pesquisa de mestrado, as “paisagens sonoras” do universo rock e heavy metal, já me eram familiares. Cabia agora conhecer e me inserir nas demais.

Frequentar um lugar novo, onde não se conhece ninguém, é sempre desafiador. Primeiro porque não possuímos de antemão a dinâmica do local e de que forma as pessoas se interagem e usufruem daquele ambiente. Muito menos conhecemos os códigos e a linguagem compartilhados, me refiro aqui as expressões linguísticas como gírias, bordões, apelidos, vocabulário utilizado, entre outros. Até mesmo a gesticulação e o como se portar nesses contextos é algo novo se não estamos habituados. Por isso, ter o “olhar etnográfico”, como explicado no início do capítulo, é tão importante, pois é através desse treinamento do ver, do ouvir que enquanto pesquisador/a podemos observar com atenção essas formas de convivência e buscar meios de participar dele.

Apesar de ter feito um mapeamento prévio, somente vivenciando esses espaços e participando de suas atividades que comecei de fato a acompanhar a maior parte das

⁹ Realizada a partir de meados de 2017 até início de 2020, muitos/as artistas foram observados ou acompanhados, principalmente no tocante à suas agendas de atuação profissional, porém na descrição etnográfica presente no texto, foi escolhido alguns/as sujeitos e/ou grupos tendo vista a tese central aqui defendida.

dinâmicas musicais na cidade de Juiz de Fora. E nesse processo, de estar em um evento e tomar nota de outro ou acompanhar um/a artista e conhecer outro/a, que a pesquisa se desenhou. Seguindo esse fluxo de eventos, apresentações, performances, notícias que foi possível sistematizar e pensar em quais lugares seriam feitas as observações participantes bem como de quais artistas e grupos me aproximaria para uma pesquisa mais densa. A escolha do campo etnográfico se baseou inicialmente nos lugares e com as pessoas que consegui uma abertura maior. Depois, fui alternando entre aprofundar a pesquisa nesses espaços e com essas pessoas e também em descobrir novos ambientes de investigação.

Para tal abordagem comecei a frequentar uma casa de show na zona oeste da cidade que tinha em sua programação apresentações de variados artistas, por ela fui descobrindo outros espaços da cidade que comungavam de tal proposta, através de cartazes espalhados pelos locais, publicações nas páginas oficiais dos/as artistas e dos estabelecimentos. Além disso, pude observar as diferentes dinâmicas que aconteciam no lugar, já que durante a semana ela também funcionava como bar e eram colocados cartazes divulgando suas atrações, principalmente as dos finais de semana. Com noites dedicadas à karaokê, encontro de compositores/as, discotecagem, shows ao vivo, o espaço desta casa noturna, que literalmente era uma casa, possuía em sua estrutura diversos ambientes como área externa, varanda, sala com sofás e mesas, cozinha, espaço com palco, iluminação e isolamento acústico para as apresentações musicais. Foi interessante vivenciar esse espaço que era apelidado por seus frequentadores de “casinha”, remetendo a uma ideia de familiaridade e de intimidade com o lugar. E justamente por essa hospitalidade consegui participar da maior parte dos eventos realizados e também me aproximar dos/as artistas que se apresentavam regularmente na casa de show.

Outros espaços privados também possibilitaram essa experiência, porém eram mais focados em eventos específicos, como de algum gênero musical, como por exemplo rock, samba, pagode, sertanejo, dentre outros, ou mesmo não possuíam a música como elemento central, como é o caso de restaurantes e bares com música ao vivo. A minha inserção nesses lugares foi um pouco diferente, já que para entender melhor a dinâmica e participar da dinâmica de suas atividades precisava acompanhar mais os/as artistas do que os locais propriamente ditos. A proposta da “caminhada”, tal como apresentada no início desse capítulo, optei em seguir os/as artistas, já que há vários eventos acontecendo ao mesmo tempo e uma variedade de estabelecimentos distribuídos pela cidade. Ao escolher seguir o fluxo artístico foi possível conhecer novos lugares e também outros/as artistas.

Enquanto ouvinte, não tive dificuldades de participar das atividades musicais e nem de me aproximar dos artistas, porém a questão maior era como me apresentar e conduzir a pesquisa a partir disso. Em todos os casos de campo me apresentei como pesquisadora e expliquei minha pesquisa, deixando claro meus objetivos de estar ali, convivendo nos mesmos espaços e acompanhando as produções artísticas musicais e os/as artistas. Em alguns momentos foi necessária uma explicação mais detalhada, pois era confundida como jornalista e precisava esclarecer que para tal investigação o acompanhamento mais de perto e a longo prazo se faziam necessários.

Depois de tornar um rosto conhecido para os/as artistas e também para as pessoas responsáveis pelos lugares, sobretudo os privados, trocando nossos contatos (o que facilitou nossa comunicação) segui os/as acompanhando sempre que possível e participando das performances ao vivo e de ensaios como público, de gravações e lançamentos de seus trabalhos artísticos via postagens na internet, já que esse era um espaço mais restrito, apenas os/as artistas, produtores/as, fotógrafos/as e equipe do estúdio de gravação fazem parte. Quando se tratava de um grupo de artistas, como uma banda por exemplo, nem sempre era possível falar com todos/as da mesma forma, de alguns/as eu mantive um contato mais constante e com outros/as mais esporádico.

A etnografia possibilitou a imersão nos espaços de atuação profissional e de lazer dos sujeitos músicos/as, contribuindo para uma experiência de perto da realidade vivenciada por essas pessoas na cidade de Juiz de Fora. Observar as diferentes dinâmicas presentes em cada espaço urbano e acompanhar as formas como esses/as artistas fazem uso desses lugares e expõem suas artes e performances, contribuiu para compreender os simbolismos, as redes de relações e os significados por eles compartilhados. E, não obstante a essa imersão, destaco também que por meio da abordagem direta entre pesquisador e pesquisados/as, a sociabilidade construída ajudou a criar novos laços e reforçar outros.

2.4 Netnografia¹⁰

¹⁰ O campo virtual estava presente desde o mapeamento, fase inicial, porém ele assume o protagonismo de investigação a partir de 2020 se estendendo até próximo a etapa final da presente tese, sua escrita, em meados de 2022. Na netnografia foi possível continuar acompanhando os interlocutores da pesquisa etnográfica bem como tomar ciência de novos/as.

Infelizmente, enquanto ainda estava em trabalho de campo, no início do ano de 2020 o mundo se deparou com a pandemia da Covid-19¹¹, suspendendo todas as atividades presenciais, e na medida do possível, substituindo-as por remotas. Como o objeto de estudo dessa investigação são os músicos e seus espaços de atuações, os eventos artísticos (devido aglomeração de pessoas nesses espaços, uma das principais formas de disseminação do vírus) foram suspensos até que a situação de contágio fosse controlada. Mediante tal infortúnio, os artistas migraram dos espaços físicos de interação para as redes sociais e demais meios virtuais, transformando o que antes era, majoritariamente, algo complementar de seus trabalhos em sua única forma de atuação.

Diante de tal cenário, a pesquisa de campo passou então exclusivamente para o ambiente digital. Se, por um lado, a comodidade e facilidade de acesso promovido pela internet foi proveitosa para aprofundar o conhecimento sobre esses artistas e importante para conhecer novos/as na cidade de Juiz de Fora, por outro, a efemeridade desses sujeitos que antes se encontravam distribuídos pelos espaços da cidade, agora estavam ainda mais dispersos nas redes virtuais. Além disso, o grande volume de postagens, publicações, shows virtuais (*lives*), entre outros fizeram com que a observação regular dessas práticas ficasse mais criteriosa, caso contrário não haveria como administrar a densidade de dados coletados diariamente.

A abordagem nesse novo contexto substituiu as interações presenciais de pesquisa, no qual a ênfase estava nas relações face-a-face ou tête-à-tête, por um contado virtual através das redes sociais e demais mídias, prevalecendo assim a comunicação indireta e sempre mediada por aparelhos conectados à rede de internet (como computadores, celulares, tablets, televisões, etc.). Nesse sentido, a etnografia, da forma como vinha sendo construída, não caberia mais ao recente cenário investigado. Para tal, a netnografia ou etnografia virtual se apresentou como um aporte metodológico focado no estudo das ciberculturas ou culturas virtuais. Mesmo que a netnografia compartilhe com a etnografia formas e ferramentas parecidas, ela se apresenta como uma ampliação das potencialidades da etnografia a fim de contemplar a particularidade dos ambientes virtuais. Nas palavras de Kozinets (2015, p.1, tradução minha)

Netnography: Redefined uses social science methods to present a new approach to conducting ethical and thorough ethnographic research that combines archival and online communications work, participation and

¹¹ Mais informações disponíveis no site oficial do Ministério da Saúde do governo brasileiro, link: <https://coronavirus.saude.gov.br/linha-do-tempo/>.

observation, with new forms of digital and network data collection, analysis and research representation.¹²

Tal como na etnografia, na netnografia o/a pesquisador/a não é meramente um *voyeur* ou algum/a observador/a totalmente desengajado/a. Como apresentado anteriormente, o engajamento do/a pesquisador/a é anterior à pesquisa propriamente dita, e no caso da netnografia, não seria diferente, pois o papel assumido aqui não é o de transmissor/a, mas o de mediador/a (CARDOSO, 1986). Assim, nessa nova modalidade de pesquisa qualitativa para o ambiente virtual deve-se considerar as comunicações como interações sociais carregadas de significados e cultura, e não apenas como um conteúdo em si. Ou seja, cabe nessa abordagem levar em consideração o tipo de interação entre os sujeitos, os elementos articulados por eles durante a comunicação em rede, quem são seus interlocutores, qual a linguagem utilizada, dentre outros aspectos. Kozinets descreve quatro critérios para a escolha dos sujeitos e/ou grupos a serem observados pela netnografia: “(1) indivíduos familiarizados entre eles, (2) comunicações que sejam especificamente identificadas e não-anônimas, (3) grupos com linguagens, símbolos, e normas específicas e, (4) comportamentos de manutenção do enquadramento dentro das fronteiras de dentro e fora do grupo (1997, p. 9). Esses critérios auxiliam na delimitação do que se está sendo observado para não cair na armadilha de se examinar alguma reunião temporária ou manifestações sociais efêmeras.

Seguindo a proposta de Kozinets acima, busquei dar continuidade na pesquisa netnográfica acompanhando os/as artistas e espaços que já estava familiarizada no presencial e no virtual. E, optei por manter como principal forma de conhecer novas/os músicas/os as indicações dos/as mesmos/as, assim foi possível seguir com a proposta da tese de entender as relações entre músicos/as e os espaços da cidade (mesmo quando esses estão suspensos) bem como as novas articulações em um cenário de atuação diferente, sem contato físico com o público. Daqueles/as que já possuía os contatos, mantive e tomava nota de suas participações nas redes sociais e também nas mídias online (como sites e jornais), porém, com o intenso fluxo de postagens e de produções de conteúdo para as plataformas digitais desses sujeitos, foquei mais especificamente em registrar o que pertencia ao campo artístico ou pelo menos se aproximava dele. Já os novos contatos, foi preciso ir acompanhando com regularidade até atingir uma certa familiaridade, não da maneira como foi feita no presencial,

¹² Tradução minha: “Netnografia: Redefinida utiliza-se dos métodos das ciências sociais para apresentar uma nova abordagem de realização de pesquisas etnográficas éticas e completas que combina trabalhos de arquivamento e comunicação online, participação e observação, com novas formas de coleta de dados digital e de rede, análise e representação de pesquisa.”

mas de deixar de ser mais uma de suas seguidoras e me identificar como pesquisadora. Nesse intuito, precisei manter uma postura ativa de participação, tal qual fazia no campo etnográfico, para que a minha presença ali fosse de alguma forma notada. Então, estava diariamente seguindo as publicações, comentando, salvando conteúdos que dialogavam com a presente proposta investigativa.

Cabe acrescentar que as performances ao vivo passaram a ser as *lives* (significa ao vivo em inglês) nesse novo cenário, que são apresentações via internet, no qual os/as artistas ficam ao vivo em seus dispositivos eletrônicos com câmera e através de suas redes sociais oficiais disponibilizam ao público o acesso simultâneo, contanto que essas pessoas também possuam acesso à internet para visualizarem o show ao vivo em vídeo. Muitos/as dos/as artistas que realizei a pesquisa fizeram uso dessa ferramenta, marcando e divulgando os horários de suas apresentações. Além disso, constantemente era postado por esses/as artistas conteúdos de gravações e regravações de músicas autorais e covers tendo como principal cenário de fundo suas residências. De certa forma era como estar tendo acesso ao ambiente privado e íntimo de tais sujeitos, com suas belezas e extravagâncias, espaços ordenados ou caóticos, bem ou mal iluminados, entre outros aspectos estéticos possíveis de observação.

2.5 Impressões

A pesquisa empírica de cunho qualitativo seguiu de forma regular e sempre que possível demarcando o papel do etnógrafo, pois ao longo do trabalho de campo eram feitas anotações e capturas de imagens (fotos e vídeos) para futuras consultas. Destaco aqui o uso essencial da tecnologia como um recurso prático e acessível no momento desses registros. O “diário de campo”, desde Malinowski e seu trabalho antropológico na obra “Argonautas do Pacífico Ocidental” de 1922, ficou conhecido como o lugar por excelência das escritas dos etnógrafos. Porém, estar com um diário em mãos ou mesmo um bloco de anotações geram alguns desconfortos para quem está sendo observado, como se suas práticas estivessem em constante vigilância. Na atualidade com o avanço da tecnologia, algumas ferramentas foram modernizadas e o próprio diário de papel pôde ser substituído pelo digital. Nesse trabalho foi de total valia tomar notas no campo através do meio digital. Um dos motivos para essa escolha foi a praticidade de escrita, organização dos arquivos e formas de acesso dos dados salvos nesse formato. Outro ponto positivo para esse recurso foi referente às anotações realizadas no campo enquanto estava próxima dos sujeitos observados; devido à difusão dos

celulares smartphones, dedicar alguns instantes à escrita do campo nesse aparelho passa despercebido pelos indivíduos no entorno, uma vez que mexer no celular e navegar nas redes se configura como uma prática comum e corriqueira da sociedade moderna. Assim, possuir essas ferramentas facilitaram não só o trabalho de campo propriamente dito como também o acesso rápido aos dados coletados na pesquisa.

Alguns desafios afetaram diretamente a construção da relação mais direta entre pesquisadora e pesquisados. O primeiro deles foi a tentativa de aproximação e a confusão que a pesquisa etnográfica gerava diante dos sujeitos, ora entendiam como uma vertente do jornalismo, ora, apesar de alguns terem noções sobre a área das Ciências Sociais, não compreendiam de forma clara a etnografia. E esse lugar não delimitado era entendida pelos pesquisados como uma relação exclusiva de entrevistas, ao invés de uma constância de observações das práticas coletivas musicais. A perda do caráter mediador do pesquisador para o transmissor, como ressaltado por Cardoso (1986), no qual se enfatiza participação-observante sobre a observação-participante, foi uma das portas de abertura para um dos grupos analisados nesse trabalho. Nesse sentido, a minha presença não servia apenas como uma possível divulgadora desse setor artístico como também uma consumidora em potencial de suas produções.

Estar nessa posição de entre-lugares dificulta a solidificação das relações tecidas com os pesquisados, demarcando a fronteira que nos separa. Por mais que consiga acompanhar e marcar presença nos eventos, encontros e em suas redes sociais, em nenhum momento estarei de fato de dentro, a não ser que eu já faça parte desse meio. Assim, ao mesmo tempo em que não era uma total desconhecida para eles, também não era alguém tão próxima. Posso dizer que esta situação, por um lado, facilitou o estranhamento do familiar, uma vez que não estava imersa no contexto analisado, mas não permitiu a observação das práticas sociais de forma mais próxima do cotidiano desses sujeitos. Contudo, apesar desses desafios, a pesquisa estava se desenvolvendo e todo o excedente que as conversas diretas e acompanhamentos dos eventos não conseguiam captar, foram observados para além desses espaços de encontros físicos, ou seja, suas publicações nas redes sociais.

Em muitos momentos poderia ter alguém fazendo a ponte entre nós facilitando a aproximação, mas foram nesses encontros, tomada por anseios e medos, que comecei a construir as relações de campo. Ora deparando com pessoas muito cordiais, ora nem tanto. Ora com pessoas dispostas a conversar, ora com outras que não falavam praticamente nada. Evidentemente, com quem me dava abertura para dialogarmos, a pesquisa rendia mais

conteúdo, já com quem era mais fechado/a ficávamos em falas concisas, se resumindo a respostas curtas e diretas as perguntas que fazia. Além disso, ainda sofri machismo por parte de um dos pesquisados, que a todo momento questionava minha formação, pesquisa e metodologia utilizada. Por ser formado em Filosofia e ter um conhecimento geral da área de Ciências Humanas, segundo ele mesmo, se dirigiu a mim com frases como “Vocês sabe o que está fazendo?”, “Qual é a sua metodologia mesmo?”, entre outras perguntas e comentários sempre feitos com um tom de superioridade e de descaso com a minha fala. Em nenhum momento teve falta de educação por ambas as partes, mas era claro o que estava acontecendo, pois precisei contar com a “ajuda” de um colega dele, que estava próximo no momento e que também cursava Ciências Humanas, para corroborar minha posição de pesquisadora.

Por não ter sido possível tecer abordagens mais diretas em lugares silenciosos e com atenção total do envolvidas/os, aproveitei cada abertura que me foi dada. Muitas delas eram nos intervalos dos ensaios ou em shows. E como a dinâmica nesses dias eram intensas para os/as músicos/as, nunca era possível conversar com todos/as, apenas um/a ou outro/a podiam me dar atenção. Por isso que nos registros de campo alguns nomes aparecem mais que outros. Seria sim interessante poder conhecer todos/as com mais detalhes, porém para os objetivos aqui propostos, foram suficientes essas interações. Pois, de forma alguma significou defasagem para a pesquisa, até porque, essas situações elucidaram o contexto de pesquisa que estava me inserindo e para tal precisei me adequar ao ritmo que se apresentou.

Desse modo, posso contar-lhes que ao longo de toda a parte presencial da pesquisa os desafios que me deparei foram em sua maioria correspondente às situações de não pertencimento ao cotidiano investigado, pelos desencontros e a falta de oportunidades de diálogos mais diretos em ambiente com alto volume sonoro. Sei que como pesquisadora precisaria lidar com esses momentos ao longo da investigação e que a situação não estava sob meu total controle, já que estamos em uma pesquisa *in vivo* e não *in vitro*. No que tange a pesquisa assíncrona, o campo foi diferente. Agora eu não era tão desconhecida assim para as pessoas que estava me relacionando presencialmente, mas seguia não fazendo parte de seus chegados/as e amigos/as. Com todo o distanciamento físico necessário para evitar o contágio do novo Coronavírus, houve também um novo algar que separava eu e eles/as. Nossa comunicação passou a ser inteiramente intermediada pelos meios de comunicação virtual, como as redes sociais, aplicativos de mensagens, sites. Mesmo com a facilidade de acessar seus perfis online e poder acompanhar quase que instantaneamente todas as suas

publicações e divulgações, a aproximação precisou seguir o ritmo de cada um/a, nem sempre as respostas e interações eram também instantâneas. Enfim, cada campo trouxe desafios e contribuições para a investigação e reforçaram como é possível fazer a pesquisa etnográfica (e netnográfica) de diferentes formas e em diferentes contextos.

Portanto, tentando elucidar as questões que abriram esse capítulo, podemos dizer que para conhecer ou reconhecer as paisagens musicais é necessário principalmente o elemento da música e do espaço, ou seja, quando esses elementos estão combinados e fazem parte da vida das pessoas que estão envolvidas naquele ambiente. Acompanhar as divulgações das apresentações tanto por veículos midiáticos ou pelos sites e redes sociais foi de extrema importância, pois foram por eles que tive ideia de quem eram esses/as artistas e onde eles/as estavam se apresentando. Nesse tempo pude observar diferentes contextos de performances indo desde músicas ao vivo em barzinhos e restaurantes como shows maiores em espaços abertos com um público maior. Dentre suas produções, há artistas que se dedicam às composições autorais e outros/as à covers, se aproximando das canções originais ou trazendo suas personalidades às interpretações. E, somente com todo esse processo metodológico apresentado nesse capítulo que foi possível realizar a etnografia.

CAPÍTULO III – O “FAZER MUSICAL” EM JUIZ DE FORA

Registrar as observações durante e após a pesquisa de campo, para posteriormente escrevê-las como um texto corrente nesse presente trabalho, colocam algumas questões, tais quais as indagações no capítulo anterior acerca da metodologia. Por exemplo: Como escrever? Sobre o que escrever? De que forma deve ser essa escrita? Pensar em como as informações estarão presentes no texto e de que forma elas dialogarão com a tese central, também faz parte do processo metodológico e instrumental dessa investigação. Pretende-se neste capítulo apresentar a pesquisa de campo propriamente dita, com suas especificidades e detalhes. Nesse sentido, Caiafa (1985, p.19) escreve que “o trabalho de campo não cessou de me orientar no pensamento e na escritura”, considerando o texto também uma experimentação tal qual no campo, com seus fluxos e desafios dentro do mapa da experiência etnográfica. Compartilhando desse mesmo sentimento de Caiafa (1985), a produção escrita do presente texto busca seguir as inquietações, direcionamentos e dinâmicas observadas ao longo do trabalho empírico da pesquisa. Seria uma grande ilusão dizer que apenas agora começaria de fato a análise, pois ao longo de toda a escrita venho fazendo enquanto pesquisadora e escritora. Mas, faço essa separação mais direta apenas para tornar o texto estruturado. Cabe agora, se debruçar sobre o que foi observado e de que forma as falas, eventos e situações se relacionam ou não com a tese aqui defendida. Se, desde o início pensar em como escrever sobre o campo, de que forma ele deveria ser apresentado, fizeram parte de questionamentos, no que tange a análise propriamente dita não seria diferente. “O como fazer” foi a questão chave de todo o processo de pesquisa e escrita.

A etnografia e a netnografia proporcionaram um acompanhamento de um ramo artístico mais específico dentro da cidade, sendo sua maioria formado por pessoas de classe média, com diversidade racial e de gênero, progressista e de esquerda (no aspecto político). Tais características serão apresentadas com mais detalhes nos subtítulos a seguir, porém vale aqui frisar que esse recorte foi necessário, pelo fato do campo musical juizforano ser amplo e complexo, com variados grupos, artistas, bandas, gêneros musicais, festivais, eventos, atrações e encontros, foi necessário partir de um recorte específico em que a proposta de seguir os sujeitos e suas atividades fizesse sentido e fosse possível de elaborar maiores aprofundamentos (ao invés de apenas mapear e levantar questões gerais sobre esse tema). Desse modo, quanto mais fazia parte do cotidiano dos sujeitos e espaços investigados, mais próxima me tornava desse nicho musical e mais sobre ele me inteirava.

Em Juiz de Fora foi possível observar vários tipos de atividades que envolvem música, desde shows acústicos em bares e restaurantes, passando por escolas de música, estúdios de gravação, até grandes eventos. O enfoque da observação foram os espaços que tem como elemento central a música ou que proporcionam eventos musicais em sua programação. Lembrando que só foi possível conhecer alguns desses espaços devido ao acompanhamento das performances artísticas, como expliquei no capítulo anterior. Agora, gostaria de apresentar um panorama geral desses espaços para posteriormente descrever suas principais características e de que forma eles se inserem na vida musical juiz-forana. A princípio proponho categorizá-los em grupos, para elucidar melhor a estrutura desses espaços e suas dinâmicas.

O primeiro grupo de espaços que podem ser aqui citados são os bares, restaurantes, cafeterias, praças de alimentação de shopping centers, dentre outros que em sua maioria cedem lugar para as performances ao vivo de músico/as, que podem ser compostos por cantores/as solo, duplas, trios e pequenos grupos. Os instrumentos musicais que são utilizados nos shows nesses espaços são principalmente o violão e voz, dentre outros instrumentos de cordas (cavaquinho, baixolão, violino), teclados, flautas e percussão (cajón, pandeiro, chocalho). O repertório tocado por eles/as varia entre músicas autorais e *covers*¹³ de famosos/as artistas nacionais e internacionais. O palco comumente é pequeno, às vezes conta com uma pequena elevação destacando os/as músicos/as dos demais. Como o espaço não é destinado apenas para os shows, os/as músico/as nem sempre assumem posição de destaque no estabelecimento, uma vez que o resto do espaço é ocupado pelas mesas e cadeiras para os/as clientes. Observou que há uma variedade de estilos musicais que são performatizados pelos/as artistas nesses espaços comerciais que possuem como foco a área de alimentação. Porém, a tendência musical encontrada foi pop-rock nacional, MPB e sertanejo, nesse ponto os/as artistas assumem o papel de intérpretes de canções já consolidadas no meio musical. Por se tratar de ambientes que se encontram distribuídos na cidade, com concentração nas regiões centrais e sul, o público varia mediante tais localidades. É possível descrever que em regiões mais distantes do centro os/as frequentadores/as são quase que exclusivamente moradores/as dos arredores desses estabelecimentos, enquanto que nas proximidades do centro, há uma variedade maior entre as pessoas que circulam nesses espaços comerciais.

¹³ Quando o músico toca ou interpreta uma canção que não foi composta por ele.

O segundo grupo de espaços são as casas de shows ou estabelecimento planejados para comportar apresentações musicais de pequeno ou médio porte. Na sua disposição espacial, diferentemente dos shows acústicos, possui um palco mais elevado e centralizado dentro do lugar do estabelecimento, mesmo com cadeiras e mesas para o público, o foco está no palco. Os/as músicos/as aqui podem se apresentar tanto na forma solo, quanto em duplas, trios, pequenos e grandes grupos, essa configuração dependerá do tipo de música que será apresentada. Diferentemente dos espaços do primeiro grupo, há uma abertura aos artistas para suas composições autorais, terminam por atrair um público que se identifica com a produção musical desses/as artistas, além de compartilharem afinidades de gostos, sendo representadas em suas vestimentas, comportamentos, linguagem, dentre outras características.

Ao se tratar de estabelecimentos que comportam um evento de pequeno e médio porte, na sua maioria localizados em áreas de fácil acesso, como em bairros centrais ou centros dos bairros de cada região, há um palco com uma estrutura sonora, composta por caixas de som, iluminação e uma mesa de som que é gerenciada pelo/a técnico/a do estabelecimento. Os/as artistas contam também com um pequeno espaço que é cedido pelo estabelecimento para se arrumarem, deixarem seus equipamentos e instrumentos. Por se tratar de artistas que em sua maioria estão se consolidando na carreira musical através das canções autorais, possuem um público assíduo que acompanham seus trabalhos e frequentam as performances ao vivo. As apresentações nesses espaços cobram um valor de entrada. Cabe acrescentar que quando não há eventos artísticos, funcionam exclusivamente como bares. Assim, quando há shows, o número de mesas e cadeiras dispostas pelo estabelecimento é reduzido dando espaço para o público se aproximar e interagir com os/as músicos/as.

O terceiro grupo destina-se aos eventos artísticos de grande porte, sendo compostos por estabelecimentos como: casas de shows de grande porte, teatros, parque de exposições, estádios de futebol, espaços abertos como praças etc. Nesses espaços o palco é mais elevado do que dos shows de pequeno e médio porte e pode não ser fixo no espaço, sendo necessário montar toda a estrutura quando é realizado o evento e desmontado logo em seguida. Na maioria das vezes não há cadeiras nem mesas para o público, a apreciação do show é em pé, com exceção do espaço como os teatros ou estádios, que possuem arquibancadas fixas. Toda a disposição do espaço gira em torno da apresentação artística, através do destaque do palco que se encontra elevado do nível do chão e pela iluminação direcionada a ele.

Os/as músicos/as que se apresentam nesses espaços, na maioria das vezes são de fora da cidade e estão constantemente aparecendo nas grandes mídias nacionais, por vezes nas

internacionais também, através dos canais de rádio, programas de televisão e internet (sites, redes sociais e canais/perfis em plataformas digitais). As músicas tocadas são autorais, raramente tocam algum *cover*, possuindo uma maior quantidade de instrumentos e músicos/as, uma vez que a demanda sonora também é maior. Dentre os estilos musicais se encontram aqueles que estão mais difundidos pela grande mídia, como sertanejo e o sertanejo universitário, pagode, funk, axé, pop, pop-rock e música eletrônica. Observa-se que nesses eventos busca-se atrair um público que consuma essas produções musicais mais famosas, uma vez que tanto os/as artistas quanto os/as estilos musicais se encontram difundidos pelas grandes mídias, se tornando popularmente conhecidas/os. Por sua vez, os estabelecimentos que cediam eventos como esses raramente estão centralizados na cidade, muitas vezes se encontram em áreas mais afastadas, tanto pelo tamanho da estrutura em si quanto pela projeção sonora que possui, podendo atrapalhar/incomodar a vizinhança ao redor, se for um bairro residencial por exemplo.

Dentro da categorização aqui proposta, há um espaço que não se enquadra nos grupos anteriores: as ruas da cidade, principalmente as da parte comerciais. É comum se deparar com algum/a artista fazendo performance enquanto circula pelo centro da cidade, em diferentes ruas e pontos, sendo as mais variadas atrações, desde estátuas-humanas até pequenos shows solo, em dupla ou trios. Uma das questões que chama a atenção nesse caso é o público que não está ali acompanhando tudo, mas em trânsito, fluindo pelos espaços ao redor. Alguns/as param, apreciam, outros/as apenas passam direto, tem quem contribui financeiramente com o/a artista, depositando dinheiro na caixinha de arrecadação logo em frente ao/a artista, tem quem fotografa, filma e segue seu caminho. O caráter da surpresa é o principal elemento dessas apresentações, pois não se sabe ao certo quando esses/as artistas estarão no local e em qual lugar exatamente, pois até seus pontos não são fixos. A dinâmica é efêmera tal qual o seu público, não se sabe de antemão quando a performance irá acontecer, diferentemente dos casos acima citados, no qual a intenção é comunicada, divulgada e faz parte do cronograma dos estabelecimentos, festivais, eventos, etc.

Em resumo, a construção desses lugares pode ser pensada como o ponto de encontro de diferentes trajetórias dos sujeitos que habitam a cidade de Juiz de Fora. Por se referir a espaços de encontro de trajetórias, se caracterizam pelas relações dos/as artistas com a música e com o seu público (os sujeitos ouvintes e frequentadores das performances ao vivo). Percebe-se que os encontros presenciais entre artistas e público se constituem a partir de um sistema de significação e de gosto que é compartilhado por eles. E, suas interações variam de

relações mais próximas entre eles nos shows em espaços menores até as mais distantes, tomando como exemplo os grandes eventos e festivais musicais. Os estabelecimentos do primeiro e segundo grupo correspondem a eventos frequentes na cidade, aos finais de semana, já os do terceiro grupo contemplam os eventos esporádicos.

A familiaridade do público com os espaços e com os/as músicos/as locais criam “points” de encontro, principalmente nos finais de semana. Muitos tendem a frequentar aqueles mesmos eventos e espaços ou variam mediante a programação cultural. A alternância de locais/shows deve-se sobretudo ao estilo musical ou artista que o público aprecia ou mais se identifica, por exemplo, há rodas de samba na cidade, muitas delas ocorrem em dia e horário fixo, como sábado à tarde ou à noite, às vezes o público opta por uma em um final de semana, mas no outro, outra. Mediante a isso, o trânsito de pessoas é intenso em diferentes estabelecimentos que ofertam apresentações musicais em sua programação. Assim, a presente pesquisa busca se concentrar na vida musical juizforana tendo em vista que ela é composta por músicos/as, grupamentos musicais, demais agentes dessas produções artísticas (como produtores culturais, engenheiros/técnicos de som, gestores dos estabelecimentos), os frequentadores das performances e os espaços em que são realizadas.

Partindo dessas informações e características é possível apresentar seguindo alguns critérios de classificação, por exemplo, pelos tipos de estabelecimentos que sediam apresentações artísticas, os/as artistas propriamente ditos/as, os sujeitos que consomem e frequentam as apresentações musicais e a forma como as interações entre essas três esferas ocorrem na cidade. Nessa perspectiva, cabe se utilizar de todas as fontes de dados que tive acesso ao longo da pesquisa qualitativa, indo desde os noticiários locais em televisão, jornais e rádios até as indicações e divulgações dos/as próprios/as artistas, principalmente em suas redes sociais. Contemplar toda a cidade é uma tarefa um tanto difícil, ainda mais se tratando de uma paisagem que é tão comum no cotidiano das pessoas, como a musical. Porém, pode-se aqui descrever como as relações entre música e cidade é feita a partir dos dados obtidos pela a etnografia.

A seguir proponho a seguinte divisão da apresentação dos dados a serem analisados neste capítulo. Primeiro sugiro pensar no “onde”, para abordar como os espaços/estabelecimentos me proporcionaram um campo de pesquisa e me introduziram na dinâmica musical da cidade. O segundo tópico é “quem”, no qual pretendo apresentar mais detalhadamente os/as artistas que pude realizar uma observação participante, acompanhando mais de perto suas performances e vivências artísticas. O terceiro, “para quem”, corresponde

ao público frequentador e consumidor das produções artísticas. E por fim, o “como”, propondo pensar de que forma os três tópicos anteriores se relacionam e “como” de fato essas conexões podem ser entendidas na vida musical juizforana.

3.1 Onde: os espaços musicais da cidade

Começar a descrição do campo pelos espaços se mostrou mais interessante, pois foi justamente pelos lugares que tomei conhecimento, seguindo o fluxo artístico, dos diferentes estabelecimentos que são utilizados para apresentações musicais. Posso dizer que eles foram o “abre-alas” de tudo, e a partir disso o universo musical de Juiz de Fora que conhecia um pouco, se mostrou ainda mais instigante para a observação. A diversidade musical e os diversos espaços elucidam a complexa dinâmica da cidade. Anteriormente, apresentei resumidamente uma categorização dos estabelecimentos em três grandes grupos, enfatizando o que eles proporcionavam de estrutura aos músicos/as e ao público. Partindo dos locais com menor visibilidade dos/as músicos, como as ruas e os bares, até grandes estruturas que priorizam o show como elemento central, por exemplo teatros, estádios, etc. Em outras palavras, a ideia principal dessa divisão é partir de ambientes onde os/as artistas estão mais próximos do que podemos chamar de “música de fundo” até o máximo de seu protagonismo.

Proponho nesse subtítulo uma outra forma de classificação, baseada principalmente no formato e dinâmica dos estabelecimentos. Seguindo a etnografia, divido os locais através das relações que eles tecem com a cidade, como um todo. Assim, parto de espaços mais parecidos com o que são encontrados em residências, como a laje, o quintal, a casa, no sentido literal, e locais que se autodenominam de casas, mesmo que sua estrutura arquitetônica não corresponda a uma. Esses fazem parte de um grupo que possuem como características principais, a informalidade e intimidade nas interações entre os sujeitos artistas e o público. Já os demais estabelecimentos comerciais, praças, ruas, avenidas, entre outros, fazem parte do grupo que o elemento em comum é a formalidade e distanciamento entre os/as músicos e os frequentadores. Apesar de ter incluído os bares nesse último grupo, destaco que a pertença nessa classificação corresponde ao lugar que ocupa na divisão máxima entre casa (ambiente mais íntimo das relações sociais) e a rua (espaços em que as relações seguem um certo distanciamento), no caso se situa entre os dois, pois ao passo que promove interações contínuas e mais personalizadas, se encontra geograficamente mais próximo às ruas.

A proposta dessa classificação deve-se sobretudo a diversidade de significações e atribuições aos espaços pertencentes aos “fazeres musicais” na cidade. Segundo a pesquisa realizada por Mello, Vogel e Mollica (2017) destacam dois ambientes em suas análises, o Catumbi e a Selva de Pedra. No primeiro caso, expressam a variedade de relações e (re)significações em um bairro relativamente antigo do RJ. Já no segundo, caracterizado por ser um grande condomínio planejado, no qual os apartamentos, áreas comuns e de lazer são desenhadas com propósitos específicos, o nível de pluralidade é restrito e há sempre controle para que os objetivos aos quais cada área foi designada, sejam cumpridos. Apesar de possuímos propostas diferentes, a categorização do espaço utilizado para o lazer refere-se justamente a esse aspecto de pluralidade que ressignifica a dinâmica público-privado presente na relação casa-rua – sendo a “rua” o espaço das casas de eventos, no caso da presente tese. Assim, não se trata de inverter a lógica e transformar um espaço pensado como privado em público, mas constituí-lo publicamente como espaço que carrega o “aconchego” do lar. Assim, é possível encontrar na cidade de Juiz de Fora três variações do uso da noção “casa”: há espaços privados que se tornam público quando ocorre algum evento artístico (por exemplo, o bananal), há também os que conjugam o espaço público com o privado (ex.: Bar da Laje), e aqueles que era uma casa, ou seja, um espaço privado, mas que se tornou um espaço público (ex.: Uthopia). Esses lugares serão descritos com mais detalhes a seguir.

Se pensarmos nas atividades de lazer tal como o final de semana nos sugere, podemos observar que na sexta à noite, a cidade começa a esboçar a empolgação e o burburinho do clima de festa. As pessoas saindo do trabalho e emendando com o momento de descanso, outras já se arrumando para os acontecimentos da noite juizforana. E nesse clima de descontração e empolgação que fui acompanhando as programações culturais da cidade bem como os locais onde foram realizadas.

3.1.1 Na laje e no quintal: os espaços externos da casa

Como o próprio subtítulo descreve, é um bar que fica na laje de uma casa, no caso da dona do estabelecimento que também é a encarregada da cozinha e do bar. Localizado em uma rua sem saída no Bairro Santa Luzia, na Zona Sul, bem próximo a uma das avenidas principais da cidade, o “Bar da Laje” que só funciona aos finais de semana, tem como evento principal rodas de samba e pagode. Um grupo fixo se apresenta aos sábados, chamado Grupo Segredo. Conheci o lugar através de um colega de faculdade que frequenta esse evento e é

amigo do grupo musical. Antes do show, percebe-se que não há movimentação de pessoas na rua, não há transeuntes. À medida que a noite vai entrando, a movimentação de carros na entrada fica mais intensa e quase não é possível ver vagas de estacionamento. Esse bar chama a atenção não só por sua vista privilegiada da cidade, já que fica em uma parte alta do bairro, como se aproxima da intimidade da casa da dona do estabelecimento, uma vez que para chegar na laje devemos passar pela varanda da casa. Quer dizer, passar pela casa da proprietária para adentrar ao estabelecimento comercial foi um mix de sensação entre uma pequena invasão da vida privada – pois, dava para observar logo na entrada as janelas entreabertas mostrando um pouco o interior da casa, e algumas ações cotidianas de seus moradores - somadas a relação de extensão dela ao mesmo tempo que promovia um espaço de trabalho e lazer para outrem.

A laje propriamente dita é um ambiente totalmente aberto, com telhas de alumínio sobre todo o local, toldos transparentes, logo abaixo da estrutura do telhado, fechavam as meias paredes de concreto que circundavam o lugar. Logo em frente à entrada se encontravam os banheiros. Ao fundo do estabelecimento o lugar destinado ao palco, mas sem nenhuma estrutura de elevação, apenas algumas mesas colocadas logo à frente aos bancos e equipamentos de som, no qual os músicos as usavam de apoio para bebidas e alguns instrumentos. No lado direito, estava o bar, um balcão de madeira e bem próximo a ele ficava um cômodo fechado com porta, era a cozinha. Em qualquer lugar da laje era possível visualizar todo o local, por ser um espaço amplo, aberto e bem iluminado, apenas a cozinha e banheiros possuíam paredes e portas. Haviam pouquíssimas mesas, e para garantir alguma delas era necessário chegar bem cedo ao bar.



Bar da Laje em um sábado à noite¹⁴

¹⁴ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

Conversando com as pessoas que estavam próximas a mim pude entender que o Bar da Laje possui trinta anos de samba, mas precisou parar por um tempo. Quando retomou seguiu ininterruptamente contando vinte anos até o momento. Com os eventos sempre aos sábados, nesse mesmo formato, grupo de samba e pagode tocando a noite inteira. O público, que foi observado, é composto por maioria de pessoas negras de médio a alto poder aquisitivos, dentre eles figuras públicas da cidade e do meio artístico do samba. Robson, por exemplo, um dos músicos que estava no evento, fez parte do Grupo Família, que não está mais na ativa. Pelo que obtive nos relatos, ele é um dos artistas brancos que se inseriu no samba na cidade, atualmente mora em São Paulo e é diretor do Procon. Além disto, observa-se que o público é composto majoritariamente por casais adultos e heterossexuais, já que a presença desses casais no evento era nítida. Ao longo da noite, o show é o elemento de maior destaque, a maioria das pessoas ficam com os corpos e olhares voltados para o palco, mas há aqueles que papeiam, namoram ou apenas observam mais de longe ao som do samba. Quanto mais próximo do palco, mais as pessoas interagem com os músicos e dançam as canções, no inverso, a atenção está voltada às pequenas rodas de amigos e acompanhantes. A cada pausa no show, os sons das várias conversas tomam conta do salão e a interação entre os músicos e o público se torna mais pessoal e extrovertida, pois não há música ambiente nesse momento.

Essa utilização de espaços externos da casa como espaços comerciais também é observada em outros estabelecimentos da cidade, como é o caso do Mirante Cultural Dadartes, localizado na rua José Teodoro do Santos, no Bairro Costa Carvalho. E também o Quintal Bar JF, na rua Doutor João Pinheiro, Bairro Jardim Glória. Ambos os bares, da região central da cidade, possuem as rodas de samba e pagode como as principais atrações artísticas, e não possuem palco, os/as músicos/as ficam próximos/as do público. É possível destacar que a laje e o quintal, tais como a extensão de uma casa, também remete a extensão das relações existentes, já que artistas e público ficam tão próximos e comungam afinidades, sejam elas musicais ou de estilos de vida. Quero dizer que, por frequentarem esse espaço, o estilo musical do samba e do pagode faz parte da vida tanto de quem está tocando quanto dos/as ouvintes. Estar na laje, representa aqui o espaço de lazer, tal como é possível observarmos em outros contextos como festas na laje, churrascos na laje, dentre outros, ou até mesmo em nomes de grupo de pagode como é o caso do Fundo de Quintal, por exemplo.

3.1.2 Na casa

Se temos a laje e o quintal, também temos a casa. Nesse quero fazer uma pequena diferenciação. Há na cidade de Juiz de Fora dois contextos: um são as casas de show, que consistem em edificações construídas com esse intuito, de ser um local voltado para o entretenimento. O outro são casas que se tornam lugares de lazer, como bares e casas de show. Em ambos é observável a forma como se direcionam ao público em suas divulgações de programação, sempre chamando de “casinha”, remetendo a uma ideia de intimidade e acolhimento. É comum ver propagandas com as seguintes frases: “vem pra casinha”, “Nesse final de semana na casinha teremos...”, “As portas da casinha já estão abertas”, entre outras. Um dos estabelecimentos que mais fez uso dessa abordagem intimista foi o bar Uthopia, situado na Avenida Presidente Costa e Silva, no Bairro São Pedro, zona Oeste.

Sendo literalmente uma casa alugada, o bar Uthopia rearticulou os espaços e a transformou em uma casa noturna. Funcionando todos os dias à noite, o bar possuía atrações musicais especialmente nos finais de semana, já ao longo dela o som ficava a cargo da lista de música selecionada pelos/as responsáveis do estabelecimento tocada nas caixas de som espalhadas pelo local. Além disso, quando havia uma programação cultural, ou seja, alguma apresentação musical, era cobrado um valor de entrada no estabelecimento, que depois era repassado integralmente aos artistas e equipe técnica responsável pelo evento. Sobre a distribuição espacial, a sala da frente permaneceu com a aparência de sala de estar, com sofás e mesas de centro. Já a sala maior passou a ser o principal espaço do bar, nela havia mesas e cadeiras para o público sentar e consumir bebidas e comidas, além da estrutura do palco e do bar propriamente dito. E no quintal ao fundo, havia algumas cadeiras e mesas espalhadas ao ar livre.

No que tange a dinâmica desse espaço destaco a ambientação dos cenários, no qual a decoração do palco e demais lugares da casa de show continham itens e objetos decorativos, a iluminação era penumbra além do forte cheiro de incenso predominante no local. Sobre o público, a maioria é frequentadora assídua do bar, pois tanto os rostos eram familiares a outros dias observados, quanto pela intimidade com que se relacionavam. Devido esse entrosamento, as pessoas faziam pequenos grupos de conversa, dividiam mesas, entre outros. No que tange às performances, no Uthopia, por ter apenas uma pequena elevação e a maioria dos/as músicos/as se apresentaram usando o chão na frente desse palco, a relação entre os artistas e o público é bem próxima, talvez até mais intensa, gerando uma sensação de imersão na vivência do show somados a pouca iluminação e grande quantidade de pessoas no espaço

um pouco menor e fechado. A movimentação dos corpos dançantes e cantantes, aquecem ainda mais o lugar, que conta com pouca ventilação, aguçando a sensação corpórea da performance artística.



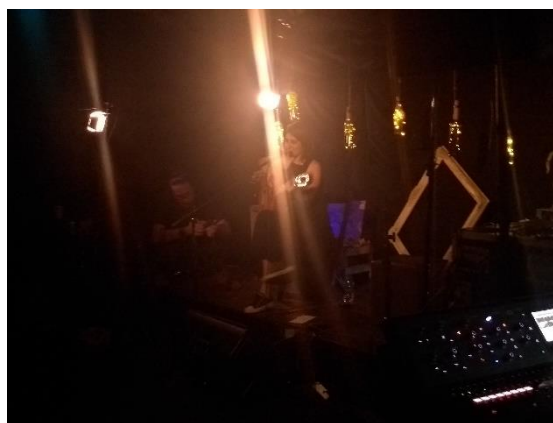
Show do grupo Tata Chama e as Inflamáveis no Uthopia¹⁵.

Há também um outro tipo de espaço associado à casa, apesar de não ter a mesma estrutura nem as mesmas características. Casas de show/alguns bares da cidade, se utilizam das mais variadas construções arquitetônicas, podendo ser espaços amplos e planos, edifícios mais antigos da cidade, casas, sobrados, antigas fábricas, dentre outros. O tamanho desses estabelecimentos corresponde principalmente o público que desejam atrair. Assim, casas de show maiores promovem atrações variadas não só focando em artistas locais, como de fora da cidade ou mesmo internacionais, e tendem a funcionar mais aos finais de semana. Já as menores, além de priorizar algum estilo musical mais específico, funcionam ao longo da semana como bares com música ambiente sem performances ao vivo. O público varia de acordo com a programação, mas no geral são jovens e adultos, de diferentes gêneros e raças.

Gostaria de acrescentar nesse item, dois eventos musicais que são realizados em espaços como os citados anteriormente. O primeiro é o Encontro de Compositores, realizado mensalmente no bar Uthopia, reúne músicos/as compositores, chamados aqui de “cantautores” (sendo a junção das palavras “cantores” mais “autores”), visando, segundo as organizadoras, abrir espaço para as produções independentes e autorais da cidade, ajudando os/as artistas a ganharem visibilidade e possíveis gravações profissionais de seus trabalhos. Realizado mensalmente, sempre às segundas-feiras, o evento segue a seguinte dinâmica: cada artista ou grupo escreve seu nome em um quadro que fica pendurado próximo

¹⁵ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

ao palco, seguindo a ordem de inscrição, eles/as se apresentam tocando duas músicas. Nesse encontro em específico, só pode ser tocado músicas autorais ou que façam parte de algum repertório pouco consagrado no mundo da música, ou seja, que não façam parte de músicas famosas e muito conhecida pelo público em geral. Ao final da noite, após todas as apresentações, os/as artistas se reúnem e fazem uma mesa de conversa e música.



À esquerda o quadro com os/as artistas que iam se apresentar, à direita o pocket show da noite.¹⁶

O segundo evento é o Encontro de Músicos de Bar, realizado no bar Jolly Rogers, diferentemente do anterior, aqui a preocupação está em fazer uma apresentação versátil, misturando vários estilos musicais, bandas, cantores/as que sejam famosos/as e conhecidos/as pelo público. Segundo o organizador, a proposta desse encontro é ser regular sempre no mesmo bar, já que havia firmado com os donos do estabelecimento essa possibilidade.¹⁷ Se aproximar ao não da música original é uma das principais questões, alguns, como foi observado no decorrer do evento, preferem tocarem e cantarem o mais próximo possível do original, já outros/as optam por fazerem versões mais pessoais da música, trazendo um aspecto único de interpretação. Seguindo uma dinâmica parecida com o outro evento, cada pessoa ou grupo pode apresentar duas canções, mas ao final o pessoal se empolga e quem já se apresentou volta ao palco e toca novamente e fazem uma verdadeira festa.

¹⁶ Fotos do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

¹⁷ Como o evento era realizado no Bar Jolly Rogers, que teve suas atividades encerradas em meados de 2021, o Encontro de Músicos de Bar também não teve outras edições.



Encontro de músicos de bar no Jolly Rogers.¹⁸

É possível tecer aqui alguns apontamentos desses eventos, o primeiro em relação as formas como esses artistas se tratam. Todas/os parecem estar entre colegas e conhecidos/as, pois a forma de tratamento entre eles/as é baseada na informalidade, se chamam por apelidos, trocaram carinhos, abraços, entre outros. Alguns pequenos grupos são feitos para conversarem e beberem, mas eles/as circulam bastante pelo espaço e vão conversando com os demais artistas ali presentes. A maioria do público por sua vez, os que não estão se apresentando no dia, também se insere no círculo de amizade desses sujeitos, já que novamente o uso de uma linguagem mais informal e afetiva são evocadas em suas falas. O clima de descontração é dominante nos encontros e a proximidade dos organizadores e donos dos estabelecimentos com os artistas e o público reforçam os laços sociais presentes entre eles/as.

Citei anteriormente o bar Uthopia por ser o que mais se assemelha a uma casa, com suas divisões internas e pela forma como o lugar é referenciado de “casinha” por seus/as gestores/as e por seus/as frequentadores/as. Outras casas de show também participaram da pesquisa como o Bar da Fábrica, onde antes era uma fábrica, localizado na Avenida Getúlio Vargas, no centro da cidade; o Café Musik, uma casa antiga, na Rua Espírito Santo, também no centro; Gema, na Rua São João, também no centro; o Experimental Container Bar, que como o próprio nome explica, é uma construção feita por containers de carga, situado na Avenida Barão do Rio Branco, também no centro; o Cultural Bar, na Avenida Deusdedith Salgado, no Bairro Teixeira, zona Sul; o Privilège, na Estrada Gentil Forn, no Bairro São Pedro, zona Oeste; Bar La Cucaracha, na Avenida Pedro Henrique Krambeck, também no São Pedro; Ronca e Fuça Bar, na Rua Roberto Stiegert, também no São Pedro; Maia Pub, na

¹⁸ Fotos do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

Rua Arlete Bastos, no Bairro Aeroporto, também na zona Oeste; Esquina Sensorial, na Avenida Eugênio do Nascimento, também no Bairro Aeroporto; Picanha, Pimenta e Pinga, na Avenida Eugênio Nascimento, também no Bairro Aeroporto; Jolly Rogers Bar Garage, na mesma rua do bar anterior; dentre outras casas de show¹⁹.

3.1.3 Os bares e afins

Saindo dos espaços que remetem totalmente à casa mas que não estão completamente na rua, agora direcionamos a atenção para aqueles que fazem parte da mediação entre os ambientes mais privados e públicos das relações sociais: os bares. Mas aproveito para incluir demais estabelecimentos que oferecem além de bebidas e comidas também atrações artísticas, como música ao vivo, no caso, restaurantes, cafeterias, bistrôs, shoppings, etc. Se antes as relações com o espaço estavam mais próximas do campo privado, do ambiente de uma casa, agora é a rua que começa a dar forma para esses lugares. Não estou dizendo aqui que os demais estabelecimentos se encontram no campo privado das relações ou mesmo íntimas, mas que as formas como eles se apresentam para o público e o que sugerem com sua organização espacial trazem à tona aspectos comuns do espaço da casa. Os bares por serem diferentes do ambiente da casa, remetem ao espaço do fora de casa, porém não deixam de ser para boa parte dos/as frequentadores/as assíduos/as como extensões de suas relações privadas.

A dinâmica do bar é diferente, não há uma agenda cultural a ser cumprida, não há necessariamente uma performance ao vivo durante o seu funcionamento. Sua lógica gira em torno do lazer e do consumo de bebidas e petiscos. Sendo sozinha/o ou acompanhada/o, estar no bar é usar o tempo de descanso para desfrutar a experiência de se estar lá, seja o bar um ambiente fechado, aberto ou de frente para rua. Pelas observações de campo é possível descrever que as relações entre o público e o local comercial, como bares, restaurantes, dentre outros, podem ser esporádicas ou frequentes, no qual se estabelece laços mais fixos de afetividade tanto entre o público com os funcionários e responsáveis pelo local, quanto com as/os artistas que se apresentam com regularidade. Dentre os estabelecimentos que possuem atrações musicais em sua programação, é possível descrever que na maior parte dos casos

¹⁹ Cabe ressaltar que tanto o bar Uthopia como o Jolly Rogers encerraram suas atividades por volta de meados de 2021. Porém, a pesquisa presencial realizada nesses estabelecimentos já tinha sido concluída antes desse período e por isso eles aparecem nos relatos de campo na presente tese.

não há uma agenda fixa, mas que os/as artistas se apresentam de forma esporádicas e atendendo algumas demandas específicas (como por exemplo: eventos comemorativos, datas festivas, etc.). Quando há esses eventos há também uma divulgação por parte dos/as artistas e do próprio estabelecimento, podendo ser por meios físicos como cartazes, panfletos, dentre outros, ou pelas redes sociais, como publicações, fotos e vídeos convidando o público a participar do dia.

Ao longo da pesquisa foi possível observar que o espaço da rua e mais precisamente o dos bares possuem uma dinâmica diferenciada dos demais estabelecimentos até agora citados, sua proposta central é voltada ao consumo de bebidas e alimentos conjugados com o momento do lazer e descontração. Ao mesmo tempo que a música não é a principal atração desses tipos de estabelecimentos, é neles em que ocorrem a maior parte das apresentações musicais de Juiz de Fora. Pode-se dizer que são os espaços mais oportunos para os/as músicos/as se apresentarem, uma vez que existem vários estabelecimentos como esses espalhados por toda a cidade. Na maioria das vezes os/as músicos/as não ocupam um lugar de destaque nesses estabelecimentos, como seria por exemplo em uma casa de show; nos bares as apresentações musicais são chamadas de música ao vivo, nome usado na divulgação dos/as artistas que irão se apresentar, no qual a atração musical se caracteriza com uma música ao fundo. Nesses casos raramente irá se encontrar grupos com muitos/as integrantes, é comum apresentações solo, em dupla, trio ou pequenos grupos. Os instrumentos mais vistos nas performances ao vivo são voz e violão, podendo ou não ter alguma percussão. No que se refere ao tipo de música tocado, é possível afirmar que predomina músicas famosas e que fazem parte de um domínio público, ou seja, são conhecidas pelo público em geral. Não há muito espaço para músicas ou composições autorais de artistas menos conhecidos/as, os artistas acabam assumindo mais a posição de interpretes mesmo que já possuam uma carreira profissional e autoral consolidada na cidade.

3.1.4 Nas ruas, praças e outros espaços abertos ao público

Se os bares se encontram no espaço entre casa e a rua, ou seja, entre o âmbito do privado e o público, agora destino o foco para os espaços realmente públicos de circulação dos sujeitos, dentre eles as próprias ruas da cidade, praças, teatros, museus, etc. O livre acesso desses espaços mostra diferentes formas de uso e apropriação. Não há meios de separação de quem participa do evento e as demais pessoas, pois não há muros, grades, cercas, não existe

ingressos ou valores cobrados na entrada que sejam impeditivos para aqueles/as que não os paguem ou possuem de adentrarem no evento. O público nesses espaços são todas as pessoas, desde as que vão com intuito de acompanhar/apreciar a atração cultural até aquelas que estão só de passagem e que param alguns instantes para observar a movimentação no local. Dentre os mais diferentes e variados tipos de programação, destaco alguns que mobilizam justamente essas relações do público com o espaço.

Um evento bem conhecido na cidade é o carnaval de rua, no qual como o próprio nome diz, refere-se aos blocos carnavalescos e os desfiles de escolas de samba que ocupam anualmente os espaços urbanos para celebrar o carnaval. A cidade é tomada entre os meses de fevereiro e março pelo ritmo de festa, folia, músicas, fantasias, etc. Não se restringindo as áreas centrais, os foliões se encontram espalhados em diferentes regiões e bairros de Juiz de Fora, até mesmo em ambiente privados, como clubes, hotéis, restaurantes, dentre outros. Nesse período de pré-carnaval e carnaval muitos/as músicos/as da cidade se apresentam nos blocos e em alguns eventos espalhados pela cidade, com concentração, na maior parte das vezes, nas ruas e praças do centro. A programação atende todos os públicos e faixas etárias, proporcionando atrações que ocorrem nos períodos diurnos e noturnos. Um exemplo desse tipo de evento foi o Unidos da Cidade Alta, o primeiro bloco oficial da Cidade Alta na Frente de Blocos JF²⁰, sendo a união entre os artistas, comerciantes, estudantes e moradores do bairro São Pedro e demais regiões. Sob o hino “Vem floreando o baile, chama na coroação”, os/as músicos/as convidavam o público a participarem do U.C.A.



²⁰ União de oito blocos da cidade de Juiz de Fora que buscam coletivamente patrocínios e parecerias para realizarem as festas no pré-carnaval. Os blocos participantes são: Parangolé Valvulado, Ingoma, Guerreiras de Clara, Bloco da Benemérita, Makoombloco e os estreates UCA (Unidos da Cidade Alta), Muvuka e Bloco do Bartô.

Show da Tata Chama e as Inflamáveis no U.C.A.²¹

Pode-se afirmar que a época de carnaval e pré-carnaval, as ruas se tornam o principal cenário dos festejos e é nelas que o envolvimento dos artistas com o público se aproxima, não apenas no sentido de contato físico, mas na ampliação e difusão dos trabalhos desses sujeitos. O que ficava majoritariamente contido nos pequenos círculos de amizade e no meio musical que se inserem, tomam novas proporções quando se apresentam para uma plateia diversa e volumosa. Tocar na rua e em lugares públicos concentra os sujeitos que por ali passam e potenciais consumidores de suas artes. A visibilidade trazida por eventos e festas como essas possibilitam pensar na potência da cena artística da cidade somadas à boas infraestruturas e financiamento dessas produções. Sob o clima de festa, a aglomeração de pessoas toma as ruas dos eventos e suas adjacências e (re)significam esses espaços para seus momentos de lazer. Sozinhos/as, acompanhados/as, em família ou com amigos/as, este público aproveita esse momento de descontração e divertimento. As atrações musicais que começam ainda à luz do dia seguem até à noite regadas de consumo de bebidas alcólicas, fantasias e empolgação. Os fãs dos artistas tendem a ficar próximos ao palco, para apreciarem de perto as performances e escutarem melhor o show. Mesmo estando mais longe é possível vivenciar o clima que começa próximo ao palco e se espalha para os arredores. Entre muita purpurina e roupas coloridas, os foliões seguem algumas dinâmicas de ocupação do espaço: fixam em alguns pontos específicos ou aproveitam alguns momentos para circular pelo local, mesmo com a dificuldade de mobilidade devido à multidão de pessoas.

Além do pré-carnaval e do carnaval, há em Juiz de Fora outros eventos em espaços públicos que podem ocorrer com certa regularidade. Tal como nos períodos carnavalescos, as estruturas de apresentação não são fixas, ou seja, elas são montadas para as atrações culturais e desmontadas com o seu encerramento. A maioria desses eventos contam e contam com o apoio da administração municipal, indo desde do incentivo financeiro (custeando os gastos) até fornecendo equipes de limpeza e segurança do local. Cito como exemplo os eventos Polen, com edição única no parque central da cidade, contou com shows dos/as músicos locais, e o Corredor Cultural, realizado anualmente, que utilizaram diversos espaços centrais da cidade, como teatros, museus, bibliotecas e praças públicas, em sua programação há atividades culturais bem como apresentações artísticas; há também anualmente o Festival de Bandas Novas que ocorre nas praças centrais da cidade e que possui

²¹ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

como principal atração os shows de bandas de rock; e o JF Burguer Fest, sendo localizado longe do centro, já conta com duas edições e possui as apresentações musicais como uma das suas principais atividades.



À esquerda o Polen na Parque Halfeld, à direita o Festival de Bandas Novas na Praça Antônio Carlos e abaixo o JF Burguer Festival realizado no bairro Aeroporto²²

Em termos gerais há dois tipos principais de eventos: os de caráter público e o privado. O primeiro corresponde a relação do setor cultural com o poder municipal, sublinho tanto o uso dos espaços urbanos públicos da cidade para as performances artísticas quanto pelo incentivo através de órgãos governamentais e municipais que auxiliam e promovem os eventos. Já os segundos são realizados pelo intermédio privado ou mesmo mais íntimo, como aqueles organizados por empresas privadas, em casas de show fechadas, até mesmo apresentações em escolas infanto-juvenis, faculdades ou espaços religiosos. Ao descrever

²² A primeira e a terceira imagem são do acervo pessoal da pesquisadora (registros do campo) e a segunda foi retirada da página oficial do evento “Festival de Bandas Novas” no Facebook. A primeira está disponível em: https://scontent-gig2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.6435-9/70705810_2470011109764744_5712709891303407616_n.jpg?stp=c80.0.206.206a_dst-jpg_p206x206&nc_cat=109&ccb=1-7&nc_sid=da31f3&nc_ohc=SfPI0eQ76VAAX9cW7AO&nc_ht=scontent-gig2-1.xx&oh=00_AfB0-stFnx4A336fp-O3XbV_ame5nBPZ985yMtWysALYYw&oe=63EE7DDE.

esses espaços, como ruas, praças, teatros, dentre outros, é difícil dissociá-los da categoria dos eventos, pois toda a lógica que organiza essas apresentações artísticas se baseia em um evento, em um show, em uma performance específica.

3.2 Quem: os/as artistas

Se estamos falando sobre música, precisamos falar dos/as artistas. Quem são eles/as? Quais suas histórias com a arte? Se os espaços onde são realizadas as apresentações musicais se encontram espalhados por toda Juiz de Fora, os/as músicos/as estão ainda mais pulverizados pelo território, podendo até mesmo não ter residência fixa na cidade. Depois de conhecer e diferenciar os tipos de espaços urbanos e eventos que compõem o “fazer musical” dessa pesquisa, direcionei a observação para os atores dessas performances: os/as músicos/as. Além de obter informações sobre as programações culturais divulgadas por esses espaços, na rede televisiva, nas rádios e jornais, contei com o recurso das redes sociais como uma forte aliada para conhecer e acompanhar as produções artísticas da cidade. Minha proposta neste subtítulo é trazer quem são as pessoas que estão ativamente compondo músicas, se apresentando, realizando performances, gravando canções, videoclipes, entre outros. E também apresentar aqueles que estão escutando, o público. Início narrando com alguns exemplos de experiências em grupo (como bandas, por exemplo) para depois contar das individuais priorizando apresentar as observações e conversas mais densas e detalhadas que tive com os/as artistas. Demais dados de campo serão mobilizados à medida que avançar na análise.

3.2.1 Tocando em conjunto

Uma das primeiras indicações que recebi foi de um colega de faculdade foi conhecer o Bar da Laje e por conseguinte o **Grupo Segredo**. Sendo um grupo musical de samba e pagode originado em 2009, eles ganharam espaço na cena musical da cidade e se tornaram a atração principal do Bar da Laje, consolidando assim como um dos eventos regulares da vida noturna dos finais de semana em Juiz de Fora. Mesmo sendo a apresentação central da noite, suas parcerias e convidados também fazem parte do show. Composto por homens negros, o grupo vem se dedicando, além da execução do repertório já consagrado no samba e pagode, à produção autoral e independente com o lançamento do CD “Palco da Paixão” em 2014 sob

o financiamento da Lei Murilo Mendes²³. Em uma conversa, o vocalista contou que trabalha no Procon, como advogado, e que seu pai já foi presidente da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Além de participar do Grupo Segredo, ele estava iniciando um evento fixo nas quartas à noite, no Bar da Fábrica, coincidindo com o dia da Feira Noturna²⁴, realizada na praça em frente ao bar, como mostra o cartaz de divulgação logo abaixo. Nesse, segundo ele, a intenção é convidar alguns/as amigos/as para fazerem parcerias musicais, mantendo o direcionamento no samba e pagode.



Imagem de divulgação do evento “Samba da Feira”²⁵

Outro músico do grupo também se dispôs a conversar, começou comparando o violino na música clássica com a cuíca, instrumento que ele toca no grupo, no samba. Nas palavras dele: “Um samba sem cuíca é igual uma ópera sem violino, não tem o agudo”. Me sugeri escutar Maria Rita, mas a versão com a cuíca, reforçou que a música ganha um outro brilho, sentido, traz uma qualidade de samba. Vindo de uma família de músicos, ele toca violoncelo, cursou a faculdade Bituca²⁶ e Pró-Música²⁷. A importância da música na família é tão grande, que enfatizou o fato de sua sobrinha, ainda jovem, já tocar vários instrumentos.

²³ Criada na década de 1990, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura (ou Lei Murilo Mendes) destina recursos necessários para os projetos culturais aprovados, que através de um edital anual de seleção submetem seus projetos à comissão avaliadora, composta pelo poder público e representantes da classe artística da cidade de Juiz de Fora. Assim, é formado por dois comitês (um para gestão, profissionais da Funalfa; e outro de fiscalização, sendo 50% de integrantes da Funalfa e 50% da sociedade civil) para a análise e seleção dos/as beneficiadas/os com esse recurso.

²⁴ Feira de produtos alimentares (como legumes, verduras, frutas, etc.) realizada às quartas-feiras a noite na Praça Antônio Carlos, região central da cidade.

²⁵ Imagem retirada da página pública oficial do músico no Instagram.

²⁶ Bituca como Universidade de Música Popular é uma escola de música gratuita e profissionalizante, localizada na cidade de Barbacena, no estado de Minas Gerais.

²⁷ O Pró-Música é um órgão suplementar da Universidade Federal de Juiz de Fora, localizado na mesma cidade, que busca como centro cultural não só a formação musical das pessoas que participam de seus projetos como incentiva pesquisas e divulga trabalhos artísticos.



Grupo Segredo se apresentando no Bar da Laje²⁸

Ao vivenciar um pouco e acompanhar as produções nas redes sociais do universo do samba na cidade, uma questão veio à mente: em Juiz de Fora haveria algum grupo formado por mulheres, se não exclusivamente, ao menos majoritariamente? Centrei a atenção nessa busca. Me deparei com algumas mulheres que cantavam samba e que tocavam percussão, mas foi através de um evento realizado e divulgado nas redes sociais pelo Uthopia, bar e casa de show localizado no bairro São Pedro, zona oeste da cidade, que tive ciência de um grupo de samba inteiramente feminino. O grupo **Samba de Colher**, formado por cinco mulheres em 2018, dedica o repertório a uma mistura de samba e pagode (com ênfase nos produzidos nos anos 1990). O grupo surge pelo questionamento das integrantes sobre o lugar ocupado pelas mulheres na música, sobretudo no samba e pagode, nascendo dessa indagação o grupo de pagode de mulheres²⁹. No ano de 2019, comemorando um ano do grupo, compuseram o primeiro álbum de músicas autorais, recebendo o nome de “Aniversário de 1 ano (ao vivo)”.

²⁸ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

²⁹ Informação retirada do site oficial do grupo Samba de Colher: <https://www.sambadecolher.com/biografia>.

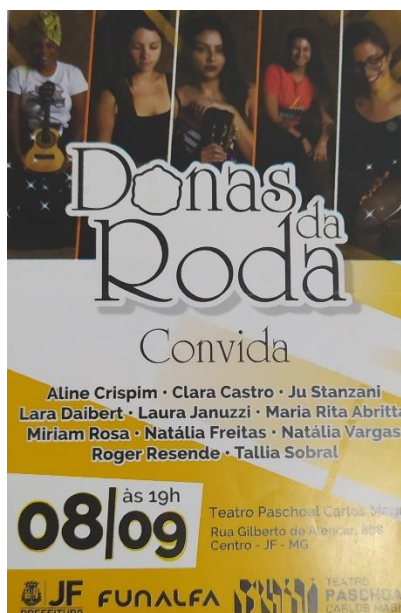


Show do grupo Samba de Colher³⁰

Cabe destacar aqui o discurso utilizado por elas de defesa e resgate da notoriedade de vozes e produções femininas na música, sobretudo no samba e pagode. Com enfoque musical nesses gêneros, as artistas buscam, de acordo com suas falas e canções, legitimarem o espaço da mulher nas produções artísticas. Esse tema de participação e visibilidade feminina na cena cultural é recorrentemente utilizada pelo grupo a fim de apresentar ao público as bandeiras que elas defendem bem como reforçarem seu espaço de atuação profissional.

Organizado pelo Samba de Colher em parceria com a Funalfa e a Prefeitura de Juiz de Fora, o projeto “Donas da Roda” foi um evento de encontro musical, de resgate histórico e de reverência às mulheres que transformam em possível o caminho artístico-musical para outras. Dentre as homenageadas pelo projeto estão: Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione entre outras que, segundo as sambistas, ergueram suas vozes e lutaram por seus espaços na arte. No show, houveram várias participações de artistas independentes da cidade de Juiz de Fora, a maioria mulheres, do cenário do samba, pagode e música popular brasileira (MPB).

³⁰ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).



Panfleto do evento “Donas da Roda”³¹

No que se refere às trajetórias individuais como músicas, a maioria das integrantes, entre elas as percussionistas e a cavaquista, cursaram a Bituca. Com exceção da violonista, que iniciara seus estudos na música ainda criança no Conservatório Estadual De Música Haydée França Americano, em Juiz de Fora, depois se formou em violão na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), também no estado de Minas Gerais, e por fim, cursou mestrado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Estado do Rio de Janeiro.

Uma das percussionistas conta que começou na música no final de 2011 e início de 2012 de forma inesperada. Segundo ela, uma amiga ia fazer uma apresentação musical e a percussionista precisou faltar, no desespero para não cancelar o show em cima da hora, pediram para que ela ficasse responsável por tocar o cajón, instrumento de percussão em forma de caixa. A única informação que lhe foi dada foi: “isso aqui é um cajón, em baixo é grave e em cima agudo, toca aí!”. A partir dessa experiência decidiu se dedicar ao aprendizado na música, cursando em 2018 a 2020 o curso de percussão da faculdade Bituca.

A cantora e cavaquista do grupo conta que começou na música em casa, pois seus pais e familiares são músicos, além de compartilharem a prática de ouvir músicas nacionais e internacionais com frequência. Na escola fez alguns jingles³² acompanhados de percussão

³¹ Panfleto entregue pelo grupo Samba de Colher à pesquisadora como divulgação do evento realizado por elas chamado de “Donas da Roda” (registro de campo).

³² É um termo em inglês que é usado para referir a uma propaganda musical, sendo de curta duração e que transmita a mensagem publicitária.

para os eventos da instituição. Sua experiência na igreja também foi importante na formação musical, lá aprendeu a tocar violão aos dez anos de idade, e com treze anos já tinha iniciado no pagode, tocando em Nova Era, bairro situado na Zona Norte da cidade, onde morava. Aos 17 anos, formou um grupo de mulheres que tocavam MPB. Em 2009, ingressou também na faculdade Bituca na categoria de canto popular, começando a transformar a música em profissão, e posteriormente participou do programa televisivo *The Voice Brasil*, reality show musical da Rede Globo. Após essa experiência nacional, ela lançou seu primeiro álbum através da Lei Murilo Mendes (lei de incentivo à cultura na cidade de Juiz de Fora). Como uma mulher preta no mundo artístico, explica que mesmo participando do programa de televisão continua lutando com suas produções, apenas ficou menos pior, já que a desigualdade de gênero e raça são tão fortes no país. Assunto este que está presente em seu novo álbum chamado “Peso da pele”. Cabe acrescentar que foi em um dos shows do Samba de Colher que conheci pessoalmente as artistas do grupo Tata Chama e as Inflamáveis, criando o *link* da continuação da pesquisa, a seguir conto sobre a vivência de campo realizada com elas e eles.

Fui convidada, através de troca de mensagens nas redes sociais, a participar do ensaio aberto da banda **Tata Chama e as Inflamáveis** na casa de show Uthopia, lá pude realizar uma aproximação e conversa mais direta. A interlocutora que se dispôs inicialmente a conversar comigo foi uma das vocalistas e instrumentistas do grupo. Parti de uma explicação geral da proposta da pesquisa e reforcei meu agradecimento pela oportunidade de conversar com o grupo que se dedica a música autoral dentro do estilo musical nova MPB³³, composto atualmente por quatro mulheres e três homens. Comecei perguntando à Sarah sobre o tempo de formação da banda e retornou minha pergunta com: “nessa formação ou quando tudo começou?”, disse que seria interessante conhecer a história desde o início. Contou-me que não fazia parte da banda quando começou, há dois anos atrás, que na verdade quem deu início ao grupo foi a Tata (apelido de Tássia que é tecladista, cantora, violonista e compositora), a Alice (violonista e cantora) e Nicole (cantora), Dani (apelido de Daniela que era a antiga percussionista e atualmente baixista e cantora). As primeiras apresentações do quarteto foram na Paradise, casa de show que ficava no centro da cidade. Dani, que na época morava no Rio de Janeiro, era a produtora executiva de uma banda, já a Alice contava com uma experiência

³³ Nova MPB (abreviação para Música Popular Brasileira) é uma das nomeações dos artistas e grupos musicais da nova geração que produzem canções e discos no estilo da MPB, porém trazendo algumas renovações e incorporando outros elementos musicais, como pop, rap, bossa nova, entre outros.

musical desde sua cidade natal no Estado do Espírito Santo e Tata fazia faculdade de arquitetura nesse período. Sarah não soube informar com precisão como tudo começou de fato, mas contou que foi quando Alice e Dani mudaram para Juiz de Fora. Logo depois, a Mariana (atualmente faz parte do grupo Samba de Colher) assumiu a percussão da banda e a Dani passou a tocar o baixo, mesmo sem muita experiência. Enquanto isso, Sarah participava de um projeto juntamente com o Bruno (que entrou recentemente na percussão da banda), pois já se conheciam do Bananal³⁴, no qual Tata também morava. Em um almoço no restaurante universitário da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Sarah (que cursava Artes e Design) começou a conversar com a Tata (cursava Arquitetura) e em decorrência dessa aproximação ela entrou para a banda.



Ensaio Tata Chama e as Inflamáveis no Uthopia³⁵

Em relação as suas produções artísticas, contou que o primeiro álbum musical (CD) do grupo que foi lançado em dezembro de 2018, mas que foi gravado em abril do mesmo ano. Toda a gravação foi realizada em Marataízes-ES como premiação dos vencedores do Festival de Música promovido pela cidade. Logo após a gravação desse disco, as integrantes Mariana e Nicolle saíram do grupo e os rapazes entraram, Bruno, Eduardo e Pedro. Como experiência musical, a banda já se apresentou no Corredor Cultural³⁶ da cidade, em alguns

³⁴ Segunda a interlocutora é uma moradia coletiva de artistas, similar a uma república, localizada no centro da cidade de Juiz Fora, formada tanto por estudantes quanto profissionais dessa área (como músicos/as, poetas, tatuadores, artistas plásticos, etc), podendo ser uma residência fixa ou temporária para esses sujeitos. Além disso, há realização de alguns eventos musicais e culturais na casa.

³⁵ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

³⁶ É um evento cultural gratuito realizado anualmente pela Prefeitura de Juiz de Fora -MG que oferece atrações de diversas áreas, dentre elas teatro, música, artes visuais, cinema, dança, circo e jogos. A maior parte das atividades são realizadas no centrou em outros equipamentos culturais da cidade. Informações retiradas do site: <https://pif.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=64523>.

bares, como o Arteria, em Juiz de Fora, mas também participaram de outros festivais em outras localidades, como Ibitipoca-MG, Rio de Janeiro-RJ e próximo a São João Nepomuceno-MG. Atualmente, combinaram de se apresentar uma vez por mês no bar/casa de show Uthopia e realizar seus ensaios abertos semanais também nesse lugar. Porém, os outros ensaios são realizados no Bananal. E, quando perguntada sobre como funcionava as apresentações do grupo, me informou que eles/as geralmente eram convidados para tocarem nos locais.

No que tange as experiências musicais, conversando com Sarah aproveitei para saber como foi sua vivência com a música e qual o caminho percorrido por ela até chegar na banda. Me disse que já gostava de cantar no ensino médio, na época fazia parte de um projeto junto com o Bruno, também integrante da banda, e chegaram a se apresentar em alguns lugares. Natural de Juiz de Fora, contou que estudou em vários colégios e depois ingressou na faculdade de Artes e Design na UFJF, foi nesse período que deu continuidade aos projetos musicais. Sarah explica que não fez aulas de canto, apenas gostava de cantar e hoje arrisca, em suas palavras, “brinca”, na percussão também. Atualmente, está cursando a faculdade de música Bituca, em Barbacena-MG. Ao precisar retornar para o ensaio, Sarah agradeceu a pesquisa e disse que é muito importante para a cidade.

Em outro momento tive a oportunidade de conversar com a Tassia (Tata). Aproveitei para me apresentar formalmente e para explicar sobre a pesquisa, ela foi simpática e solícita, até acrescentou que achava interessante a proposta de investigação. Comecei perguntando sobre sua trajetória na música, me respondeu que começou nova através das revistas de cifras vendidas em bancas de jornal. As primeiras foram de teclado, depois passou para outros instrumentos, como violão e voz. Se considera autodidata, ou seja, aprendeu sozinha a tocar. Questionei se ela tinha alguma referência de músico/a em casa, disse que tinha uma avó que tocava teclado, mas era tão pouco que não foi relevante para o seu aprendizado. Sobre sua trajetória profissional, contou que era formada em Arquitetura e Urbanismo pela UFJF, mas que demorou cerca de oito anos para concluir o curso. Ela exerce além da carreira na música a de arquiteta e urbanista, e que estava trabalhando em dois projetos simultaneamente. Ambos os projetos é para serem enviados à Lei Murilo Mendes (lei municipal de incentivo à cultura), um direcionado para a banda que é a gravação do novo álbum (CD) e o outro na área da arquitetura sobre o bairro Santo Antônio. Sendo também natural de Juiz de Fora, atualmente mora no Bananal. Acrescentou que além de tocar em lugares privados, como bares ou em eventos, ela às vezes toca nas ruas da cidade, sobretudo na rua São Sebastião, localizada no

centro. Segundo ela, tocava mais antigamente, hoje em dia as outras meninas do grupo que vão mais às ruas se apresentarem. Aproveitei para perguntar sobre o restante do pessoal (caso não conseguisse falar com eles/as individualmente), me contou que o Bruninho (Bruno) faz curso na Bituca além de produzir/confeccionar instrumentos (luthier), confirmou que Sarah também cursa a mesma faculdade dele. Alice, em suas palavras, toca e canta desde sempre. E, sobre a Daniela (Dani), informou que ela é designer é a responsável por fazer a parte de divulgação do grupo, o que reforça a ideia de que o grupo se enquadra na categoria de artistas independentes.

Logo em seguida surgiu a oportunidade de conversar com a Daniela. Como fiz anteriormente, me apresentei e expliquei a pesquisa. Contei a ela que já tinha falado um pouco sobre a história do grupo com a Sarah, mas que gostaria de conhecer sobre as trajetórias individuais. Me disse que começou nova, por volta dos onze anos de idade, através de revistas de banca de jornal para aprender sobre os instrumentos e aproveitava para praticar, sempre que aparecia algum deles em sua casa. Natural do Espírito Santo, morou no Rio de Janeiro, quando foi produtora de algumas bandas. Há uns dois anos que veio morar em Juiz de Fora com a Alice, já eram amigas desde quando moravam no Espírito Santo, foi quando conheceram a Tata e formaram o grupo musical. Começou tocando percussão no grupo, mas logo depois assumiu o baixo, segundo ela, foi aprendendo enquanto tocava. Formada em Comunicação, hoje atua como freelancer na área da fotografia e em publicidade/designer. Agradei a ela pela oportunidade e me respondeu que também agradecia pela pesquisa com elas. Não passou muito tempo, Sarah se aproximou e começou a falar sobre alguns documentos que precisariam entregar no dia seguinte. Aproveitei o ensejo e confirmei se esses documentos eram para o projeto da banda na Lei Murilo Mendes, Sarah confirmou dizendo que é para eles/as gravarem algumas demos das músicas, que já estão prontas e que já foram incluídas no repertório do grupo.

Nesse mesmo dia outra banda também realizou um ensaio aberto, o grupo **Roendocorda**. Por sorte Bruno era integrante desses dois grupos, o que facilitou a aproximação e diálogo com eles logo em seguida. Ao final do ensaio do Roendocorda, o violonista, Felipe, comentou que por eles custarem a marcar ensaio seria interessante usar aquele momento, já que todos estavam presentes. Comecei perguntando sobre o grupo, como foi o processo de criação e de início. Felipe se prontificou a me responder, disse que tem por volta de um ano e meio que trio começou. Antes era ele, o Rodrigo, que toca bandolin, e o André, violino. Foi o Rodrigo quem encabeçou a criação do grupo. Na época eles já se

conheciam e toparam fazer esse projeto juntos. O nome Roendocorda veio dessa formação composta somente por instrumentos de corda. Depois o restante do pessoal foi entrando, o Leandro, na sanfona e teclado, o João, na bateria, e o Bruno, na percussão. Agora eles estão na formação de sexteto e possuem em seu repertório canções latinas e nordestinas. Suas produções são inteiramente instrumentais, ou seja, há a ausência de um/a cantor/a. Nesse caso, o violino assume a posição da melodia central, a que se aproxima mais da versão cantada da música, porém todos os instrumentistas fazem solos (quando apenas um instrumento toca e os demais aguardam em silêncio) ao longo da apresentação.



Show do Roendocorda no Uthopia³⁷

Leandro, um dos integrantes do grupo me contou que começou sozinho ainda criança e que foi aperfeiçoando ao passar do tempo, atualmente se dedica aos instrumentos sanfona e teclado. Logo em seguida dirigiu algumas perguntas a mim sobre a área da minha pesquisa e sobre metodologias utilizadas. Ao longo da pesquisa de campo, aproveitei momentos como esse para conversar mais com eles, me aproximar como pesquisadora e entender quais eram suas atuações profissionais como músicos em Juiz de Fora. Além disso, foi interessante acompanhá-los em suas redes sociais e demais apresentações, pois pude entender qual era a dinâmica desses artistas na cidade bem como suas preferências e escolhas de atuação profissionais.

Os casos narrados anteriormente tiveram a intenção de ilustrar como foi realizada algumas das primeiras aproximações da pesquisadora com alguns grupos musicais ao passo que também possibilitou conhecer a história deles como um conjunto e alguns relatos de suas

³⁷ Foto do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

experiências individuais na música e com a cidade. A escolha por apresentar esses dados deve-se pela forma como essas vivências ocorreram na pesquisa, principalmente o que tange a escolha da “caminhada” como uma orientação metodológica no campo, no qual optou-se por seguir os/as artistas e partir deles/as conhecer os/as demais e os locais que se apresentavam. A ordem descritiva utilizada foi baseada na sequência dos acontecimentos justamente para transmitir a ideia temporal da investigação. Após essa abordagem, a pesquisa qualitativa objetivou em manter o acompanhamento desses sujeitos e grupos tanto em suas redes sociais quanto nos shows realizados por eles/as em Juiz de Fora.

Aproveito para demonstrar a importância da força coletiva na música retomando dois eventos que foram apresentados em mais detalhes no subtítulo “Na casa”: o Encontro de Compositores e o Encontro de Músicos de Bar. Ambos foram iniciativas por parte dos/as artistas que mobilizaram não só os/as músicos que encabeçaram e participaram dos encontros, mas também os donos/as e gestores/as dos estabelecimentos. Observa-se aqui um diálogo mais horizontalizado entre a classe artística e demais agentes responsáveis pelos espaços da cidade. Apesar das propostas serem diferentes, uma vez que o Encontro de Compositores se preocupa com os/as artistas que produzem canções autorais, e o Encontro de Músicos de Bar se direciona aos intérpretes de músicas consagradas no meio musical, os dois comungam da premissa de visibilidade dos/as artistas, seja no campo autoral ou no da interpretação/*cover*, diante do contexto comum da “música de fundo” vivenciado por esses sujeitos.

Em termos gerais, podemos afirmar que as experiências do “tocar em conjunto” ressaltam a importância das relações de amizade e de afinidades entre artistas. O virtuosismo dos/as músicos/as permite não só uma maior credibilidade no meio profissional, por sua vez gerando oportunidades de parcerias e práticas musicais coletivas, mas também os/as possibilitam tocar mais de um instrumento, em que o domínio técnico e artístico já é reconhecido coletivamente. O estabelecimento e reforço dos laços sociais na esfera pessoal e profissional reverberam em suas atuações no “fazer musical” em Juiz de Fora. Assim, quanto mais integrado ao convívio com outros/as artistas e com os/as gestores dos estabelecimentos/espaços que oferecem atrações musicais, maiores as chances de trabalho na área musical.

3.2.2 Entre carreira solo e bandas

Observando a dinâmica musical da cidade através das idas aos shows e eventos artísticos e das divulgações feitas pelos próprios/as artistas dessa pesquisa, cabe destacar que seguir a carreira solo ou tocar em conjunto são situações que esses profissionais não definem como categorias ou escolhas fixas. Existem sujeitos que investem em suas carreiras solo, por exemplo, mas mesmo assim contam com parcerias musicais, pois a maior parte da classe artística musical domina um ou outro instrumento, e para compor e gravar uma música muitas vezes é necessária uma variedade instrumental e de voz. Há também quem participa de mais de um grupo ou banda, e quem além de pertencer a um conjunto musical possui concomitantemente um projeto artístico solo. Esse trânsito entre carreiras solo e bandas é comum no meio artístico juizforano.

Tocar em conjunto é uma prática que requer o constante reforço de laços de amizade e afetividade para que o grupo consiga manter uma regularidade em suas apresentações e produções. Porém, a carreira solo já traz uma proposta mais individualista, sem se preocupar tanto com essas relações durante a organização, criação dos conteúdos artísticos e a própria performance em si. Não significa dizer que por ter esse caráter mais em um sujeito, não seja necessário manter as relações sociais dentro do meio musical, mas que a preocupação de estar em constante harmonia com outros/as não é prioridade de atenção. Um exemplo prático é na escolha do repertório a ser tocado em um bar, se o/a músico/a estiver no formato solo, não precisará entrar em acordo com os/as demais sobre as canções que serão tocadas. Outro caso é na composição de músicas autorais, sendo um/a artista solo, toda a parte criativa dependerá apenas do/a música, pois todo o trabalho seguirá a sua proposta, mesmo que esse/a conte com parcerias.

Ao longo da investigação, muitos/as músicos/as contaram da dificuldade de se manter um grupo musical ativo, destacaram que há situações de divergências artísticas, ou seja, o que o grupo se propõe a tocar, tanto na escolha do estilo musical quanto as canções, pode não ser o de interesse de todos/as; desencontros em horários para marcação de ensaios e de shows, pois cada membro/a possui sua rotina de trabalho ou administra mais de uma carreira profissional; e constantes mudanças na formação da banda, no qual há uma grande transitoriedade dos/as artistas entre outros trabalhos musicais, sem um compromisso fixo com um determinado grupo. A seguir apresento um caso de campo que ilustra essa dinâmica de conciliar diferentes carreiras profissionais, como o cantar, tocar e ser docente no ramo da música e as experiências musicais solo, em grupo e regente de coral.

Ao longo da pesquisa conheci **Sukita**, que é cantora e professora de canto em Juiz de Fora. Em conversa com ela, me contou sobre sua carreira profissional, explicando que começou ainda criança na música a pedido de sua mãe, fazendo aulas de flauta doce e piano, posteriormente passando para outros instrumentos, no Conservatório Estadual de Música Haydée França Americano, na mesma cidade. Disse que no início não gostava do curso, apesar se interessar pelas aulas de piano, chegando a concluir o primeiro grau no Conservatório (correspondente a primeira etapa de formação musical). Sua escolha acadêmica foi pela faculdade de Direito, em 2003, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), mas sua primeira experiência universitária na área da música foi o coral da UFJF, em 2006. Por gostar de cantar e desde o colégio (ensino fundamental e médio) participar das atividades culturais acabou fazendo aulas de canto particular. Quando estava prestes a concluir o curso de Direito, viu a possibilidade de ingressar no recente curso de Música, na mesma universidade. Assim que concluiu o primeiro curso passou para o segundo no critério de reingresso por vagas ociosas³⁸.

Mesmo que sua trajetória com a música tenha começado ainda criança, foi apenas mais tarde que percebeu que era a área profissional que queria seguir. Segundo ela, já possuía uma facilidade em reconhecer as notas musicais e tirar músicas de ouvido devido ao tempo de estudos com o piano e depois com o teclado, apesar de não apreciar tanto tocá-los. Sua dificuldade era entender, quando criança, que cantar fazia parte da música, porque até então via apenas os instrumentos musicais como pertencentes a essa área. Somente antes de fazer o vestibular, decidiu fazer aulas de canto particulares, pois queria saber mais sobre o canto. Concomitante ao curso de Direito, Sukita manteve suas aulas particulares de canto e sua participação no coral da Universidade.

No coral acabou conhecendo outras pessoas, e uma delas a convidou para ser professora de canto na escola (particular) de música EMATEC, atualmente desativada. No primeiro momento descartou essa possibilidade porque não achava que poderia ser professora, já que ainda estava se dedicando ao estudo do canto, porém repensando na proposta percebeu que talvez era possível fazer essa experiência, passar de aluna a professora. Conversando com seu professor de canto na época, que a incentivou a aceitar a oportunidade, direcionaram os estudos das aulas de canto para a pedagogia vocal, passaram de como fazer

³⁸ Quando a pessoa já possui uma formação superior e pode escolher reingressar na faculdade sem realizar os exames de seleção – como o vestibular ou o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), apenas pelas vagas ociosas oferecidas pelo curso, porém em alguns casos exige-se também a prova específica, como na Música, Arquitetura, entre outros.

para como ensinar. Essa, segundo ela, foi seu primeiro contato mais direto com pedagogia, didática, entre outros. Aceitando a proposta do colega, começou a exercer a função de professora de canto em 2006. Ainda enquanto cursava Direito, ingressou na sua primeira bolsa de estudos na área de iniciação artística – canto coral - na Universidade. Entre 2009 e 2011 cursou a Universidade de Música Popular (Bituca). Logo após, focou um ano de seus estudos para a prova específica de bacharelado na faculdade de Música da UFJF, fazendo aulas de canto lírico e de teoria musical.

Ao final de 2020, já bacharel em música pela UFJF, fez um curso de especialização de imersão em pedagogia vocal oferecido pelo *Full Voice*, escola de música online voltadas para o público em geral, desde amadores até profissionais do canto. A experiência nesse curso rendeu abordagens que ela utiliza em suas aulas de canto atualmente, como as metodologias, técnicas de diagnóstico vocal, dentre outros, adequando a cada aluna/o. Sukita enfatiza que quando se escolhe ser professor/a, ainda mais na área da música e canto, deve-se estar sempre estudando e praticando, acompanhando o desenvolvimento da disciplina.

No que tange a sua experiência como música-cantora, Sukita conta que iniciou em 2003 numa banda de *gothic metal*³⁹, na época ela já possuía o conhecimento de canto devido as aulas particulares, porém não tinha a prática de fazer parte de algum grupo musical. Chegaram a participar do Festival de Bandas Novas e foram finalistas de uma das edições, e como premiação, gravaram uma música autoral para o CD do Festival. Logo após o fim da banda, que durou pouco tempo, Sukita chegou a fazer algumas apresentações em bares, mas não se sentia tão confortável. Já na sua segunda banda, entre 2007 e 2008, a Darktica, mais voltada ao *heavy metal*, também tocaram e gravaram música no Festival, pois segundo ela, “a meta dos anos 2000 era participar do Bandas Novas e se tivesse outros shows era lucro”.

Em 2007, ela recebeu o convite para participar como cantora de uma Banda de Baile⁴⁰. Ao descobrir que iria cantar músicas mais fáceis que ela cantava na banda de *heavy metal*, poderia se apresentar fantasiada e receberia cachê fixo por show, aceitou participar da Banda. Desde então, segue nesse ramo, conta que apesar de ser um trabalho cansativo e que ocupa os finais de semana (não sobrando tempo para outras atividades), ao mesmo tempo é gratificante, pois faz algo que gosta e recebe por isso. Atualmente, também faz participações

³⁹ Estilo musical pertencente ao Heavy Metal.

⁴⁰ Corresponde a um grupo musical composto por instrumentistas e cantores/as, que é contratado para eventos (como formaturas, casamentos, carnaval, etc.) e que tocam um repertório variado.

mais esporádicas em algumas bandas de amigos/as e está com um projeto de montar um grupo musical direcionado pro repertório que encaixe melhor sua voz.

Sua última banda dentro do estilo *heavy metal* foi a banda *Crusher* formada apenas por mulheres. Sukita narra que na época, as outras integrantes pediram a ela se tinha como indicar, entre as suas alunas de canto, alguém que gostasse de rock e quisesse participar de uma banda. Em resposta afirmou que não possuía, pois suas alunas estavam mais interessadas em outros estilos musicais. Assim, propôs de se indicar, já que cantava e gosta de *rock* e *heavy metal*. Muito entusiasmada em participar, Sukita me conta que foi a banda que mais gostou de fazer parte, principalmente por ser um grupo musical exclusivamente feminino, pois segundo ela é muito difícil encontrar cinco mulheres que toquem instrumentos diferentes, já que por muito tempo o lugar delas era geralmente cantando ou tocando teclado em bandas de *heavy metal*.



Show da banda Crusher no Festival de Bandas Novas.⁴¹

Além disso, Sukita descreve que quando foram fazer suas primeiras apresentações, no Festival de Bandas Novas, a impressão que o pessoal tinha é que eram, nas palavras dela, uma “banda de menininhas bonitinhas que não devem tocar nada”. Contudo, quando começaram a tocar mostraram tanto que sabiam fazer bem o que se propuseram quanto em seu repertório havia músicas não só voltadas para o vocal feminino como para o masculino.

⁴¹ Imagem retirada da página oficial da Banda Crusher no Facebook. Disponível em: https://scontent-gig2-1.xx.fbcdn.net/v/t31.18172-8/14188123_858658024235108_6235424301217850251_o.jpg?nc_cat=104&ccb=1-7&nc_sid=cdb9c&nc_ohc=587tELV8ERAAX9AIOIL&nc_oc=AQmUemCG-zYHzBnZIGHov1hQS5Ci3S5gjBWzySoon53VKYA1QwY4eS7L5fbBHd5OjzVB1zhRNGZldrkaW5WYJX1&nc_ht=scontent-gig2-1.xx&oh=00_AfBdfe5jzkA19p38pzRq5oiWZEwK_-2ZwyM_eDNBq0ehZg&oe=63EE7F5F.

Ao perguntar a ela sobre essas relações de gênero e situações de machismo, me disse que muitas vezes pediam para um dos namorados de alguma delas estar presente nos shows, porque contavam com a figura dele para serem respeitadas. Dentre essas experiências, conta da vez que tocaram em seu primeiro show com cachê em um encontro de motociclistas. Na hora da passagem de som, os técnicos responsáveis pelos ajustes faziam “pouco caso” delas e não faziam o que pediam, com muito custo ouviam apenas o namorado de uma delas. Somente após o show, que elas mostraram a qualidade do som que esses mesmos técnicos mudaram seu comportamento. Além deste, conta uma outra situação também marcante para banda, que foi o show na praia em Maricá-RJ. Enquanto elas estavam arrumando as coisas para o show, uma pessoa chegou falando que tinha conversado com o organizador do evento e que ele tinha a proposta de colocar “as meninas” para tocarem de biquini para combinar com o clima quente e praiano do evento. As integrantes da banda ficaram revoltadas com a situação e queriam ir embora antes mesmo de realizar o show, porém com muita conversa decidiram em manter a apresentação, porém fizeram disso uma resposta ao absurdo proposto, tocaram com as roupas mais largas que tinham levado e usaram chinelos ao invés da roupa comumente usada por elas nas performances. Ainda acrescenta que na cidade só havia mais uma banda formada só por mulheres, mas que sempre tentavam colocar uma contra outra, criando competições que nem existiam. Sukita afirma que era o contrário, que algumas das integrantes das duas bandas já tinham tocado juntas.

Por fim, questionada sobre seu trabalho com a música e se exercia outra profissão ou função profissional, Sukita responde que vive exclusivamente da música, mas por muito tempo enxergava a docência e a carreira de cantora como profissões diferentes, e que hoje em dia compreende elas mais integradas e que ambas fazem parte de sua vida. Apesar de ter cursado também a faculdade de Direito, foi na música que se dedicou e vem se dedicando como carreira.

Os relatos de Sukita ilustraram como a carreira musical é dinâmica, possibilitando várias experiências, desde carreiras solo, participação em bandas de rock, bandas de baile, regente de coral, professora de canto, dentre outros. Além disso, mostrou como a profissionalização do/a músico/a requer constante construção e aperfeiçoamento de habilidades artísticas, como o cantar e o tocar. Pontos também destacados por outros/as músicos/as da cidade ao longo da pesquisa. Assim, podemos afirmar que há um grande trânsito entre os/as artistas nas diferentes formações (sozinhos/as, em duplas, trios, quartetos, grupos maiores, etc). As escolhas desses modos de atuação profissional estão relacionados

tanto com o gosto individual desses sujeitos quanto com as afinidades compartilhadas com outros/as que justificaria o “tocar em conjunto”.

Abordando mais especificamente a carreira dos/as artistas juizforanos, pode-se dizer que fazem parte de um trabalho em sua grande parte informal, incluso em uma economia alternativa, no qual não há nem uma regulamentação, leis, que garanta direitos e deveres desses/as profissionais, bem como contratos fixos de trabalho, como por exemplo serviços com carteira assinada. Mediante essa informalidade, muitos desses sujeitos acabam precisando atuar em mais de um campo profissional, sendo na música ou não. Vide o caso de Sukita, apesar de trabalhar exclusivamente com música, precisar atuar em diferentes ramos, como professora, cantora, intérprete, regente de coral, dentre outros. Além dela, há quem conjuge o “ser músico/a” com outras carreiras, como advogados/as, arquitetos/as, designers, professores/as de outras áreas, como é o caso de membros do Grupo Segredo e da Tata Chama e as Inflamáveis. Segundo a maior parte dos sujeitos dessa pesquisa, a necessidade de mesclar mais de uma profissão os afastam da vontade de viverem exclusivamente da arte. Nesse ponto, Facina explica:

A noção de trabalho com o qual se sonha, ou “trabalho sonhado”, aparece com muita frequência nas falas dos interlocutores e interlocutoras no campo como oposto ao “trabalho escravo” ou “trabalho de carteira assinada” ou ainda simplesmente trabalho, significando um esforço laboral exaustivo sem outro sentido que não o de garantir o sustento, e que caracteriza a maioria das ocupações disponíveis para a classe trabalhadora no Brasil. (2022, p.3)

É necessário sublinhar que as motivações dos/as músicos juizforanos em seguirem a carreira no campo artístico deve-se, sobretudo, por escolhas pessoais ou incentivos familiares. Porém, essa escolha de viver profissionalmente do “trabalho sonhado” não se mostra, como narrado ao longo desse capítulo, uma opção certa, uma vez que adentrar nesse universo regido principalmente pela informalidade, ou mesmo, “outsider”, nas palavras de Becker (2008), é desafiador e, somente para alguns, se torna uma opção exclusiva. Os "outsiders" (aqueles que são rotulados como desviantes) não são inerentemente diferentes dos outros membros da sociedade, mas são pessoas cujas ações foram rotuladas como desviantes por instituições sociais, como a polícia, a justiça ou a mídia. O autor enfatiza a importância dos processos de rotulagem na criação de outsiders, incluindo músicos que podem ser rotulados como "fora da norma" devido ao seu estilo musical, comportamento ou associações. Há também o conceito de "carreira de desvio", destacando como as pessoas

podem se tornar mais profundamente envolvidas no desvio à medida que internalizam os rótulos que lhes são atribuídos. No contexto dos músicos, isso pode se traduzir na formação de subculturas musicais ou na adoção de identidades desviantes, como o estereótipo do "músico rebelde".

As trajetórias desses/as artistas, narradas no início desse capítulo, demonstram como suas formações técnicas (no que tange as habilidades necessárias para ser músico/a) mesclam com suas necessidades de “sobrevivência”, ou seja, precisam conciliar suas aptidões musicais com outras funções que podem prover maior remuneração e/ou estabilidade financeira. Nesse sentido, ser um artista local, atuante em uma cidade de porte médio como Juiz de Fora, se refere mais a constante participação artística localmente do que se o/a artista possui um vínculo fixo com o território, indiferente de suas motivações, como por exemplo se habitam a cidade por questões familiares ou outros. Suas experiências musicais são variadas e construídas nas relações com outros/as músicos/as e demais integrantes desse setor. Esses/as artistas podem traçar suas trajetórias vindas de bairros periféricos ou centrais, porém sua atuação profissional irá depender, principalmente, do contexto e das possibilidades de escolha desses sujeitos.

3.2.3 Os bastidores e os/as agentes fora dos holofotes

Nesse subtítulo gostaria de apresentar resumidamente os agentes “invisíveis” do trabalho musical, porém de grande importância para que o mesmo aconteça. O protagonismo direcionado pelos holofotes aos músicos/as, não nos permite muitas vezes enxergar com clareza os demais atores das apresentações ao vivo e das gravações dos álbuns musicais. No decorrer da pesquisa pode-se observar com mais atenção suas atuações bem como as relações entre esses sujeitos e os demais que compõem o “fazer musical” em Juiz de Fora. A partir do que foi investigado proponho três grandes grupos que se encontram esses sujeitos: os *roadies*/apoio, os técnicos de som e iluminação e os produtores culturais. Nessa classificação coloquei todos as denominações no gênero masculino, ao contrário do que venho fazendo em todo texto, porque os sujeitos que fazem parte dessas atribuições são em grande maioria homens, os demais gêneros se encontram nas exceções dos casos.

O primeiro dessa categorização corresponde aos *roadies*⁴² ou também conhecidos como *staff* ou apoio, são pessoas que se encarregam de montar toda a estrutura da apresentação musical ao vivo, carregam e descarregam os instrumentos e demais equipamentos dos veículos de transporte (como carros, vans, ônibus, aviões, etc), organizam o palco e conferem se está tudo funcionando corretamente para que o show seja realizado seguindo as orientações dos/as músicos/as. Geralmente esses sujeitos são contratados pelos/as artistas ou bandas. Eles chegam com antecedência ao local onde será realizada as performances artísticas, uma vez que toda a montagem e ajustes técnicos, o qual são encarregados, demanda um tempo de preparação. E em muito dos casos os últimos a saírem também, pois necessitam desmontar, guardar e transportar todos os instrumentos e equipamentos.

A presença dos *roadies* varia de acordo com as apresentações dos/as músicos, tal como foi colocado nas descrições dos tamanhos dos espaços onde são realizados os shows, a presença de uma pessoa ajudando ou uma equipe vai depender da estrutura desses estabelecimentos, quanto menores, pouca necessidade, quanto maiores, maior necessidade. Em outras palavras, pela pesquisa observou que em apresentações em bares, outros estabelecimentos comerciais e pequenas casas de show as pessoas de apoio quase não aparecem, salvo algumas exceções. Nesses ambientes completamente tudo fica a cargo dos/as músicos, desde a montagem, o show e a desmontagem dos aparatos utilizados. À medida que as estruturas dos estabelecimentos vão se complexificando, os sujeitos que pertencem a equipe de apoio vão sendo mais requisitados.

As habilidades técnicas de conhecimento sobre o funcionamento dos equipamentos não é a única a ser dominada pelos *roadies*, mas o entendimento mesmo que superficial de música é apreciado, uma vez que será necessário não só preparar os instrumentos para os shows, como precisam ficar atentos a qualquer imprevisto que possa ocorrer, por exemplo a corda de um violão arrebentar ou um microfone parar de funcionar. Os afazeres desses profissionais começam muito antes da apresentação ao vivo dos músicos e se estende para além dela. Se mostrando assim um agente de certa importância para que tudo que foi programado para aquele dia de trabalho funcione perfeitamente.

O segundo conjunto de profissionais são os **técnicos** ou **engenheiros de som**, conjuntamente com os *roadies*, dando assistência técnica e responsáveis pelo equipamento

⁴² *Roadies* e *staff* são termos em inglês para se referir as pessoas que compõem a equipe técnica e de apoio que acompanham os/as artistas em seus trabalhos profissionais.

que serão utilizados nos espaços. Diferentemente dos do primeiro grupo, os técnicos/engenheiros são contatados pelos estabelecimentos, muitos deles possuem contratos fixos de trabalho com esses locais. Seus trabalhos contemplam o pré-show, o show e o pós-show, pois também são encarregados da montagem, preparação dos espaços, administração da mesa de som durante a performance e a desmontagem dos equipamentos utilizados pelo estabelecimento. Além de serem responsáveis pelo controle do som, também ficam à cargo da parte de iluminação e demais recursos usados pelos/as artistas, como pequenas fumaças liberadas ao longo do show, entre outros.

Seus trabalhos também precisam de uma perícia técnica e uma noção básica de música, já que operam a mesa de som, um equipamento que conecta todos os instrumentos e microfones e que permite que o som deles seja transmitido nos alto-falantes ou amplificadores de som espalhados no local. Observou-se em Juiz de Fora que não há necessidade de muitas pessoas responsáveis pela mesa de som, geralmente uma já é o suficiente na maior parte dos espaços investigados, uma vez que eles contam apenas com uma mesa de som a ser administrada. Porém, a exceção está nos grandes eventos, devido suas estruturas gigantescas, a parte de engenharia de som também requer uma equipe para conseguir gerir todo o equipamento necessário.

O terceiro grupo corresponde aos **produtores musicais**, que apesar de terem grande participação na vida profissional dos/as artistas são os que menos aparecem nas apresentações ao vivo. Seu trabalho se encontra principalmente na parte artística, orientam os/as músicos/as para que consigam conquistar seus objetivos profissionais, nesse sentido dão suporte nas gravações das canções autorais, ideias para os vídeos clips, arte dos álbuns, mas também ficam responsáveis pela agenda de trabalhos desses/as artistas e assumem o compromisso de auxiliarem nas questões burocráticas, por exemplo ao propor trabalhos que serão submetidos em seleções no setor cultural no intuito de conseguir financiamento público para os mesmos.

Suas habilidades profissionais versam principalmente sobre administração e marketing, ao se encarregarem do agenciamento das carreiras dos/as músicos e das etapas de divulgação e agenda de trabalho desses sujeitos. Apesar de não precisarem de um domínio técnico sobre som ou música, sua perícia está em entender as demandas do mercado musical, gestão de carreiras profissionais no meio artístico, relações com o setor de serviços e conhecimento das formalidades exigidas nesses ambientes. Produzir um/a artista ou grupo não significa apenas a parte da criação artística, mas principalmente o acompanhamento dos trabalhos que são realizados por eles/as.

Cabe apresentar aqui dois agentes que também apareceram ao longo da pesquisa, mesmo que não possuam uma relação direta com a música, enquanto o produto artístico, são os encarregados de proporcionarem os espaços para as apresentações e os meios de divulgações dos trabalhos artísticos na cidade. Destaco aqui os/as donos/as dos estabelecimentos, onde são realizados os shows, e as pessoas que fazem parte das mídias locais (jornais, canais de rádio e de televisão), que proporcionam um espaço de divulgação tanto da agenda cultural quanto atualizam a população local dos lançamentos artísticos. A maior parte das relações entre esses sujeitos e a classe artística é mediada pelos produtores culturais, que se encarregam de agendar shows, entrevistas e divulgar as apresentações vindouras. Porém, como citado no subtítulo anterior, os/as músicos transitam entre a carreira solo (em sua maioria independentes e sem equipes de apoio) e o tocar em conjunto (que conta com maior assessoramento), devido a essa dinâmica, a forma como as oportunidades serão ofertadas nos estabelecimentos e nas mídias dependerá principalmente do grau de proximidade dos/as artistas com os sujeitos responsáveis por esses espaços.

3.2.4 Música como carreira profissional

Para compreender melhor a carreira musical, proponho discutir a seguir duas questões principais: a primeira referente a formação desses/as artistas enquanto sujeitos que constroem suas habilidades para exercerem suas funções profissionais, e segundo como as experiências no meio artístico são experienciadas por esses sujeitos, levando em consideração os diferentes contextos de atuação profissional e as oportunidades de trabalho. Mesmo que faço uso ao longo de toda a tese do termo “artista”, busco complementar esse com o conceito de “artífice”.

Sennett (2015) define o/a “artífice” pelo o engajamento do sujeito com o mundo artístico, refere-se àqueles/as que se dedicam à arte pela arte, ou seja, participam de forma prática da arte, criam, performatizam, colocam em prática seus conhecimentos e técnicas. Para que a pessoa artífice seja construída é necessário experiência, principalmente na habilidade artesanal, a relação entre mãos e cabeça. Sennett (2015) afirma que o desenvolvimento das capacitações e habilidades dependem de como é organizada as repetições desses trabalhos artísticos, pois quanto maior a capacitação desse artífice, maior será sua capacidade de sustentar a repetição. Segundo ele, na música segue a seguinte regra:

quanto melhor a técnica, mais o/a músico/a consegue ensaiar ou praticar sem se entediar. Em suas palavras:

Nas etapas mais avançadas da capacitação, verifica-se uma constante interação entre o conhecimento tácito e a consciência presente, funcionando aquele como uma espécie de âncora, esta, como crítica e corretiva. A qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, em julgamento a respeito de suposições e hábitos tácitos.” (SENNETT, 2015, p.62)

Referente ao desenvolvimento das habilidades do artífice, Sennett (2015) enfatiza a relação entre o pensar e o fazer, entre a cabeça e mão, respectivamente. Segundo ele, as mãos são os membros que mais são dotados de movimento no corpo humano e que podem ser controladas pelo cérebro. Assim, tanto o tato como a forma de movimentar as mãos afetam diretamente o modo de pensar, ou seja, a relação entre mãos e cabeça é de construção de habilidades no que se refere ao âmbito do pensamento, do sensível na parte cerebral, como nos movimentos e formas das mãos. Partindo da defesa que não se precisa ter um corpo privilegiado para ser um artífice, cabe àquele/a desenvolverem as habilidades conjuntamente com seus corpos. Por exemplo, violoncelistas ou pianistas precisam ter mãos com maiores aberturas entre os dedos, apesar de parecer que uma mão pequena seja limitadora para essa atividade, se for trabalhada, elas são capazes de serem alongadas através do desenvolvimento das habilidades, tornando-se igualmente capaz de realizar os movimentos necessários.

Assim, a habilidade do artífice é decorrente da prática e treinamento, da relação constante entre mãos e cabeça. Segundo Sennett (2015), ter um corpo treinado, ou seja, um corpo moldado para a atividade e necessidade que se quer ter com ele, é o diferencial para se tornar um artífice. Parte-se da premissa de que o artífice não nasce pronto ou mesmo se possuir um corpo (estrutura) privilegiado não significa que irá de fato se tornar alguém habilidoso, o artífice é uma construção de corpo e de pessoa. Na música, na maior parte das vezes, as mãos e a voz serão as partes mais trabalhadas. Porém, para um(a) atleta outras partes irão precisar de maior atenção. Cito como exemplo o meu caso, não possuo nem um corpo privilegiado para ser músico e não possuo nenhuma influência direta, sejam parentes ou amigos, que me auxiliam e incentivam a tal treinamento. Porém, enquanto estudante de violino e de canto, percebi que precisava fazer regularmente exercícios para as mãos, a da esquerda direcionada para a agilidade e alongamento entre os dedos para melhor execução das notas no instrumento e da direita força e controle de tempo para dominar o arco, que irá proporcionar o som do instrumento. Já no canto a perícia estava em aprender e executar

corretamente as canções usando todo o aparelho do trato vocal (que inclui desde o abdômen até a boca e nariz) bem como o domínio da respiração. Apenas através da regularidade do treinamento que fui adquirindo conhecimento técnico e habilidade para executar os movimentos necessários para tocar ou cantar as músicas. A transformação pessoal a qual citei refere-se a passagem de uma pessoa leiga, que não conhece sobre música e técnicas, para alguém capacitado, portador de habilidades que permitem não só a execução de músicas como a criação e composição delas.

Analisando o caso específico da música, a sensibilidade está concentrada nas pontas dos dedos dos artífices. Esse treinamento regular das mãos para os/as músicos/as que tocam instrumentos (como violão, guitarra, cavaquinho, violino, viola, violoncelo, piano, teclado, flauta, entre outros) geram os calos nas pontas dos dedos. Os calos nas mãos simbolizam a adaptação corporal para a habilidade artesanal desenvolvida, quer dizer, eles são responsáveis por um duplo processo: ao mesmo tempo que estimula as sensações nas pontas dos dedos, também os deixam mais sensíveis a pequenos espaços físicos, nas palavras de Sennett: “Podemos supor que o calo representa para a mão o mesmo que a lente zoom para uma câmera” (2015, p. 173). E é nesse sentido de ampliação da capacidade de sentir nas pontas dos dedos que os artífices, e no caso específico dos/as músicos/as, que o tato musical se faz tão importante⁴³. Cabe acrescentar que não somente esse sentido é ativado e trabalhado pelos/as artistas músicos/as, mas o “ouvir” também compartilha igual importância.

Na etnografia/netnografia com as/os artistas de Juiz de Fora, apresentadas anteriormente, é notório a dedicação e estudos na música por vias institucionais de formação, como aulas, cursos, dentre outros, ou pelo autodidatismo. Em todas as falas das/os pesquisadas/os a carreira é relacionada com o tempo de trabalho e de formação desse/a profissional. Quer dizer, foi necessário passar por experiências, vivências e aprendizados para alcançarem o que são hoje e provavelmente continuarão assim enquanto seguirem esse caminho profissional. A ideia central aqui é de habilidade construída, seja pelas relações pessoais e profissionais, seja pela instrumentalização do conhecimento musical. Nesse sentido, é possível afirmar que esses/as artistas se transformaram no que são pelas suas trajetórias pessoais, vivências coletivas e pelo treinamento de seus corpos, ou seja, sendo os

⁴³ Apesar de enfatizar aqui as mãos humanas, deixo claro que não são apenas elas as únicas possíveis partes do corpo humano a serem desenvolvidas pelos/as músicos/as. Pessoas que não possuem as duas ou nenhuma mão ou que tem dificuldades de mobilidade usarão e desenvolverão outras partes do corpo. O objetivo aqui é entender como a modelação do corpo corresponde a habilidade que está sendo desenvolvida e como os calos representam o resultado do processo de repetição e aperfeiçoamento da técnica.

artífices altamente capacitados, tal como Sennett (2015) descreve, com suas habilidades desenvolvidas a ponto de não se aterem apenas a repetição e reprodução, mas também a criação e composição musical.

Referente ao espaço utilizado pelos/as artífices, Sennett descreve que “a oficina é a casa do artífice” (2015, p.67) e é um espaço social. Segundo o autor:

No passado como no presente, as oficinas estabelecem um movimento de coesão entre pessoas através dos rituais do trabalho, seja um cafezinho tomado formalizada paternidade de substituição da época medieval ou no aconselhamento informal no local de trabalho; através da troca direta de informações. (SENNETT, 2008, p. 88)

Esses espaços de trabalhos, sendo os mais variáveis nas sociedades modernas, são por excelência o local no qual o/a artífice irá desenvolver suas habilidades técnicas e artísticas, podendo ser um computador pessoal ou salas em grandes edifícios comerciais. No caso dos/as músicos/as, tanto suas residências quanto os estúdios e casas de shows fazem parte de suas “oficinas”. E por serem também espaços sociais, neles os/as músicos/as tecem relações de trabalho e de amizade com aqueles/as que frequentam esses lugares, não apenas com os/as demais músicos/as. Os momentos de descontração nos ensaios e shows servem tanto para fortalecer vínculos sociais já construídos como para tecer novos. Ao mesmo tempo que trocam informações e conhecimentos artísticos-musicais, conversam sobre a vida e assuntos corriqueiros.

A arte é localizada, tem origem, tem características, tem contexto, tem forma, tem formato, tem estrutura, tem cultura, tem pessoas. Quando menciono a rede artística-musical da cidade de Juiz de Fora estou acionando também a sociedade e as condições nas quais essa rede se estabelece. Ao conceituar o artífice, Sennett destaca o seguinte:

Temos em comum, em medidas mais ou menos equivalentes, as capacidades brutas que nos permitem tornar-nos bons artífices, a motivação e a aspiração da qualidade é que nos conduzem por caminhos diferentes na vida. Essas motivações são modeladas pelas condições sociais. (2015, p. 269)

Se essa rede já se diferencia das demais, dentro dela há uma pluralidade de artistas. Sennett (2015) reforça que há diferentes artífices, cada qual com suas habilidades desenvolvidas voltadas para qualidade. Como instrumentistas, a interação dos/as músicos/as com os instrumentos musicais, inclusive com a voz, é construída pela relação constante entre

eles. O treino regular com esses objetos compõe a habilidade do artífice. E cada uma dessas habilidades colocam os/as artistas em uma categoria específica dentro da música/arte. Por exemplo, se a pessoa dedica seus estudos ao aprendizado do instrumento musical violão, ela se torna um/a violonista; se outra se dedica ao canto, torna-se cantor/a, e assim por diante. Cabe elencar também os/as artistas que se dedicam há mais de um instrumento ou atividade artística, como os que tocam e cantam, os que dançam, cantam e compõe, os que tocam diferentes tipos de ritmos e canções, entre outras diversas possibilidades.

Acrescentando à essa discussão, Becker (2008) descreveu que há diferentes ocupações de serviço, de um lado se tem a atividade de tempo integral e formal e por outro a relação casual. Cada uma dessas atividades possui um tipo de visão de como o serviço do/a músico/a deve ser realizado, principalmente no que tange as escolhas entre seguir o próprio gosto musical ou optar pela demanda do/a contratante do serviço e do público em geral. Assim, não só divide a forma de trabalho desses artistas como os/as colocam diante da seguinte escolha: o sucesso convencional ou buscar seus padrões artísticos. O autor afirma que para alcançar o sucesso, o/a músico/as acaba precisando se “tornar comercial”, ou seja, tocar para agradar os desejos do público. Outro ponto importante destacado por ele foi em relação às cidades em que atuam esses/as artistas. Em cidades grandes, os/as músicos/as podem se especializar e atuarem em diferentes espaços, o que não acontece em cidades pequenas, devido a pequena parcela da população serem músicos/as e por não haver quantidade suficiente de trabalho para eles/as.

Como apresentado no primeiro capítulo dessa tese, Juiz de Fora não é considerada uma grande metrópole, mas também não se enquadra como uma cidade pequena, o que possibilita aos artistas tanto se especializarem em determinados segmentos musicais quanto participarem de mais de um deles. A circulação pelos estilos variados de sons é fluida e dinâmica. A maioria dos/as músicos/as da pesquisa participam de mais de um projeto musical/artístico e mesmo aqueles/as que possuem uma carreira solo, não significa dizer que estão realmente sozinhos/as. Atuando em bandas e/ou grupos de músicas diferentes, fazendo parcerias musicais e de composição, criando conteúdo para a internet, confeccionando instrumentos, desenvolvendo a parte de áudio e vídeo de artistas, sendo produtores musicais, engenheiros de som, entre outros. Essa diversidade de atuação deve-se sobretudo a demanda do público da cidade que proporciona variados espaços de trabalhos e apresentações artísticas. Cabe acrescentar que há artistas de várias faixas etárias, indo desde do juvenil aos mais velhos, e de diferentes localidades, mas que atualmente habitam/moram na cidade de

Juiz de Fora. Esse é mais um dos pontos que contribuem para essa pluralidade de estilos e de vivências musicais nos espaços urbanos.

No entanto, segundo Becker (2008) para a carreira dos/as músicos/as alcançarem um sucesso profissional/ocupacional depende, além da qualidade do artista, da sua integração com os/as demais profissionais. Cabe acrescentar que, durante a pesquisa dessa tese, outro fator se mostrou de igual importância, a desigualdade de oportunidades no meio artístico, tanto referente as classes sociais, quanto as relações de gênero e raça. Além de estar presente na observação, em algumas conversas e pelas publicações dos/as artistas em suas páginas e redes sociais pessoais e profissionais na internet, a questão também aparece nas letras das canções, nos discursos e em pautas defendidas por elas/es. Pode-se questionar o seguinte: de que forma essas desigualdades prejudicam o sucesso profissional e como esses artistas/músicos conseguem “driblar” tal situação? Será que basta se tornar um/a músico/a comercial ou *mainstream* para alcançar uma carreira sólida e com um bom retorno financeiro, como Becker coloca? Ou a qualidade do artífice é suficiente, como descrito por Sennett? Estão todos/as no mesmo barco? Claramente que não.

Considerar que esses artistas comungam de iguais condições e oportunidades é fechar os olhos para o contexto no qual eles/as estão inseridos/as. Se para alguns/as o sucesso possui um caminho mais fácil para outros/as ele mais tortuoso, por causa das diferentes oportunidades. Ao longo da etnografia, os/as artistas contaram um pouco sobre suas vivências e experiências no meio musical. Dentre as falas é possível destacar que há disparidades em relação a formação musical/artística e suas carreiras profissionais. Não estou discutindo o mérito das qualidades artísticas e tampouco sobre a quantidade de dedicação desses sujeitos, mas salientando que os contextos culturais, sociais e econômicos bem como o tipo de estudo (formal ou informal) interferem no campo de possibilidades e na mobilidade social.

Ao conversar com os/as artistas-músicos/as da cidade afim de compreender suas trajetórias pessoais, muitos destacaram, que aprenderam fora do âmbito formal de educação, no máximo contavam que faziam pequenos cursos, outros/as até descreveram que foram “autodidatas” em sua aprendizagem. Claro que essas trajetórias correspondem a uma parte dos/as investigados/as, há também quem cursou e se especializou no estudo da música, fazendo graduação e pós-graduação. A situação social no qual os/as músicos/as brasileiros se encontram, enfatiza que o mercado de trabalho não é favorável a esse grupo e que há uma maior informalidade do que formalidade nesse setor, que em sua maioria não possui renda fixa e precisa atribuir mais de uma fonte de renda mensal. Em relação à remuneração,

Mendes, Dutra e Pereira (2015) demonstram que os/as músicos/as que não possuem graduação na área têm rendimento mensal abaixo da média (que segundo a pesquisa é de 1.410 reais). Assim, quanto maior a especialização e graduação desse profissional maior é o seu retorno financeiro. Mas, como a maioria desses profissionais atuam sem a formação formal, suas remunerações fixas mensais variam de 0 até 1.000 reais. Ou seja, abaixo até mesmo do valor do salário mínimo vigente que é de 1.212 reais⁴⁴.

Para compreender melhor a relação entre educação formal, mercado de trabalho, possibilidade de mobilidade social e desigualdade de classe, Hasenbalg e Silva (2003) analisando o caso brasileiro, concluem que os capitais econômicos, culturais e sociais possuem influência direta no progresso escolar (ou seja, na conclusão das etapas seguintes da educação formal, indo dos primeiros anos escolares na infância até a pós-graduação na vida adulta). E que o indicador socioeconômico é de importância máxima para compreender a oportunidade de mobilidade social. Sobre essa última, cabe destacar que corresponde a classe de origem e a de destino da pessoa, no qual as condições de vida e diminuição da desigualdade social ocorreu das gerações passadas para as atuais. A transição do espaço escolar para o mercado de trabalho, que corresponde a parte de autonomização, em que o indivíduo passa da fase de dependente para assunção plena de seus papéis sociais, ocorre sobretudo na qualificação educacional, sendo que quanto maior o nível de especialização, maior a chance do primeiro emprego ser melhor que os dos genitores (HASENBALG; SILVA, 2003).

No tocante à profissão de músicos/as, essa realidade é parecida. Aqueles/as que possuem maior grau de educação formal conseguem maiores remunerações enquanto majoritariamente os/as que não possuem precisam não só de dedicarem informalmente nos trabalhos como acabam assumindo mais de uma ocupação profissional. Dentre os/as artistas que foram observados ao longo dessa pesquisa, pode-se enfatizar que tanto os cenários de atuação como as trajetórias desses sujeitos são múltiplas e diversas. Foi possível conversar durante a pesquisa com pessoas que estudaram música porque possuíam incentivo na família, pais, mães, avós, avôs, tios, tias, dentre outros/as músicos/as, ou mesmo que não fossem apoiavam tal prática desde a infância. Também conheci pessoas que se dedicaram a carreira formal, cursando desde cursos técnicos até a pós-graduação. E, aqueles/as que construíram seus conhecimentos na música através do autodidatismo e das experiências coletivas, ou seja,

⁴⁴ Informação retirada do site: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/06/02/salario-minimo-de-r-1-212-e-promulgado>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

tocando junto com outros/as artistas. Esses não correspondem caminhos fixos de se tornarem artistas, mas foram as que mais apareceram nas narrativas deles/as. As formas de construção desses artífices se dão de formas complexas, ora nos deparamos com estruturas mais lineares ora com uma miscelânea de experiências.

Cabe acrescentar à essa análise sobre as “trajetórias sociais” dos/as artistas juizforanos, na qual se busca uma compreensão da articulação entre projetos individuais, projetos coletivos e as condições dadas em seu transcurso histórico. Sobre a questão das formas de ação e o campo de potencialidades de atuação, a abordagem fenomenológica de Schutz (2012) fornece conceitos fundamentais apontam para a dinâmica da experiência humana no contexto das "províncias de significado". Essas províncias representam espaços delimitados nos quais os indivíduos direcionam suas ações de acordo com seus projetos, abrangendo determinadas potencialidades de ação e conhecimento, ao mesmo tempo que excluem outras. Quando essas províncias colidem, emerge o que Schutz (2012) caracteriza como um "choque", um fenômeno que implica em uma profunda modificação na tensão da consciência, resultando em uma forma única de atenção à vida: “não é nada mais do que uma modificação radical da tensão de nossa consciência, fundada num tipo diferente de atenção à vida” (SCHUTZ, 2012, p. 252). Essa abordagem fenomenológica oferece uma perspectiva sobre como os conflitos entre as províncias de significado podem impulsionar a superação das restrições, favorecendo a busca pela objetividade na experiência humana.

Por sua vez, a *epoché*, segundo Schutz (2012), desempenha um papel fundamental ao suspender as certezas que permeiam a concepção da realidade. Essa suspensão se revela como um imperativo para a ocorrência do que Schutz (2012) denomina "choque". De maneira geral, esses "choques" são experiências comuns que moldam a cotidianidade e que se manifestam nas vivências diárias. Contudo, é importante destacar que essas múltiplas esferas são apenas uma entre diversas formas de conferir sentido à experiência diária. A potencial *epoché* inerente a cada província de significado é possível especialmente por meio da experiência limítrofe do "choque".

Na esteira dessa reflexão de Schutz (2012), é importante resgatar certas contribuições de Gilberto Velho (2003), às quais desdobram-se em importantes ferramentas reflexivas. Destacado por certa ênfase no aspecto individual – fortemente influenciada também por Simmel (1973) – e focalizada na busca de diferenciação no contexto da metrópole urbana, Velho (2003) se vale do conceito de "projeto" para traçar os contornos de uma "a conduta organizada para atingir finalidades específicas" (VELHO, 2003, p. 40). O terreno de escolhas

no qual essas condutas (ações e metas previamente definidas, almeçadas) e decisões dos sujeitos operam é conhecido como o "campo de possibilidades", já que a esfera da sociedade e da cultura é o âmbito que proporciona o terreno para a construção desses projetos. Retomar Velho (2003) permite conceber o "projeto" como a orientação das condutas em direção a objetivos previamente delineados, ao mesmo tempo em que o "campo de possibilidades" se configura como o cenário sociocultural que possibilita a realização desses projetos. É possível também reconhecer as "províncias de significado" como as limitações presentes na consciência cotidiana, sendo superadas, em grande parte, através do "choque".

Nesse contexto, Velho (2003) destaca a natureza flexível dos projetos, enfatizando que é mais produtivo vê-los como entidades em constante evolução, em vez de estruturas rígidas sujeitas a mudanças. Sob a influência de Schutz (2012), ele ressalta que as limitações impostas pelas "províncias de significado" podem ser superadas, expandindo o "campo de possibilidades" percebido pelo sujeito. Este campo não presume que todas as limitações e potencialidades sejam previamente conhecidas, e os obstáculos enfrentados resultam das limitações sócio-históricas em que o indivíduo está inserido. As condições de classe desempenham um papel fundamental na determinação desse campo de possibilidades, já que elementos relacionais, domínios simbólicos, disponibilidade financeira, entre outros aspectos, também contribuem para a definição das potencialidades de ação, pois "[...] é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura" (VELHO, 2003, p.28). Velho (2003) o descreve como algo moldado pelo processo sócio-histórico e pelo potencial interpretativo da cultura.

Em relação às suas atuações no espaço profissional, os relatos de campo, que foram apresentados em detalhes no início desse capítulo, mostram que a maioria não se dedica inteiramente a carreira de músico/a, outros/as além de serem *performers* são também professores/as, produtores/as musicais, construtores/as de instrumentos musicais (*luthiers*), mas há ainda quem atue ou tem formação em outra profissão, entre elas, arquitetura, filosofia, advocacia, fotografia, *desing*, concursados/as no setor público, cargos no setor privado, dentre outros. Mais especificamente, entre as Inflamáveis há músicas/os que são arquitetos, designers por formação e *luthiers*, professores como outra ocupação profissional. Já no grupo Segredo, por exemplo, um deles é advogado, outro trabalha no setor privado, dentre outros. As mulheres do Samba de Colher possuem formação em faculdades de música e atuam em mais de um projeto musical, incluindo carreira solo. Os integrantes do Roendocorda também participam de mais de um grupo artístico e atuam em diversos setores da música, como tocar

em eventos, sendo professores, administrando estúdios de música, etc. Sukita além de cantora é professora de canto e regente de coral. Cabe ressaltar que em nenhum momento o valor de remuneração dos trabalhos desses/as artistas foi perguntado ou investigado. A questão aqui é entender como eles/as atuam no mercado artístico juiz-forano e de que forma essas diferentes experiências se apresentam em suas narrativas e trajetórias.

Contudo, não se pode deixar de lado a relação entre estudo formal, atuação profissional e remuneração como foi apresentado por Mendes, Dutra e Pereira (2015), no qual o vetor da educação formal na música, sendo formação, especialização, graduação e pós-graduação, relaciona diretamente com o aumento de renda no qual o/a músico/a brasileiro irá receber por seu trabalho/serviço. E que as condições de cursar formalmente música está atrelada com o campo de oportunidades e de acesso que as pessoas possuem, e que, infelizmente, permanece sendo desigual no país (HASENBALG; SILVA, 2003). Sendo assim, é necessário pensar em fatores atrelados como incentivo familiar, acesso à educação formal e políticas culturais que promovam e invistam nesses/as artistas, para que possam exercer sua profissão integralmente.

Ao longo da pesquisa qualitativa foi possível observar que essas categorias (cantoras, violonistas, etc.) de distinção são mais fluidas e que as/os artistas perpassam por elas sem nenhuma barreira aparente. Mas, em certos contextos sociais, exercer a profissão de artista torna-se por si só um empecilho. A música está constantemente presente no cotidiano das pessoas, nas músicas ouvidas na rádio, nos aplicativos, nas mídias físicas, sendo trilha sonora de novelas, desenhos animados, filmes, séries, entre outros. Porém alguns/as artistas se deparam com dificuldades para produzirem e divulgarem suas composições autorais nas grandes mídias. Muitos/as desses/as músicos/as acabam se tornando artistas independentes, se encarregando de todo o processo de criação, produção, edição e divulgação de sua arte.

Em Juiz de Fora, os músicos da cidade que fazem parte do *mainstream*, ou seja, suas produções artísticas se encontram difundidas nas grandes mídias locais e nacionais, geralmente mudam para grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo fora do país. Apesar de possuírem laços com a cidade, esses/as artistas estão sempre em trânsito, viajando em turnês nacionais e internacionais, divulgando seus trabalhos e lançamentos. Cabe destacar aqui o elemento da especialização do trabalho, que é visto majoritariamente nas grandes metrópoles e que possibilitam maiores oportunidades de atuação profissional.

Centrando nos/as artistas independentes, a investigação proporcionou relatos e observações que exemplificassem tais categorizações. Ao conversar com os/as integrantes do grupo Tata Chama e as Inflamáveis, deixaram claro que toda produção artística era independente, ou seja, feita exclusivamente por elas/es, salvo algumas parcerias com amigos/as que ajudavam no processo. Por exemplo, as fotos e vídeos oficiais de suas apresentações eram feitas por colegas fotógrafos/as, os espaços que se apresentavam eram de pessoas conhecidas e assim por diante. Deve-se elencar também que o grupo musical participou de festivais artísticos na cidade através de leis de incentivo à cultura no município. Em suas falas, as integrantes do grupo explicaram que é difícil ser artista independente, algumas delas possuem outras ocupações profissionais além da música e atuam como *freelancer*⁴⁵ em alguns momentos. Não sendo exclusivo desse grupo musical, outros/as artistas também afirmaram na pesquisa que possuem mais de uma ocupação profissional, dentre elas a de professores/as de música em escolas especializadas ou em aulas particulares. Além disso, é comum entre eles/as atuarem como músicos/as de evento, tocando em casamentos, formaturas, festas, etc.

Passo agora para uma discussão sobre o papel da arte e do/a artista como uma forma de resistência ou mesmo persistência diante de seus contextos de atuação. Adriana Facina (2022) ao descrever o desenvolvimento de suas pesquisas sobre a vida e a arte dos sujeitos periféricos, especialmente nas favelas e áreas de baixa renda das cidades brasileiras - investigação que começou em 2008, focando na trajetória de artistas que enfrentam experiências de sobrevivência em contextos de pobreza, violência e falta de acesso a direitos básicos- demonstra como sua perspectiva evoluiu ao longo do tempo. A autora apresenta seu projeto de pesquisa realizado em 2012, no qual analisou práticas culturais em favelas após a instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). A pesquisa revelou que os habitantes desenvolveram uma "cultura de sobrevivência", baseada na solidariedade necessária para enfrentar desafios diários e falta de direitos. Nesse sentido, a categoria de sobrevivência se tornou central, levando a pesquisadora a explorar a noção de esperança como uma política prática para lidar com o futuro incerto.

Facina (2022) destaca que artistas periféricos desenvolvem uma perspectiva estratégica sobre o futuro, enfrentando incertezas e ameaças constantes e que a valorização intensa do presente é uma parte central dessa perspectiva esperançosa. A figura do "sujeito

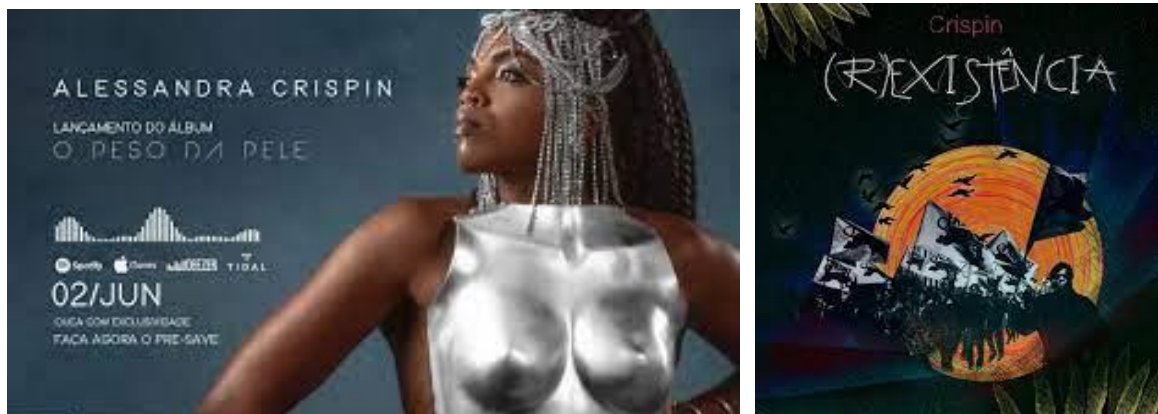
⁴⁵ Termo em inglês que faz referência ao trabalhador autônomo que atua de forma independente em mais de uma empresa e que não possui vínculo empregatício formal.

periférico" emerge, não apenas ligada à geografia, mas também à identidade racial, de classe social e à cultura das periferias. Nesse contexto, a música é um meio importante de expressão e empoderamento nas comunidades periféricas. Porém, o impacto do neoliberalismo, desemprego e precarização do trabalho é discutido, ressaltando a busca por um "trabalho sonhado" que ofereça autorrealização e dignidade. Assim, o conceito de "Narrativas de Esperança" é introduzido, descrevendo como a esperança vai além da sobrevivência, tornando-se uma tática para lidar com o presente e uma estratégia para construir um futuro imaginado. Para a autora, as narrativas de esperança emergem em diversas expressões culturais e políticas no Brasil contemporâneo, incluindo campanhas eleitorais, obras literárias e discursos públicos. A esperança é vista como um fio condutor que liga passado, presente e futuro, impulsionando a ação e a transformação.

À luz de Facina (2022), é possível pensarmos a carreira artística, no caso da música em Juiz de Fora, como uma forma de resistência às estruturas sociais vigentes e até mesmo de persistência, quando não há incentivos suficientes e condições igualitárias de trabalho. Não utilizo o termo de "sobrevivência" ou mesmo "esperança", uma vez que estamos abordando campos de pesquisa diferentes, e ambos não foram observados na presente etnografia/netnografia. Porém, a pesquisa de Facina nos ajuda a entender como a carreira musical transita entre um sonho profissional, necessidade de trabalhos remunerados e uma defesa pela produção artística. Sua defesa é a esperança como resistência, especialmente em situações de violência, enfatizando que narrativas de esperança são ações sociais que entrelaçam linguagem, identidade e contextos culturais.

Exemplificando com casos juizforanos, os/as artistas locais se utilizam da arte, no caso da investigação a música, como forma de expressar suas visões de mundo, gostos, ideologias, posicionamentos políticos, estilos de vida, dentre tantos outros temas. Porém, mesmo que os/as músicos/as da presente pesquisa não se encontrem em situação de violência constante ou vulnerabilidade social, tal como analisado por Facina (2022), eles/as se utilizam da arte como forma de defesa de seus ideais e de resistência à conflitos estruturais presentes no país. O primeiro caso que podemos citar é a manifestação contra a o racismo, no qual uma das integrantes do grupo Samba de Colher, em seu trabalho solo, compôs um álbum musical inteiro colocando esse tema como central. Através do título "O peso da pele: (r)existência", a artista conta através da música como foi sua vivência no meio artístico sendo ela uma pessoa negra. As imagens abaixo ilustram artisticamente a forma como ela se utilizou dos elementos

e composições visuais para apresentar sua mensagem de resistência e também de afeto ao público.



À esquerda imagem de divulgação do lançamento do novo álbum⁴⁶ e à direita uma das capas utilizadas nos streamings⁴⁷.

É possível citar também os eventos “Encontro de Compositores” e “Encontro de músicos de bar” que mostram essa preocupação coletiva com a produção artística e espaços de trabalho dos/as músicos/as da cidade de Juiz de Fora. Além de proporcionarem um ambiente de troca de saberes, de experiências, composições, esses encontros servem para se inspirarem, reforçarem seus lugares na sociedade e buscarem, através da mobilização do setor cultural, por melhores condições de trabalho. Em ambos os casos, predomina a narrativa da resistência como uma resposta às condições atuais do trabalho artístico que muitas vezes depende do financiamento governamental ou que sofre mudanças mediante a conjuntura política local, estadual e nacional.

Cabe destacar que ao abordar as trajetórias e atuações desses sujeitos artistas ao longo desse capítulo, buscou-se descrever o contexto social de suas atuações do que narrar sobre seus modos de vida, versando principalmente sobre o contexto histórico do movimento

⁴⁶ Imagem retirada do site: <https://www.youtube.com/watch?v=SfNlc86yk9Q>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

⁴⁷ Imagem retirada do site: <https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fis3-ssl.mzstatic.com%2Fimage%2Fthumb%2Fmusic126%2Fv4%2F68%2Feb%2F62%2F68eb62df-309a-e728-7ecb-a9a533c92c77%2F0.jpg%2F1200x1200bf-60.jpg&tbnid=SovnXeJaJn5o8M&vet=12ahUKEwjGybmIguCAAxVxCLkGHW6SDIIQMygGegQIARBV..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fmusic.apple.com%2Fbr%2Falbum%2Fo-peso-da-pele-r-exist%25C3%25AAncia-single%2F1599701871&docid=GmbmA8WONJgMcM&w=1200&h=1200&itg=1&q=alessandra%20crispin%20o%20peso%20da%20pele&client=firefox-b-d&ved=2ahUKEwjGybmIguCAAxVxCLkGHW6SDIIQMygGegQIARBV>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

musical em questão, as condições de pandemia e etc (HOBSBAWN, 1998). Para elucidar essa questão, retomo a trajetória do grupo Tata Chama e as Inflamáveis que se consideram pertencentes ao estilo musical chamado Nova MPB, esse por sua vez é um segmento atual na música brasileira que remete as primeiras produções da MPB em meados da década de 60 e depois na de 80, porém com novas abordagens. Sendo um gênero musical composto majoritariamente por jovens de classe média mais intelectualizada (principalmente pelas formações em ensino superior), os temas abordados nas canções tendem às questões políticas como o movimento feminista, a defesa da sexualidade livre, da visibilidade de gênero, entre outros. Assim, observa-se que essa temática também se faz presente nas canções e performances da banda Tata Chama e as Inflamáveis, quer dizer, mesmo sendo uma produção localizada na cidade de Juiz de Fora, ela está em consonância com o contexto histórico-social desse movimento musical. Nesse sentido, as trajetórias dos/as artistas e dos grupos está relacionando com o momento em que estão ativamente produzindo suas artes. Para que a banda pudesse se dedicar à Nova MPB, foi necessário que esse estilo musical fosse possível, sendo considerado como uma das opções/escolhas pelos sujeitos que fazem parte do grupo musical.

Outro exemplo de campo é o caso do grupo Samba de Colher, que resgata em seu repertório as músicas do pagode e samba dos anos 90, que atualmente estão em alta nas grandes mídias, como canais de televisão, rádios, *streamings* de música, com um apelo nostálgico desse período de maior sucesso dessas músicas⁴⁸. Essa atuação profissional nesse gênero musical pelas integrantes do grupo deve-se principalmente ao movimento do retorno e de novas produções musicais no setor. Assim, todo o trabalho artístico, realizado pelas mulheres do Samba de Colher em Juiz de Fora, está em consonância com as demandas e ofertas nesse contexto histórico-social e musical.

Enfim, não apenas artistas, os/as músicos/as da cidade são também atores políticos que se posicionam politicamente, defendem seus interesses e pontos de vista, utilizam de suas canções e interpretações para transmitir mensagens à sociedade de forma em geral, e resistem às estruturas nem sempre favoráveis aos seus trabalhos. Construir uma carreira profissional nesse setor consiste não apenas na dedicação e aprendizado necessários para a formação dos

⁴⁸ Vide maiores detalhes na reportagem “Por que, quase 20 anos depois, o 'pagode 90' continua em destaque?”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/01/13/porque-quase-20-anos-depois-o-pagode-90-continua-em-destaque.htm>. Acesso em: 06 de nov. de 2023.

sujeitos como artistas, ou seja, a construção de suas habilidades enquanto artífices, mas também reforço de seus espaços de atuação profissional, sendo autorais ou intérpretes.

3.3 Para quem: o público

A obra de arte é um produto feito por alguém para alguém, ou seja, tem-se o/a artista e o público, a quem a produção se destina. Apesar da tese centrar nos/as artistas que atuam profissionalmente na cidade de Juiz de Fora, deve-se também abordar uma questão importante neste contexto artístico: o público. Esclareço que minha intenção e proposição é pensa-lo a partir das interações sociais com os sujeitos artistas nos espaços urbanos e nas redes sociais (espaços virtuais), tendo em vista a arte como uma expressão coletiva. O objetivo aqui é entender como esses sujeitos assumem a categoria de público e quais as dinâmicas sociais são realizadas tanto nas performances ao vivo quanto no meio virtual.

Na minha dissertação de mestrado (BOVE, 2017) o direcionamento era observar e entender o público frequentador e consumidor das músicas e produtos do estilo musical rock e heavy metal. Na presente tese o foco está mais nos artistas, na criação e reforço de laços sociais, afetivos e profissionais bem como nas relações tecidas com os espaços urbanos juizforanos. Porém, quem está consumindo essas produções também precisam ser destacados aqui. Retomo o que escrevi no início desse texto, o público não é uma categoria fixa, pois ao mesmo tempo que temos os/as artistas que se definem por suas ocupações profissionais, esses/as se tornam público quando estão apreciando, consumindo, ouvindo os/as demais artistas e suas produções. Dentre o público temos aqueles/as que não realizam nenhuma atividade musical, como por exemplo, tocar algum instrumento, compor ou interpretar canções, pessoas cujas as atividades profissionais e pessoais não possuem a música como elemento central, mesmo que o consumo da mesma faça parte de suas vidas. Quero dizer que, há tanto sujeitos que fazem da música a principal atividade exercida, seja compondo, interpretando ou gravando canções, mas há aqueles/as que apenas usufruem dessas produções, podendo ser pelo consumo individual, coletivo ou frequentando espaços que ofereçam apresentações ao vivo.

No que tange as características do público, seria difícil descrever, pois tal como os diversos fazeres musicais na cidade, existe uma vasta gama de quem as aprecia, consome e participa dessas atividades. Em Juiz de Fora há atrações musicais para todos os públicos, abrangendo os variados estilos musicais, diferentes faixas etárias e classes sociais.

Categorizá-los como uma unicidade estaria reduzindo toda a sua diversidade e fluidez, já que não necessariamente os sujeitos mantem seus gostos musicais fixos, na verdade, na maior parte das vezes suas escolhas dependem de suas experiências com determinados/as artistas e músicas, emoções, sentimentos, relações sociais, dentre outros.

Se no contexto atual, os sujeitos podem construir suas identidades de forma singular, serem heterogêneos, vivenciarem fronteiras fluidas, o que então os caracterizam como público de determinados estilos musicais ou gera a sensação de pertencimento a alguma rede de afinidades de gostos? Por mais heterogênea que sejam essas construções de identidade, há certas regularidades no que se refere as escolhas desses indivíduos. A forma como as pessoas expressam suas preferências não são apenas feitas pela subjetivação dos sujeitos, cabe elencar as interações sociais como outro determinante dessas escolhas (GARSON, 2009). O indivíduo escolhe a partir de um campo de possibilidades, no qual o gosto será representado tanto pelas preferencias pessoais desse sujeito quanto por como ele avalia o mundo social. Dessa forma o que se deve ou não gostar estará relacionado com os jogos de poder desse universo musical.

Ao falar sobre o gosto refiro-me as divisões sociais, estando presentes nos aspectos mais corriqueiros da sociedade (BOURDIEU, 2007). Pois, os indivíduos fazem suas escolhas e julgamentos mediante a posição que ocupam na estrutura social. Assim, quanto maior for o prestígio de determinado grupo, maior será sua influência nos demais. Ou seja, esses jogos de poder estão presentes no fazer musical nas suas hierarquias, tanto internas quanto externas. Internas referindo a própria rede, no qual os sujeitos com maior tempo de pertença ocupam um lugar de prestígio em relação aos novatos. E externas na relação entre os diferentes espaços de atuação e estilos musicais, pois há aqueles que são mais valorizadas, exercendo um papel fundamental na construção de gostos musicais da cultura de massa, e outras que atingem uma contingência menor de público. Não busco comparar a qualidade desses fazeres musicais, acredito que não seja possível, uma vez que estamos lidando com diferentes ambientações, estilos, sentimentos, dentre outros. A questão é elucidar de que forma o público vai se constituindo e sendo parte do “fazer musical” juizforano.

Estatisticamente é difícil demonstrar como é o “público”⁴⁹ ouvinte e consumidor de música na cidade de Juiz de Fora, tendo em vista o levantamento de dados sobre suas escolhas

⁴⁹ “Público” está entre aspas para referenciar a categoria de oposição ao dos/as artistas, mas não significa que em Juiz de Fora há um único público, com características específicas e homogêneas, pelo contrário, há uma heterogeneidade que impossibilita tal redução à uma unicidade do mesmo.

por estilos, formas de consumo e interações. Além disso, outra tarefa que demandaria ferramentas de coleta de dados e análises específicas seria conseguir mapear e classificar/categorizar a população local, focando em divisões de classe, gênero, raça/etnia, regiões que habitam, entre outros. Como a principal proposta metodológica desta tese é a pesquisa qualitativa e o uso da etnografia/pesquisa de campo na forma de produção dos dados, seria necessário um aprofundamento no formato das pesquisas quantitativas para então ser possível alcançar tais objetivos mais macros no que diz respeito ao “público” ou mesmo sobre os/a artistas da cidade.

Seguindo dentro da proposta metodológica do presente trabalho é possível realizarmos algumas considerações sobre o “público”, como uma categoria geral e com as suas especificidades tal como foram observadas ao longo da pesquisa de campo. Ainda que o cerne da investigação sejam aqueles/as que possuem a música como profissão e que se utilizam dos espaços urbanos como lugares de suas apresentações, a audiência de suas performances ao vivo bem como no meio virtual faz parte do que venho defendendo ser uma rede artístico-musical juizforana. Da mesma forma que Juiz de Fora proporciona uma variedade de experiências musicais, as pessoas que ouvem, consomem as músicas e frequentam os espaços de apresentações ao vivo também são diversificadas em suas escolhas e preferências.

Na busca de uma melhor compreensão no que se refere as escolhas dos sujeitos juizforanos devemos nos debruçar sobre a temática do gosto e da interação entre sujeitos, artistas e espaços urbanos, tão cara a essa pesquisa. Hennion (2011, p.260) sublinha que “quando alguém diz que gosta de ópera ou de rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa.”. E complementa, “a música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta.”. Durante as observações participantes, foi possível perceber no caso juizforano essa relação, ou melhor, demonstração do gosto das pessoas bem como as interações feitas nas performances ao vivo e/ou no meio virtual, nas redes sociais.

Observou-se que as escolhas dos sujeitos por determinados/as artistas é tida principalmente pela frequência nas apresentações ao vivo e também no meio virtual, principalmente nos *streamings* de música e nas redes sociais. Essa participação quase sempre é marcada pelos registros instantâneos e publicação dos mesmos principalmente nas redes sociais. Proponho nesse subtítulo duas categorias centrais para se pensar sobre o público através do que foi realizado na pesquisa etnográfica. A primeira seria os/as frequentadores se

referindo aos sujeitos que fazem parte ativamente dos eventos artísticos na cidade, e o segundo aos ouvintes, que são àqueles/as que consomem as canções, mas que não necessariamente vão aos shows.

3.3.1 Frequentadores

A cidade conta com um caleidoscópio de programação cultural, oferecendo atrações para diferentes gostos, faixas etárias e localidades. E é nessa diversidade que se busca aqui elementos que possam caracterizar o público e qual a sua relação com o “fazer musical” juizforano. Frequentar os estabelecimentos e demais espaços da cidade que possuam músicos/as se apresentando é uma das formas de demonstrar suas preferências de gosto, sejam elas pelos tipos de locais, bares, casas de show, teatros, dentre outros, pelo estilo musical que é tocado ou pelos/as artistas. O “estar presente” nas performances ao vivo se enquadra tanto na área de lazer quanto corresponde a importância que é dada ao ambiente musical. Dentre os frequentadores podemos relacioná-los com os espaços/estabelecimentos aos quais frequentam e sua afinidade com os/as artistas ou estilo musical dos shows ao vivo. Se refere aqui as localidades como um aspecto importante das construções das territorialidades de lazer da cidade.

No início desse capítulo foi apresentado os diferentes tipos de estabelecimentos e eventos que possuem atrações musicais, retomo a classificação deles para relacionar com o tipo de público que foi observado durante a pesquisa qualitativa. Partindo dos espaços externos que remetem ao ambiente domiciliar, a “laje e o quintal”, pode-se dizer que esses espaços evocam as estruturas arquitetônicas das moradias encontradas em sua maioria nas regiões periféricas da cidade ao passo que também estão situados nessas áreas. E tal qual sua referência espacial, o público desses espaços são em maior parte habitantes dos bairros mais afastados do centro e que possuem justamente esses estabelecimentos como atividades de lazer, uma vez que o deslocamento para outras partes da cidade depende tempo e mobilidade espacial. Composto geralmente por pessoas adultas e idosas negras, o público possui laços sociais mais próximos, ou mesmo íntimos, com os/as donos/as dos estabelecimentos e com os/as músicos/as, além de serem amigos/colegas entre si. Vide o caso do “Samba na Laje” realizado todos os sábados à noite no bairro Santa Luzia, situado em um beco em uma das regiões periféricas e afastadas do centro, muitos de seus frequentadores são moradores do bairro ou possuem carros e motos, que ficam estacionados na rua em frente ao

estabelecimento. A heterossexualidade e a cisgeneridade⁵⁰ se mostra muito presente entre esse público, como foi observado nas investidas amorosas da noite bem como nas companhias dessas pessoas. Apesar de conglomerar pessoas de renda mais baixa, há entre seus frequentadores figuras públicas e com renda mais altas de Juiz de Fora, como políticos.

Nesses espaços há poucas cadeiras e mesas disponíveis, grande parte dos frequentadores ficam em pé e aproveitam para dançar, sozinhos/as ou em casal. Aqui não basta apenas “estar presente” como também é necessário “não estar parado”, a constante movimentação dos corpos ritmadas ao som das canções ditam a dinâmica da noite. Convidar pessoas desconhecidas para dançar juntinho é outra importante característica desses shows, principalmente quando a música se refere a temas como amor e relacionamentos afetivos. O público no início se mostra um pouco tímido, porém com o avançar da hora, a descontração toma conta do local até o encerramento do bar.

A relação de proximidade e de certa intimidade entre os sujeitos também são observados nos espaços aqui denominados de “casa”. Porém, diferentemente desses anteriores, as casas estão situadas em regiões mais centrais ou em bairros que possuem uma infraestrutura direcionada para o lazer, mesmo que estejam mais afastados do centro. Entre essas “casas” há tanto as de sentido literal, ou seja, são moradias residenciais ou construções antigas da cidade que são utilizadas como espaços comerciais, e as que se identificam como esse ambiente. A proposta desses espaços é próxima as dos anteriores, de ser um local onde as relações entre os sujeitos sejam de afinidade e intimidade.

Os frequentadores desses estabelecimentos são em sua maioria jovens brancos que moram em diferentes partes da cidade, mas não possuem veículos próprios, utilizando carros de aplicativo, táxi ou transporte público. Pela observação foi possível destacar que há uma presença equilibrada entre os heterossexuais e as demais orientações sexuais no público bem como suas identificações de gênero⁵¹. E os frequentadores são quase exclusivamente universitários de classe média. Um exemplo desses espaços é o “Uthopia”, localizado no Bairro São Pedro, mais afastado do centro, porém próximo à Universidade Federal da cidade e uma das regiões que vem passando pelo processo de gentrificação urbana, dando prioridade às construções de grandes condomínios residenciais e investimentos na parte de infraestruturas de acesso e de lazer nesses bairros.

⁵⁰ Nomenclatura atribuída as pessoas que se identificam com o gênero atribuído em seu nascimento, por exemplo mulher e homem.

⁵¹ As orientações sexuais mais observadas foram a homossexualidade, a bissexualidade e a pansexualidade. Já nas identificações de gênero, haviam mulheres trans, homens trans e não-binários.

Por ter uma estrutura familiar à de uma casa, esses estabelecimentos possui vários ambientes de interação, no qual o público pode usufruí-lo da forma que desejar. Por exemplo, a parte da varanda e da sala são utilizados para conversas e a do palco para dançar e assistir as apresentações artísticas, já que há paredes que separam esses espaços e consequentemente suas dinâmicas. Na parte onde ocorrem os shows quase não há cadeiras e mesas, quando necessários, o público usa os demais espaços que possuem lugares para sentar, como na sala e varanda/área externa. Durante as apresentações ao vivo, completamente todos se concentram na parte principal da casa, dançam em sua maioria sozinhas/os as canções, balançam os corpos e até mesmo fecham os olhos para “sentirem” as músicas. Observou que muitos/as se conhecem entre si e que já se sentem em clima de descontração logo na chegada ao estabelecimento perdurando até o final da noite e início da madrugada.

Já os “bares e outros estabelecimentos comerciais” que possuem atrações musicais são espaços mais ordinários da vida dos sujeitos urbanos. E tal como foi apresentado nos dois tipos anteriores, a “laje e o quintal” e a “casa”, sua localidade configura também que serão seus frequentadores. Se o estabelecimento se situar em zonas periféricas, o público será em sua maioria formado por moradores/as das proximidades, se for em regiões centrais, será composto principalmente por pessoas que possuem fácil acesso à essas localidades. Enquanto nas regiões mais afastadas do centro os frequentadores são “fiéis” aos estabelecimentos, chegando a de certa forma “bater ponto” aos finais de semana nesses espaços, os do centro da cidade são majoritariamente mais voláteis e buscam vivenciar mais de um local em seus momentos de lazer. A música por ter a característica de “som ao fundo”, acaba não assumindo um espaço de protagonismo somados a disposição do local que é preenchido com mesas e cadeiras, induzindo os sujeitos ficarem sentados durante sua permanência no local. Alguns movimentos corporais são observados, porém bem mais tímidos se comparados com outros locais. Geralmente se observa que em regiões mais afastadas do centro o público na maior parte dos casos são cisgêneros e heterossexuais, e na parte mais central há a tendência de nos depararmos com frequentadores que fazem parte de outras identidades de gênero e orientações sexuais.

As “ruas, avenidas, praças, teatros, entre outros” se enquadram nos eventos extraordinários vivenciados em Juiz de Fora. Os frequentadores desses eventos seguem as características principais dos mesmos, em outras palavras, se a atração cultural é realizada em locais que possuem fácil de acesso e seus valores de ingresso e nos produtos ofertados são mais altos, irão privilegiar pessoas com poderes aquisitivos maiores, mas se for eventos

gratuitos ou à preços populares, será mais acessível as classes médias e baixas. Os eventos que são realizados em vias públicas como ruas, avenidas, praças buscam abranger uma variedade da população, tanto moradores dos bairros periféricos quanto os que moram em regiões centrais e zonas sul, um exemplo desse tipo de evento é o carnaval de rua. Porém, os que são promovidos em espaços privados, tende concentrar um público em específico, como o “JF Rock City⁵²”, realizada em uma casa de show afastada do centro da cidade e pouco acessível a maior parte da população da cidade.

No que tange a relação do público com a oferta dos estilos musicais na cidade, podemos dizer em termos gerais que essas escolhas se aproximam de seus gostos, mas que um dos determinantes é justamente a identificação com a proposta musical. Assim, é possível perceber que em bairros mais afastados do centro ou em locais mais acessíveis (como bares) o samba, o pagode e o funk se encontram mais presentes ao passo que o rock, a MPB, o sertanejo estão em sua maioria nas regiões centrais. Essas territorialidades musicais ilustram a forma como os frequentadores incluem as atividades culturais em seus momentos de lazer, podendo ser mais regionalista, ou seja, mais próxima da moradia e estilo de vida desses sujeitos, ou mais metropolitana, conglomerando diferentes opções de entretenimento musical.

3.3.2 Ouvintes

Começo esse subtítulo com a seguinte frase: “todo frequentador é um ouvinte, mas nem todo ouvinte é um frequentador”. Essa afirmação é resultado da pesquisa etnográfica e netnográfica realizada em Juiz de Fora, no qual se atentou para o comportamento do público diante das ofertas de espaços com atrações musicais e suas exposições de gosto, principalmente no ambiente virtual. Não busco aqui descrevê-los como fiz no tópico anterior, pois não há uma localidade ou algo concreto onde é possível realizar a observação *in loco*, como foi feito nas observações participantes nos diferentes eventos e espaços da cidade. Quando se abre o estudo de frequentadores para os/as ouvintes, abre-se também o campo de pesquisa. Entende-se aqui que esses últimos são pessoas que consomem a música das mais variadas formas sem necessariamente frequentar os espaços das apresentações ao vivo, como é realizado pelos primeiros. A fidelidade de frequência aos estabelecimentos ou aos shows

⁵² Evento musical, direcionado ao estilo musical rock, realizado anualmente na casa de show Cultural Bar, localizado na Av. Deusdedith Salgado, no bairro Teixeiras.

ao vivo não são a prioridade, na verdade correspondem a última instância de preocupação desses sujeitos.

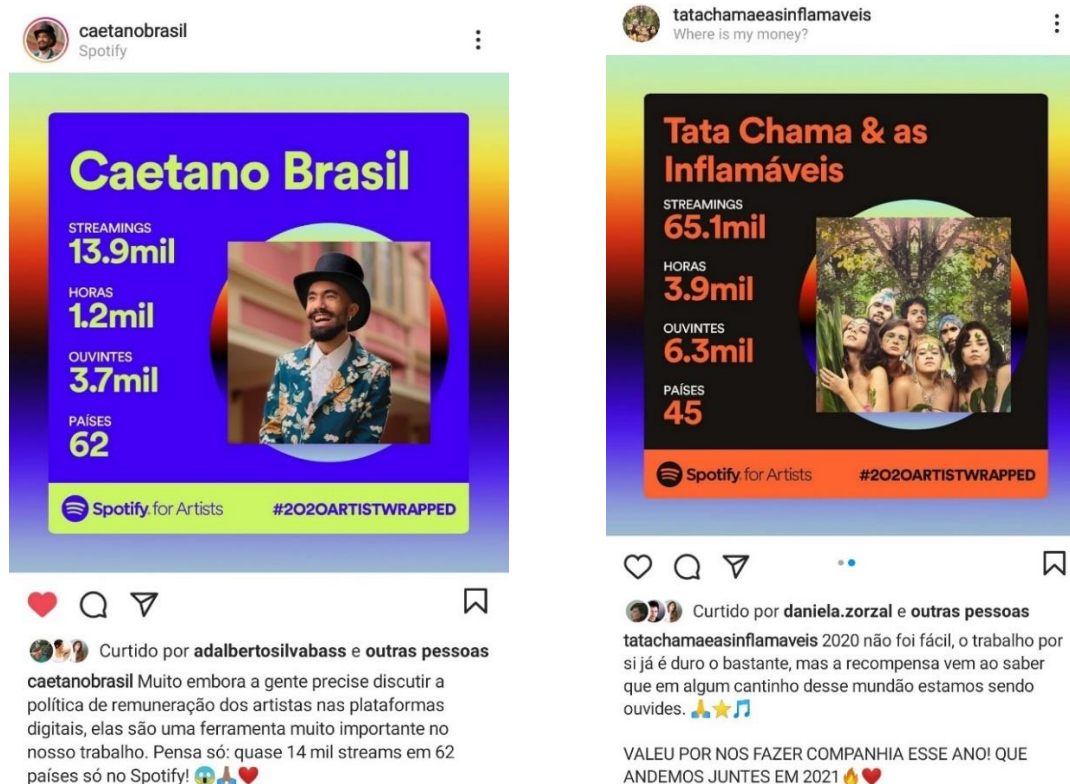
Uma das formas de “ser ouvinte” é consumir os produtos musicais, no caso as canções, seja de forma despreziosa, como no caso de estabelecimentos comerciais que colocam músicas durante o seu funcionamento, por exemplo academias de ginástica, lojas, restaurantes, bares, dentre outros. Aqui, é inevitável que não se escute o que está sendo transmitido nas caixas de som desses locais, pelo menos enquanto permanecer neles. Mesmo que as preferências musicais dos sujeitos sejam diferentes das tocadas nesses ambientes, a música se faz presente e os colocam como ouvintes nesses espaços. Se a música ambiente for de agrado dos clientes desses estabelecimentos, pode ser entendido como algo positivo na experiência pessoal, mas se não for, se torna um elemento dissipador de potenciais públicos. Cito também as trilhas sonoras de novelas, filmes, séries e vídeos, que estão presentes neles, mas que não correspondem a um gosto específico, mas que buscam compor a ambientação sensorial do que está sendo assistido/ouvindo. Essas também podem ser apreciadas ou não pela audiência.

Outro aspecto que faz parte do ouvinte é consumir intencionalmente canções e acompanhar com regularidade as produções de determinados/as músicos/as e/ou bandas. Nesse aspecto se enquadram quase toda a população, salvo raríssimas exceções, que são quem não gosta de música em si. A escolha pela forma de consumo abrange desde canais de rádio locais, no qual se escuta uma estação, mas não as canções que serão exibidas, uma vez que os ouvintes não possuem esse poder de escolha sobre elas; até a personalização de listas de canções⁵³ em aplicativos de música online⁵⁴ baseadas exclusivamente em suas preferências de gosto (vide imagens abaixo). O “ouvir”, ou desfrutar da experiência de escutar as canções podem estar atrelados à aspectos mais ordinários do cotidiano, por exemplo músicas ouvidas quase sempre individualmente, como uma experiência “solo”, no percurso ao trabalho, enquanto realiza alguma atividade doméstica (na preparação de refeições, na limpeza da residência, etc.), durante exercícios físicos (como caminhadas, corridas, treinos de musculação, dentre outros), entre outros afazeres. Há também as experiências extraordinárias e remete a um aspecto coletivo, podemos chamar de um “ouvir em conjunto”, no qual a música assume um lugar de destaque, como reuniões caseiras entre amigos e familiares (almoços, jantares, churrascos e outros), festas comemorativas

⁵³ Também conhecidas pelo seu termo em inglês: *playlist*.

⁵⁴ Comumente referências pela nomenclatura em inglês: *streamings*.

(aniversários, casamentos, formaturas, etc.), datas festivas (carnaval, natal, festas juninas) e demais eventos sociais.



Ambas imagens apresentam as estatísticas do ano de 2020 sobre os artistas e ouvintes na plataforma digital (*streaming*) Spotify, à esquerda do artista “Caetano Brasil” e à direita a banda “Tata Chama e as Inflamáveis”⁵⁵.

Retomando a frase de abertura desse subtítulo, em termos gerais é possível enfatizar que os sujeitos que consomem as canções e acompanham os trabalhos artísticos de seus ídolos musicais, não necessariamente irão participar com regularidade de suas performances ao vivo, pois algumas variáveis podem impedir tal presença ou mesmo não ser uma escolha desses sujeitos. No que diz respeito aos dificultadores dessa frequência regular nos espaços com atrações musicais na cidade estão: o pouco tempo e o baixo orçamento a ser destinado aos momentos de lazer fora de casa. O que por sua vez, colocam os sujeitos em posições de escolhas por determinados eventos e não outros, ou até mesmo não escolher nenhum deles, pois apesar de todos esses ser de seus interesses e façam parte de seu gosto musical ou sejam

⁵⁵ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

lugares possíveis de se frequentar, se tornam inviáveis devido os critérios de seleção entre as atividades de lazer que é possível e que está disposto a fazer.

Acrescento que nos/as frequentadores o consumo das produções artísticas e espaços destinados a elas na cidade é localmente situado, ou seja, a maior parte da frequência desses sujeitos é em shows de artistas ou interpretes da cidade. Já os ouvintes, principalmente aqueles/as que raramente participam das atrações culturais em Juiz de Fora, concentram-se suas escolhas nas mais variadas opções, podendo ser canções e artistas locais quanto nacionais ou internacionais. Destaco que não estou afirmando que os/as frequentadores só escutam artistas juizforanos em suas atividades ordinárias e extraordinárias que não fazem parte das performances ao vivo, porém estou descrevendo que participar desses eventos musicais regulares da cidade possui um papel importante tanto na escolha da forma como será vivenciado seus momentos de lazer quanto reafirmam suas preferências nas escolhas pelos lugares e shows que frequentará. Assim, mesmo que os/as ouvintes façam parte do público dos/as artistas locais, consumam suas canções disponibilizadas em sites e plataformas online ou adquiram as mídias físicas como os CDs, Vinis, entre outros, não serão necessariamente a mesma audiência encontrada nas performances ao vivo, no qual as interações com os/as artistas são mais diretas e correspondem a uma vivência do espetáculo artístico ou da festa em si.

3.4 Como: o encontro entre o onde, quem e para quem

Busca-se neste subtítulo descrever como as interações entre o que foi apresentado até momento acontecem tendo como elemento comum o “fazer musical” juizforano. Se nesse momento já estamos cientes do “onde” são realizadas as apresentações musicais na cidade, “quem” são os agentes ativos dessas produções artísticas e “para quem” esses shows são direcionados, é necessário entender o “como” esses aspectos se relacionam entre si através do que foi observado na etnografia e netnografia da presente investigação.

3.4.1 Os shows (performances ao vivo)

O primeiro aspecto que se relaciona diretamente com o onde, quem e para quem são os shows. O encontro dos agentes ativos, como os/as artistas, a equipe de apoio e técnica, os produtores culturais, os/as donos/as dos estabelecimentos, com o público, os frequentadores

esporádicos e assíduos dessas performances e os locais, onde essas interações se tornam observáveis. Já foram descritos anteriormente as estruturas dos espaços que possuem atrações musicais, as diferentes formas de atuação artística e quais as características do público que acompanham os/as músicas em suas apresentações ao vivo. Pretende-se nesse subtítulo descrever como o show ao vivo acontece, focando nos elementos centrais que os compõe.

Antes do show propriamente dito há todo um trabalho por parte dos agentes: artistas, produtores e responsáveis pelos estabelecimentos ou espaços, de divulgação do evento. Essa divulgação geralmente é realizada através de cartazes ou panfletos nos locais onde serão realizadas a performance, e também podem ser encontrados espalhadas em alguns lugares da cidade, colados em muros, postes, entre outros. Além disso, os/as artistas e gestores/as desses estabelecimentos fazem publicações em suas redes sociais na internet convidando o público a comparecer ao evento. Há ainda músicos/as que conseguem divulgar seus shows na agenda da programação cultural da semana na cidade nas mídias locais como canais de rádio e de televisão. A preparação pré-show é importante não só pra promover o evento como para dar visibilidade aos eventos musicais em Juiz de Fora.

Outra etapa que antecede o evento em si e que se encontram em uma área mais reservados aos artistas, são os treinos das músicas, no caso os ensaios individuais ou de bandas. Esse momento é destinado ao aperfeiçoamento do que será tocado no dia do evento bem como a escolha das canções que farão parte do repertório. Os ensaios abertos ao público não são divulgados, apenas as pessoas mais próximas aos músicos/as ficam cientes do acontecimento. Durante a investigação foi possível acompanhar alguns deles, justamente pela proximidade enquanto pesquisadora. Nesses ensaios abertos, apesar de simularem o dia do show, a banda se encontra mais despojada e atenta a trechos específicos das músicas que precisam ser ajustados, observando o ritmo, afinação, marcação do tempo, entre outras questões técnicas.

No dia do show, os/as artistas (e em alguns casos também a equipe de apoio e técnica) precisam chegar previamente ao local, pois precisam montar toda a estrutura necessária as suas apresentações. Se tratando de espaços pequenos, como bares, menor será o tempo de montagem e por sua vez menos pessoas necessárias para dar suporte técnico, mas se for em espaços maiores, mais tempo e mais pessoas precisaram ser mobilizadas para concluir o trabalho de montagem de todos os equipamentos. Cabe destacar que em algumas apresentações além da parte técnica de som, é necessário enfeitar o palco, colocando objetos de cunho decorativo que foram previamente escolhidos para comporem a aparência visual

pro show. Entre os/as artistas, alguns/as se arrumam e se preparam nos camarins, nesse meio tempo de montagem do palco e show, enquanto outro/as já chegam no local protos. E é também nesse momento em que o palco já está arrumado e os/as músicas/os estão terminando de se organizar que o público começa a chegar ao local.

A performance ao vivo segue a seguinte lógica: músicas de abertura (como um convite ao público a prestar atenção ao que será tocados), o ápice (que é o meio show) e o encerramento (canções finais ou quando acontece o bis, que são músicas extras a serem tocadas). E conta com um jogo de iluminação que coloca a apresentação musical em evidência, diminuindo luz sob nas demais partes do espaço. As pessoas que estão acompanhando o show vão vivenciando de forma diferenciadas cada canção, algumas observam atentamente a apresentação, outras intercalam, ora olham para os/as artistas e ora conversam, e ainda quem não se preocupa com que está acontecendo no palco e às vezes nem próximas a ele ficam. A movimentação corporal nos ambientes em que há espaço pra plateia se mexer é percebida no dançar sozinho, no dançar juntinho, no balançar dos corpos, nas manifestações de apoio aos artistas (como aplausos, assovios, gritos), no cantar junto, entre outras. A reação do público serve como um termômetro que está ou não agrando eles/as. À medida que as interações por parte dos ouvintes vão crescendo, os/as músicos também vão se envolvendo mais com eles/as, e vice-versa. A última canção marca o fim do show que é seguido por fortes aplausos da plateia e agradecimentos por parte dos/as artistas.

Todo o trabalho realizado no pré-show, agora é feito o inverso no pós-show. É necessário desmontar e guardar tudo que foi utilizando durante a performance. Somados a isso, os/as artistas precisam dar atenção as pessoas que se aproximam para conversar com eles/as e contar como foram suas experiências com o show, elencar alguma canção que as marcaram, fazerem registros fotográficos com seus ídolos e também reforçar laços de amizade, caso já sejam conhecidos/as dos/as músicos/as. O clima de encerramento também é feito pelos/as responsáveis pelo espaço que acendem as luzes, enfatizando a ruptura com o momento da performance, e fecham os pedidos de comidas e bebidas do estabelecimento.



Ambas as imagens mostram o registro realizado pelo público durante os shows com seus smartphones, à esquerda o “Encontro de Músicos de Bar” e à direita o evento cultural “Pólen”⁵⁶.

Cabe acrescentar que ao longo das performances ao vivo, as pessoas que estão apreciando o show fotografam e fazem pequenos vídeos que são disponibilizados em suas contas pessoais no Instagram, Facebook, Twitter, dentre outros (vide imagens acima). Os/as responsáveis pela organização do evento bem como os/as proprietários/as ou gestores/as dos lugares das apresentações também fazem esses registros como uma forma de propaganda e de divulgação. Especificamente no ambiente virtual, além da publicização dos conteúdos fotográficos e filmicos, o “público” ou fãs (nomenclatura geral que remete àqueles/as que gostam, consomem e usufruem das obras artísticas) se utilizam das redes sociais para demonstrar seus gostos musicais através de menções aos artistas que gosta, seja por publicar fotos legendadas com trechos de canções, seja colando partes das canções em pequenos vídeos mais corriqueiros (não necessariamente de algum evento musical) ou mesmo compartilhando suas *playlists* (lista de canções) nos *streamings* (como Spotify, Deezer, etc.).

3.4.2 As lives (performances online)

O protagonismo toma a cena diante dessa nova realidade global, se com os avanços tecnológicos o meio artístico ganhou mais espaço e independência em suas produções, no cenário de isolamento social, o mundo digital era a única forma de expor seus trabalhos. As *lives*, performances ao vivo disponibilizadas em tempo real nas plataformas/sites online,

⁵⁶ Imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

ocuparam os espaços dos shows nesse tempo de distanciamento social. A amplitude e participação de suas audiências variava segundo o público e fãs prévios a pandemia e também os/as novos/as seguidores/as que começavam a acompanhar os trabalhos artísticos. Vale ressaltar aqui a importância da divulgação desses eventos online, bem como das produções realizadas nesse período. Usar as redes sociais, páginas oficiais, sites e plataformas de *streaming* já era habitual pelos/as artistas, e como foi observado ao longo da pesquisa, também no caso juizforano. A diferença está que antes da pandemia, esse era um recurso complementar, importante, mas não tanto quanto as grandes mídias e divulgações diretas em eventos, cartazes espalhados pela cidade e o próprio boca-a-boca. Contudo, no ambiente restrito de contato físico, o digital assumiu o protagonismo e conjuntamente seus interlocutores, que tomaram a responsabilidade do que é ou não postado em suas páginas/sites/contas oficiais. No setor artístico, toda a produção, sendo ela de menor ou maior escala, depende de como os/as artistas se relacionam com essas ferramentas e de que forma podem usá-las ao seu favor, visando um maior número de seguidores/as, de compartilhamento de postagens públicas e de divulgação de seus trabalhos propriamente ditos.

A dinâmica das lives seguiam certas características, a maioria era realizada em horários do final da tarde e início da noite e geralmente aos finais de semana, muitas ficavam disponibilizadas nas plataformas (Youtube, Instagram, Facebook, dentre outras) após seu encerramento, a captura de imagem e som era feita de forma simples com equipamentos pessoais dos/as artistas (câmera do smartfone ou webcam, microfones dos próprios fones de ouvido ou do aparelho celular), os perfis de divulgação eram os profissionais, seja da banda ou artista solo, sendo que a duração era entre trinta minutos a uma hora (dependendo da plataforma), além disso o público podia reagir ou comentar durante o evento através da parte destinada a esse tipo de interação nas redes sociais/*streamings*.

Dois tipos de *lives* se destacaram no ramo artístico: as apresentações/performances e as entrevistas ou bate-papos. Em ambas a captura de imagem e som são ao vivo, ou seja, simultâneas com a disponibilização nas plataformas e contam com a interação da audiência ao longo das *lives*. Nas do primeiro tipo, as apresentações artísticas são realizadas pelos/as próprios/as artistas que usam seus perfis oficiais em uma das plataformas online (redes sociais) e publicizam o registro simultâneo. Assim, o público pode acessar a *live* e acompanhar em tempo real a performance. Nesse caso, ao longo da pandemia, a casa se tornou o exclusivo lugar de trabalho para os artistas músicos/as, compondo então o cenário

de fundo das apresentações. Com uma câmera fixa onde o/a artista ou artistas estão centralizados na tela da filmagem e com a captação de áudio correta, inicia-se o show online. Tal como nas apresentações presenciais pelos espaços urbanos, nos registros assíncronos os/as artistas também seguem uma lista de canções a serem tocadas, com início, meio e fim. E ao final aproveitam o tempo para se relacionar com o público, agradecer a presença e descrever a experiência. Um ponto curioso é que as palmas sempre batidas ao final de cada canção nas performances presenciais, nas virtuais são substituídas pelo símbolo de palmas, que é o desenho de duas mãos batendo, porém sem som. Portanto, ao final de cada música é necessário que o/a artista ou artistas olhem para a tela e veja as mensagens do público.



À esquerda *story* de propaganda da casa de show Utopia em prol dos/as artistas durante a pandemia de Covid-19 e à direita publicação da banda Tata Chama e as Inflamáveis sobre seus trabalhos artísticos, ambas divulgadas no Instagram⁵⁷

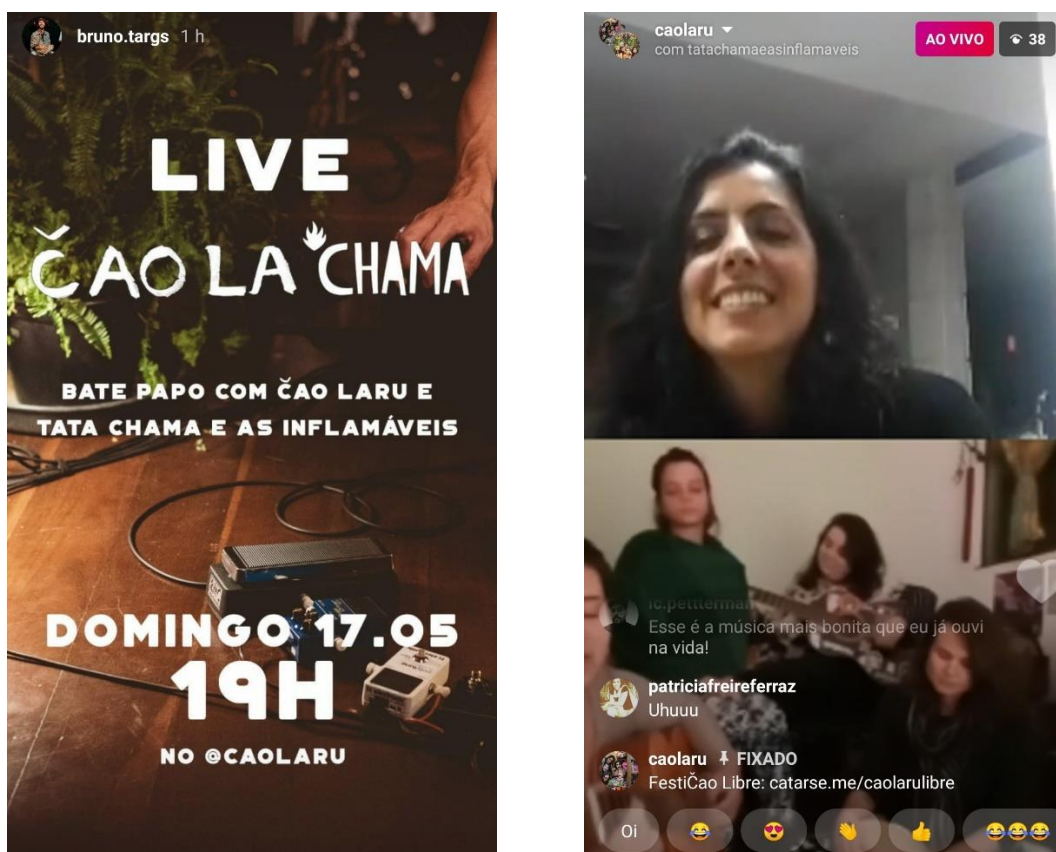
⁵⁷ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).



À esquerda programação das lives realizadas pela FUNALFA e à direita registro da live realizada por um dos integrantes da banda Tata Chama e as Inflamáveis⁵⁸.

No segundo tipo, as entrevistas ou bate-papo possuem a mesma estrutura técnica das lives de performance, porém, ao longo da filmagem mais de um perfil é acionado, o da/o entrevistador/a e do/a artista ou artistas. Ao longo do acompanhamento das dinâmicas nas redes sociais percebeu que a maior parte das vezes os/as entrevistadores também eram artistas, principalmente músicos/as, e as conversas tangenciavam mais para assuntos gerais sobre a carreira profissional e demandas mais pessoais sobre a relação entre o/a entrevistador/a e entrevistados/as, como por exemplo algumas experiências que tiveram juntos/a ou casos similares. A forma da *live* seguia um roteiro podendo ser composto por questionamentos feitos pelo/a próprio/a entrevistador/a ou seguindo perguntas sugeridas pelo público ou uma mistura dos dois enfatizando o ambiente de descontração, sem formalidades e com uso de uma linguagem mais corriqueira. E comentado ao final, era solicitado uma “palinha” aos artistas, que tocavam uma ou duas canções.

⁵⁸ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).



À esquerda divulgação no story da live dos grupos Cao Laru e Tata Chama e as Inflamáveis e à direita a live propriamente dita⁵⁹.

Tendo em vista a ampliação do alcance dos seus trabalhos, muitos/as dos/as artistas acompanhados/as na presente pesquisa fizeram uso de mais um recurso: as parcerias. Elas foram tanto entre os/as próprios/as artistas quanto com espaços (como casa de show, bares, etc) e com marcas. As redes sociais (principalmente o Instagram, o Facebook, o Tik Tok e o Twitter) foram e são formas importantes de acompanhamento no contexto de netnografia. Especificamente nessa investigação, elas tornaram possível a observação à distância dos sujeitos que já faziam parte da pesquisa como também foi possível conhecer novos/as. Aqui destaco as parcerias, pois por elas consegui mapear, de certa maneira, as pessoas e espaços que fazem parte da rede artístico-musical juizforana. Através das marcações em publicações públicas nas páginas e perfis oficiais dos/as artistas e de seus grupos, fui seguindo suas manifestações, eventos online, composições, divulgações, dentre outros incluindo até aspectos de suas vidas pessoais.

⁵⁹ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

Em um novo contexto social, as *lives* foram de extrema importância para que os/as artistas pudessem dar continuidade em seus trabalhos, iniciar outros e se manterem próximos/as ao público. Além do uso cotidiano e pessoal das redes sociais e demais plataformas online como os *streamings*, a classe artística usufruiu (e segue usufruindo) desses recursos tendo em vista a potencialidade de alcance que eles possibilitam. As fronteiras entre o trabalho artístico e o público não são apenas territorialmente, mas também virtualmente, ou seja, qualquer pessoa que tiver acesso à rede de internet e aparelhos eletrônicos capazes de acessá-la (como smartphones, tablets, notebooks, computadores, televisores, assistentes eletrônicos, dentre outros), podem consumir os conteúdos produzidos por artistas de todo o mundo. A globalização dos meios de comunicação possibilitou também esse acesso aos bens culturais tais como música, vídeo clips, filmes, vídeos, livros, etc. Portanto, cabe frisar que as *lives* que tiveram grande importância no contexto de isolamento social segue sendo uma das atividades complementares no meio artístico mesmo com o retorno das atividades presenciais⁶⁰.

No que tange a performance, as *lives* se mostraram um importante recurso usado pelos/as artistas, porém, durante o período de pandemia enfrentaram dificuldades de atuação, seus trabalhos, que fazem parte principalmente do meio informal, se tornaram ainda mais precarizados, afetando seus rendimentos mensais ou por eventos. Com a paralização das atividades presenciais, os shows, os/as artistas precisaram recorrer a doações financeiras nas *lives* e nas vendas de seus produtos, além disso muitos/as contaram com programas de apoio do governo (como o “auxílio emergencial”). Ao longo desse momento, muitos/as relataram suas experiências no isolamento, alguns/as se dedicaram à composição de novas canções, gravações remotas com o grupo, outros/as se distanciaram das redes sociais buscando entender o momento no qual estavam vivendo, e também recorreram à outras formas de atuação profissional, dentre outras.

O destaque nesse período é pelo distanciamento, solicitado no contexto de pandemia da Covid-19, dos/as artistas com o seu público. No caso da música, a interação é uma das principais atividades do fazer musical, e sem ela, muitos/as se viram impactados/as tanto na sua forma de atuação profissional na cidade, como nos aspectos criativos de seus trabalhos. Esse impacto não afetou apenas a classe artística, porém a ênfase nessa deve-se por ser o

⁶⁰ A presente tese não irá abordar o processo de retorno das atividades artísticas após o fim do decreto de isolamento/distanciamento social, porém era necessário esclarecer que as *lives* seguem sendo um recurso utilizado pelos/as artistas.

objeto de análise dessa tese. A falta de interação, sobretudo a sonora, nos shows, se mostrou presente nas lives, no qual os/as artistas precisavam apenas visualizar as respostas do público, que escrevia mensagens e deixava figuras imagéticas de suas ações, como o bater de palmas, corações, entre outros. A sensação de solidão e o apelo pelo cuidado durante o isolamento social frequentemente aparecerem nas postagens dos/as artistas juizforanos. Além, disso seus posicionamentos em defesa da imunização ao vírus, através de vacinas, e de uso de equipamentos de segurança também estavam nas principais pautas desses sujeitos. Porém, sempre enfatizando que estavam vivenciando uma fase e que logo iriam retomar suas atividades presenciais, seguindo as orientações da Organização Mundial da Saúde e demais entes do governo.

Enfim, à medida que os casos de infecção pela doença no país, e na cidade de Juiz de Fora, foram caindo e se estabilizando, retomaram-se algumas atividades presenciais ou híbridas. Os/as artistas voltaram a atuar principalmente nos espaços presenciais de interação, porém sem deixar de lado o uso do meio virtual, como uma importante ferramenta de divulgação de seus trabalhos e a possibilidade de maiores alcances, uma vez que a rede da internet é uma conexão possível em quase todas as partes do mundo.

3.4.3 Formas simbólicas de interação

Nesse momento busco elencar alguns à título de ilustração de como podemos também observar as manifestações de gostos e as formas simbólicas utilizadas como comunicação entre artistas e o público. Proponho elucidar essa questão através do aporte teórico mobilizado conjuntamente com as produções artesanais e autorais dos/as artistas que atuam profissionalmente na cidade. Para isso, as expressões simbólicas presentes nas performances ao vivo ou gravadas, nas letras das canções e artes gráficas de seus álbuns serão usados no intuito de ilustrarem tal relação, entre arte e cultura. Diante de uma realidade marcada pelo intenso fluxo de informações, de fragmentações identitárias, grande ênfase no sujeito, entre outros, dois conceitos metodológicos se destacam, o do texto e da intertextualidade. Ambos demonstram o avanço do significante sobre o significado. A teoria do texto tem início em 1950 e chega à maturidade com os estudos de semiótica, sobretudo com a escola saussuriana, na década de 1960 e 1970. Para Saussure (1969), o signo (linguístico) é composto pelo conceito (significado) e pela imagem acústica (ou palavra ou cadeia de sons) dentro da língua (significante).

Susana Gastal buscando analisar os aspectos semióticos encontrados nas cidades destaca a diferenciação do espaço ocupado pelos signos nas concepções estruturalistas e pós-estruturalistas. Os signos para os estruturalistas são significados que se encontram imanentes ao objeto, e para os pós-estruturalistas eles fazem parte de uma cadeia mais ampla, no qual tanto o sujeito quanto o objeto ganham mais espaço e força (GASTAL, 2006). Para a autora, “o signo deixa de ser visto como uma unidade inteira e autônoma – como manifesto na obra – para submeter-se a uma relação interna mais conflituosa entre significado e significante e uma interdependência com o referente e o leitor, no *texto*” (GASTAL, 2006, p.50, grifo autora). Essa consideração aproxima-se da concepção de Saussure (1969), o qual entende que o objeto não precede o ponto de vista, mas que o ponto de vista é quem cria o objeto.

Humberto Eco (1971), por sua vez, descreve que há uma cadeia semiótica, no qual o significante, enquanto forma geradora de sentido, produz textos. Para o autor, o texto é um artifício, sendo ele capaz de se expressar por uma cadeia de enunciados. Ou seja, essas cadeias de enunciados estariam ligadas por vínculos de coerência dentro de diferentes sistemas semióticos (ECO, 1991). Ainda para este autor é possível destacar no que se refere ao fenômeno da cultura o conceito de código como o que “estabelece que um determinado significante denota um determinado significado” (ECO, 1971, p.25). O código é capaz de construir símbolos ao mesmo tempo que determina as possibilidades e regras que regem as combinações. Assim, o código enquanto fenômeno da cultura é capaz de apresentar os valores pelos quais um determinado grupo se orienta e que se diferenciam de outros grupos. O código é a forma pela qual é possível ler as mensagens presentes no ambiente comunicacional. Apesar dos códigos servirem de norte para a leitura dos textos, cabe ao leitor também produzir o texto, ou seja, cabe a ele o processo de dar sentido aquilo que ele presencia pelo contexto. Há uma substituição, para Eco (1991), do texto enquanto uma representação mimética para um contexto no qual o enunciado é compartilhado.

Diante de tal proposição abre-se espaço para pensar a vida cotidiana como um texto que é constantemente ativado e decifrado (HARVEY, 1992). Como esses autores trabalham com o texto em sua forma plural, tem-se que compreender as intertextualidades advinda dessa pluralidade de textos. Nessa proposição, tanto a presença do significante em outro, quanto a passagem de um a outro tem-se a intertextualidade. Para Roland Barthes (1987a), o texto como plural não significa uma ambiguidade no que se refere ao conteúdo, e sim a “pluralidade estereográfica dos significantes que tecem (etimologicamente o texto é um

tecido)” (BARTHES, 1987a, p.57). Ao colocar as intertextualidades dos significantes como um tecido abre-se para a possibilidade de pensar na metáfora de uma rede.

Deve-se destacar para a diferenciação que Harvey (1980) faz entre as categorias de urbano e de cidade. A cidade corresponde para o autor o espaço físico bem como as interpelações socioeconômicas que nela se realizam e o urbano como o modo de vida característico da cidade, com uma cultura própria. Para Harvey (1980), a cidade é entendida como uma totalidade formada por muitos fragmentos. Segundo Gastal (2006), a cidade não é vista como um aglomerado de ruas, praças, prédios, construções, dentre outros, mas que ela é constituída por e como imaginários, sendo esse imaginário urbano construído e aperfeiçoado ao longo do tempo, indo, na sociedade ocidental, desde a *polis* grega até os dias atuais. Assim, as cidades em certa medida podem ser consideradas um palco, no qual os sujeitos veem e são vistos, dando visibilidade enquanto um valor significante. Mas não cabe reduzi-la a isso, a cidade é construída justamente pela relação dos sujeitos com o espaço e com o desenvolvimento urbano.

Tal como na música cada cidade possui ritmo, esse ritmo é composto tanto por elementos mais fortes quanto por elementos neutros. Tanto a cidade quanto o urbano nessa perspectiva são entendidos como textos, eles se encontram inseridos em um sistema de significação composto por códigos (GASTAL, 2006). Para Barthes, “a cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o utente da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, conforme as obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para actualizar em segredo” (1987b, p.187). A partir da semiótica essa característica da cidade é descrita como um tecido no qual esses elementos diferentes se encontram emaranhados.

A diversidade de estilos de vida urbanos está diretamente relacionada com essas formas diferentes de se viver, e estas constituem estratégias coletivas de modos de vida. Desde o caminhar do sujeito pelos espaços e lugares da cidade até suas percepções de mundo, a agência e estrutura estão se relacionando. A atividade cotidiana ajuda a perceber como o sujeito faz uso de seu aprendizado e opta por determinados caminhos e trajetos. A música se apresenta nesse aspecto como um elo pelo qual os sujeitos irão comungar e compartilhar dos mesmos códigos. Dentro da rede de significados que a música está inserida é possível descrever que as vivências musicais estão distribuídas pelo espaço urbano. Se o fazer musical se refere aos ouvintes, compositores e performers, ele também se refere às escolhas dos sujeitos por um tipo específico de música e não outro, o contexto no qual ele se origina, sua

estrutura social, e leva em consideração também as experiências pessoais/coletivas dos sujeitos. O estilo de vida urbano revela uma autonomia dos sujeitos, a racionalidade, a impessoalidade e o intenso fluxo de pessoas, coisas e informações fazem da cidade um objeto complexo de investigação.

Nesse sentido, ao falar-se de música está se referindo às experiências musicais dos sujeitos, que estão tanto produzindo, quanto se apresentando ou como ouvintes. Se há diferentes arranjos de vida na cidade, na música há também diferentes formas de se produzir e interpretar os símbolos musicais (BLACKING, 2007). Ou seja, reforça-se aqui que os signos só possuem significados quando são compartilhados, eles precisam estar inseridos no universo simbólico comum. Para Blacking (2007) há diferentes formas pelas quais grupos sociais e sujeitos vão significar, produzir sentindo, aquilo que consideram “música”. Essa argumentação proposta por Blacking vai contra a ideia de que a música é uma linguagem universal, cada povo ou cultura faz um uso específico da música. Reforça-se aqui a defesa de que as cidades também irão produzir linguagens musicais específicas, mesmo que comungando de códigos universais.

A música entendida como uma exteriorização dos sentimentos humanos tem origem no ritmo, que transmite pela fala e pelo movimento uma ritmização das ações dos sujeitos. Enquanto atividade cognitiva, a música é uma atividade afetiva no corpo (BLACKING, 2007). Na música há a presença de uma cognição artística e prática musical que são consideradas primárias no que se refere à imaginação de realidades sociais. Esse imaginário se relaciona com a essência do fazer e da compreensão musical, pois ambos são atos humanos de produção de sentido. Para Blacking (2007), a própria performance musical é um evento padronizado, que inserido em um sistema de interação social, seu significado não pode ser desvinculado dos demais eventos dentro do mesmo sistema.

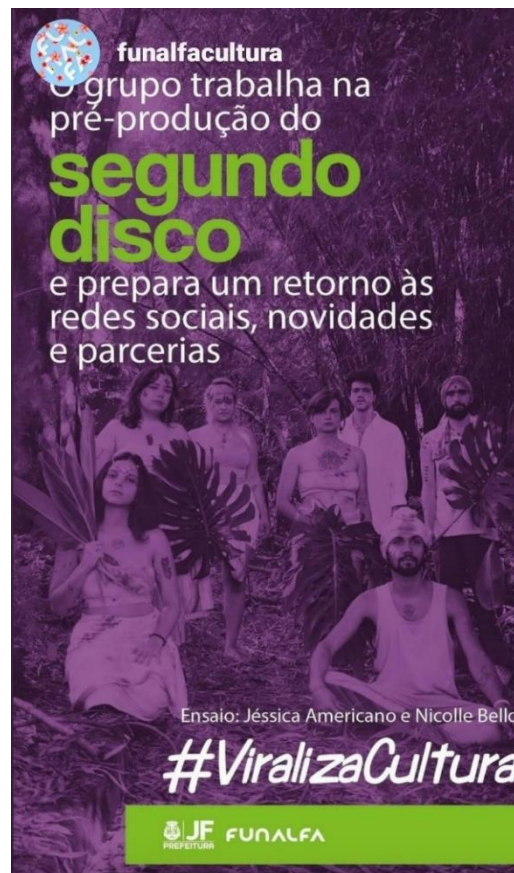
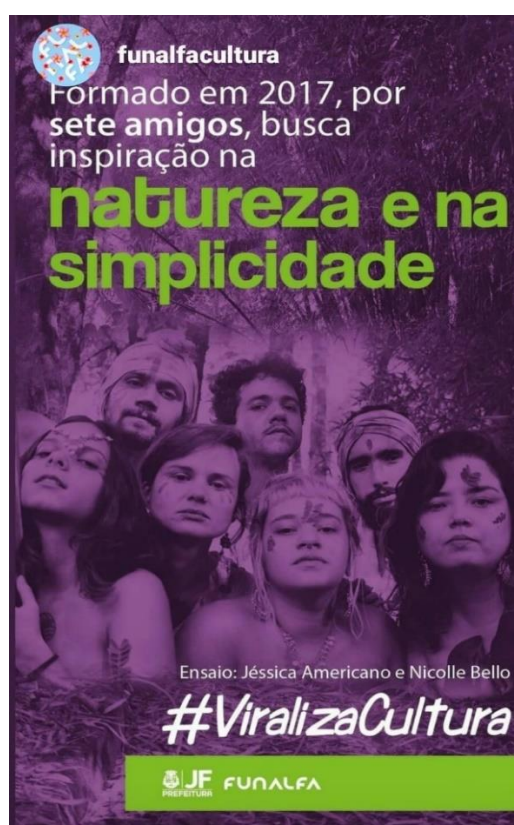
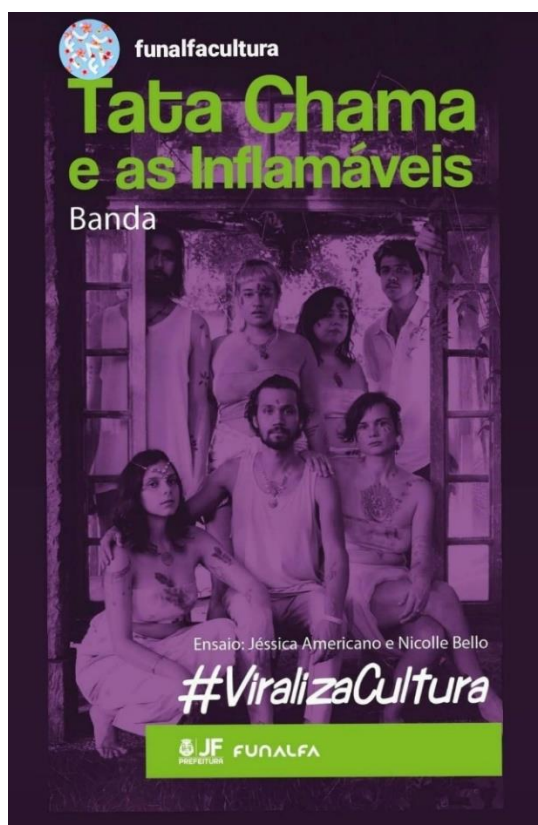
Para Blacking (2007), os instrumentos musicais e a própria transcrição da partitura/cifra pelo músico são manifestações culturais na medida em que tanto o fazer quanto a compreensão musicais correspondem a produções de sentido. A inter-relação dessas produções de sentido com os espaços urbanos constituirá o que aqui vem sendo denominado de *musica urbis*. Essa relação é feita pelos sujeitos habitantes da cidade, sendo eles portadores de um modo de vida (WIRTH, 1973) e uma sensibilidade específica para abarcar todos os estímulos e imaginários que a cidade proporciona (HARVEY, 1992). A vida cotidiana pode então ser entendida como um texto que é constantemente ativado e decifrado pelos sujeitos, o que foi denominado por Eco (1971, 1991) como cadeia semiótica.

Entende-se que a produção de sentido da música não está concentra na própria música, mas em todo o sistema ao qual ela faz parte, ou seja, na composição, produção, circulação e no consumo. Tendo em vista a música como um texto dotada de agência social não se pode desvinculá-la da relação com o contexto social ao qual ela faz parte, pois, a música é uma forma de construção e de expressão coletiva. Seus elementos constitutivos partem de bases comuns de significação e produção. E a leitura da música enquanto um texto necessita que os indivíduos compartilhem entre si os códigos necessários para o entendimento e produção de sentido desse texto. Elencando a própria música como uma ação, já que ela carrega consigo a intencionalidade de seu criador (agente).

Ao longo da etnografia e dos registros realizados pode-se elencar as formas pelas quais o “fazer musical” na cidade de Juiz de Fora pode ser analisado como expressões simbólicas carregados de significados compartilhados por aqueles/as que pertencem a mesma rede, no caso a artístico-musical. Para elucidar melhor a discussão anterior, apresento a seguir algumas produções artísticas acompanhadas na pesquisa, parto inicialmente das criações e composições autorais, nas quais os/as artistas participam de todo o processo criativo das canções. E em seguida, mostrarei como os/as interpretes, aqueles/as que não necessariamente compõem, mas que se utilizam de músicas já feitas em seus repertórios de shows ao vivo.

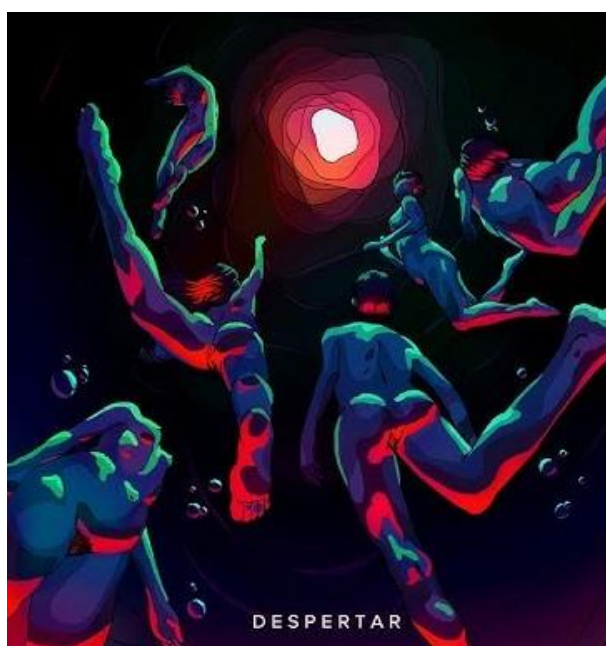
Um dos casos de campo que demonstram a relação da produção artística autoral somada com o contexto de suas composições é a banda Tata Chama e as Inflamáveis. Descrita por suas integrantes como um grupo independente, suas músicas são compostas pelas/os próprios integrantes bem como toda a parte artística, desde as artes de capa do álbum, camisetas, acessórios e registros fotográficos e de vídeo. No tocante aos símbolos que suas produções evocam estão questões sobre a vida de forma geral, emoções experienciadas por seus/suas integrantes, relação com a natureza e a valorização de um estilo de vida interiorano. Reforçando o que já havia sido observado na etnografia, nas imagens abaixo⁶¹, divulgada pela FUNALFA (responsável pelo setor cultural da cidade de Juiz de Fora), estão uma breve apresentação da banda.

⁶¹ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).



As quatro imagens correspondem às publicações na página oficial da FUNALFA sobre a banda Tata Chama e as Inflamáveis.

Analisando pela proposta semiótica os elementos dessas imagens bem como os textos é possível descrever que os símbolos expressam as mensagens que a banda quer passar. Nas fotos (imagens 1,2 e 4), o grupo está com vestimentas padronizadas em tons mais neutros e sem muita ornamentação, porém com pinturas corporais, a composição fotográfica mostra a proposta dessas pessoas com a natureza, por isso é possível observar galhos e folhas bem como o fundo da imagem é uma composição natural, fotografias que possuem como cenário a própria natureza. Já na terceira figura que conta sobre o primeiro disco da banda titulado de “Despertar”, a imagem de referência é algo mais borrando/embaçado, no qual uma das integrantes da banda está despida e se movimentando, fazendo alusão ao nome do disco. Em todos esses registros, observa-se a exaltação do que a banda descreve como sendo sua inspiração criativa: a natureza e a simplicidade (imagem 2).



Despertar

Tata Chama & as Inflamáveis

Lá em casa
No alto do morro
Insisto em receber
O inesperado

Bateu um belo dia
Na porta a solidão
E entrou
Tomou o meu café pingado

Roubou meu tempo
Tocou uma canção
E me ensinou a amar
Ser, e crescer
Em minha própria imensidão

À esquerda uma das imagens contidas no álbum musical da banda Tata Chama e as Inflamáveis⁶² e à direita a letra da canção⁶³ que leva o mesmo nome do CD, “Despertar”.

⁶² Imagem retirada do canal oficial da banda na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=H6vSVMARb8A>. Acesso em: agosto de 2023.

⁶³ Letra da música disponível em: <https://www.letras.mus.br/tata-chama-e-as-inflamaveis/despertar/>. Acesso em: agosto de 2023.

Dando sequência à análise iniciada no parágrafo anterior. A imagem acima representa as integrantes mulheres da banda Tata Chama e as Inflamáveis despidas de roupas e nadando em direção à uma luz, que pode ser entendido como o “despertar”, nome do CD. Na canção de mesmo nome, também apresentada acima, no trecho “Ser, e crescer. Em minha própria imensidão.”, percebe-se a defesa pelo autoconhecimento como uma forma de “despertar” simbólico. Além disso, a música também faz referência ao cotidiano ao falar do “café pingado”, um tipo de bebida comum da classe popular brasileira, que consiste em uma xícara ou copo de leite com um pouco de café, ou como geralmente se fala, “pingado” de café, já que a predominância é do leite na bebida. As imagens e expressões, tanto dessa quanto de outras canções, compõem a simbologia que é defendida e valorizada pela banda bem como de seus/suas ouvintes, uma vez que ao consumir as obras artísticas estão também comungando desses ideais e modos de vida.

Nas performances ao vivo, os/as artistas fazem usos de outros elementos, principalmente no que tange as indumentárias e decoração do palco. Sigo com o caso de campo da banda Tata Chama e as Inflamáveis, por serem artistas independentes e de produção autoral, as expressões simbólicas podem ser melhor observadas no “fazer musical” em Juiz de Fora, uma vez que todo o processo artístico é feito pelas/os integrantes do grupo tendo como principal público alvo dos shows os sujeitos da cidade. Não significa dizer que os/as demais artistas que tem como foco de performance as interpretações de canções já gravadas por outros/as não expressem simbolicamente em suas intenções, inspirações, gostos, ideologias, dentre outros. Porém, gostaria de abordá-los/as mais especificamente em sequência.

Retomando aos shows ao vivo, no qual podemos incluir também as lives no que tange as performances, a composição do cenário/palco, as indumentárias e estética dos/as artistas ganham destaque, uma vez que a atenção do público será direcionada a elas/es, seja pela própria disposição do espaço ou por efeitos de iluminação. Nesse ponto, cabe destacar a participação direta e ativa das pessoas que estão participando do show, a interação entre eles/as com os/as artistas é constante, seja aplaudindo, dançando, balançando os corpos ou cantando junto e registrando os momentos, e é por essa relação que fica visível o compartilhamento dos signos e significados daqueles/as que produzem as artes, no caso as músicas, com quem as consome. A imagem que o grupo artístico quer passar aos seus/suas ouvintes através dos elementos estéticos variam conforme as datas de apresentação bem como os espaços que irão se apresentar. Um exemplo que demonstra essa preocupação com

lugar e dia foi o show da Tata Chama e as Inflamáveis no Uthopia no dia do Halloween, em 31 de outubro. Na intenção de realizar um show temático, a decoração do palco e da casa de show foi baseada nos elementos que compõem a estética do Halloween, enfeites como teias de aranha, abóboras, vassouras de palha, ervas secas, velas, incensos, dentre outros, foram espalhados pelo lugar, principalmente na região do palco.



À esquerda a decoração do palco e à direita o desenho no chão⁶⁴.

Além da decoração, como é possível observar nas fotografias acima, as/os artistas estavam vestindo roupas na cor preta e com maquiagens faciais também em tons mais escuros. Apesar das canções do grupo musical não versarem sobre a temática de Halloween, a performance artística foi marcada por elementos constitutivos dessa data, mesmo não sendo uma celebração tradicionalmente brasileira, sua influência deve-se principalmente ao consumo de filmes, séries e músicas das culturas norte-americanas e europeias. Mesmo não sendo uma data comemorada nacionalmente, sua simbologia é comungada e entendida por quem conhece e identifica tais expressões. No show, a banda fez questão de demonstrar simbolicamente os aspectos que fazem referências ao “Dia das Bruxas” (como também pode ser chamado o Halloween), as vassouras de palha, as ervas secas, os desenhos no chão, as roupas pretas, dentre outros. Assim, os signos e significados desses elementos não estavam apenas como parte decorativa do show, mas cumpriam uma função simbólica, passavam uma mensagem, tal como um texto que pode ser lido e interpretado. Entende-se que os/as artistas

⁶⁴ Imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

que estavam se apresentando não só gostavam dessa temática como enfatizaram suas pertencas ideológicas e de gosto.

Nos três casos anteriores demonstrei como a expressão simbólica está presente no “fazer musical” juizforano, seja: 1) na imagem que o/a artista ou banda quer passar ao seu público, principalmente quando precisam falar sobre eles/as mesmos/as ou divulgar seus materiais artísticos; 2) como suas inspirações, gostos e intenções fazem parte das artes gráficas de seus álbuns e de suas canções, e 3) e a forma como cada performance ao vivo pode ser modificada mediante a proposta que possua ou possuam com a apresentação. No entanto, há mais um exemplo que gostaria de citar. Saindo do eixo da produção autoral, há na cidade de Juiz de Fora muitos/as artistas que se dedicam às interpretações de canções já consagradas no universo musical, seja no contexto nacional ou internacional, e que também fazem usos de signos e símbolos para se comunicar com seu público. Porém, nesses casos há mais uma aproximação estética e simbólica com o estilo musical e/ou artistas que irão interpretar do que uma preocupação com a produção desses símbolos.



À esquerda cartaz de divulgação de abertura das inscrições para grupo musical Muvuka e à direita do show no Bar da Fábrica⁶⁵.

Nas imagens anteriores é possível perceber os elementos estéticos que se aproximam dos/as artistas que são interpretados bem como do estilo musical ao qual fazem referência.

⁶⁵ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

Na primeira foto, os dizeres “O canto dessa Muvuka é meu” parafraseia a canção “O canto da cidade” de Daniela Mercury, especificamente o trecho “O canto dessa cidade é meu”. No caso, substituíram o “dessa cidade” por “dessa Muvuka”. O uso da música da cantora Daniela Mercury simboliza tanto o estilo musical ao qual o grupo se dedica, o axé, como uma das cantoras que eles interpretam em seus shows ao vivo. A segunda imagem, também de divulgação, conta com os seguintes elementos, se refere a um show temático, de celebração do Halloween, com artistas da cidade fazendo tributo a duas bandas norte-americanas: o Linkinpark e o Evanescence. Além das cores utilizadas no cartaz, o preto, laranja e roxo, que são associadas a temática do “dia das bruxas”, os nomes das bandas que serão feitos os tributos estão na mesma fonte de texto originalmente usada. Assim, há uma associação imagética do nome com a referência que está se propondo, ou seja, se corresponde a um cover artístico, na imagem fica nítido a quem está se direcionando, ainda mais tratando de um direcionamento para um público que já conhece tais bandas e as identifica facilmente por essa grafia.

Acrescento à essa discussão as contribuições de Alfred Gell à Antropologia da Arte, pois é a partir dela que será possível pensar a expressão artística – seja ela uma estátua, música, pinturas, etc, enfim, a “coisa” – como índices, ou seja, “uma entidade a partir da qual o observador pode fazer uma *inferência causal* de algum tipo, ou uma inferência sobre as intenções ou capacidades de outra pessoa” (GELL, 2020, p.41, ênfase do autor). O índice, esta manifestação múltipla resultado de ações, também investida de agência – entendida por Gell (2020) como iniciação de sequências causais atribuídas a pessoas e coisas - é um importante cerne analítico, já que permite descolar a arte de um estreito direcionamento estético, hermenêutico ou histórico, fazendo emergir uma atenção à agência, por sua vez tanto definida nos processos de criação do índice, quanto em suas inerentes capacidades de agenciamento. Pela antropologia da arte de Gell (2020) fundar-se na semiologia de Charles Peirce até certo ponto, o “índice” expressa justamente a “forma-artefato” (GELL, 2020, p.159) da coisa e suas capacidades provocativas de percepção, sentimentos, ações e etc como a fundação da agência na expressão artística, isto é, o que sua materialidade emana – independentemente das correlações feitas e reações provocadas serem ou não intencionais – provocam, agenciam a captura daqueles sujeitos (público) postos diante do índice (música). Isso implica uma análise da arte de forma não contemplativa, mas percebida como resultado da ação social e também instrumento da ação, na qual sua materialidade carrega justamente este potencial de agenciamento, do músico e do ouvinte.

Ao longo da pesquisa observou-se nas, ações e discursos dos/as interlocutores/as, a noção da música como um índice que carrega tanto a intencionalidade do/a artista, quanto produz uma experiência sensorial por parte dos/as ouvintes se faz presente. Vide como os/as próprios/as artistas juizforanos descreveram suas trajetórias enquanto músicos/as e como o processo de construção da habilidade dos/as músicos/as foi permeada por inspirações artísticas, outras referências sonoras, pessoais, dentre outros. Não condiciono essa intencionalidade na música apenas àqueles/as que compõem suas próprias canções, mas incluo também quem reproduz, ou melhor dizendo, interpreta músicas compostas por outros/as. Na composição da música como uma obra de arte há o trabalho artesanal do artífice, ou seja, a criatividade na criação. E no que se refere aos artistas que interpretam/performatizam músicas já existentes há a intencionalidade na escolha de seu repertório e na forma como ela será apresentada ao público. Em ambas, o cerne da música como arte está tanto no sujeito que coloca sua intenção na composição da música (original) ou na reprodução, quanto na forma como ela será “abduzida” pelos ouvintes, sendo eles/as apreciadores ou não de tais músicas. O índice, tal como Gell define, se refere justamente a essas sensações despertadas pelo som *a priori* pelos artistas (compositores ou intérpretes) e a *posteriori* pelos sujeitos ao qual a arte (música) se direciona. Vale frisar que o índice (música) não corresponde a um cálculo certo, uma ação que será entendida e sentida pelos demais da mesma forma, mas uma possibilidade de intencionalidade. Suas formas de interpretação podem ser as mais variáveis possíveis e é justamente nessa diversidade que a arte se desdobra, agradando uns, desagradando outros, ou mesmo provocando sentimentos distintos da intencionalidade dos/as artistas. Na música é perceptível essa observação quando direcionamos nossos olhares às movimentações do público nos shows, nas falas desses sujeitos e as correlações que fazem com a música e uma determinada situação/contexto de suas vidas.

Ao acompanhar alguns ensaios dos grupos musicais, descritos com mais detalhes anteriormente, foi possível observar a esquematização da apresentação. Quando um grupo musical ou artista escolhe seu repertório, eles/as montam uma linha de execução das músicas, essa escolha se refere a forma como esses/as artistas pensam as suas performances e como ela impactará o público. A banda Tata Chama e as Inflamáveis optou por tocar o disco na íntegra, seguindo o ordenamento das canções tal como foi proposta no momento de gravação do CD. A primeira música remete à um convite, um chamado ao público a assistir ao show, com fonações suaves e marcações instrumentais que vão se intensificando até culminar no

início da música cantada. As transições entre as músicas são sutis como se uma atravessasse a outra, não dando a ideia de ruptura entre elas e confundindo o começo e fim de cada canção. Pela observação nos shows, fica nítida a mensagem de imersão que o repertório traz além de toda a caracterização dos/as músicos/as e do cenário. Porém, como já explicado anteriormente, o índice aqui se refere a intenção das/os artistas com a música e a forma como o público reage à essa arte. Algumas pessoas seguem essa proposta artística e vivencia cada canção de acordo com seu ritmo. Há algumas que optam por se manifestarem corporalmente, se movimentando ao embalo do som, ou sonoramente, cantando junto com o grupo, quando a música é algo tocante a elas. Outras se mantêm em suas respectivas ações como conversando, comendo, bebendo, fumando, entre outros. Essa exemplificação é justamente para demonstrar como a música pode ser experienciada sensorialmente e simbolicamente pelas pessoas pode se variada e não corresponde diretamente a intenção artística do índice.

No tocante as formas de demonstração do público de seus gostos musicais, essas se encontram pulverizados entre as diferentes ações e atividades dos sujeitos. Algumas formas simbólicas podem ser elencadas como facilitadores dessa investigação, dentre elas: o vestuário, tanto com elementos que simbolizem algum/a artista como pela forma de composição de estilo, se se aproxima ou não da estética utilizada por artistas. Nesse sentido, pode-se observar roupas e acessórios com frases de canções, rostos dos/as músicos/as, capas ou artes gráficas dos álbuns musicais e também indumentárias que remetam ao estilo dos/as artistas admirados/as ou de algum estilo musical propriamente dito. Vide imagens ilustrativas abaixo.



À esquerda camisa da banda Cao Laru⁶⁶ e à direita da Tata Chama e as Inflamáveis⁶⁷

Essas expressões de gosto em peças de roupas, acessórios entre outros elementos que constituem a indumentária podem ser observadas sendo utilizadas cotidianamente por quem aprecia ou tem alguma afinidade com o/a artista ou com as canções. Além dessas, outra ferramenta importante na exteriorização do que é apreciado pelo público são as redes sociais, no qual as pessoas compartilham suas preferências e aproveitam para acompanhar o trabalho profissional e o cotidiano de seus/as artistas preferidos/as. Essas redes também funcionam como uma forma de interação entre os/as músicos/as com o público, os aproximando em certa medida e facilitando a comunicação entre eles/as. Um exemplo disso está nas figuras abaixo, na primeira é uma publicação por parte de uma pessoa que cita alguns/as artistas de Juiz de Fora que gosta e na segunda são respostas de uma enquete proposta pela banda Cao Laru, no qual as pessoas precisavam responder qual música do novo álbum musical do grupo.

⁶⁶ Camisa estampada banda Cao Laru vendida em parceria com a marca Chico Rei. Imagem retirada do site: <https://www.catarse.me/caolarulibre>. Acesso em 01 agosto de 2023.

⁶⁷ Camisa com a logo do álbum musical “Fogo-Fátuo” da banda Tata Chama e as Inflamáveis em parceria. Imagem retirada do site oficial de venda, disponível em: <https://umapenca.com/tatachamaeasinflamaveis/camiseta/fogo-fatuo-amanha-pode-ser-tarde-3-29567.html>. Acesso em 01 agosto de 2023.



À esquerda *story* na página oficial da Funalfa compartilhando a marcação de artistas de Juiz de Fora feita por um de seus seguidores, à direita *story* da Banda Cao Laru com as respostas de seus seguidores sobre quais músicas da banda mais gostavam.⁶⁸

A proposta aqui foi demonstrar como os conceitos a interação entre artistas e público podem ser observados dentro do contexto do “fazer musical” juizforano, principalmente pela pelo uso da linguagem (escrita, falada ou cantada) ou pelas imagens e símbolos (usados nas artes gráficas dos álbuns, em fotos de divulgação ou nos shows). Entendendo a atividade musical como uma arte produzida culturalmente e sendo significada socialmente, desde a parte criativa das canções até a performance das mesmas ao vivo, perpassando pelo processo de construção e distribuição das obras, culminando na parte em que ela é experienciada, interpretada e consumida pelo/as ouvintes. Assim, analisar os elementos desse meio artístico através da proposta semiótica possibilitou compreender como os gostos, as inspirações e intenções por trás das canções chegam aos seus/suas ouvintes, reforçando os elos de

⁶⁸ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

identificação tanto com os estilos musicais quanto com os/as artistas bem como suas afinidades e interesses pelas obras artísticas.

3.4.4 Os produtos musicais: as mídias físicas e os streamings

No referente à produção artística propriamente dita, no caso específico dos trabalhos dos/as músicos/as, destaca-se o uso de plataformas digitais de divulgação de suas artes como os aplicativos de música, sendo os principais: Spotify, Deezer, SoundCloud, Apple Music, Google Music, e o aplicativo de música e vídeo Youtube. Nessas plataformas os/as músicos/as disponibilizam suas composições em álbuns ou faixas de música que ficam logadas virtualmente nessas plataformas. Atualmente, a produção de CD (compact disk) e de LP (long disk ou também chamado de vinil) continuam a serem produzidos e comercializados, mas em menor escala que as produções em mídias digitais. Vale notar que a produção de um CD ou LP não se limita a gravar uma faixa na mídia, pois a expressão visual que compõe o encarte é, sem dúvida, uma forma de arte à parte, um complemento visual que dá um sentido sinestésico transformando a musicalidade numa experiência de deleite.

Enquanto nas mídias físicas (CDs e LPs) os sujeitos podem experimentar a obra de arte em sua materialidade, no meio virtual ela é apreciada na abstração da “nuvem”. A nuvem de dados por sua vez representa a heterotopia foucaultiana por estar em todo lugar, mas não se encontrar em um lugar específico, é uma concepção de espaço real e mítico ao mesmo tempo dos espaços sociais (FOUCAULT, 2013). O armazenamento de dados (arquivos, imagens, vídeos, músicas, documentos, entre todos os demais dados virtuais) na “nuvem” é possível através de uma tecnologia que pela internet salva esses dados em um servidor online que fica sempre disponível. Apesar de receber o nome de “nuvem”, ela não se encontra no céu e muito menos é uma entidade física. Essa nuvem representa toda a rede de servidores remotos que estão distribuídos em todo o mundo e que operam dentro de um grande ecossistema. Cabe dizer que essa “nuvem” representa uma rede global de servidores capaz de ser acessada pela internet. Alguns países se destacam na concentração desses servidores: a Irlanda em primeiro, seguido pela Alemanha, Estados Unidos, Brasil, Japão entre outros⁶⁹. Ao contrário das mídias

⁶⁹ Informação retirada do site de notícias Uol:

<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2018/06/29/cabeca-nas-nuvens-onde-estao-os-principais-servidores-de-internet-no-mundo.htm>. Acesso em: 07/10/2020.

físicas, na nuvem tudo é armazenado sem ocupar nenhum espaço físico nem mesmo o espaço de memória (*hard disk* – HD ou memória RAM) dos aparelhos eletrônicos como computadores, celulares (*smartphones*), tablets, vídeo games. Todos os arquivos são armazenados nos HD's dos servidores remotos da “nuvem”. E é justamente nesse sentido que a heterotopia se torna cara a esse entendimento, pois, atualmente, todas as produções humanas através dos dispositivos eletrônicos se encontram espalhadas pela *web* (rede de internet) e salvas na “nuvem”, ou seja, se produz localmente, mas se acessa globalmente.

Diferentemente das mídias físicas (CDs e LPs) que possuem a sua materialidade, as músicas que se encontram dentro dessas plataformas digitais, se encontram no plano virtual. Quando o sujeito compra o CD ou o LP ele compra conjuntamente o direito de ouvir aquele álbum musical da forma que mais lhe agrada, a mídia contendo a gravação sonora passa a estar sob sua posse. Em contraposição, nas mídias virtuais não se adquire a obra de arte propriamente dita, em sua materialidade, mas o direito de acessá-la mediante o cadastro nessas plataformas de música (ou *streaming* - rede de distribuição digital de multimídias). Dentre os planos de assinatura dessas plataformas dois se destacam: os planos gratuitos (*free*), no qual os sujeitos acessam as músicas (e demais mídias) de forma gratuita contanto que assistam algumas propagandas enquanto fazem uso do aplicativo/site *online*; e o outro são os planos pagos mensalmente, dando acesso total aos serviços ofertados pela plataforma, podendo tanto evitarem as propagandas quanto fazerem o *download* dos arquivos e acessá-los no modo *offline*. Em ambos os casos, os sujeitos adquirem o acesso aos conteúdos e mídias das plataformas. Essas mídias não ficam salvas com os sujeitos e nem ocupam espaço nos dispositivos eletrônicos, como quando eram guardados nas memórias internas ou externas desses dispositivos. Todos os dados são disponibilizados dentro das plataformas, que ao utilizarem a computação e armazenamento em nuvem, necessitam que seus usuários acessem seus conteúdos através da conexão com a rede de internet.

Se as preferências pelas mídias físicas das gravações musicais persistem a esse universo digitalizado, as mídias virtuais ganham espaço no cotidiano dos sujeitos conectados à rede de internet, no qual com um clique ele/a acessa qualquer conteúdo que se encontra na *web*, inclusive as gravações musicais de seus artistas favoritos. A praticidade coloca ao artista uma nova forma de divulgação de seus conteúdos, não abdicando do processo de gravação e distribuição dos CDs e LPs, mas agrega a nova rede de comunicação em massa, as redes sociais. Ao disponibilizar suas músicas nas plataformas digitais de músicas e vídeos, o artista amplia a acessibilidade às suas produções. E para dar visibilidade às suas produções nessas

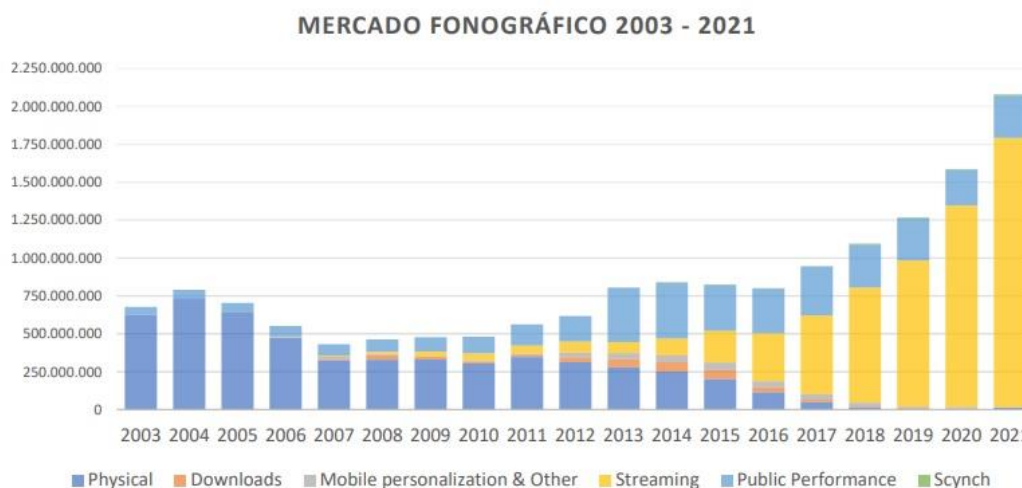
plataformas, faz-se uso das redes sociais como divulgadores principais conjuntamente com as redes televisivas e jornais locais.

Durante a pesquisa com os/as artistas músicos/as de Juiz de Fora é possível perceber que a gravação de discos musicais possui prioridade, sobretudo daqueles/as que se encontram no setor autoral de composição das canções. Por exemplo, o Samba de Colher e Grupo Segredo gravaram discos com músicas autorais, mesmo que o foco de seus repertórios seja a interpretação de canções de artistas do gênero musical pagode e samba. Já a banda Tata Chama e as Inflamáveis gravaram seu primeiro disco como prêmio de uma competição musical e o segundo foi financiado pela Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura (política pública municipal). Apesar de existir o disco físico (CD) de suas gravações, o grupo opta por divulgá-los nas plataformas online de música, os *streamings* (como no Spotify, Deezer, entre outros) e nas de vídeo (como o Youtube), no qual disponibilizam videoclipes ou seus shows gravados na íntegra. E toda a divulgação é realizada pelos/as integrantes do grupo nas redes sociais, tanto no perfil oficial da banda quanto nos perfis pessoais.

Estar presentes e ativos nos meios virtuais colocam os/as artistas - sobretudo os/as músicos/as, foco central dessa pesquisa - como protagonistas das produções e divulgações de conteúdos nas redes sociais e os principais responsáveis por disponibilizarem suas artes (autorais) nas plataformas digitais. Ao longo de toda produção de um álbum musical, os artistas passam por etapas, indo desde a composição das músicas, arranjos passando pela gravação (geralmente em estúdios de música), artes gráficas do álbum, mixagem até chegar no produto propriamente dito: o CD ou LP. Quando o produto está pronto é necessário levá-lo a público, divulga-lo e propagar esse material nas mídias. Com o crescimento do uso das redes sociais, as divulgações instantâneas que estas possibilitam, as tornaram uma das principais ferramentas de divulgação, conjuntamente com as redes televisivas e de rádio. Não apenas o álbum musical (a arte em sua objetificação) é divulgado nas redes sociais, mas todo o processo de produção, ou parte dele, é registrado e compartilhado pelos sujeitos que participam desse processo criativo e técnico. Assim, tudo pode ser acompanhado, na maior parte das vezes simultaneamente, através das redes como o Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, entre outros, desde que os dispositivos tecnológicos estejam conectados à rede de internet.

O mercado fonográfico atual é majoritariamente digital, no qual os/as artistas disponibilizam suas canções nas plataformas digitais, chamados de *streamings*, lembrando que podem ser acessados pelos dispositivos eletrônicos conectados à internet, como

smartphones, computadores, *tablets*, *smart-tvs*, dispositivos com assistência virtual, entre outros. O quadro abaixo mostra como foi o crescimento dos *streamings* de músicas nos últimos anos⁷⁰.



Segundo o quadro é perceptível o aumento significativo do uso dos *streamings* no consumo musical ao mesmo tempo que as performances ao vivo também aumentaram nesse período. Ambas, atualmente, são as principais formas de acesso ao mercado fonográfico. Segundo De Marchi,

Sem dúvida, o momento atual ainda é de intensas negociações entre os elementos da cadeia produtiva da indústria fonográfica. No entanto, [...] a emergência da Nova Produção Independente (NPI) é um sinal em si dos efeitos das transformações promovidas pelas novas tecnologias da informação e da comunicação, bem como de uma nova economia do entretenimento atrelada a elas. De fato, os atuais indicativos do mercado brasileiro sugerem fortemente que, salvo em um eventual cenário de aguda recessão, a existência desta rede de produção, que conta com diversas articulações entre independentes, grandes gravadoras e outros agentes, deve ditar o “futuro” da indústria fonográfica brasileira. (2006, p. 181)

Em entrevista ao jornal Tribuna de Minas, Luqui Di Falco, músico e produtor, conta sobre sua pesquisa na cidade de Juiz de Fora, chamada “JF Digital – Top Charts”⁷¹. A ideia da pesquisa é compreender o cenário juiz-forano em meio ao ambiente digital da música, os *streamings*. Segundo aponta a pesquisa, a cidade possui um alto consumo on-line desse setor,

⁷⁰ Retirado da pesquisa Mercado Brasileiro em 2021, disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2022/03/Mercado-Brasileiros-em-2021-ProMusicaBR-FINAL.pdf>.

⁷¹ Entrevista disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/13-11-2020/estudo-inedito-mapeia-atuacao-da-musica-de-juiz-de-fora-no-digital.html>. Acesso em: 25 de out. 2022.

mas que é necessária uma produção local para que os artistas juiz-foranos façam parte desse mercado em ascensão. Para Luqui, há uma discrepância entre o que é ouvido pelas pessoas na cidade com o que é produzido localmente, ainda prevalece o consumo de artistas externos nos *streamings*. Apesar de se produzir bastante na cidade, as músicas não são tão ouvidas quanto poderiam. Ele destaca que foi com a pandemia que o setor artístico de Juiz de Fora começou a se atentar para a demanda e oferta do mercado digital.

A questão central da pesquisa desenvolvida por Luqui, não é defender o consumo dos/as artistas da cidade só por eles/as serem dela, mas dar relevância a dimensão da audiência e de como ela pode ajudar as produções e desempenhos desses/as músicos/as. Pois, segundo ele, o cenário da música ao vivo já é bem assistido localmente e que o foco é levar essa potencialidade pro mundo online. Apesar de muitos/as artistas da cidade vivenciarem a realidade de que precisam “fazer de tudo um pouco”, ou seja, gerir e produzir sua carreira profissional, por vezes até mesmo de forma amadora. Luqui descreve que Juiz de Fora conta atualmente com uma gama de serviços direcionados para esses/as artistas, o que facilita suas produções artísticas bem como a divulgação de seus trabalhos.

A pesquisa de Luqui Di Falco além de se basear nos dados do Spotify contou com mais três ferramentas: Chartmetric, Social Blade e Soundcharts. Começou identificando o que era mais ouvido na cidade, categorizando por estilos musicais e mapeando as preferências. Depois focou em identificar os artistas locais, porém, segundo ele, muitos/as não colocam o nome da cidade como referência de localidade, apenas o país. Mediante a isso, Luqui fez uma busca “braçal”, como denominou, procurando artista por artista nas plataformas. Assim, com os dados obtidos, nas palavras dele: “Defendo que a pesquisa seja feita a cada seis meses por dois anos, com uma publicação. O ideal é que o Poder Público esteja junto. Imagino que daqui a seis meses já começemos a ver um resultado dessa pesquisa, com a possibilidade de um crescimento exponencial e até com novos nomes aparecendo”⁷². Destaco aqui a importância do setor público para o cenário cultural da cidade, pois, na própria entrevista, Luqui relata que o Festival JF Rock in City, sendo um dos responsáveis, contou com o financiamento da Lei Murilo Mendes, sobretudo no formato online do festival durante a pandemia.

Vale ainda destacar algumas informações importantes sobre os *streamings* no atual contexto nacional. Para se ter uma ideia, no ano de 2021, o mercado fonográfico brasileiro

⁷² Trecho retirado da entrevista disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/13-11-2020/estudo-inedito-mapeia-atuacao-da-musica-de-juiz-de-fora-no-digital.html>. Acesso em: 25 de out. 2022.

teve um aumento de 32% comparado ao ano anterior, o que corresponde a valores totais cerca de 2,111 bilhões de reais, colocando-o na 11ª posição do *ranking* mundial do IFPI⁷³. Segundo a pesquisa sobre o Mercado Brasileiro em 2021⁷⁴, que toma por base os dados levantados no relatório “State of the Industry Report” realizado pela IFPI, esse crescimento no mercado musical deve-se, sobretudo, pelos usos das plataformas de *streamings*. Como já foi apresentado em gráficos anteriores, atualmente essas plataformas correspondem uma das principais formas de divulgação e de distribuição das músicas gravadas tanto como áudio como vídeo.

Se por um lado as plataformas de *streamings* facilitaram a divulgação e acesso as produções artísticas, por outro evidenciaram as desigualdades presentes no cenário musical. Não pretendo aqui narrar os acontecimentos históricos em seus detalhes que demonstram a dificuldade das minorias em se inserir no meio artístico e a forma como conquistaram seus espaços. Quero chamar atenção para os dados recentes que ainda enfatizam a discrepância entre os artistas mais ouvidos e seguidos dos demais. Na pesquisa realizada pelo IFPI (Federação Internacional da Indústria Fonográfica)⁷⁵, aponta que das 200 músicas mais ouvidas no Brasil no ano de 2021, os artistas que se encontram nas primeiras colocações são homens, brancos e que tocam em sua maioria música sertaneja.

Essas temáticas apareceram como pautas através das publicações nas redes sociais dos/as artistas, tanto em suas páginas pessoais quanto profissionais, como é possível observar nas imagens abaixo. A maior parte do/as músicos/as acompanhados/as na pesquisa se mostraram engajados/as politicamente em diferentes temas, como na luta a favor do feminismo e do LGBTQIA+, contra o racismo, contra a desigualdades de classe, entre outras. Essas publicações acompanharam muitas vezes os assuntos e notícias diárias, geralmente ao tomarem conhecimento de algum acontecimento usavam as redes para defender seus pontos de vista e se estão ou não de acordo com a situação. No âmbito musical, a defesa da participação feminina, das pessoas LGBTQIA+ e de pessoas negras sempre apareciam em publicações por escrito, fotos e vídeos dos/as artistas.

⁷³ Esses e outros dados disponíveis em: <https://www.ifpi.org/>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

⁷⁴ Retirado da pesquisa Mercado Brasileiro em 2021, disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2022/03/Mercado-Brasileiros-em-2021-ProMusicaBR-FINAL.pdf>.

⁷⁵ Retirado da pesquisa Mercado Brasileiro em 2021, disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2022/03/Mercado-Brasileiros-em-2021-ProMusicaBR-FINAL.pdf>.



A ficha ainda tá caindo, mas o coração por aqui tá explodindo de alegria! A gente rala - e rala muito - pra produzir arte e impactar a realidade das pessoas, quem quer que elas sejam. E quando a gente recebe um reconhecimento público desta proporção, ainda mais num cenário tão escuro como o deste ano, a gente se reconecta com a certeza do nosso propósito.

Esta indicação, que por si já um prêmio, pra mim representa toda a minha equipe que faz o álbum ser o que é (@gladston_vieira, @guilhermeveronezepiano, @adalbertosilvabass, @elizagranadeiro, @renantorresv, @ricardoitaborahy, @nandocostamusic e @emmerson_nogueira ❤️), artistas da música instrumental independente de todo o Brasil, artistas do interior, artistas pretos e LGBTQIA+! Sou muito grato por poder segurar este estandarte neste momento! 🇺🇦🎵

Vou contando mais detalhes nos próximos dias - acompanhe os stories! Por hora sou pura festa! 🥳
;Gravias!, obrigado! thank you, @latingrammys! 🙏

Postagem pública no perfil oficial do artista Caetano Brasil sobre sua indicação à premiação “Grammy Latino” no ano de 2020⁷⁶.

Analisando por exemplo o caso das mulheres na música é possível observar que desde o pioneirismo de Chiquinha Gonzaga no contexto brasileiro, e mesmo com o crescimento progressivo de participação, porém em menor escala, das mulheres na música nacional, ainda não chega a se equiparar ou aproximar da dos homens. Segundo a pesquisa Mulheres na Música⁷⁷, realizada através dos bancos de dados da gestão coletiva dos/as titulares (pessoas físicas) cadastrados/as em associações de música, como a Abramus, Amar, Assim, Sbacem Sicam, Socinpro e UBC, é possível afirmar o aumento da participação feminina, porém ainda longe de se equivaler a masculina, como mostra o quadro a seguir⁷⁸. Nesse estudo, não há um recorte mais preciso sobre demais gêneros, classe social, raça, entre outros fatores importantes a serem analisados. Porém, mesmo essa leitura geral, nos ajuda a compreender que se trata de fato de um cenário marcado pela desigualdade.

⁷⁶ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

⁷⁷ Estudo Mulheres na Música, disponível em: <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-mulheres-na-musica/>. Acesso em: 20 de nov. 2022.

⁷⁸ Retirado do estudo Mulheres na Música, p. 5. disponível em: <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-mulheres-na-musica/>. Acesso em: 20 de nov. 2022.



Corroborando e complementando com os dados apresentados anteriormente, a pesquisa “Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e desafios”, realizada em 2019 pela *Berklee College of Music* em parceria com a ONG internacional *Women in Music (WIM)*⁷⁹, conclui que no que concerne ao perfil das mulheres entrevistadas, a maioria reside na região Sudeste do país, são brancas e cisgêneros (pessoa que se identifica com a identidade de gênero que lhe foi atribuída no nascimento). Sendo assim,

A perspectiva de carreira é, inclusive, ponto crucial do estudo. Os números mostram que fatores como filhos e etnia alteram a percepção das mulheres sobre a posição que deveriam ocupar na carreira: mulheres com filhos ou negras sentem que deveriam estar em posições mais avançadas na carreira quando comparadas ao grupo de mulheres sem filhos ou brancas. As barreiras de entrada no mercado de trabalho continuam atuando mesmo após a entrada dessas mulheres no mercado de trabalho. (OZORIO, 2021, p. 85)

Além disso, Ozorio (2021) destaca que ao longo das pesquisas de disparidades de gêneros, três variáveis afetam diretamente o trabalho criativo e de construção de carreira das mulheres na música: o tamanho da rede de colaboração, quem e como é composta essa rede e a produção artística de gênero. De forma resumida, a primeira corresponde a rede colaborativa no qual as mulheres podem se beneficiar mais que os homens, adquirindo uma certa vantagem criativa ao trabalhar em grandes grupos, uma vez que, segundo Ozorio (2021), para os homens é positiva a impressão de trabalho solo e negativa o uso de uma rede de apoio. A segunda, por sua vez, refere-se ao agrupamento das atividades por gênero, assim, mesmo que mulheres possam se destacar com suas produções originais dentro da indústria criativa, elas são desencorajadas e colocadas segundo as normas sociais em caixas ou lugares

⁷⁹ Disponível em: <https://mailchi.mp/simsaopaulo.com/mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil>. Acesso em: 14 de dez. de 2022.

específicos “correspondentes” as suas características femininas. E, a terceira e última variável tange a composição de músicas por mulheres, embora que elas tenham se destacado mais, seus sucessos ainda são pouco mensuráveis, já que o predominante nesse campo é o masculino, no qual recebem menos por seus trabalhos e ganham menos prêmios com eles. Cabe ainda destacar ao longo dessas pesquisas que dentre as barreiras encontradas pelas mulheres no mercado musical as mais mencionadas são: insegurança física, violência e abuso moral e físico, barreiras internas, discriminação, estereotipagem, sexualização, competição entre mulheres, maternidade, indústria dominada por homens e falta de referências e representatividade.

Uma das formas possíveis de redução dessa discrepância entre os/as artistas vem sendo a própria organização das mulheres para tanto entender em detalhes o mercado artístico quanto muda-lo, vide o caso do Women in Music (Mulheres na Música), que é uma organização não-governamental norte-americana que promove não apenas estudos do cenário atual na música, como apoia, incentiva e capacita mulheres nesse ramo (OZORIO, 2021). A atual presidente da Women in Music, Nicole Barsalona, vem acenando que só atuar em prol da inclusão das mulheres já não é mais o suficiente, deve-se abrir para outras temáticas que possibilite de forma efetiva a diversidade e inclusão, ampliando assim os trabalhos das mulheres negras, da comunidade LGBTQIA+, de pessoas com deficiência, dentre outras, no mercado/indústria musical.

Em Juiz de Fora foi observado um movimento por parte dos/as próprios/as artistas em diminuir a exclusão no ramo musical, muitos/as se envolvem em projetos sociais na cidade, buscam agregar em suas formações de grupos/bandas pessoas que fazem parte de minorias sociais, defendem ideais mais inclusivos, apresentam essas pautas progressistas em seus trabalhos artísticos e nos shows ao vivo, dentre outros. Como exemplos artísticos temos as cações e performances da banda Tata Chama e as Inflamáveis que trazem à tona questões sobre a liberdade dos corpos em seus mais variados formatos, principalmente os femininos que são os mais afetados pela estética do padrão de beleza, e também sobre a igualdade de gênero, no qual a banda enfatiza as lutas de resistência em prol de maior visibilidade dessas minorias. O álbum solo de Alessandra Crispin, que aborda justamente o processo em que se tornou artista e as dificuldades que se deparou por ser negra nesse meio musical. Cabe acrescentar que poucos estabelecimentos da cidade também fazem coro às demandas, porém a maioria deles não divulgam abertamente seus posicionamentos e não se preocupam em assumir um papel ativo na luta contra as desigualdades no meio artístico. Assim, as iniciativas

de valorização e de igualdade no universo musical é realizada em grande parte pelos/as artistas e por sujeitos políticos, que levam essas demandas ao setor público buscando formas de amenização dessas disparidades através das políticas culturais.

3.4.5 O papel do poder público

Como foi apresentado ao longo do texto, há eventos musicais no setor privado e no público, sendo que em ambos é necessário a participação do município no papel de gestor do setor cultural para garantir os direitos à população às programações culturais locais. Apesar do setor privado possuir uma certa autonomia em sua administração, ele também precisa estar regulamentado nas normas vigentes do poder municipal, caso contrário pode sofrer sanções legais em seu funcionamento. Para se ter um espaço comercial na cidade, seja um bar, restaurante, casa noturna, lojas, centros comerciais, dentre outros, é necessário possuir alguns documentos como: o CNPJ da empresa, documentos pessoais do/a responsável pelo estabelecimento, folha espelho do IRPJ (Imposto sobre a Renda das Pessoas Jurídicas), registro referente aos produtos que serão comercializados, IPTU (Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana) do imóvel e contrato de locação ou de compra e venda do mesmo, e por fim o alvará de funcionamento. Essa documentação é feita exclusivamente por órgãos públicos, sendo municipal, estadual ou federal. Assim, o poder público, e mais especificamente o municipal, tem extrema importância na formação, manutenção, fiscalização e transformação das “paisagens sonoras” da cidade.

Abordando mais especificamente a relação da esfera pública com as paisagens urbanas e musicais da cidade, o conceito de cidades criativas se mostra extremamente interessante na análise. O conceito de cidades criativas foi popularizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2004, com a criação da Rede das Cidades Criativas. Essa rede reúne cidades ao redor do mundo que investem em setores como música, artes visuais, design, cinema, literatura, artesanato, gastronomia, entre outros. Segundo Yencken (1988), cidades criativas é um conceito que busca resgatar e incentivar a complexidade e diversidade dentro das próprias cidades. São áreas urbanas que valorizam a criatividade, a cultura e as indústrias criativas como motores de desenvolvimento econômico, social e cultural. Essas cidades buscam atrair e nutrir talentos criativos, promover a inovação e fomentar a produção cultural.

Charles Landry (2008) propõe uma visão abrangente das cidades criativas, destacando a importância da criatividade e da cultura como motores fundamentais para a transformação urbana. Segundo Landry, a criatividade não se limita apenas às áreas artísticas tradicionais, mas permeia todos os setores da sociedade, incluindo negócios, educação, governo e comunidades locais. Em sua abordagem enfatiza a necessidade de uma visão estratégica e liderança criativa para desenvolver cidades que valorizem a criatividade e a inovação. Sendo que para o autor, essas cidades devem buscar uma combinação única de talento criativo, cultura vibrante, diversidade, infraestrutura adequada e espaços urbanos inspiradores. Além disso, destaca a importância da participação cidadã e do envolvimento da comunidade na criação de uma cidade criativa. Ele enfatiza a necessidade de espaços públicos inclusivos que incentivem a interação social e a expressão criativa, permitindo que os cidadãos se envolvam ativamente na vida urbana. Dentro da abordagem de cidades criativas deve-se relacionar o aspecto criativo com o de resolução de problemas urbanos complexos afins de gerarem possíveis soluções inovadoras para questões como revitalização urbana, desenvolvimento sustentável, inclusão social e resiliência. Então, para Landry (2008), as cidades criativas enfatizam a importância da criatividade, da cultura e da participação cidadã como elementos essenciais para a transformação e o desenvolvimento urbano, no qual busca integrar a criatividade em todas as esferas da vida urbana, impulsionando a inovação, a diversidade e a qualidade de vida nos centros urbanos.

Em geral, as cidades criativas possuem como características uma grande diversidade cultural, espaços para expressão artística e oportunidades de colaboração entre diferentes áreas criativas, instituições culturais, como teatros, museus, galerias de arte e centros de música, bem como espaços públicos projetados para promover interações e atividades culturais. Além de impulsionar a cultura e a economia, as cidades criativas também buscam melhorar a qualidade de vida de seus habitantes, pois a criatividade e a cultura, nesse caso, são vistas como componentes essenciais para a identidade e a coesão social, além de promover o turismo e atrair investimentos. A título de exemplo pode-se citar as cidades como Barcelona, na Espanha, Berlim, na Alemanha, Melbourne, na Austrália, Montreal, no Canadá, Buenos Aires, na Argentina e Cidade do Cabo, na África do Sul.

Segundo Dias (2023), a UNESCO influenciou a construção de políticas culturais, vinculando o conceito de cultura como direito ao desenvolvimento dessas políticas. Em relação ao Brasil, a Unesco teve um papel relevante na construção da noção de políticas culturais, promovendo o reconhecimento da cultura como um direito universal e defendendo

o desenvolvimento cultural como parte integral do desenvolvimento global. A partir das discussões internacionais e das conferências regionais, o Brasil pôde integrar esses conceitos em sua própria política cultural, adaptando-os à sua realidade sociocultural. Dias (2023) afirma que embora a cultura não possa ser planejada no sentido estrito, as políticas culturais podem ser entendidas como meios para moldar a cultura de forma gradual e apropriar-se de significados compartilhados. No entanto, é importante reconhecer a dimensão política das políticas culturais e considerar os diversos contextos locais em que elas são implementadas. As políticas culturais não devem ser tratadas apenas como políticas setoriais, mas como arenas políticas onde as questões de hierarquia, poder e diferença também desempenham um papel crucial.

Em consonância com essa proposta e com as discussões acima abordadas, em 2004 a ONU disponibilizou um projeto chamado *Creative Cities Network*⁸⁰, no qual estimula a criatividade urbana, a sustentabilidade e a cooperação entre as cidades, dando ênfase nas chamadas cidades globais. O que vem demonstrando a importância das políticas públicas, principalmente as culturais, na transformação das cidades em mais eficientes e capazes de potencializar as formas de relacionamento entre a vida cotidiana de seus habitantes com experiências urbanas emocionalmente satisfatórias. Juiz de Fora já tem caminhado nessa direção, como apontado pelas autoras Bove e Dutra (2021), através de políticas culturais que incentivam a produção artística e no acesso à essas ferramentas, gerando espaços de lazer e de sociabilidade.

Rumo à uma Juiz de Fora mais inclusiva, o governo atual, no qual possui uma prefeita, vinculada ao Partido dos Trabalhadores (PT), em consonância com o seu projeto político, busca realizar políticas e projetos sociais que visem à justiça social, reduzindo a desigualdade e contribuindo na construção de uma consciência crítica nos/as cidadãos/ãs⁸¹. Tendo isso em vista, o presente governo visa garantir o direito aos equipamentos públicos, como da cultura e do lazer, da educação e da moradia, sem discriminação ou qualquer constrangimento à população. Além disso, o governo municipal propõe o processo de transição ecológica, no qual promove adaptações para superar ou minimizar os efeitos das crises climáticas, baseando sobretudo no conceito de sustentabilidade. No âmbito social, no que tange

⁸⁰ Informações retiradas do site *Creative Cities*. Disponível em: <https://en.unesco.org/creative-cities/home>. Acesso em: 16 de dez. de 2022.

⁸¹ Informações retiradas do plano de governo da atual prefeita de Juiz de Fora-MG, Margarida Salomão. Disponível em: <https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2020/MG/47333/2030402020/130000634014/pje-172f66b2-Proposta%20de%20governo.pdf>. Acesso em: 16 de dez. de 2022.

principalmente as minorias e na redução das desigualdades e preconceitos, a formulação de políticas públicas tem o papel crucial na formação de “uma nova consciência”, segundo o plano de governo, em que priorize o respeito pela vida humana em todas as suas formas e com toda sua diversidade. Sempre abrindo espaço para a participação popular cidadã, defendendo a democracia, a afetividade e empatia humana.

Algumas ações dessa nova gestão do governo municipal podem ser elencadas para demonstrar o que vem sendo feito em prol do setor cultural da cidade. Mesmo com pouco tempo de gestão (desde o início do ano de 2021), políticas culturais, que visam fomentar a participação artística conjuntamente com a FUNALFA (Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage) em Juiz de Fora, foram ampliadas no intuito de contemplar uma maior quantidade de artistas bem como incentivar programas culturais. Através da continuidade de investimento financeiro nas leis de incentivo à cultura como a Lei Aldir Blanc e a Lei Murilo Mendes, editais anuais abertos para formação de eventos culturais como por exemplo o Corredor Multicultural, visando estimular o encontro direto entre artistas e público em diferentes espaços de cidade, dentre outros. Cabe acrescentar também a preocupação com o patrimônio material e imaterial de Juiz de Fora, nesse tempo de governo foram restaurados museus, parques e praças transformando-os em espaços culturais e de lazer para a população, não apenas com eventos extraordinários como fazendo parte do lazer durante a semana e aos finais de semana.

Ao longo da pandemia de Covid-19, a necessidade de políticas culturais se fez ainda mais urgente, uma vez que pelas medidas de isolamento social e pelo fechamento temporário dos estabelecimentos, muitos/as artistas ficaram sem seus espaços (físicos) de trabalho. Em Juiz de Fora, a lei de incentivo Aldir Blanc foi a principal forma de assistência financeira aos artistas da cidade em meio ao contexto de pandemia. Participando de uma das reuniões de discussão e apresentação dos recursos dessa lei, chamada de Cultura Conecta, realizada de forma online em uma plataforma de videoconferência, os responsáveis pela gestão cultural na cidade, integrantes da Funalfa, explicaram os repasses do governo federal e como iria funcionar o benefício aos/as artistas locais. Espelhando nos mapas culturais que foi feito em Belo Horizonte (capital do Estado de Minas Gerais), mas respeitando o cenário e as características locais, a lei Aldir Blanc é algo emergencial em prol da cultura e dos espaços culturais. Uma vez que Juiz de Fora já conta com uma lei específica de incentivo as produções artísticas e culturais, a Lei Murilo Mendes, os/as artistas poderiam solicitar o auxílio,

contanto que não recebessem o auxílio emergencial⁸² do governo federal. De forma geral, a reunião se baseou nesses tópicos e em tirar as dúvidas dos participantes (que não passou de quarenta pessoas), dentre eles/as estavam artistas independentes, produtores culturais, professores, etc.

Além dos recursos financeiros, incentivos municipais e com os financiamentos coletivos (vaquinhas online), muitos/as artistas direcionaram suas produções para a internet, principalmente para as redes sociais e plataformas de *streamings*. O uso dessas ferramentas no mercado musical digital descentraliza a produção e divulgação por parte de grandes gravadoras, tornando mais acessíveis as produções independentes ou em pequenas e médias gravadoras (DI MARCHI, 2006). A articulação entre o setor cultural com o setor público facilita com que os/as artistas locais possam ser incluídos nesse mercado, desde a produção até a divulgação de seus trabalhos e performances ao vivo.

Em vias de encerramento, retomo as questões iniciais desse capítulo “Como escrever? Sobre o que escrever? De que forma deve ser essa escrita?”. Organizar os dados de campos e descrevê-los como um texto refere-se a um exercício metodológico e instrumental bastante desafiador dessa tese. Estruturar as categorias do pensamento que auxiliaram na forma do que foi vivenciado e experienciado ao longo da etnografia e da netnografia e transcrevê-los em palavras, frases, parágrafos, exigiu um distanciamento da imersão no campo de pesquisa ao passo que era necessário tecer algumas aproximações a fim de encontrar os elementos em comum ou aqueles que os diferenciavam. Assim, a divisão temática desse capítulo reflete justamente não só a forma como realizou-se a investigação, mas também classificações que tornaram o conjunto de dados produzidos em objetos tangíveis. Por isso, iniciei com a apresentação detalhada dos diferentes tipos de espaços e estabelecimentos encontrados na cidade, para posteriormente abordar os agentes artísticos, os/as músicas e demais sujeitos, em sequência dediquei a explicar o público, e por fim, descrever as relações que são criadas e mantidas entre essas três categorias: o onde, o quem e o para quem.

⁸²“O Auxílio Emergencial foi um benefício financeiro criado para garantir renda mínima aos brasileiros em situação vulnerável durante a pandemia do Covid-19 (coronavírus).” Informação retirada do site: <https://www.gov.br/cidadania/pt-br/servicos/auxilio-emergencial>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

CAPÍTULO IV – MUSICA URBIS

A proposta de uma “*musica urbis*” é realçar a relação desses sujeitos músicos/as com os espaços da cidade tendo em vista a música como o elemento conector entre essas duas categorias e o público. Ao longo da etnografia e netnografia foi possível conhecer “de perto e de dentro” as dinâmicas musicais na cidade e para além dela, no meio virtual. Tendo em vista o que já foi apresentado até o momento, gostaria de me ater nesse capítulo às seguintes discussões: primeiro, sobre como os espaços e estabelecimentos utilizados nas apresentações musicais em Juiz de Fora podem ser entendidos como elementos importantes do fazer musical; segundo, debruço sobre as relações sociais que abarcam não só as interações presenciais como as virtuais, no qual todas encontram-se à sua maneira em uma grande rede; e por fim, no terceiro, proponho explicar como os elementos centrais da tese formam o que é possível ser chamado aqui de “*Musica Urbis*”.

4.1 Paisagens Musicais: uma categoria analítica

A palavra paisagem remete a uma questão artística, muito utilizada na pintura, fotografia, cinema, etc. Ela é uma representação estética e artística de algum momento ou lugar. Para Maderuelo,

A paisagem é um construir, uma elaboração mental que os homens realizam através dos fenômenos da cultura. A paisagem, entendido como fenômeno cultural, é uma convenção que varia de uma cultura a outra, isto nos obriga a fazer o esforço de imaginar como é percebido el mundo em outras culturas, em outras épocas e em outros meios sociais diferentes do nosso. (2005, p.17).

Nesse sentido podemos considerar que a paisagem é uma forma de conhecer (ou ver) o mundo culturalmente, com suas características e formas. Ao mesmo tempo que a paisagem pode corresponder a algo real, também pode se referir a algo que está sendo representado. Se como disse nos capítulos anteriores a importância do olhar atento é crucial para o trabalho antropológico, é justamente por esse “olhar”, enquanto sujeitos habitantes das cidades, somos capazes de reconhecer e identificar os mais variados cenários urbanos. Assim, quando narramos uma paisagem estamos na verdade descrevendo lugares, pessoas, situações, pois “[...] só há paisagem quando tem interpretação e esta é sempre subjetiva, reservada e poética

ou, se quer, estética.” (MADERUELO, 2005, P.35). Cada forma de descrevê-la corresponde a uma forma de pensamento, ou seja, corresponde as possíveis formas de relação através do “olhar” entre sujeito (quem vê) e objeto (aquilo que se vê).

Proponho aqui o uso de “paisagens musicais” nas cidades, por descreverem aquilo que vejo e que ouço, conjugando espaços, pessoas e sons. O elemento central dessa proposta é a performance musical, diferentemente de outros sons encontrados nos mais variados espaços da cidade. Esse fenômeno complexo, variado e não fixo (como nas pinturas ou fotografias, por exemplo), estão em constante construção e transformação. Tal como apresentei ao mostrar as dinâmicas musicais nas ruas da cidade, uma paisagem que é construída cotidianamente pelos sujeitos que passam por elas, assim também é o caso dos/as artistas e músicos/as, que escolhem aquele lugar para realizarem suas performances artísticas, transformando a paisagem que era apenas de circulação das pessoas em um “palco”, no qual os sujeitos são convidados a apreciarem e participarem daquele momento.

Se pensarmos nas paisagens sem as pessoas, a tendência é termos uma imagem mais estática do lugar, sem movimento, interação. Mas ao observamos com os sujeitos e a forma como eles se relacionam entre si, com o espaço, com os objetos e com os sons desse ambiente, teremos uma imagem mais dinâmica, menos previsível, mais complexa. Falo aqui de uma estrutura social que está presente nessas “paisagens musicais” da cidade, no qual há interesses individuais e coletivos sendo afirmados e construídos. Por mais que uma pessoa possa ouvir a música sozinha, reclusa em algum lugar ou mesmo através de fones de ouvido, a ação social está presente tanto na construção da arte-música quanto na divulgação e consumo dela enquanto mercadoria. Pois, a escolha por algum/a determinado/a artista ou estilo musical se relacionada diretamente com o meio e os acessos que os indivíduos possuem, a cultura ao qual eles/as pertencem. Assim, ao abordamos a noção de “paisagens musicais” urbanas, estamos enfatizando o local onde se encontram, ou seja, nas cidades.

O conceito de “cidades musicais” de Herschmann e Fernandes (2016), apresentado no capítulo um, possibilitou pensar essas formas de conexão entre os/as artistas e os espaços urbanos. Contudo, gostaria aqui de defender o uso de “paisagens musicais”, mesmo que ambos contemplem a construção de territorialidade no espaço urbano através da relação com a música. A escolha por essa abordagem se direciona às variadas formas de se estudar paisagens, pois cada maneira de descrevê-las se refere a uma forma de pensamento, no qual se leva em consideração através do olhar e da observação as formas de relação entre o sujeito e o objeto. É aquilo que conseguimos ver em um determinado território ou lugar. Ou seja, a

paisagem tem mais elementos observáveis do que a territorialidade propriamente dita. Segundo Maderuelo,

A paisagem não é, portanto, o que está aqui, ante nós, é um conceito inventado ou, melhor dito, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. (2005, p.38)

Se faz necessário acrescentar a essa discussão a noção de “paisagens sonoras” que correspondem aos espaços nos quais se formam ambientes sonoros oriundos dos diferentes sons, podendo ser de origem natural (por exemplo o canto dos pássaros), humana (voz, instrumentos musicais), industrial ou tecnológico (sons de veículos motorizados, aparelhos eletrônicos). Essas paisagens podem ser facilmente acessadas, basta prestar atenção em seu entorno, a maior parte das coisas que nos cercam produzem sons. Experimente fechar os olhos por um instante e focar nos sons ao seu redor, provavelmente irá ouvir um ou mais sons, alguns facilmente reconhecíveis e outros nem tanto. A esses sons encontrados nos mais variados espaços sem intencionalidade aparente, denominamos de “paisagens sonoras”. Em Juiz de Fora podemos nos deparar com vários deles, o som dentro das escolas, nas principais avenidas da cidade, nos supermercados, dentre tantos outros.

No entanto, as paisagens musicais não correspondem às paisagens sonoras, pois há diferentemente dessas últimas uma intencionalidade no som produzido pelas primeiras. As paisagens musicais são construídas no intuito de compor um espaço, no qual os sujeitos ali presentes possam vivenciar uma experiência musical, tendo início e fim, ou seja, se refere a um tempo de duração. A performance ao vivo, seja ela realizada nas ruas, em bares, casas de show, dentre outros, corresponde o momento no qual o/a artista se utiliza desses espaços para se apresentar artisticamente ao público. Vale frisar que as paisagens musicais se referem exclusivamente ao encontro do onde, quem e para quem. Ou seja, quando os agentes e protagonistas das atrações musicais (os/as músicos/as) performam para o público (frequentadores) em um determinado lugar (espaços e estabelecimentos da cidade), formando assim as paisagens musicais. Podemos afirmar que não existe show sem artista e sem público, esses sujeitos precisam estar no mesmo tempo e no mesmo espaço, pois se trata de um fenômeno coletivo, feita por sujeitos para outros.

Tony de Leão da Costa (2013) aborda a centralidade do exercício da audição na formação de paisagens de caráter sonoro. O autor enfatiza que, para seu trabalho, o olhar

interno, a perspectiva dos indivíduos que habitam e contribuem para a construção das paisagens sonoras é central. Ele se concentra em explorar as territorialidades sonoras, que são análogas às territorialidades geográficas e envolvem relações de poder, pertencimento e demarcação de fronteiras, ainda que essas últimas sejam maleáveis e sujeitas às transformações decorrentes do conto, conflito e trocas com outros territórios sonoros. Costa (2013) aponta que na modernidade, com influência dos meios de comunicação de massa, a música popular desempenha um papel significativo na construção desses territórios sonoros, ainda que não abranja sua totalidade, que continua sendo influenciado por sons locais, vozes, animais e objetos sonoros. A identidade e a hegemonia cultural de uma territorialidade sonora são definidas por elementos sonoros identificáveis que a distinguem de outras territorialidades sonoras.

Dessa maneira, um território sonoro, conforme definido, é composto por um "lugar" musical, um ambiente de familiaridade de sons e músicas, mediando relações sociais reconhecidas pelos habitantes desse lugar. Além disso, engloba as transformações históricas do lugar, suas interações com agentes externos e as mudanças e relações intrínsecas. É nesse sentido que Costa (2013) define a ideia de “paisagem sonora” como um registro estático de um determinado momento no tempo, e a “territorialidade sonora” – no caso de sua pesquisa sobre a música popular em Belém do Pará, a “territorialidade musical” – é uma relação dinâmica dos seres humanos com seu território, mediada pelo som em geral e pela música em particular, abrangendo uma complexa rede de relações sociais e históricas em constante evolução.

No que se refere à semântica das palavras e ao tensionamento da presente escolha por “paisagens musicais” ao invés do termo “territorialidades”, como bem faz Tony da Costa (2013), é importante frisar as variações de sentido atribuídas. Longe de propor discordâncias entre os usos, minha opção por evitar “territórios” se dá justamente por sua possível conotação espacial de organização via divisão, isto é, esse termo poderia denotar áreas determinadas de concentração de atividades específicas, o que se oporia justamente à dinâmica de fluxos percebida. “Paisagens”, por sua vez, pode remeter à percepção geral da multiplicidade via incorporação de diferentes elementos num mesmo plano. Trata-se de pensar menos espacialmente (ainda que o espaço seja elemento essencial), e mais no encontro de momentos, trajetórias e experiências, no qual, dessa forma, “paisagem” remete à experiência musical daquele momento. Englobam-se análises possíveis de espaços musicais (como casas de show situadas na cidade), lives de internet (que englobam uma desconexão

espacial e sincronicidade temporal), organização de eventos fluidos, cuja construção do espaço é intencionalmente passageira, entre outros. Paisagens são formadas, incorporam a heterogeneidade, se desfazem e, acima de tudo, são apenas concebidas de tal forma por serem recortes feitos a partir da percepção de sujeitos em dados momentos. “Paisagens musicais”, assim, são construções de momentos nos quais os elementos especiais são parte (essencial) de um plano mais amplo.

Ainda com base em Tony da Costa (2013), sua abordagem crítica do sentido de formação de uma análise cartográfica expressa uma intenção de aprofundamento das relações, heterogeneidades e dinamicidade dos espaços, possibilidades essas pouco possíveis através de um mapeamento espacial e macro sobre a cidade. Compartilha-se aqui da mesma crítica ao perceber a fluidez constitutiva das “paisagens musicais” como dinamicidades fluidas. Ao longo da pesquisa casas de show foram fechadas, espaços outros abertos, migração para uma nova modalidade de experiência musical – a internet com suas lives – entre outros aspectos. Uma cartografia espacial, ainda que ofereça importante ferramenta analítica, incorre no constante risco da obsolescência fruto das mudanças, quanto é incapaz de refletir os caminhos traçados para além de espaços físicos pré-especificados.

No capítulo anterior, os três principais elementos que compõem as paisagens musicais – o onde, o quem e o para quem, mediados pelo como – foram descritos etnograficamente. Retomo alguns casos de campo para ilustrar como as paisagens musicais podem ser observadas. No lugar onde o/a artista possui o menor protagonismo, as ruas ou demais vias públicas da cidade se tornam o palco de apresentações musicais desses sujeitos, mesmo que nessa situação o/a artista não se direciona a um público em específico, mas aos transeuntes daquele espaço, que por via de regra, são locais de passagem. A partir do momento que o/a artista se posiciona intencionalmente naquele lugar para realizar o seu show e há pessoas no seu entorno para ouvi-lo/a, ainda que de forma despreziosa, temos então a formação de uma paisagem musical em meio a um ambiente não projetado para tal.

Já nas casas de show e em outros estabelecimentos comerciais que possuem um palco montado para as apresentações artísticas, a construção da paisagem musical será facilitada pela estrutura do próprio lugar. Nesses casos, as performances ao vivo serão destinadas a algum público em particular ou terá uma proposta prévia, por exemplo o lançamento de um álbum musical novo ou alguma celebração/festividade, como o show de halloween feito pela banda Tata Chama e as Inflamáveis. Destaco que mesmo que o espaço seja destinado a tais performances, as paisagens musicais só se formam à medida que se inicia o show ao vivo.

Os momentos que antecedem bem com os posteriores fazem parte do momento de lazer e de interação desses sujeitos, mas não correspondem a paisagem musical em si, pois não há um de seus principais elementos: a música ao vivo.

E quando o espaço das performances ao vivo não é físico e sim virtual? Podemos dizer que também são paisagens musicais? Reafirmo a premissa que constitui as paisagens musicais, é o encontro do quem, pra quem no onde através do como. É necessário que esses elementos estejam comungando simultaneamente o tempo e o espaço. Ao falar de espaços incluo tanto o físico quanto o virtual, pois ambos são lugares consolidados de interação entre sujeitos. O ambiente virtual ganhou um grande protagonismo nos últimos tempos e não poderia aqui ser excluído, ainda mais que, como foi mostrado pela pesquisa qualitativa, ocupam um importante cenário de atuação dos/as artistas.

Dentre os casos de campo, destaco as *lives* como as principais paisagens musicais encontradas no meio virtual. Nelas, tal como nos shows em espaços físicos, há a intencionalidade do/a artista na realização da apresentação para um público. As interações acontecem simultaneamente através de comentários feitos pelos espectadores na plataforma aonde está sendo realizada a *live*. Algumas possuem decoração ao fundo ou contam com equipamentos profissionais de captura de imagem e som, mas geralmente toda a responsabilidade da transmissão do show é feita pelos próprios/as artistas. Aqui não há o intermédio do espaço ou estabelecimento físico situado em algum lugar da cidade, e sim uma plataforma (ou site) que será acessada pelos/as artistas e pelo público ao mesmo tempo em um determinado ambiente virtual.

Enfim, quando estamos falando de música, artistas, público, espaços físicos e virtuais, demais serviços mobilizados para que um evento musical aconteça, estamos de fato descrevendo uma rede complexa que interliga esses sujeitos e os locais. E as paisagens musicais são frutos dessas interações localizadas no tempo e no espaço, sejam elas em ambientes presenciais ou remotos. Assim, cabe entender que as paisagens musicais correspondem ao momento em que todos os elementos do “fazer musical” se encontram, são eles: os/as artistas, o público, os espaços e a música.

4.2 Na rede: interações presenciais e virtuais no “fazer musical”

A noção de cenas musicais, apresentado no capítulo um, abriu caminho para pensarmos em como os agrupamentos musicais se apresentam distribuídos nos espaços

físicos/geográficos e de como as afinidades de gostos arranjam vivências e trajetórias pessoais. Contudo, o que vem sendo observado ao longo dessa tese é que há relação entre os sujeitos artistas ou apreciadores (público) com determinados espaços da cidade (dentre eles, bares, casa de show, praças, etc.), mas que ela extrapola os limites territoriais, ou seja, os sujeitos frequentam esses espaços com regularidade e suas aproximações com os/as artistas e com as obras (músicas) vão para além da experiência localizada. É uma rede de afinidade e contatos que se emaranha com suas próprias vidas. Não descarto a possibilidade de leitura do campo observado pela ótica das cenas culturais, é uma possibilidade, porém gostaria de deixar claro que ela não abrange de forma eficiente tudo que foi contemplado nessa pesquisa. Assim, a defesa pelo uso da rede de sociabilidade se mostra mais interessante, por não só dar a importância para o espaço dos encontros desses sujeitos, e também por ser capaz de incluir toda a dinâmica e complexidade que essas vivências e produções artísticas são produzidas e compartilhadas.

Se por um lado a música enquanto arte (e aqui também índice) exemplifica o caráter individualizado no despertar a curiosidade e atenção nas pessoas, ela também revela a relação com a estrutura social com a qual interage. Segundo Elias (1995, p.49),

Portanto, uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos — cada qual sozinho com seus sentimentos — , mas muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas.

E esse sentimento de pertença a uma coletividade que é necessário ressaltar aqui. Pois, é devido a ele que as pessoas artistas, demais atores e público se relacionam, o que constitui a rede de sociabilidade desses sujeitos. Por exemplo, para saber sobre os eventos culturais da cidade é preciso estar atento aos locais ou veículos de comunicação que serão utilizados nas chamadas para os eventos, como as redes sociais (que são os ambientes virtuais de interação social), os noticiários televisivos locais, as rádios da cidade e também por “boca a boca”. Estar nessa rede é fazer parte de um grupo socialmente demarcado na sociedade, ou seja, pertencer a uma classe social, uma raça/etnia e exercer diferentes papéis de gênero; como também compartilhar gostos, estilos de vida, formas de lazer, posicionamento político, engajamento social, dentre outros. A rede de sociabilidade em Juiz de Fora não se limita a um gênero musical específico ou um grupo restrito. Pelo contrário, essa rede é um

emaranhado de sujeitos, coletividades, artistas dos mais variados cenários e contextos, com limites sutis e que muitas vezes se confundem entre eles. Cabe ressaltar que, mesmo com essa diversidade cultural na rede, alguns aspectos aproximam os sujeitos e outros os distanciam. Aqui me refiro a classe social e econômica, a raça/etnia, ao gênero e sexualidade das pessoas, suas convicções/visão de mundo e política, dentre tantas outras. O trânsito pelas diferentes formas dessa rede é livre, mas pertencer a uma delas e ter o sentimento de compartilhar quase ou integralmente suas características compõe um aspecto específico. Sendo representadas nas formas de se vestir, expressar, falar, agir que também são expressas pelos/as artistas da cidade.

Para aprofundar o sentido dado à ideia de rede de sociabilidade em Juiz de Fora, retomo a questão da “relacionalidade”, no qual Pichoneri (2006) destaca a importância de uma construção de rede de contatos entre os/as músicos/as devido sua relevância para o desenvolvimento da carreira profissional. Segundo ele, é por essa rede que os/as artistas terão maiores chances de atuarem no mercado de trabalho, tanto no formal quanto no informal, no de composição e apresentação ou mesmo na carreira docente. Assim, quanto maior for a rede de contatos do/a músico/a, maior serão as chances de trabalhos, aumento de renda, estabilidade profissional e financeira. Um dos pontos importante para entender o funcionamento do setor cultural na cidade a partir de algumas características observadas ao longo da pesquisa e na presente análise são as relações sociais, de trocas e os laços de afetividade presentes nessas redes de sociabilidades.

Ao me referir a esse aspecto relacional das redes, destaco a importância de se estar presente e se fazer presente para os/as demais que compartilham desse mesmo estilo de vida, de códigos, símbolos, linguagens, laços, ou seja, a rede é baseada em um sistema de dádivas. Marcel Mauss em o “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” (2003 [1923-4]), realiza uma investigação sobre as trocas de “dádivas” nas sociedades “primitivas” da Melanésia, Polinésia e o noroeste Norte-Americano. Focando nas formas de intercâmbio e contratos nessas três localidades, Mauss buscou compreender também os aspectos jurídicos, econômicos, religiosos e mitológicos que permeia o sistema de trocas de dádivas, que são os atos de “dar, receber e retribuir”. Apesar de tratar de contextos e investigações diferentes, os atos que fazem parte do sistema de dádivas interessa a essa pesquisa uma vez que também foram observados, com suas especificidades, na rede de sociabilidades no meio musical juizforano. Mauss parte do pressuposto de que as trocas de presentes nessas sociedades não são meramente trocas de bens e que elas correspondem a

uma coletividade e não apenas ao indivíduo. Essa característica coletiva que devemos nos atentar, quando observamos as relações entre os artistas e as demais pessoas que estão envolvidas ou que pertencem a rede.

No campo presencial, acompanhando os ensaios, os shows, as performances, o aspecto coletivo desse sistema de trocas ocorre entre demonstrações de carinho e amizade (como abraços, apertos de mão, beijos na bochecha), menções em apresentações, participações nas mesmas, agradecimentos em público (no palco) e também no particular. Já no meio online, as formas de expressão são através das marcações dos perfis nas postagens nas redes sociais e sites, nos comentários nas publicações e no compartilhamento dos conteúdos. Por exemplo, quando um/a artista divulga algum show em postagem nas redes sociais, algumas pessoas dessa rede repostam em seus próprios perfis, além de reforçarem o convite também fazem registros (fotos e vídeos) instantâneos (no momento presente) do show e publicam nas redes sociais, e também marcam os/as artistas, a equipe técnica e de produção, outros/as amigos/as, etc.

Enquanto nos espaços físicos, a presença propriamente dita nos eventos, nas gravações e produções artísticas é a principal forma de demonstrar essa relação de dádivas, no qual quando o sujeito A vai ao show da pessoa B, logo B também irá no do A quando tiver. Não significa apenas estar presencialmente no local, mas tornar ciente que estava lá, para isso cumprimentos, conversas são sempre as premissas de convivência e reforço dos laços estabelecidos na rede. Já no meio digital, não nos referimos a uma presença e sim um engajamento do que é divulgado e a forma como as pessoas reagem aos conteúdos postados. O uso constante de registros com essas pessoas demarca seus laços, afetividades, contatos, experiências em conjunto, dentre outros.

O conceito de “rede”, sem dúvida, é complexo e bastante explorado pela história das Ciências Sociais, mobilizando diferentes vias analíticas, como explorado por Ana Lúcia Enne (2004), em que termo denota diversos alcances que vários autores deram ao longo do tempo. Enquanto sistemas de interação social, a ideia de rede é tratada como um campo relacional diversificado, sem o grau de identificação imediata que se costuma encontrar em grupos. Tendo o trabalho de John Barnes como uma referência pioneira, a “rede” é pensada na composição de articulações entre indivíduos em contextos aos quais a ideia de “grupo” pareceria pouco eficaz, englobando um aspecto relacional de parcialidades e totalidades interativas.

Ainda nesse sentido, Enne (2004) relembra a importância de Elizabeth Bott (1976) ao indicar o conceito de “rede” como uma proposição à categoria “grupo” para lidar com a complexidade de formas de relacionamento e interação entre sujeitos e suas mobilizações:

a ideia de rede é necessária porque o conceito familiar de grupo e de grupo corporativo da antropologia tradicional não era inteiramente adequado para os dados de campo com os quais eu estava lidando. As famílias pesquisadas não viviam em grupos. Elas "viviam" em redes, se é que podemos usar o termo "viviam em" para descrever a situação de estar em contato com um conjunto de pessoas e organizações, algumas das quais estavam em contato umas com as outras, ao passo que outras não estavam. (BOTT, 1976, p. 294 *apud* ENNE, 2004, p.267)

A defesa pelo conceito de rede ao invés de grupo na presente tese deve-se pelo fato de que não estamos falando de um coletivo de pessoas fechado, com características e comportamentos específicos, mas de uma diversidade de sujeitos que se encontram distribuídos pela cidade (e além dela) e que se utilizam da arte, mais especificadamente da música, como elo de relação. Defende-se aqui que há em Juiz de Fora uma rede de interações sociais que engloba diferentes ramos artísticos (como música, poesia, fotografia, cinema, etc.), variados estilos musicais (como samba, pagode, rock, MPB, POP, funk, etc.) e diversos espaços da cidade e virtuais que são usados para as performances, apresentações, exposições, dentre outros.

Mitchell (1969) também contribui com a ideia de rede ao afirmar a importância de Bott (1976) e seus constructos, porém ressaltando que seus estudos relacionados à composição familiar teriam influenciado análises seguintes de tal maneira, que o conceito pareceria ter se aprisionado a tal proposição. Assim, Mitchell (1969) sugere que o conceito possa se associar a outros âmbitos da vida urbana, focando nas dimensões de trocas de bens e serviços e também nos processos de comunicação, o que destaca uma atenção à dinâmica social dos fluxos complexos da cidade. Estes fluxos complexos também caracterizam o trabalho de Ulf Hannerz (1992) ao destacar as informações, ideias, materiais e distribuições como ordenações e produções de aspectos culturais, interações sociais, e produções de conteúdo: “O fluxo cultural consiste, portanto, nas externalizações de significados que os indivíduos produzem por meio de arranjos de formas abertas e nas interpretações que fazem de tais exibições – tanto as dos outros quanto de seus próprios⁸³” (HANNERZ, 1992, p.4).

⁸³ No original: The cultural flow thus consists of the externalizations of meanings which individuals produce through arrangements of overt forms, and the interpretations which individuals make of such displays — those of others as well as their own. (HANNERZ, 1992, p.4)

Desta maneira, a ideia de uma rede de interações sociais internas ao modelo de vida urbano é também tanto decorrente como produtora de redes culturais as quais os graus de interação são fluidos, tal como as identidades, movimentos e relações.

Neste sentido, Enne (2004) também destaca seu significado para o termo, como “um tipo de configuração social que não pode ser considerado um grupo ou agrupamento, por seu caráter fluido e pela ausência de uma unidade entre os membros” (ENNE, 2004, p.270), permitindo uma dinâmica fluida ao pensar a “rede” em relação ao contexto de pesquisa, pois as relações se dão por interações entre sujeitos de maneira complexa, cujo “fluxo de informações, bens e serviços, que irão resultar em processos de interação cujas fronteiras não são estáticas, mas se encontram em permanente construção e desconstrução”. (IBIDEM). No caso da rede artístico-musical juizforana a produção cultural e artística acontece não só pelas relações e interações entre os sujeitos como também há um fluxo de informações, mercadorias, trocas de saberes, parcerias, entre outros.

No que tange a produção artística em Juiz de Fora, muitos tipos de relações podem ser listadas, como as relações entre artistas que fazem parcerias, tanto na composição de suas canções como promovendo eventos juntos/as (exemplificado nas imagens abaixo). Por exemplo, a “Cao La Chama” que foi a parceria artística de dois grupos musicais, a Cao Laru⁸⁴ e a Tata Chama e as Inflamáveis, resultando em um show gravado e disponibilizado na plataforma no YouTube⁸⁵, shows ao vivo em algumas casas noturnas da cidade, e divulgação dos produtos das bandas como CDs, Vinis (LPs), camisetas, bonés, bolsas, etc. Nas performances ao vivo cada grupo se apresentava separadamente, porém em alguns momentos era chamado um/a ou outro/a integrante da outra banda para participar da execução de algumas canções. Além de tocarem as canções um do outro, alguns/as integrantes faziam composições juntas/os, como é o caso da música “Quero falar”⁸⁶ da banda Cao Laru, lançada em 2019, possui como compositoras musicais Nicolle Bello (cantora da Cao Laru) e Tássia Rocha (cantora e tecladista da Tata Chama e as Inflamáveis). As composições musicais conjuntas (e não necessariamente de integrantes do mesmo grupo musical) e convites em

⁸⁴ É um grupo artístico formado por pessoas de diferentes países, incluindo o Brasil, que viajam pelo mundo em veículos como Kombi ou Motorhome sem localidade fixa de moradia. Sua formação também não é fixa, há uma rotatividade de artistas que participam do grupo. O “Cao La Chama” foi a parceria feita entre os grupos durante a estadia do Cao Laru em Juiz de Fora.

⁸⁵ Vídeo disponível nos perfis dois grupos, Cao Laru e Tata Chama e as Inflamáveis, no YouTube, link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=IwknUIFd1XA>.

⁸⁶ Disponível no perfil oficial da banda Cao Laru nas plataformas de streaming, como Spotify, e no YouTube.

shows/performances são bastantes comuns na cidade. Essas contribuições artísticas compõem uma grande parte das interações que são observáveis entre os/as artistas locais.



À esquerda o cartaz de divulgação online do show “Cao La Chama” e à direita uma publicação da banda Tata Chama e as Inflamáveis convidando o público para o show deles com a banda Cao Laru, ambas postagens na rede social Instagram⁸⁷.

Outro tipo de relação são as parcerias comerciais, públicas ou de serviços. Nesses casos os/as artistas firmam compromissos com empresas locais para realizar eventos, como foi o caso do bloco de carnaval Unidos da Cidade Alta – U.C.A (vide o cartaz de divulgação na primeira imagem abaixo) e do JF Burguer Fest que fecharam parcerias com cervejarias, lanchonetes e setor de serviços da cidade, como equipe de som, de infraestrutura, de limpeza, dentre outros. Cabe acrescentar que as apresentações ao vivo em espaços privados tais como casas de show/noturnas, bares, restaurantes, etc., dependem primeiro da disponibilidade

⁸⁷ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

desses lugares e da forma como funciona a dinâmica e demanda para a reserva de datas bem como a forma de pagamento pelo serviço artístico, se será cobrado um valor na entrada do estabelecimento (ingresso/ticket) ou se será por couvert artístico (o público paga quando se fecha a conta de consumo no lugar). O poder público também se faz presente tanto na produção artística em si, no que se refere ao fomento de gravações musicais e disponibilização dos mesmos ao público, como incentiva, financia e é um dos responsáveis pelos eventos culturais na cidade (que pode ser observado no relato na segunda imagem abaixo).



Luqui Di Falco

4 de abr às 15:51 • 🌐

Paralisado!!!!!!! Usando essa foto ilustrativa com minha linda cidade ao fundo para anunciar que o @jfrogcity foi oficialmente aprovado junto a Lei Murilo Mendes para ser o primeiro festival de música contemplado pelo formato maior da nova modalidade da lei. Quanta responsabilidade e que emoção! De volta as origens junto a PJJ e a Funalfa, onde começamos a desenhar lá atrás essa história que ajuda tanta gente e promove o cenário local como nada mais. Com muito carinho criamos pra esse ano um projeto inovador que irá dar vida a memória musical da nossa cidade criando um catálogo on-line de músicas dos nossos valores e promovendo 2 ou 3 dias de shows com nossas atrações mescladas a atrações nacionais (talvez?!). Causaremos sensações positivas, sorrisos e emoções diferentes em todos. Bateremos os recordes de arrecadação de alimentos. Será a céu aberto (se a chuva permitir) e também a céu aberto captaremos tudo em vídeos/fotos para montar um documentário que contará através de entrevistas e expressões do público a trajetória do festival que mudou a história da nossa região pra sempre. Que mudou tantas vidas (inclusive as nossas). Iremos eternizar o momento atual para que no futuro nossa luta possa ser vista, reconhecida e lembrada. Para que sirva de inspiração para outras gerações que estão por vir. Em Juiz de Fora a música é imortal. Que coisa louca onde isso tudo vai chegar...

À esquerda cartaz de divulgação, no Instagram, do bloco pré-carnavalesco “Fogo no Baile” no “Unidos da Cidade Alta” mostrando os apoios que o evento teve (no canto direito superior), à direita uma publicação/depoimento, na rede social Facebook, do produtor cultural e músico Luqui Di Falco sobre o evento “JF Rock City” ser contemplado pela lei de incentivo à cultura “Lei Murilo Mendes”⁸⁸.

⁸⁸ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

Durante a pesquisa exclusivamente online, como já foi explicado anteriormente, as redes sociais se tornaram a principal ferramenta de divulgação e de expressão artística (exemplos dessas divulgações nas imagens abaixo). A rede artístico-musical juizforana ficou ainda mais evidente, uma vez que as publicações públicas nos perfis oficiais dos artistas e também em suas páginas pessoais apresentam suas produções culturais, suas afetividades e suas relações com outros/as artistas, estabelecimentos, setor cultural da cidade e com o próprio público. Essa rede além de expressar as interações sociais servem como um espaço para expor suas opiniões, bandeiras políticas que apoiam e divulgar seus trabalhos e produtos. Pode-se dizer que nas redes há um intenso fluxo de relações sociais, mercadorias (sejam físicas ou digitais), informações, expressões culturais e políticas.



À esquerda cartaz de divulgação do show do Grupo Segredo e do Ti Ti Ti da Resenha e à direita do Grupo Muvuka e do Samba de Colher, disponibilizadas em suas redes sociais⁸⁹

Porém, também vale frisar os contornos macrosociais que o conceito de “rede” ganhou nas últimas décadas, principalmente em relação à crescente globalização pautada pelo crescimento das dinâmicas de informação, comunicação e fluxos de mercadorias para além de limites locais. Sobre este ponto, Manuel Castells (1999) explora o sentido de uma “sociedade em rede” caracterizada por uma crescente interconexão e interdependência global, impulsionada pela tecnologia da informação e da comunicação. As redes de comunicação, especialmente aquelas proporcionadas pelas tecnologias de informação e comunicação, são os principais elementos organizacionais e de interação. A sociedade em

⁸⁹ Captura de tela, imagem do acervo pessoal da pesquisadora (registro fotográfico do campo).

rede é caracterizada por uma série de transformações sociais, culturais e econômicas resultantes da interconexão global dos indivíduos, organizações e instituições, sendo estruturas flexíveis e descentralizadas, que permitem a coordenação e a colaboração em larga escala.

Uma das implicações centrais dessa lógica de rede exploradas por Castells (1999) é a emergência de novas formas de participação e engajamento. As redes sociais, os movimentos sociais, os eventos e as plataformas de colaboração são exemplos de como os indivíduos estão se conectando e se organizando de maneiras antes impensáveis. Essa abordagem oferece uma perspectiva abrangente para compreender as transformações sociais e culturais contemporâneas, bem como os desafios e as oportunidades emergentes nesse contexto.

Nas pesquisas etnográfica e netnográfica dessa tese, a noção de sociedade em rede se faz presente no sentido de expressar os laços afetivos que são criados e reforçados (presencialmente e virtualmente) entre os/as artistas, na forma como as redes sociais são usadas pelos/as artistas para divulgarem seus trabalhos localmente e globalmente e, para estabelecer conexões pessoais, culturais e políticas com quem também faz parte dessa “sociedade em rede”. Rede faz referência tanto no sentido de relações sociais e compartilhamento de gostos, afinidades como venho apresentando ao longo de todo o trabalho, mas no sentido de rede virtual também, de conexão de pessoas através da internet. Um ponto importante para se pensar essa forma de interação via internet são os usos das plataformas online e *streamings* na disponibilização dos produtos artísticos. As barreiras físicas que poderiam dificultar a divulgação das músicas, no contexto da “sociedade em rede” apenas o não acesso à internet se mostra um impeditivo de fato, pois o conteúdo artístico, atualmente, é facilitado pelas novas formas de consumo, o mercado digital. Nesse sentido, os artistas produzem localmente, mas atuam também globalmente, pois uma vez que sua produção está disponível na internet ela pode ser acessada por qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo e a qualquer momento. Assim, por mais que o/a artista se identifique com o lugar que habita, eles/as podem atingir o público nos mais variados cenários e de diferentes formas, seja por vídeos, gravações musicais, redes sociais, entre outros.

Seguindo ainda neste viés discursivo, a proposta de tratar as “redes” como meio para pensar os/as os itinerários relacionais dos artistas juizforanos não deixa de guardar certas similitudes com a “teoria ator-rede” (*théorie de l'acteur-réseau*) de Bruno Latour (2012). Partindo de uma fundação associativa entre sujeitos para pensar o social – o que é explicitamente inspirado na obra de Gabriel de Tarde, uma alternativa à concepção

durkheiminiana de pensar a sociedade como ente macro e relativamente autônomo – Latour (2012) concebe os fenômenos sociais, grupos, associações e sujeitos como constituídos de relações práticas, ações formativas de redes múltiplas de humanos e não-humanos: “Para empregar o slogan da ANT [actor-networktheory], cumpre ‘seguir os próprios atores’, ou seja, tentar entender suas inovações frequentemente bizarras, a fim de descobrir o que a existência coletiva se tornou em suas mãos” (LATOURE, 2012, p.31).

A teoria ator-rede apresenta uma perspectiva simétrica na compreensão das relações entre atores humanos e não-humanos, desafiando as tradicionais dicotomias entre sociedade e natureza, cultura e tecnologia. Latour (2012) propõe uma ontologia simétrica, que reconhece a capacidade de ação tanto de atores humanos (cientistas, políticos, artistas) quanto de não-humanos (máquinas, objetos, criações artísticas) na construção da realidade social, conectando-se e se articulando em redes. Estas envolvem complexas negociações de interesses, valores e significados, e é crucial para a estabilização ou desestabilização das redes sociotécnicas a partir de uma simetrização radical de caráter ontológico, que implica que todos os elementos da rede devem ser considerados atores com capacidades de agência. Estas redes tem tanto caráter relacional (portanto social), quanto envolvem uma multiplicidade de desenvolvimentos de conhecimentos e técnicas. Essa abordagem desafia as distinções convencionais entre sujeito e objeto, sociedade e natureza, cultura e tecnologia, reconhecendo a agência distribuída em todas as interações sociais. Latour (2012) também destaca que as redes, por possuírem caráter sociotécnico não são estruturas fixas ou estáveis, mas estão em constante mudança e negociação, implicando a possibilidade de fortalecimento ou enfraquecimento das relações entre atores, que podem também mudar ao longo do tempo. Essa dinamicidade das redes sociotécnicas compartilha da mesma perspectiva esboçada por Bott (1976) e Mitchell (1969) no que tange à compreensão das redes por certa fluidez de interações e relações constituídas, permitindo certo grau de expansão conceitual a fim de analisar ambientes e contextos particularmente mais amplos e heterogêneos do que a noção “grupo” poderia sugerir.

Para tanto, ao falar de uma rede de sociabilidade musical juizforana, estou enfatizando justamente sua constituição associativa através da ênfase relacional e, neste sentido, guarda semelhanças com esta teoria ator-rede latouriana por não deixar de ter em vista a forma como dimensões não-humanas afetam a constituição desta rede. Quando me refiro aos não-humanos estou considerando os equipamentos técnicos, instrumentos musicais, demais objetos que fazem parte do fazer musical na cidade. As relações entre humanos e não-

humanos, no contexto da rede artístico-musical juizforana, se constroem e se mantêm através do contínuo contato necessário para o trabalho artístico.

No tocante especificamente aos instrumentos musicais e incluso a voz dentre outras partes do corpo humana como um deles, as relações entre esses equipamentos e os/as artistas são fundamentais, pois como foi observado ao longo da pesquisa etnográfica e netnográfica o fazer musical sempre é acompanhado de algum uso desses instrumentos. Em todas as performances ao vivo assistidas, seja no presencial ou no online, os instrumentos musicais estavam presentes. Uma das etapas da formação profissional dos/as artistas músicos/as é a especialização em algum instrumento musical, podendo ser voz, violão, guitarra, baixo, flauta, bateria, saxofone, acordeão, teclado, piano, percussão, violino, violoncelo, contrabaixo, dentre tantos outros. Essa profissionalização já enfatiza a importância da relação entre humanos e não-humanos, ou seja, de artistas e instrumentos, pois é por ela que os sujeitos irão traçar suas carreiras musicais. A escolha não precisa ser necessariamente por um instrumento musical ou por uma formação dentro desse campo, a possibilidade de estudar e praticar mais de um é bem comum no cenário juizforano, por exemplo um dos integrantes do grupo Tata Chama e as Inflamáveis é percussionista, violonista e cantor, já Sukita é cantora, porém é professora de canto, regente de coral e toca teclado e baixo elétrico. Há também aqueles/as que além de interpretarem canções são compositores/as.

A qualidade dos fazeres musicais e dos instrumentos em si são levados em consideração quando os/as artistas querem consolidar suas carreiras dentro da rede artístico-musical juizforana. Esclareço que em nenhum momento a qualidade dos instrumentos, no que se refere as marcas e materiais de que são feitos, foram colocados como questão nas conversas que tive com esses interlocutores. Porém, pela observação e acompanhamento mais de perto da construção dessas trajetórias profissionais pude perceber que à medida que esses sujeitos vão conquistando mais espaço e ganhando mais fama dentro do meio artístico, seus equipamentos e produções musicais também vão se modificando.

Exemplificando, durante meu tempo de estudo de violino e de prática de orquestra estávamos, eu e mais alguns alunos, conversando sobre a possibilidade da formação de um quarteto de cordas (dois violinos, viola de arco e violoncelo) para eventos, os professores estavam nos auxiliando, pois eles/as possuíam formação acadêmica e experiência profissional como músicos/as de eventos. Uma das principais discussões era sobre a qualidade de nossos instrumentos, pois naquele momento possuíamos o que é considerado dentro do campo musical de instrumentos de iniciantes ou de entrada. Para trabalharmos

efetivamente como músicos/as era necessário um investimento não só no nosso conhecimento teórico e técnico como de instrumentos feitos com materiais melhores ou de marcas mais consagradas no mercado. Além disso, também era importante pensarmos em equipamentos que iriam melhorar a projeção sonora, como caixas de som e microfones específicos para instrumentos musicais, mesa de som para refinar a qualidade sonora, pedestais para partituras, dentre outros. O projeto do quarteto não se tornou realidade, porém serviu de base para entender como funciona a passagem do músico/a aprendiz para profissional, como a pessoa passa de aluno/a à alguém que presta serviço para outras pessoas. Esse processo demonstrou que tanto as relações sociais humanas como as não-humanas possuem um grau de importância dentro da rede de sociabilidades presentes nas vivências musicais em Juiz de Fora.

Neste sentido, é possível afirmar que a ideia de rede é extremamente complexa; pensada e tratada de forma diversificada por vários autores ao longo do tempo, mas que, em comum, enfatizam a ideia de relativa fluidez de atuações, relações e caminhos entre atores múltiplos, os quais não se qualificam como um grupo com certa identidade e pertencimento claro, mas se caracterizam justamente pela rede de amplas relações formadas. Da mesma maneira que o conceito de rede é definido pela sua amplitude relacional, podemos também destacar que esta ideia não pode ser tratada enquanto um monólito conceitual de significado único, mas deve ser maleável o suficiente para dar conta da variável riqueza etnográfica. Para tanto, busquei mostrar nos parágrafos anteriores as diferentes definições acerca da ideia de rede e como a presente pesquisa permite direcionar o olhar a partir destas ferramentas particulares. Isto é, quando defino a ideia de uma rede de sociabilidade, no qual a música é o elo central, destaco a multiplicidade de alcances em significados de uma reflexão sobre uma realidade etnográfica complexa, que mobiliza dimensões mais amplas e micro, atores, objetos, contextos e etc. Trata-se de uma realidade diversificada que objetivo aqui demonstrar analiticamente através deste sentido de rede.

“Rede” é uma ideia a qual não pode deixar de tornar evidentes as relações entre sujeitos, com objetos, ideias, arte, etc; portanto não pode ser obviada por nenhum sentido prévio de leitura. Isso se faz necessário discutir tendo em vista que a complexidade da etnografia aqui mobilizada reflete a fluidez de relações entre atores (BOTT, 1976), produz fluxos de trocas de bens e serviços (MITCHELL, 1969), provoca produções culturais variadas (HANNERZ, 1992), se encontra inserida em um contexto de globalização e experimentação de fluxos e alcances de informação pela internet e redes sociais

(CASTELLS, 1999), possui fronteiras não estáticas, transformadas pelos movimentos de troca e relações entre atores (ENNE, 2004), mas também envolve um campo de agências humanas e não-humanas relacionadas constitutivamente (LATOURE, 2012). Assim, a estratégia de Latour (2012) ao afirmar a importância de seguir os próprios atores em suas variadas associações, por mais que esteja estreitamente ligada às suas propostas, soa aqui como um pressuposto básico para o desvelamento da complexidade do campo, objetivada analiticamente na reflexão e escrita etnográfica.

Enfim, uma rede não é, como aqui defendo, uma soma de outros conceitos transformados como partes de um quebra-cabeça (ainda que a imagem de um caleidoscópio faça mais sentido), mas sim uma ferramenta de análise direcionada aos estudos de arte e música urbana que, por excelência, é complexa e variada em si mesma e para tanto, venho defendendo ao longo deste trabalho a necessidade de pensar uma ferramenta analítica para este campo. A proposta de uma “*musica urbis*”, no qual há paisagens musicais na cidade, é justamente tornar real o que muitas vezes parece apenas abstrato. Nas paisagens musicais é possível observar como a rede de interações entre sujeitos e objetos ocorre e as suas variadas formas de relações. Essa multiculturalidade urbana musical compõem as diversas paisagens que é possível frequentar e vivenciar em Juiz de Fora.

À guisa de encerramento desse capítulo, fazer parte dessa rede não é uma tarefa fácil, simples, requer dedicação, não apenas ao que se refere ao conhecimento artístico e profissional, mas de construção e de reforço dos laços entre pessoas que compartilham dos mesmos códigos, anseios, perspectivas, ideologias, gostos, afetividades, musicalidades, estilos de vida, situações financeiras, dentre tantas outras formas possíveis de interação e de afinidades, além das relações entre instrumentos, equipamentos e demais objetos que se enquadram na categoria não-humanos. Não basta *ser* músico/a, mas *estar* músico/a, ou seja, se fazer presente no meio artístico da cidade (e também para fora dela). A rede artístico musical juizforana só existe porque as pessoas que fazem parte dela estão constantemente a usando, a construindo, a reforçando. Claro que ela não é uma rede uniforme, igualitária ou até mesmo totalmente inclusiva. Existem conexões mais forte e mais fracas entre os sujeitos e grupos que a constituem. Há divisões musicais baseadas nos estilos de composição e execução, nos tipos de música tocado, nas formas e conteúdos de suas artes. E também por suas bandeiras defendidas, posicionamentos políticos, seus pertencimentos a cena independente ou *mainstream*. O público, demais profissionais do setor cultural e os espaços

no qual são realizadas as performances também variam. Portanto, essa rede representa um caleidoscópio cultural das interações das pessoas que habitam a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto busquei apresentar como aconteceu o processo de construção do objeto de investigação, pesquisa de campo, descrição etnográfica e escrita da tese, bem como deixar claro aos leitores/as como foram realizados, destacando os objetivos de cada etapa e seus respectivos desdobramentos. Partindo dos primeiros questionamentos e linhas teóricas no capítulo um, que me permitiram traçar alguns rumos de orientação, no capítulo dois defini minha metodologia que transformaram em possível o campo analítico apresentado nos capítulos três e quatro. As organizações dos capítulos buscaram não só mostrar a estrutura da tese como se refere a forma como a própria pesquisa me orientou tanto no campo quanto na escrita. Esse processo de construção do pensamento, tal como colocado por Caiafa (1985), foi um mapa da experiência etnográfica em forma de texto, com as inquietações, problemáticas, direcionamentos, fluxos e entendimentos.

Se minha proposta era abordar a especificidade do caso juizforano dentro do grande tema “música e cidade”, o recorte de investigação se fez necessário. Direcionando minha atenção aos quatro aspectos que se relacionam diretamente como “fazer musical” na cidade: o onde (os locais de atuação dos/as artistas), o quem (os/as músicos e demais agentes das produções culturais), o quem (o público) e o como (as formas de interação entre todos esses sujeitos com os espaços) A palavra-chave aqui é: *relação*. Relação entre artistas (não apenas músicos/as), entre eles/as e o público, entre eles/as e os organizadores e prestadores de serviços, entre eles/as e o poder público e entre eles/as e seus espaços de atuação artística.

Partindo do pressuposto de que através dessas relações supracitadas é possível considerar que há uma “*musica urbis*”, ou seja, um conjunto de características musicais presente nas cidades, mas especificamente em Juiz de Fora, local de análise dessa investigação, que é composta por sujeitos que fazem parte da “fazer musical” juizforano, por aqueles que interagem direta ou indiretamente com eles/as e pelos lugares de atuação profissional dos/as artistas. *Musica urbis* é uma noção ampla que abrange a complexidade da vida musical da cidade, com suas diferentes territorialidades e variados estilos musicais. Os habitantes da cidade, podem gostar ou mesmo não gostar de música, ter ou não uma vida de lazer ativa em espaços com música, mas ela faz parte de seu cotidiano nas mais diversas formas. E é nas cidades que as expressões artísticas musicais ganham maior protagonismo e lugar de atuação. Ao mesmo tempo que podemos encontrar música em quase todos os lugares da cidade, também temos músicos/as, amadores ou profissionais, que se encontram

pulverizados em todo o território (e para além dele). Tendo isso em vista, a tarefa de produzir algum dado quantitativo em relação a essa temática em Juiz de Fora se tornou inviável.

A presente pesquisa se inspirou no trabalho “*Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*” de Magnani (1994), porém seus objetivos e desdobramentos foram diferentes. Se por um lado, o autor optou por um recorte espacial, nessa tese o enfoque foram os sujeitos e os encontros musicais realizados na cidade. Buscou-se acompanhar a dinâmica e fluidez das paisagens musicais na cidade a partir dos/as artistas, tendo em vista os elementos que fazem parte dessas vivências. Ao seguir esses atores, circunscreveu-se uma linha de afinidade musical, no qual a ênfase estava em grupos e artistas musicais pertencentes ao movimento político progressista de esquerda, como é o caso dos grupos Samba de Colher, Tata Chama e as Inflamáveis, Roendocorda, entre outros.

Como a proposta da investigação foi compreender o processo do “fazer musical” na cidade, era necessário estar de fato mais próxima dos sujeitos ativos desses sujeitos bem como de seus espaços de atuação profissional. Para isso, a etnografia em um primeiro momento e a netnografia em um segundo, se estabeleceram como principais ferramentas teórico-metodológicas, no qual foi possível realizar a observação participante nas diferentes dinâmicas musicais da cidade, sobretudo ao acompanhar os/as músicos/as e bandas/grupos musicais. Concomitante a essa abordagem, utilizei das produções locais de informação, como a rede televisiva, de rádio e jornalística, além das mídias digitais, como sites e redes sociais para comporem o campo de pesquisa.

Compreendendo que para fazerem parte desse “fazer musical” é necessário não apenas ter o gosto pela música, mas comungar de símbolos, significados e conhecimentos desse universo artístico. Se por um lado temos os agentes e produtores dessas artes que são os/as músicos/as, no outro temos o público, os consumidores e apreciadores dessas obras. Cada qual à sua maneira expressa sua relação e experiência com a música, dentre os/as artistas: uns compõem canções autorais e as performatizam, outros preferem interpretar sucessos já conhecidos pelo público, e há aqueles/as que passeiam nesses dois campos e formam outras formas de apresentação artística. As trajetórias dos/as artistas no meio musical perpassam por experiências do tocar sozinho/a, em conjunto ou as duas concomitantemente. Suas formações enquanto músicos/as podem seguir o ensino formal ou informal de aprendizagem, ou mesmo serem autodidatas. Cabe aqui destacar é que a habilidade necessária para se tornar um/a artista é variável, mas não definidora *per se* da prática artística na cidade. Em outras palavras, o conhecimento técnico e prático na música é valoriza, mas não sobrepõe

a importância dada aos laços constituídos e reforçados cotidianamente com os demais sujeitos que integram a rede de sociabilidades da cidade e para além dela no ambiente virtual. Somente percebendo que existe essa rede, e que os sujeitos pertencentes a ela em um grau maior ou menor de pertença, que se tornou clara a importância das relações, principalmente as de afetividade e profissionais, que são estabelecidas e como elas moldam não só a carreira artística como também representam oportunidades e parcerias de trabalho.

Por sua vez, o público participa ativamente tanto nas apresentações ao vivo nos espaços físicos quanto nos virtuais. As expressões de gosto se mostram através da frequência nos eventos artísticos, nos comportamentos durante as apresentações (seja pelo cantar junto ou mexer o corpo ao som das músicas) e as reações nas publicações dos/as artistas nas redes sociais (comentários por escrito, compartilhamentos dos conteúdos artísticos, divulgação das músicas que escutam dos/as artistas locais), na compra e uso dos produtos vendidos pelos/as músicos/as (como CDs, Vinis, camisas, bolsas, broches, adesivos, etc.), ajuda na propaganda de lançamentos musicais e de eventos, dentre outras formas de expressão. O reconhecimento dos/as artistas com o público ocorre também dessas duas formas, presencialmente agradecendo o comparecimento aos shows e virtualmente reagindo e algumas vezes compartilhando as publicações dos fãs em seus perfis oficiais. Ao longo dos shows ao vivo muitos registros fotográficos e filmicos são realizados, dentre eles estão as capturas profissionais de alguém contratado/a pela banda ou conhecido/a dos/as integrantes e as amadoras, feitas pelo público presente na performance. A maior parte desses registros são divulgados nas redes sociais e a partir deles surgem as reações e comentários tanto do público quanto dos/as próprios/as artistas.

A rede de sociabilidade no presencial e no virtual, tal qual a *musica urbis*, são amplas e complexas, possuem dinâmicas variadas e incluem uma diversidade de pessoas. Cabe destacar que indiferente do grau de pertença a essa rede, o princípio da dádiva e as diferentes formas de interação sociais, são cruciais para tanto se criar vínculos quanto para manter os existentes. O artífice ou artista constrói suas habilidades artísticas ao se relacionar com os objetos de sua arte, no caso os instrumentos (inclui a voz como um deles), e com as pessoas que vivem nesse meio artístico. Pois o/a músico/a que não se encontra inserido/a nessa rede, dificilmente poderá compartilhar de espaços de aprendizado, trocas de vivências ou será notado pela audiência que busca alcançar. Muitas das oportunidades e parcerias musicais são ofertadas por quem e pra quem pertence à essa rede, como foi apresentado ao longo dessa pesquisa.

A premissa que venho defendendo ao longo dessa tese é que existe um “fazer musical” marcado por uma rede de dádivas, um sistema de prestações, que liga todos os aspectos apresentados no decorrer desse texto. Essa rede não é apenas de contatos entre pares e possíveis parcerias artísticas, mas uma relação de dádivas, tal como Mauss (2003) conceitua, no qual há um sistema de retribuição de presentes e nesse caso mais especificamente de “favores” e de oportunidades, que criam e reforçam laços de amizade e parcerias profissionais. E é nesse contexto de trocas que muitas das “paisagens musicais” da cidade vão se formando, se mantendo e até mesmo se transformando.

Como um conceito mais fácil de observação, as paisagens musicais descrevem as relações entre toda essa rede com as demandas de lazer e dinâmicas da cidade. Essas paisagens estão nos mais variados espaços físicos, podendo ser encontradas na região central ou nos demais bairros, em locais privados e públicos, em estabelecimentos comerciais ou religiosos, dentre outros. Aqui, a cidade é o local por excelência da prática das atividades artísticas e musicais. Incluo também os espaços virtuais das plataformas digitais, das redes sociais e dos *streamings* como locais que vem ganhando cada vez mais protagonismo na vivência artística. A formação das paisagens musicais é feita pelo encontro dos/as artistas com o público em um lugar específico, interconectados pela atração musical ou evento, quer dizer, sem as pessoas e sem a música ao vivo, as paisagens musicais são apenas paisagens.

Assim, desde o primeiro capítulo venho demonstrando a importância de compreender os símbolos, as linguagens, os significados compartilhados pelos/as artistas como formas de se expressarem, se fazerem entender, de se identificarem e se reconhecerem. No segundo capítulo, ênfase a rede de contatos como uma das principais formas de participar do meio artístico juizforano e o lugar, no meu caso como cientista social, que não pertence e que não possui vínculos com quem pertence a essa rede bem como as dificuldades de ter alguns acessos e aproximações. No terceiro, apresento os dados da pesquisa etnográfica realizada presencialmente e virtualmente, usando principalmente a observação participante e outros recursos como forma de construção dos dados investigados e a forma como esses sujeitos se relacionam entre si, com o público e com os espaços da cidade e os online, compondo as “paisagens musicais”. E, no último capítulo busquei mostrar como as “paisagens musicais” e noção de rede de sociabilidade foram importantes elementos analíticos dessa pesquisa, tendo em vista que os/as artistas que atuam profissionalmente em Juiz de Fora se articulam entre si e pessoas ao seu entorno, como donas/os e trabalhadores/as das casas de show, bares,

técnicos/as de som, equipe de produção, gravadoras, setor público (equipe responsável pelas atividades/eventos culturais na cidade), ferramentas digitais, dentre outros.

Enfim, posso dizer que foi uma pesquisa instigante e prazerosa de ser feita, me possibilitou reflexões sobre a cidade de Juiz de Fora que antes não me eram conhecidas por completo, ao passo que pude tecer relações e estabelecer laços afetivos com pessoas que não conhecia ou apenas havia ouvido o nome. Tanto me questionar quanto levar esses questionamentos ao campo etnográfico proporcionaram experiências e vivências antropológicas por vezes indescritíveis. Pensar em como fazer a pesquisa e depois em como transformá-la em texto foi uma das tarefas mais desafiadoras. A cada passo que dava, a cada caminho que escolhia seguir compôs o que posso então denominar aqui de “*musica urbis*”, um termo que busca abranger o caleidoscópio musical da cidade de Juiz de Fora e que acredito poder ser referir também a outros espaços, cidades, estados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987a.

_____. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987b.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de campos**, São Paulo, n.16, p. 201-218, 2007.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. University of California Press, 1982.

_____. **Os outsiders: estudos de sociologia do desvio**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

BOAS, Franz. As limitações do método comparativo da antropologia. *In*: Castro, Celso (org.). **Antropologia Cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.25-39. [1896] 2005.

BOTT, Elisabeth. **Família e Rede Social**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1976.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. São Paulo: EdUSP, 2007.

BOVE, Adrielle. **Juventude e Heavy Metal: usos do espaço, práticas de consumo e produção de significados na cidade de Juiz de Fora, MG**. 2017. 105f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituto de Ciências Humanas. Juiz de Fora. 2017.

_____; DUTRA, Rogéria. Política Cultural, Juventude e Espaços da Cidade: o Festival de Bandas Novas em Juiz de Fora, MG. **Teoria e Cultura**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v. 16 n. 1, Junho. 2021.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra. 1999.

CESARINO, Pedro. Conflitos de Pressupostos na Antropologia da Arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **RBCS**, Vol. 32 n° 93 fevereiro, 2017.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

CARDOSO, Ruth. “Aventuras de antropólogos ou como escapar das armadilhas do método”, in R. Cardoso (org.). **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.95-105, 1986.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto, “O lugar (e em lugar) do método”. *Série Antropologia*, 190. Brasília, 14p., 1995.

_____. O trabalho do antropólogo: o olhar, o ouvir e o escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 1996, v. 39, n° 1.

COSTA, Tony de Leão da. **Música de Subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 2013.

DA MATTA, Roberto. “O ofício do etnólogo, ou como ter ‘anthropological blues’”, in E. O. Nunes (org.) **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 23-35. 1978.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira? **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 03, p. 167-182, 2006.

DIAS, Caio. O Planejamento da Cultura: Políticas Culturais, Unesco e Brasil (1966-1988). **DADOS**, Rio de Janeiro, vol.66 (1): e20200273, 2023.

ECO, Humberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995 [1991].

ENNE, Ana Lúcia. Conceito de Rede e as Sociedades Contemporâneas. **Comunicação e Informação**. V 7, nº 2: pág 264 - 273. - jul./dez. 2004.

FACINA, Adriana. Sujeitos de sorte: narrativas de esperança em produções artísticas no Brasil recente. **Rev. antropol. (São Paulo, Online)**. V. 65 n. 2: e195924. USP, 2022.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados** 27 (79): 2013, p. 113-122.

FREIRE FILHO, João; MARQUES, Fernanda. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical**. In: INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 28, Rio de Janeiro. 2005.

GARSON, Marcelo. **Bourdieu e as cenas musicais**. In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba: Intercom, 2009.

GASTAL, Susana. **Alegorias Urbanas: o passado como subterfúgio**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

GELL, Alfred. **Arte e agênci**a: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GEERTZ, Clifford. “Descrição densa: por uma teoria interpretativa das culturas”, in **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 13-41, 1978.

HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning**. New York: Columbia University Press, 1992.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do Valle. In: HASENBALG, C.; SILVA, N. (orgs.). **Origens e Destinos: desigualdades sociais ao longo da vida**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros LTDA. 2003.

HERSCHMANN, Micael. **Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais**. In: SÁ, Simone P.; JANOTTI JR, Jeder (orgs.), **Cenas Musicais**. Guaracema, SP: Anadarco (p. 41-56). 2013.

_____; FERNANDES, Cíntia. Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais na cidade do Rio de Janeiro. **LOGOS 45**, Vol.23, Nº 02, 2º semestre 2016, p. 37-50.

KOZINETTS, R. V. **Netnography: Redefined**. 2 ed. London: SAGE, 2015.

_____. **On netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture**. Evanston, Illinois, 1997.

LANDRY, Charles. **The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators**. (2ed.) Londres: Routledge, 2008.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem. Pp. 9-70; 113-124, 2004.

LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o Social. Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba. Bauru: São Paulo: Edusc. 2012.

LEEDS, Anthony. Tipos de moradia, arranjos de vida, proletarização e estrutura social da cidade. *In*: LEEDS, A.; LEEDS, E. **A sociologia do Brasil urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LOPES, Ana Carolina Mattoso. **O direito social ao lazer em perspectiva crítica: desigualdades e democratização do acesso**. 197 f.; Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Direito, 2017.

MADERUELO, Javier. **El paisaje, génesis de um concepto**. Madrid: Abada, 2005.

MAGNANI, José Guilherme C. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. **RBSC**, vol. 17, n. 49: 11-29, 2002.

_____. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

_____. **Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole**. São Paulo: Studio Nobel, 1994.

MAUSS, Marcel. Uma Categoria do Espírito Humano: A noção de pessoa, a de "eu". *In*: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: COSACNAIFY, 2003. Quinta parte, p. 367-397. V parte, p. 367-397.

MELLO, Marco Antônio da Silva; VOGEL, Arno; MOLLICA, Orlando. **Quando a Rua Vira Casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro** 4 ed. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

MENDES, Kássio; DUTRA, Lívia; PEREIRA, Denise. Relação entre o estudo formal e a média salarial do músico... **Per Musi**. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.296-322.

MENEZES, Maria Lúcia. O espaço urbano de Juiz de Fora e a dinâmica regional contemporânea. Paper Final. **Pluris**. 2010.

MENEZES BASTOS, Rafael. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **ACENO**, Vol. 1, N. 1, p. 49-101. Jan. a Jul. de 2014.

MITCHELL, James Clyde. **Social Network in Urban Situations**. Manchester University Press. 1969.

OLIVEN, Rubem G. Por uma antropóloga em idades brasileiras. *In*: VELHO, Gilberto. (org.) **O desafio da cidade. Novas perspectivas da antropologia brasileira**. Campus: Rio de Janeiro, 1980.

OZORIO, Paula. **Mulheres na indústria da música**: um estudo de caso do grupo Women in Music Brasil. 2021. 163f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/PPGC), Rio de Janeiro, 2021.

PARK, Robert Erza. A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano. *In*: VELHO, Otávio G. (org.). **O Fenômeno Urbano**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1973.

PICHONERI, D. F. M. Músicos de orquestra: Um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. **Biblioteca digital da Unicamp**. Campinas, SP, 2006.

SÁ, Simone. **Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade**.

In: JANOTTI JR., Jeder; GOMES, Itania Maria Mota. (orgs.). Comunicação e Estudos Culturais. Salvador: EDUFBA (p. 147-162). 2011.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1969.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e Relações Sociais**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SEEGER, Anthony.; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, v. 32, n. 1-2, p. 2-19. 1979.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad.: Clóvis Marques. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Otávio G. (org.). **O Fenômeno Urbano**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1973, p. 11-25.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *In*: **Cultural Studies**, vol. 5, n. 3, P. 361-375. 1991.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. *In*: **E-Compós**. Brasília: COMPÓS, P. -16. 2006.

TYLOR, Edward B. A ciência da cultura. *In*: CASTRO, Celso(org.) . **Evolucionismo Cultural**: textos de Morgan, Tylor e Frazel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. P.67-99, [1871] 2005.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Observando o familiar. *In*: E. O. Nunes (org.) **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 36-46.

_____. Observando o familiar. *In*: VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.123-132.

_____. Unidade e fragmentação em sociedades complexas. *In*: **Projeto e Metamorfose**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. Trajetória Individual e Campo de Possibilidades. In: **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio G. (org.). **O Fenômeno Urbano**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1973.

YENCKEN, David. The Creative City. In: **Meanjin**. vol. 46, nº 4, Summer 1988. p. 597-608.

REFERÊNCIAS ONLINE (SITES)

Auxílio emergencial. Disponível em: <https://www.gov.br/cidadania/pt-br/servicos/auxilio-emergencial>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

Corredor cultural. Site: Prefeitura de Juiz de Fora. Disponível em: <https://pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=64523>. Acesso em: 15 de jul. de 2021.

Creative Cities. Disponível em: <https://en.unesco.org/creative-cities/home>. Acesso em: 16 de dez. de 2022.

Crusher. Disponível em: <https://www.facebook.com/CrusherMetalband/photos>. Acesso em: 15 de jul. de 2022.

Encontro de Compositores abre portas a novos artistas. In: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/22-03-2019/registro-para-a-posteridade.html>. Acesso em: 12 de nov. de 2020.

Estudo Inédito mapeia atuação de música de Juiz de Fora. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/13-11-2020/estudo-inedito-mapeia-atuacao-da-musica-de-juiz-de-fora-no-digital.html>. Acesso em: 25 de out. 2022.

Festival de Bandas Novas. Disponível em: <https://www.facebook.com/festivaldebandasnovas/photos>. Acesso em: 15 de jul. de 2022.

Funalfa. Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/funalfa/. Acesso em: 18 de jan. de 2023.

JF Rock City. Disponível em: <https://www.facebook.com/jfrockcity/photos>. Acesso em: 15 de jul. de 2022.

IFPI. Disponível em: <https://www.ifpi.org/>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

MINISTÉRIO DA SAÚDE: Resposta nacional e internacional de enfrentamento ao novo coronavírus. In: <https://coronavirus.saude.gov.br/linha-do-tempo/>. Acesso em 11 de mar. de 2021.

Mulheres na Música. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-mulheres-na-musica/>. Acesso em 20 de nov. 2022.

Plano de governo Margarida Salomão (PT) à prefeitura de Juiz de Fora-MG. Disponível em: <https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2020/MG/47333/2030402020/130000634014/pje-172f66b2-Proposta%20de%20governo.pdf>. Acesso em: 16 de dez. de 2022.

Pesquisa Mercado Brasileiro em 2021. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2022/03/Mercado-Brasileiros-em-2021-ProMusicaBR-FINAL.pdf>. Acesso em: 25 de out. de 2022.

“Por que, quase 20 anos depois, o 'pagode 90' continua em destaque?”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/01/13/porque-quase-20-anos-depois-o-pagode-90-continua-em-destaque.htm>. Acesso em: 06 de nov. de 2023.

Quem são as mulheres da indústria da música no Brasil?. Disponível em: <https://mailchi.mp/simsaopaulo.com/mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil>. Acesso em: 14 de dez. de 2022.

Salário mínimo de R\$ 1.212 é promulgado. Site: Agência Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/06/02/salario-minimo-de-r-1-212-e-promulgado>. Acesso em: 03 de ago. de 2022.

SAMBA DE COLHER. *In*: <https://www.sambadecolher.com/biografia>. Acesso em: 10 de nov. 2020.