

Salas de estar como territórios sonoros: considerando outras territorialidades da música ao vivo

Living rooms as sound territories: considering other territorialities of live music

Victor de Almeida Nobre Pires

Professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) - Campus Sertão. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (2011) e Mestrado em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE (2013). Membro do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE).

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo pensar a importância da territorialidade para a produção da música ao vivo contemporânea. A partir da análise da turnê “Na Sala de Estar” da banda gaúcha Apanhador Só, da rede global Sofar Sounds e de iniciativas independentes como a Undertow Music Collective, busca-se entender, com base nas noções de território-rede, territorialidade e território sônico-musical, a apropriação de ambientes domésticos para a produção de concertos independentes. Contribuindo para uma percepção das estratégias de ocupação de novos produtores, artistas e fãs ao redor do mundo.

Palavras-chave: Territorialidade; Música ao vivo; Sala de estar.

ABSTRACT

The present article aims to think about the importance of territoriality for the production of contemporary live music. Based on the analysis of the “Na Sala de Estar” tour of the Brazilian band Apanhador Só, from the global network Sofar Sounds and from independent initiatives such as Undertow Music Collective, it is sought to understand, based on the notions of territory-network, territoriality and sonic-musical territoriality, the appropriation of domestic environments for the production of indie concerts. Contributing to a perception of the strategies of occupation of new producers, artists and fans around the world.

Keywords: Territoriality; Live Music; Living Room.

Introdução

Em junho de 2015, Richard Plácido e Amanda Prado organizaram uma mobilização através do Facebook para a realização de um show da banda Apanhador Só1 em Maceió. O casal procurava algo em torno de 30 pessoas que quisessem assistir a uma sessão do “Acústico-Sucateiro”, show em que o grupo apresentava releituras de seu repertório se valendo de instrumentos acústicos e sucata como elementos percussivos. O custo seria de R\$ 25 e a previsão de realização seria entre outubro e novembro. Apesar dos gaúchos serem uma banda até grande para o mercado independente nacional, terem lançado três discos e terem circulado por boa parte do Brasil em festivais e eventos independentes, eles nunca tinham vindo a Maceió.

A questão é que o Apanhador Só tinha feito, durante o ano de 2015, um projeto de financiamento coletivo para a realização da turnê “Na Sala de Estar”, circulando por todo o Brasil apresentando dois shows da banda, um acústico e outro elétrico, ambos em formato intimista. O projeto orçado inicialmente em R\$ 77 mil fechou levantando quase R\$ 105 mil. Em tempos de início de cortes de patrocínio privados e estatais pós-crise econômica internacional, isso era algo notável.

O projeto de financiamento previa a compra de um equipamento de áudio que tornasse possível a realização do show em locais pequenos. Estavam orçados amplificadores, mesa de som, caixas de som, pedestais, microfones, toda a aparelhagem que tornasse possível a apresentação. Além disso, um carro que pudesse transportar banda e equipe, bem como, uma carrocinha que coubesse todo o equipamento adquirido. Após a realização de toda a turnê, em 2016, a banda venderia o carro e, com o dinheiro, pagaria a gravação do quarto álbum.

Através do site do Catarse, a banda divulgou uma lista de possibilidades de contribuições, com valores diferentes, e em retribuição, os fãs-colaboradores receberiam espécies de recompensas que iam desde ingressos para a turnê e, até mesmo, apresentações privadas do show do acústico da banda. Após a divulgação antecipada do roteiro da banda, que previa uma parada em Maceió, Richard e Amanda decidiram comprar um show da banda. A apresentação seria realizada na área da frente da casa deles, localizada na parte alta de Maceió, no bairro do Eustáquio Gomes.

Com o sucesso da campanha e o andamento da turnê, dia 31 de outubro a banda chegou a Maceió. A casa de Richard e Amanda estava decorada com

pequenos quadros e objetos que remetiam ao grupo gaúcho. Cheguei ao Eustáquio Gomes no final de tarde e encontrei logo várias cadeiras numa disposição de plateia e as cadeiras dos músicos. Sem nenhuma amplificação, o quarteto se apresentou por praticamente 1h30, apresentando releituras de suas canções em formato acústico e tocadás, quase exclusivamente, com sucata.

A experiência do intimismo e da informalidade num show de uma das grandes bandas do cenário independente nacional, acostumada aos grandes palcos e com passagem por grandes festivais como o Lollapalooza Brasil e o South By Southwest (SXSW), nos Estados Unidos, é algo interessante. Perceber essas estratégias de ocupação do ambiente doméstico por parte de uma banda independente, é atentar para novas utilizações e significações do território urbano. O presente artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as redes musicais construídas através da realização de shows nas casas dos fãs, buscando entender a música, aqui em específico os shows, como objetos distribuídos que conformam sonoridades, sociabilidades e territorialidades.

Para este texto, a intenção é problematizar o ambiente doméstico, ocupado por bandas e produtoras independentes para a realização de concertos intimistas, como território sonoro. Para tanto, é proposta uma análise, a partir da observação participante (ROSENTHAL, 2014) do show do Apanhador Só, mas também de iniciativas como o Sofar Sounds, rede criada em Londres no ano de 2009 que visa a realização de shows intimistas e secretos, e da Undertow Music Collective, produtora de turnês de sala de estar nos Estados Unidos, com o objetivo de entender o papel do território para a música independente e seu segmento ao vivo.

Acredito que pensar a ocupação, bem como a apropriação, simbólica e cultural de um espaço como forma de prover novos contornos e funções para o ambiente doméstico, ou qualquer outro em questão, nos chama a atenção para a importância de refletir sobre o papel do território como elemento, ou actante, ativo e constituinte das redes da música ao vivo. Buscando entender não apenas como o espaço contribui nas conformações de eventos específicos, mas também como também podem auxiliar no processo de construção de padrões de consumo cultural, estratégias produtivas criativas para a música independente e, inclusive, dando contornos de um cosmopolitismo formatado em rede.

Muito mais que uma ocupação aleatória de um espaço, a ocupação de salas-de-estar significa muito para as redes que são conformadas em torno da música ao vivo contemporânea. E, aqui, esse lugar que sintetiza intimismo,

proximidade e um senso de exclusividade ganha novas possibilidades criativas quando pensadas em paralelo com questões de mercado, produção e tendências do universo da música.

“De sala em sala”: considerando a espacialidade em redes de música ao vivo

O espaço e a localização são fundamentais para a compreensão da música ao vivo contemporânea. Como poderíamos entender um show sem levar em consideração o espaço/território em que ele ocorre? Como poderíamos imaginar redes em torno dos concertos ao vivo se não pensamos na espacialidade que territorializa e reterritorializa as relações e associações construídas? Como poderíamos desconsiderar os processos de criação coletiva envolvida na maneira de ocupar um determinado espaço?

Pensar essas questões espaciais ligadas às dimensões constitutivas da música ao vivo em sentido amplo, é reconhecer a importância, e a participação, por exemplo, da Cidade do Rock para a conformação do Rock In Rio; dos grandes teatros e câmaras para o consumo de música erudita; dos bunkers² para o heavy metal; dos porões apertados para o punk. O local, muito mais que um simples terreno abstrato onde os fenômenos se materializam, é um agente que também age e formata concertos, impõe questões, potencialidades e limites para as relações que emergem no seu terreno.

É possível ver como a própria cidade tem sido um lugar de constante tensionamento da música ao vivo, que ocupa e se manifesta, crescentemente, nos passeios e áreas públicas. Herschmann e Fernandes (2016) mostram como a cidade do Rio de Janeiro, e seus espaços públicos, tem sido um terreno próspero para o surgimento de novas e tradicionais manifestações musicais. Temos visto também como redes sociais globalizadas que usam a cidade como cenário para a música ao vivo, como é o caso da BalconyTV3. E também temos testemunhado como a música ao vivo se faz presente nos movimentos de resistência para ocupação de espaços urbanos, como nos casos de Wall Street e do Cais Estelita, por exemplo,

O próprio desenvolvimento do negócio da música ao vivo, se formos pensar o caso dos festivais, reconfigura o alcance e a projeção espacial que os eventos têm, criando novas territorialidades e dando novas dimensões, ao mesmo tempo que impõe novas barreiras para músicos, produtores e fãs. Um exemplo possível é a estratégia de negociação e a busca pela exclusividade na

contratação de artistas que tem feito os grandes eventos, majoritariamente preocupados em proteger seus investimentos, endossarem com rigor as cláusulas de raio de abrangência.

Em reportagem para o site *Consequence of Sound*, Gwee4 analisa algumas cláusulas contratuais a partir do caso do Lollapalooza na cidade de Chicago. Segundo consta, o evento tem exigido exclusividade para artistas dentro de um raio de 300 milhas (aproximadamente 480 quilômetros) por cerca de 9 meses (seis antes do evento e três após a apresentação), válido, inclusive, para músicos e bandas locais. Com isso, músicos e produtores tem se encontrado em uma difícil missão de manter as turnês durante a entressafra dos festivais de verão e capitalizar em cima das aparições nesses eventos, uma vez que, quase todos os grandes centros urbanos na América do Norte, onde esses festivais são realizados, se encontram protegidos por cláusulas contratuais e, geralmente fica difícil ou até mesmo inviável o retorno a essas cidades em um curto espaço de tempo. Inclusive, dificultando a marcação de shows em casas locais que, segundo a reportagem, são um dos agentes mais afetados pelas restrições.

Mesmo não sendo uma prática nova ou mesmo inovadora, as restrições contratuais, que inclusive são notáveis em festivais de grande porte ou mesmo nos independentes em território brasileiro, tem reconfigurado os limites e as fronteiras que definem as territorialidades da música ao vivo. Basta ver, por exemplo, quantas bandas que vinham para o Nordeste para festivais como o Rec-Beat ou Abril Pro Rock, conseguiam circular pela região, principalmente, sendo atrações de maior porte. Outro dado, é pensar quantas bandas que se apresentam no Lollapalooza Brasil, realizado na cidade de São Paulo, chegam a se apresentar no Rio de Janeiro. Ou, ainda, quantos músicos que são contratados para o Rock In Rio conseguem se apresentar em evento solo em São Paulo.

Essas questões nos fazem dar uma outra importância à construção das espacialidades que são conformadas nas redes da música ao vivo, vendo como a dimensão econômica, territorial e musical podem, sim, construir interfaces e nos levar a ter um entendimento muito mais amplo das territorialidades construídas, que parecem obedecer mais a questões de ordem simbólica do que, necessariamente, geográfica. Essa dimensão simbólica do território não diz respeito apenas aos grandes eventos e suas cláusulas contratuais de raio de atuação.

Como possibilidades criativas, o próprio modo de produção e consumo ao vivo construído ao redor de redes como a do Sofar Sounds, baseados no

intimismo voltado para o consumo musical, também tensiona seus próprios modos de ocupação e apropriação territorial, a partir da ressignificação e construção de significados simbólicos para territórios já existentes.

O Sofar Sounds (sigla para “Songs From A Room”) começou em março de 2009 na sala da casa do compositor e co-fundador Rafe Offer. A ideia por trás do movimento era dar suporte a bandas e artistas emergentes independentes e realizar apresentações em formato intimista, apenas para convidados. A rede, que hoje se espalhou por mais de 410 cidades em cerca de 40 países e realiza mais de 600 apresentações por ano, organizadas por voluntários locais e com curadoria feita pela sede em Londres.

A ideia começou a nascer a partir do relato de Offer que estava cansado de ir a shows nos quais o público não estava interessado na música, principalmente de bandas mais novas. Segundo ele, não existe respeito pela música ao vivo já que é comum encontrar pessoas conversando nos locais, trocando mensagens e fazendo barulho.

Existe muito pouco foco e respeito pela música, especialmente com novas bandas. Meu amigo Dave (...) e eu estávamos em um show e aquilo estava tão barulhento que não conseguíamos ouvir o músico, foi aí que decidimos que deveria ser de outro jeito...” (OFFER *apud* FRYATT, 2013, online)

Após a primeira sessão na sua própria casa, Offer realizou, através de sua rede de contatos outros eventos nas cidades de Nova York e Paris. E com uma demanda em outros locais, o movimento se espalhou de maneira rápida e nove anos mais tarde já se consolida como uma rede importante na circulação da nova música independente global.

A fórmula usada pelo movimento é simples: transformar a casa do fã que quer fazer parte da rede como um local para shows de bandas *indies*. Aos presentes é solicitado que não conversem, teclêm ou tirem fotos e fiquem até o fim das apresentações, mas “isso é menos autoritário do que parece e, combinado com o ambiente, resultam em performances de muita energia” (OFFER *apud* FRYATT, 2013, online).

Além do Sofar Sounds, é possível visualizar uma tendência mobilizadora em torno de concertos em salas de estar por parte de artistas e produtores independentes. Mesmo em um contexto de relativa expansão dos negócios em torno dos shows ao vivo em detrimento da valorização e demanda cada vez maior desses eventos, é preciso repensar o modelo de produção baseado em casas de shows, teatros, pequenos bares e pubs dentro de um contexto de readequação das práticas musicais contemporâneas.

Não que toda a música ao vivo esteja migrando para modelos intimistas, mirando única e exclusivamente na formação de nichos e apostando nas casas de fãs como espaços privilegiados para monetarização da música e de seus produtos. Mas o que se tem acompanhado nos últimos anos, sobretudo após a consolidação dos sites de redes sociais na Internet e o surgimento de novas práticas criativas para driblar os gargalos da indústria musical – seja ela baseada em modelos de negócio com ênfase em produtos editoriais ou mesmo privilegiando a circulação e performances ao vivo – é que, cada vez mais, essas práticas têm resultado em novas formas de intervenção e ocupação do espaço urbano.

Em um cenário que se mostra cada vez mais complexo, híbrido, transformado e plural, a criatividade tem assumido um papel fundamental na maneira como artistas e produtores culturais tem refletido sobre seus modos de atuação. Afinal de contas, as cartilhas da indústria fonográfica e os modos de produção de diversos grupos de sucesso não mais dão conta das diferentes realidades existentes no universo da música. Estratégias de produção midiática, de práticas produtivas, de circulação são contextualizadas. Sem dúvida, tudo não é, e nem serve, para todos.

Com certeza, acompanhar a forma como o Sofar Sounds se organiza ao redor do mundo, uma sala por vez, e testemunhar a turnê “caseira” do Apanhador Só, em salas e quintais, foi um modo de perceber que não se tratavam de dois fenômenos totalmente desconectados. Por trás de dois fenômenos, aparentemente separados, comecei a me interessar a pensar a questão do elemento comum delas: a sala-de-estar (ou o ambiente caseiro). O que estaria por trás dessa maneira de ocupar o espaço que poderia mobilizar agentes tão distintos e, aparentemente, desconectados? Quais são as condições que podemos pensar para a música ao vivo e seu espaço hoje em dia? Do que estamos falando quando falamos nessas formas de ocupação?

A Teoria do Ator-Rede (TAR) nos dá algumas pistas para se pensar a questão do lugar dentro de uma perspectiva de rede, pensando a dimensão espacial não apenas como algo dado ou entregue, mas na verdade percebendo as dimensões relacionais dos diferentes actantes, que ao mesmo tempo que constroem redes, também constroem lugares, sendo ele também parte integrante e importante das associações.

Há, certamente, duas noções importantes para a compreensão do espaço: 1) Espaço como conceito abstrato (matemático, reservatório de todas as coisas) e, 2) Espaço como aquilo que é constituído pela distensão dos lugares (construídos historicamente), como relacional e dinâmico, o “espaço-rede”. (...). Na segunda acepção,

o espaço é uma rede de lugares e objetos que vai se formando pelas suas dinâmicas. Certamente a ideia de espaço deve ser compreendida em suas duas dimensões (a abstrata e a relacional). (...)

E quando falamos de rede a partir da TAR, é sempre bom insistir que não estamos falando apenas de infraestrutura (que pode ser visto aqui, homologamente, como “espaço”), mas sim, do que é produzido na relação entre humanos e não-humanos (ou a dimensão “local”). (LEMOS, 2013, p. 179-180)

Falar na construção de um espaço-rede é perceber, além da dimensão relacional da construção do espaço, como o espaço não pode ser concebido fora de suas utilidades e disposições com os sujeitos. Nesse sentido, buscando uma interlocução com correntes filosóficas, como a do correlacionismo, Lemos vai buscar um entendimento do espaço, não como um objeto isolado, mas, sim, como algo percebido, vivenciado, apreendido. Sendo assim, vai inferir que a relação “correlacionista” com mundo se dá a partir dos modos como produzimos espaços. “O próprio homem é produzir espacialização” (LEMOS, 2013, p. 184). Essa dimensão relacional da maneira como o indivíduo age, se relaciona e constrói redes passa diretamente por uma ideia subentendida de que uma associação em rede, agências e práticas de mediação produzem, sim, espacialidades. Se formos pensar sobre isso no universo que estamos trabalhando, podemos perceber que todas as nossas relações cotidianas com a música conformam diferentes construções de espacialidades e, de certa maneira “correlacionista”, essas espacialidades, por sua vez, constroem nossas relações cotidianas com a música. Uma instância constrói os contornos da outra.

Isso diz muito sobre os fenômenos culturais contemporâneos, uma vez que em um momento histórico marcado pela mobilidade e grande fluxo de práticas culturais não devemos perder de vista essas construções territoriais em detrimento de redes ampliadas. Os modos como nos relacionamos, criamos territorialidades e moldamos nossas práticas culturais devem ser entendidos em conjunto. A construção de territórios é uma forma que temos de vivenciar o mundo.

O mundo contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. É como se houvesse uma circulação instituída, um nomadismo generalizado e reinante em nossa subjetividade. Vivemos envoltos em universos incorpóreos que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise. Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático. Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. (...)

Esse atual paradigma pode ser pensado a partir das mídias sonoras e dos aparatos tecnológicos que são espécies de fábricas ambulantes, de territórios móveis. Cada vez mais, a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança em momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor, espera, monotonia. (OBICI, 2008, p. 87-88)

Ocupar, nos termos colocados por Obici, musicalmente espaços, sejam eles salas de estar ou quaisquer outros ambientes domésticos e intimistas para a produção de shows de bandas independentes têm sido práticas que organizam vivências musicais diferenciadas. Um modo de lidar com o “caos” dos grandes concertos, uma estabilidade desejada, um ambiente controlado, bem como, um tipo de território portátil, criado e recriado a cada ocasião. Construir territórios, através da arte (sendo a música um possível exemplo), é criar mundos possíveis.

Outra questão é que, como aponta Obici, a manutenção dessas territorialidades, como territórios sonoros (TS), está relacionada às suas condições de nos fazerem criar contatos mais efetivos com o sonoro. Nesse sentido, o lugar exerce tanta importância quanto os modos de produzir e consumir a música ao vivo, podendo ser entendido, não apenas como um elemento relacionado a esses processos, mas, também, parte integrante e fundamental deles.

O poder de um TS está na capacidade de estabelecer encontros mais ou menos potentes com o sonoro. Certas sonoridades – de certos lugares, máquinas, instrumentos – tendem a provocar estados de afetação com maior facilidade, sejam eles positivos, sejam negativos. Esse fenômeno pode modular nossa subjetividade, gerar mais-valia afetivo-emocional e transformações incorpóreas. O TS, por ter essas capacidades de afetação, tende a exercer uma condição de poder sobre nossa matéria sensível. (OBICI, 2008, p. 101)

É possível até dizer que essas territorialidades, ou mundos criados coletivamente, tenham ressignificado algumas estratégias de artistas, produtores e fãs no que diz respeito a circulação e consumo da música ao vivo contemporânea. Mas, além disso, tem, também, transformado os próprios ambientes onde esses shows são realizados, dando novas possibilidades para o espaço doméstico.

Na verdade, hoje mais do que nunca na história do capitalismo, a “sociedade do espetáculo” (na famosa expressão cunhada por Guy Debord) instituiu o amálgama, também no interior da “funcionalidade” capitalista, dos processos culturais de identificação e (re) criação de identidades. Compramos um produto muitas vezes mais pela sua imagem (valor simbólico) do que pela sua função (material). O marketing em torno dessas imagens criadas sobre os objetos ampliou-se de tal forma que o próprio espaço geográfico, enquanto paisagem, é

também transformado em mercadoria e vendido, como ocorre no “mercado de cidades” global (e também de regiões, podemos acrescentar). O “território simbólico” invade e refaz as funções, num caráter complexo e indissociável em relação à funcionalidade dos territórios, ou seja, a dominação lefebvreaana torna-se, mais do que nunca, também simbólica – um simbólico, porém, que não advém do espaço vivido da maioria, mas da reconstrução identitária em função dos interesses dos grupos hegemônicos. (HAESBAERT, 2014, p. 67)

Essa construção simbólica é uma das dimensões de um fenômeno interpretado por Haesbaert como multiterritorialidade. Pensando essa noção, a partir de um conceito caro dos estudos geográficos que é a territorialidade, o autor a constrói em suas perspectivas materiais (manifestada como o controle físico de um espaço), imateriais (como o controle abstrato ou “imaginado” de um espaço) e simbólicas (a partir da conformação de vivências que conjugam tanto aspectos materiais quanto imateriais das territorialidades), entendendo-a, como o autor mesmo coloca, como um “espaço vivido”.

A multiterritorialidade, então, seria a sobreposição desses espaços ou territórios construídos a partir das múltiplas vivências agenciadas e construídas em rede. Para Haesbaert essa noção pode ser entendida, ainda com mais profundidade, como a experiência do que ele chama também de território-rede, que segundo o autor, seria articulado em três dimensões, são elas:

- a) Uma dimensão de viés tecnológico-informacional, cada vez mais complexa, em torno de práticas digitais e comunicacionais que reterritorializam (não desterritorializam, como já apontado) e que “resulta na extrema valorização da maior densidade informacional extremamente seletiva de alguns pontos altamente estratégicos do espaço” (HAESBAERT, 2014, p. 81);
- b) Como sintoma do desenvolvimento tecnológico-informacional, Haesbaert destaca uma compressão espaço-tempo através de contatos globais instáveis e imprevisíveis (com a possibilidade do alcance planetário em “tempo real”);
- c) Por fim, uma dimensão cultural-simbólica que marca os processos de territorialização, assumindo também a mobilidade como parte desse processo, ou seja, quando o movimento também faz parte dos processos de criação da multiterritorialidade.

Essa construção da multiterritorialidade proposta por Haesbaert tem ressonância nos modos como Lemos vai sistematizar o entendimento do lugar dentro das discussões da TAR e como Obici vai sistematizar a sua construção de território sonoro. Mesmo que as terminologias utilizadas pelos autores

sejam distintas, enquanto Haesbaert, na sua tradição de estudo da geografia vai falar em territorialidade e na sua multiterritorialidade; Lemos, com um trato mais comunicacional, vai falar em lugar; Obici, mais fenomenologista, vai tratar de território sonoro. Cada conceito vai demonstrar preocupações específicas, mas os três partem do princípio construtivista e coletivo do território, da necessidade da vivência para entendimento da dimensão espacial envolvida nas redes contemporâneas.

A casa é a figura conceitual para entendermos o território. Ela não existia, foi construída para mantermos as forças do caos do lado de fora e proteger as forças de criação. Em verdade, o “em casa” não preexiste, se constituiu como o traçado de um círculo em torno do frágil e incerto centro para organizar um espaço limitado. As forças do caos são mantidas, tanto quanto possível, no exterior, “e o espaço interior protege as formas germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”. (OBICI, 2008, p. 80)

As vivências relatadas aqui nesse trabalho poderiam servir de ilustração de como as salas de estar e o ambiente doméstico tem se constituído como um território para o consumo coletivo de música ao vivo. Essas vivências distintas, inclusive, têm ganhado proporções notáveis nos últimos anos. Além do Sofar Sounds e da própria iniciativa da banda Apanhador Só, existem outras redes independentes que tem se mobilizado em torno da produção e consumo de shows intimistas em salas de estar de fãs.

Turnês de artistas independentes norte-americanos como Damien Jurado, David Bazan, Owen e S. Carey, para citar apenas alguns exemplos, me apresentaram ao conceito das Living Room Tour (“turnê de sala de estar”, em português) anos atrás. Esses artistas que citei são nomes de pequeno porte no circuito musical alternativo estadunidense, geralmente músicos que excursionam sozinhos em shows voz e violão/guitarra.

Do ponto de vista mercadológico, turnês convencionais de artistas como esses são difíceis de serem realizadas em casas “tradicionais”, uma vez que eles não atraem um público numeroso o suficiente para pagar os custos da casa e levantar o dinheiro necessário para o artista sair com algum rendimento. Imaginando o caso do Apanhador Só, por exemplo, no lugar de pagar os custos de aluguel de uma casa de shows, sonorização, iluminação, hospedagem, dentre todos os outros custos de uma turnê, a banda corta alguns intermediários da produção musical ao vivo (como produtores locais, técnicos, casas de show, dentre outros), ao se aproximar dos fãs. Mesmo que a banda não consiga superar a receita de um show “normal” com cachê pago, certamente, consegue otimizar o faturamento e, com a quantidade de shows,

aumentar os lucros. Através desse sistema simbólico e solidário de circulação, a banda chega a embolsar entre 80% e 90% do apurado da bilheteria⁵.

Embora em território brasileiro, iniciativas como a do Apanhador Só e o próprio Sofar Sounds sejam consideradas “estranhas” ou “inusitadas” dado o caráter de novidade, os concertos caseiros têm ganhado cada vez mais importância dentro de mercados musicais independentes, sobretudo nos Estados Unidos e Reino Unido. Tanto é que várias iniciativas têm surgido tentando dar conta de articular fãs e artistas para a construção de turnês e shows caseiros.

Exemplo disso é a produtora Undertow Music Collective, criada em 1996, especializada no agendamento e organização de turnês de salas de estar nos Estados Unidos. A maioria dos artistas que me apresentaram ao conceito e viabilidade dessas turnês trabalham diretamente ou são agenciados esporadicamente pela empresa sediada em Champaign, cidade próxima a Chicago. A aproximação e construção de relações diretamente com os fãs é o fator principal da atuação e gestão de negócios da produtora.

Parte da possibilidade de criação dessas turnês se deve ao potencial agenciador da Internet e, sobretudo, dos sites de redes sociais. Quando a Undertow, criada inicialmente como um selo fonográfico independente “tradicional”, começou a explorar o potencial das turnês de sala de estar, não existiam redes sociais populares nos Estados Unidos, então, inicialmente as turnês eram marcadas através de listas de e-mails entre a produtora e os fãs. Até que em 2009, aconteceu a primeira turnê maior, feita por David Bazan. Eram 50 shows em salas de estar em 50 cidades. Números que fizeram a Undertow perceber que poderia se dedicar a isso como um modelo de atuação prioritário.

Sendo assim, para esse tipo de turnê ser economicamente viável, sustentável e rentável, Bazan, por exemplo, circula em carro alugado, sozinho, levando o violão que usa para as apresentações. Com um público médio de 50 pessoas por sessão e ingresso variando entre US\$ 20 e US\$ 30, o músico chega a fazer de duas a três turnês desse tipo no ano, contabilizando por volta de 150 apresentações anuais. Fazendo as projeções financeiras, é possível ter uma dimensão dos possíveis retornos, somando a isso, ainda, as vendas de produtos como discos, camisetas e outros acessórios.

Além de todo esse viés econômico que diz respeito a sustentabilidade financeira dos artistas, uma outra questão mais simbólica emerge, ligada tanto ao espaço das salas de estar quanto ao público reduzido das sessões, uma dimensão do intimismo construído nesses ambientes e valorizados dentro das redes de consumo de música ao vivo, como também acontece dentro dos

casos do Sofar Sounds e da turnê “Na Sala de Estar” do Apanhador Só.

Com base no que foi exposto aqui, acredito que existem duas questões que parecem se lançar em jogo por trás das conformações das salas de estar como ambientes integrantes das redes de consumo de música ao vivo contemporânea. O primeiro é como esses ambientes domésticos, mesmo que de maneira simbólica ou abstrata, constroem a partir de um viés multiterritorial um certo senso de mobilidade. E, posteriormente, como esse senso de movimento é o responsável pela criação de uma sensação de globalidade, que assim como acontece com os gêneros musicais, retratam modos de elitização dessas formas de consumo musical.

Territorialidade e globalidade: articulação a partir das salas de estar

Ao contrário de eventos de maior porte, como festivais localizados geograficamente e realizados anualmente nos mesmos lugares, e das casas de show tradicionais que subentendem a construção de um imaginário específico sobre as apresentações importantes já realizadas, histórico do público no local e importância do espaço para determinada cidade, no caso das salas de estar, onde são realizadas essas turnês, a territorialidade, como chama Haesbaert, é entendida a partir de seu movimento, de sua mobilidade e, assim, de todas as associações e reagrupamentos feitos constantemente para a construção desses territórios. Assim como Lemos (2013), parto do princípio de que mobilidade não é oposição de territorialidade.

Entender a mobilidade como parte da construção dos concertos em salas de estar é reconhecer os trânsitos e fluxos de ação, agência e mediação nas construções de eventos musicais ao vivo em diferentes territórios. Sobre essa questão, Obici propõe pensar, a partir de sua análise das políticas da escuta, a construção de seus territórios sonoros como lugares de passagem, efêmeros e em constante fluxo. Nesse sentido, percebemos, também, como os lugares são construídos e reconstruídos em rede, por exemplo, através das sessões do Sofar Sounds, das apresentações do Apanhador Só durante essa turnê ou, ainda, da circulação de artistas que se propõe a fazer as chamadas Living Room Tours.

Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz meios. São esses meios produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquínica que estão atravessando e constituindo territórios sonoros. (...)

Os meios passam constantemente um pelo outro. Ao invés de evolução, dizemos que estão de passagem, criando pontes e túneis, deslizando uns nos outros. É

nesse fluxo que se constitui o território, o próprio lugar de passagem. (OBICI, 2008, p. 75)

Mas aí está uma das importâncias da compreensão do lugar dentro das redes da música ao vivo contemporânea e de se pensar como essas discussões podem influir nos modos como os fenômenos se fazem percebidos. A partir do caráter fugaz e passageiro do lugar, como forma de território construído coletivamente, que as salas de estar ocupam dentro da rede dos Sofar Sounds, e também dos demais casos aqui comentados, é possível localizar justamente como essa dinâmica de constante territorialização e reterritorialização constrói uma noção de globalidade e cosmopolitismo dentro dessas redes espalhadas ao redor do mundo.

É importante acrescentar a essa mobilidade física extremamente facilitada de que usufrui a classe hegemônica contemporânea, que podemos denominar, num sentido de mobilidade física, uma “multiterritorialidade sucessiva”, a sua “mobilidade virtual” ou uma “multiterritorialidade simultânea”. Como diz Bauman, a maioria das pessoas “está em movimento mesmo se fisicamente parada”. (HAESBAERT, 2014, p. 80-81)

Digo isso, com base na afirmação de Haesbaert, pois o valor cultural (FRITH, 1996) articulado pela produção desses eventos, tanto nas programações musicais, quanto dos locais de realização dos shows espalhados e, geralmente, não repetidos, discutidos anteriormente, agem sobre os processos de criação de territórios de maneira decisiva.

Quanto mais distantes as coisas e as pessoas estiverem, maior é a sensação de globalização, de atravessamento de fluxos e maior também é a deformação do espaço e do tempo, bem como o cruzamento entre micro e macro-dimensões. Mas esse não é um fenômeno da globalização, embora tenha sido ampliado por esta. Tempo e espaço aparecem então nos agenciamentos, nas associações, nas mediações, nas redes. (LEMOS, 2013, p. 195)

Portanto, é possível dizer que as multiterritorialidades construídas em torno das diversas práticas de ocupação e apropriação dos territórios inscritas nas redes da música ao vivo podem ter os rastros que evidenciam essa sensação de cosmopolitismo e globalidade. Sendo assim, não devemos suprimir, como coloca Lemos, a localidade em detrimento da globalidade, mas, sim, como aponta Regev (2013) reconhecer que esses actantes podem atuar nesses dois segmentos, notando como o sentimento de globalização emerge dessas relações, não sendo esse sentimento em si mesmo um fim, mas uma materialização de questões existentes na rede.

Sendo assim, acredito que as construções das territorialidades, muito além de serem apenas espaços dados, se constituem também como elementos

ativos e importantes para o consumo musical ao vivo. Observar como essas formações nos auxiliam a analisar uma grande variedade de questões dentro das redes, como a elitização do consumo musical e os constantes jogos de territorialização e reterritorialização que dá contornos da construção de uma noção de globalidade e dá perspectivas de um cosmopolitismo estético construído em rede.

Questões como essas são visualizáveis quando entendemos esses fenômenos contemporâneos como redes articuladas e abandonamos ideias pré-concebidas sobre nossos objetos de estudos, buscando, sobretudo, construir criativamente seus mapas de associações e relações entre actantes e outros processos do universo musical. A música ao vivo é um segmento que, ainda, precisa ser muito problematizado, sobretudo, nas suas materializações e discutidas em suas particularidades.

Considerações finais

Discutir o consumo de música ao vivo em suas mais distintas materialidades precisa ir além das concepções sobre território e territorialidade. Cada vez mais, articular a realização de eventos, sejam eles de pequeno ou grande porte, precisa ir além da sua dimensão sonora e musical, mas levar em consideração os aspectos espaciais, construídos coletivamente ao redor da música.

Sendo a música um objeto distribuído, constituída nas relações com aspectos e formações não-musicais, perceber esses contextos nos permite visualizar novas territorialidades interessantes, como as salas de estar, e suas potencialidades e limitações que, certamente, influenciam nas conformações dos eventos, formas de produção, performance e consumo musicais.

Os casos das turnês em sala de estar mostram como ambientes domésticos ganham uma importância para bandas independentes ao redor do mundo, a partir de casos como a iniciativa do Apanhador Só, do Sofar Sounds e da produtora Undertow Music Collective. Essas formas de ocupação coletiva demonstram a fluidez e dinamicidade das territorialidades musicais contemporâneas, sobretudo através das novas relações produtivas criadas entre músicos, produtores e fãs.

Referências

- BRÊDA, Lucas. *Após crowdfunding, Apanhador Só compra carro e inicia turnê nacional em salas de estar*. 2015. In: < <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/apanhador-so-compra-carro-e-inicia-turne-nacional-em-salas-de-estar/#imagem0> >. Acesso em: 01 de julho de 2018.
- FRYATT, L. *Meet the man behind Sofar Sounds – the “secret gig” movement changing the face of live music, one living room at a time*. Venture Village, 2013. Disponível em: <<http://theheureka.com/sofar-sounds-rafe-offer>>. Acesso em: 01 de julho de 2018.
- HAESBAERT, R. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro*. Logos, [S.l.], v. 23, n. 2, dez. 2016.
- LEMOS, A. *A comunicação das coisas*. São Paulo: Anablume, 2013.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- REGEV, Motti. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press. 2013.
- ROSENTHAL, Gabriele. *Pesquisa social interpretativa: uma introdução*. Tradução de Tomás da Costa. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

Nota

- 1 Banda de rock alternativo formada em 2003 em Porto Alegre (RS).
- 2 Bunker é uma estrutura fortificada, podendo ser parcial ou totalmente subterrânea, construído para resistir aos projéteis de guerra. Na Europa, alguns bunkers construídos durante o período foram reutilizados como espaços para shows e, muitos deles, fazem parte de um circuito dedicado ao heavy metal e à música pesada.
- 3 Fundada em junho de 2006, em Dublin, a BalconyTV é uma plataforma voltada para a divulgação de shows de bandas, músicos e outra variedade de atos feitas em varandas com vistas urbanas. Artistas como Mumfords And Sons, Ed Sheeran, Jessie J, The Script, por exemplo, foram filmados pela rede antes de se tornarem famosos. Hoje, a rede está presente em mais de 50 cidades ao redor do mundo, incluindo São Paulo.
- 4 Ver: <<https://consequenceofsound.net/2016/09/music-festivals-and-the-pursuit-of-exclusivity/>>. Acesso em: 01 de julho de 2018.
- 5 Dados coletados em entrevista não-estruturada previamente com o vocalista Alexandre Kumpinski após o show Acústico-Sucateiro em Maceió, no dia 31 de outubro de 2015.