



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

VÍTOR VIEIRA MACHADO

**CORRENDO POR FORA DO EIXO:
CONCEPÇÕES E MODOS DE FAZER DA
MÚSICA AUTORAL EM FLORIANÓPOLIS/SC**

Florianópolis
2020

VÍTOR VIEIRA MACHADO

**CORRENDO POR FORA DO EIXO:
CONCEPÇÕES E MODOS DE FAZER DA
MÚSICA AUTORAL EM FLORIANÓPOLIS/SC**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Antropologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. María Eugenia Domínguez

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Machado, Vitor Vieira

Correndo por fora do eixo : concepções e modos de fazer
da música autoral em Florianópolis/SC / Vitor Vieira Machado
; orientadora, Maria Eugenia Domínguez, 2020.
127 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Antropologia,
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Música autoral. 3. Modos de fazer.
4. Concepções musicais. 5. Autor. I. Domínguez, Maria
Eugenia. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em Antropologia. III. Título.

VÍTOR VIEIRA MACHADO

**Correndo por fora do eixo: concepções e modos de fazer da
música autoral em Florianópolis/SC**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Antropologia. Orientadora: Prof^a. Dr^a. María Eugenia Domínguez.

Florianópolis, 07 de Fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. María Eugenia Domínguez, Departamento de Antropologia/UFSC
Presidenta da Banca Examinadora

Prof. Dr. Scott Correll Head, Departamento de Antropologia/UFSC
Examinador Interno

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira, Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR
Examinador Externo

AGRADECIMENTOS

Aos e às interlocutores/as (em ordem alfabética) Dandara Manoela, Fábio Sung, François Muleka, Ju Baratieri, Julian Alexander Brzozowski, Letícia Coelho, Lucas Romero, Marcoliva, Marissol Mwaba, Mateus Romero, Natacha Vieira, Rafael Camorlinga, Starllone Souza e Tatiana Cobbett, guerreiras e guerreiros da música autoral e independente que se mostraram tão abertas/os e receptivas/os com a temática proposta, topando conversas que duraram desde uma hora a uma tarde inteira. Sou muito grato pelo acolhimento e ensinamentos de vocês todes. Cito aqui também Ana Clara Neves, por todo o suporte e gentileza. Muitíssimo obrigado!

Agradeço aos professores e professoras María Eugenia Domínguez, Scott Correll Head, Alberto Groisman, Letícia da Nóbrega Cesarino, Viviane Vedana, Rafael Victorino Devos, Miriam Pillar Grossi, Vânia Zikrán Cardoso, Rafael José de Menezes Bastos, Evelyn Schüller Zea, José Antonio Kelly Luciani, Gabriel Coutinho, Jeremy Detuche, Silvia Loch, Edviges Marta Ioris, Miguel Ángel García, Juliana Guerrero, Daniela A. Gonzáles, Silvana Campanini, María Florencia Girola, Mercedes Pico, Carmen Rial e Ilka Boaventura Leite, bem como às e aos estagiários docentes Dájna Torres, Franco Delatorre, Javier Páez, Stephanie Ribeiro, Marinês Rosa, Carolina Almeida, a todas e todos os/as colegas da antropologia que cruzaram meu caminho e aos amigos e amigas que ela me deu, por todas as incontáveis provocações e discussões levantadas ao longo dos encontros que tivemos. Aos colegas do MUSA/UFSC, em especial a Jackson da Conceição e Douglas Campello, pelos comentários e contribuições ao desenvolvimento da pesquisa que originou este trabalho.

Agradeço aos professores Scott Correll Head e Allan de Paula Oliveira por aceitarem participar da banca de defesa desta pesquisa e a minha orientadora, María Eugenia Domínguez, pelos sensatos conselhos, pelo apoio em tantas ocasiões e pelos bons momentos compartilhados.

Às amigas, amigos e companheiros de vida, tanto aqueleas que estão comigo desde a infância, aqueleas que entraram há pouco e aqueleas que já se foram. Dentre todes, ao que mais agradeço é o Caio, por todo o companheirismo e parceria partilhados nos últimos anos.

A Tita e Nana, estes dois guias com quem a vida me presenteou, a quem sou eternamente feliz por poder chamar de pai e mãe e ao meu irmão Dudu e minha irmã Carol por pegarem junto de coração aberto na manutenção e limpeza da casa nos momentos em que eu não fazia nada por lá além de ler, escrever, escrever, ler, escrever, escrever e enlouquecer.

Por último, agradeço a todas e todos os/as parentes por sua compreensão pela ausência nos momentos familiares e sobretudo aos meus avós, Adelon Machado e Anita Celicina Machado, por todo o apoio e torcida que depositaram em minha formação numa universidade federal e pública. Minha história é uma continuação da história de vocês. Se não tivessem batalhado como batalharam, eu dificilmente estaria hoje concluindo uma graduação como esta. Tenho em vocês uma grande fonte de inspiração, admiração e amor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Starllone Souza, em apresentação com a banda <i>Starllone Souza e a Penca do Cais</i> no bar Caverna Bugio. Foto: Nicolás Rosa, 2018.....	17
Figura 2 - Rafael Camorlinga, em apresentação com a banda <i>Starllone Souza e a Penca do Cais</i> no bar Caverna Bugio. Foto: Nicolás Rosa, 2018	17
Figura 3 - Dandara Manoela, em apresentação da banda <i>Seu Baldecir</i> na Garagem 2020. Foto: Nira Pomar, 2016.....	18
Figura 4 - Marissol Mwaba, na gravação da música <i>Dona Georgina</i> , de Dandara Manoela, para o projeto <i>Playing for Change</i> . Foto: Playing for Change, 2017	18
Figura 5 - Julian Brzozowski, em apresentação com a banda <i>Orquestra Manancial da Alvorada</i> no Prêmio da Música Catarinense. Foto: P. Nascimento, 2017	19
Figura 6 - François Muleka em apresentação do show <i>Couragem</i> na Casa de Francisca, em São Paulo (SP). Foto: Marina Decourt, 2019	19
Figura 7 - Tatiana Cobbett e Marcoliva, em ensaio fotográfico da dupla para seu quinto álbum, <i>Sawabona Shikoba</i> (2016). Foto: João Markun, 2015	20
Figura 8 - Tatiana Cobbett e Marcoliva, em ensaio fotográfico da dupla para seu quinto álbum, <i>Sawabona Shikoba</i> (2016). Foto: João Markun, 2015	20
Figura 9 - Letícia Coelho, em gravação do álbum <i>Brota</i> (Coelho, 2018), no estúdio Magic Place. Foto: Mateus Romero, 2018	21
Figura 10 - <i>Rebenta Chinela</i> (Rafael Camorlinga, Mateus Romero, Leo Kretzer e Letícia Coelho), em foto de divulgação. Foto: Tom Cykman, 2017	21
Figura 11 - Flyer de divulgação da apresentação das bandas Di Fulô e Rebenta Chinela na Casa de Noca. Foto: Ana Pérola Veloso, 2017. Design: Casa de Noca, 2018	22
Figura 12 - Di Fulô (Herlene Mattos, Fábio Sung, Natacha Vieira, Carol Miranda). Capa do álbum <i>Liberte-se</i> (2019). Foto: André Quadros / Bend Project, 2019.	22
Figura 13 - Arte de Starllone Souza, 2018.....	38

Figura 14 - Foto de divulgação da banda <i>Starllone Souza e a Penca do Cais</i> . Foto: Marisa Cavalcante (2019)	39
Figura 15 - Foto de divulgação da apresentação de Marissol e François na Casa Luanda em setembro de 2019, a partir de uma foto tirada numa sessão de gravação do canal <i>Rec'n'Play</i> . Foto: Guilherme Meneghelli (2016). Design: Casa Luanda (2019)	59
Figura 16 - Flyer de divulgação da apresentação de Tatiana Cobbett. Design: Nau Catarineta (2020)	82
Figura 17 - Apresentação de Tatiana Cobbett e Pedro Loch no espaço cultural Nau Catarineta. Foto: Arquivo pessoal (2020)	83
Figura 18 - Paralelepípedo Poema. Foto: Kélen Oliveira (2016)	92
Figura 19 - Flyer de divulgação da oitava edição do sarau Palavra Canção. Design: Abelha Sonora Produções (2019)	105

"Procuro as pontas que me atam, pontas que me tecem
como algo descoberto, envolto e quase tentador.
Busco nas ondas que me vagam, sons que me revelem
com quanta tenacidade é que se faz um filho"

(Desempenho, François Muleka e Taynah Tenaz)

RESUMO

A presente pesquisa busca descrever e compreender os modos de fazer e concepções acerca da música autoral em Florianópolis (SC). Está dividida em três capítulos. No primeiro, busco discutir a categoria 'música autoral', a partir de discussões acerca do conceito de autor na área de estudos da literatura e do cinema, bem como de concepções dos/as interlocutores/as da presente pesquisa acerca da ideia de 'autor/a'. No segundo, busco entrelaçar algumas trajetórias de cantatores/as que compõem o circuito musical autoral de Florianópolis, bem como introduzir algumas de suas concepções sobre seus trabalhos. No terceiro e último capítulo, busco descrever os modos de fazer da música autoral na cidade, seguindo as discussões acerca das concepções sobre os trabalhos destes e destas artistas, conforme iniciadas no segundo capítulo. Busco também neste terceiro capítulo descrever a circulação destas músicas à luz do conceito de circuito elaborado no âmbito da antropologia urbana, focando na socialidade dos integrantes desse universo ou rede de produção musical.

Palavras-chave: autor; modos de fazer; concepções musicais; música autoral; Florianópolis.

RESÚMEN

Esta investigación busca describir y comprender los modos de hacer y las concepciones sobre la música autoral en la ciudad de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. El trabajo se divide en tres capítulos. En el primer capítulo discuto la categoría 'música autoral', basándome tanto en debates sobre el concepto de autor en el campo de la literatura y los estudios sobre cine, como también en las concepciones de los/las interlocutores/as de esta investigación sobre la idea de 'autor/a '. En el segundo capítulo, describo algunas trayectorias de cantautores/as del circuito de música autoral de Florianópolis, para mostrar quiénes son las personas que componen esta escena musical, así como para presentar sus concepciones sobre el trabajo creativo con música. En el tercer y último capítulo, reflexiono sobre los modos de hacer que caracterizan a la música autoral en la ciudad relacionándolos con las concepciones de estas y estos artistas. A su vez, describo la circulación de estas músicas por medio del concepto de circuito desarrollado por estudios de la antropología urbana, dando centralidad a las formas de sociabilidad de quienes son parte de este universo o red de producción musical.

Palabras-clave: autor; modos de hacer; concepciones musicales; música autoral; Florianópolis.

SUMÁRIO

Imagens, 17

Prólogo, 23

Introdução, 27

- Apresentando o tema, 27
- Metodologia da pesquisa, 33
- Pesquisas antecedentes, 35
- CENA 01: Starllone Souza e a Penca do Cais na Bugio, 38

Capítulo 1: Sobre a ideia de autor, 43

- Adentrando a rede, 43
- Música autoral: reflexões iniciais, 44
- Barthes, Foucault e o autor na literatura, 49
- Do cinema de autor à música autoral, 51
- Cantautores e canções, 54
- CENA 02: Marissol e François na Casa Luanda, 59

Capítulo 2: Vozes da música autoral em Florianópolis, 65

- 'Essa brechinha foi de tanto resistir', 65
- Entre denúncias e afetos, 69
- Sonora Ciclo Internacional de Compositoras, 73
- Sonora Parceria, 75
- Autoral como parceria, 79
- CENA 03: Projeto *Lá e Cá* na Nau Catarineta, 82

Capítulo 3: Fazer música autoral em Florianópolis, 85

- Da música ao musicar, 85
- Metodologias da criação, 86
- Sobre apresentações e públicos, 93
- Sobre espaços e circuitos, 96
- Sobre correr por fora do eixo, 101
- CENA 04: Sarau *Palavra Canção* no Qualé Mané, 105

Considerações Finais, 109

Apêndice: Letras de músicas, 113

Referências Bibliográficas, 120

Referências Fonográficas, 125



Figura 1 - Starllone Souza, em apresentação com a banda *Starllone Souza e a Penca do Cais* no bar Caverna Bugio. Foto: Nicolas Rosa, 2018.



Figura 2 - Rafael Camorlinga, em apresentação com a banda *Starllone Souza e a Penca do Cais* no bar Caverna Bugio. Foto: Nicolas Rosa, 2018.



Figura 3 - Dandara Manoela, em apresentação da banda *Seu Baldecir* na Garagem 2020. Foto: Nira Pomar, 2016.



Figura 4 - Marissol Mwaba, na gravação da música *Dona Georgina*, de Dandara Manoela, para o projeto *Playing for Change*. Foto: Playing for Change, 2016-2017.



Figura 5 - Julian Brzozowski, em apresentação com a banda *Orquestra Manancial da Alvorada* no Prêmio da Música Catarinense. Foto: P. Nascimento, 2017.



Figura 6 - François Muleka em apresentação do show *Couragem* na Casa de Francisca, em São Paulo (SP). Foto: Marina Decourt, 2019.



Figura 7 - Tatiana Cobbett e Marcoliva, em ensaio fotográfico da dupla para seu quinto álbum, *Sawabona Shikoba* (2016). Foto: João Markun, 2015.



Figura 8 - Tatiana Cobbett e Marcoliva, em ensaio fotográfico da dupla para seu quinto álbum, *Sawabona Shikoba* (2016). Foto: João Markun, 2015.



Figura 9 - Leticia Coelho, em gravação do álbum *Brota* (Coelho, 2018), no estúdio Magic Place. Foto: Mateus Romero, 2018.



Figura 10 - *Rebenta Chinela* (Rafael Camorlinga, Mateus Romero, Leo Kretzer e Leticia Coelho), em foto de divulgação. Foto: Tom Cykman, 2017.



Figura 11 - Flyer de divulgação da apresentação das bandas Di Fulô e Rebenta Chinela na Casa de Noca. Foto: Ana Pérola Veloso, 2017.
Design: Casa de Noca, 2018.



Figura 12 - Di Fulô (Herlene Mattos, Fábio Sung, Natacha Vieira, Carol Miranda). Capa do álbum *Liberte-se* (2019). Foto: André Quadros / Bend Project, 2019.

PRÓLOGO

No dia 22 de setembro deste ano, Milton Nascimento publicou em sua conta no Instagram a foto de uma matéria da jornalista Mônica Bergamo no site da Folha de São Paulo. Na manchete¹:

'A música brasileira está uma merda', diz Milton Nascimento

Com quase 77 anos, ele diz que o mundo atual não o inspira a compor, mas que nunca vai parar de cantar

Logo nas primeiras horas da publicação, a manchete gerou grande polêmica entre artistas e seguidores de Milton Nascimento nas redes sociais. No final daquele domingo (dia 22 de Setembro de 2019), Milton Nascimento era o 19º assunto mais debatido pelo *Twitter* no Brasil.

"A música brasileira tá uma merda. As letras, então. Meu Deus do céu. Uma porcaria!" comenta o cantor na reportagem. "Não sei se o pessoal ficou mais burro, se não tem vontade [de cantar] sobre amizade ou algo que seja. Só sabem falar de bebida e a namorada que traiu. Ou do namorado que traiu. Sempre traição"². Os únicos nomes que o cantor citou como exceção foram os de Maria Gadú, Tiago Iorc e Criolo.

O relato do cantor e compositor, consagrado nacionalmente e internacionalmente por seus trabalhos com o grupo *Clube da Esquina*, foi acompanhado de 3.520 comentários nas primeiras 24 horas após sua publicação. Devido a grande repercussão e pressão por parte de artistas independentes, a conta oficial do cantor fez uma segunda postagem 5 horas após a primeira. Junto a ela, um texto buscando amenizar as declarações da reportagem e, principalmente, sua manchete. Nesta tentativa, a conta do cantor argumentou que Milton referia-se ao que vem sendo produzido no mercado mainstream nacional, e que os leitores estariam tirando a manchete de contexto, uma vez que referia-se à música "consumida pela massa. E só a ela."³

¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/09/a-musica-brasileira-esta-uma-merda-diz-milton-nascimento.shtml>>. Acesso em 03.nov.2019.

² Idem.

³ Idem.

A polêmica da reportagem instaurou-se uma vez que o cantor deixou de mencionar artistas integrantes das chamadas cenas independentes do país, compostas por musicistas que atuam na contramão do grande mercado fonográfico (mainstream), regido pelas grandes gravadoras, conhecidas por *majors* (Jacques, 2007; Herschmann, 2011). Independente de ter-se referido ou não ao mercado mainstream, o fato de Milton Nascimento ter empregado o termo 'música brasileira' indignou musicistas independentes por não contemplar seus trabalhos, mais uma vez invisibilizando-os. Segundo as e os artistas que se manifestaram, de forma geral, se o cantor levasse a sério a música que vem sendo produzida fora do mercado mainstream, ele não teria declarado que a música brasileira está uma merda, e sim teria tomado a oportunidade de justamente falar sobre as músicas que circulam por fora dos meios convencionais, como veio a fazer superficialmente na segunda postagem.

Para ilustrar a discussão, transcrevo na sequência alguns dos comentários que usuários fizeram na publicação de Milton Nascimento no *Instagram*, começando pelos de algumas artistas como Anelis Assumpção, Maria Beraldo e Letícia Coelho que posicionaram-se frente à postagem, dentre outras e outros.

Anelis Assumpção: Querido Milton. Espero não ter de conferir a ti, o título deselegante desta matéria. Imagino que no calor de uma conversa, esse sentimento tenha vindo à tona pela insatisfação do que se apresenta de forma mais popular talvez hoje no Brasil. Será que é disso que falas? Da música de massa mais vazia e sem predicados sofisticados? Ora. Torço pra que seja e tenho o lamento imenso de perceber que talvez estejas mal assessorado pois há neste Brasil, infinitos artistas enriquecendo a cultura popular com novas linguagens, escritas e tecnologia. Há uma música preta, ocupando um espaço inédito que vai de Rincón [Sapiência] a Josyara. Você já ouviu a Josyara tocar e cantar? É pena uma grande imensa parte da música brasileira estar a margem, como meu velho pai [Itamar Assumpção]. Vc se lembra dele? Pois. A gente escolhe um lado, mas é sempre tempo de espiar sobre o muro. O Brasil é gigante e eu me orgulho muito de ser uma artista independente, que sobrevive de sua arte, que sustenta uma memória e existe. Não nos apague com uma declaração como essa. Nós estamos aqui, sendo alicerces invisíveis. Não fazemos merda. Fazemos música brasileira. Popular é um adjetivo dispensável. Te amo com a força de sempre e te respeito imensamente. Tbm questiono algumas parcerias que vi acontecer ao longo de sua carreira, mas pra mim, és um deus negro a orientar a nação com o bálsamo da sua voz. Tens inclusive o direito de se queixar, pois o seu legado é maior. O maior. Com todo do meu amor, Anelis. [2 horas após a publicação de Milton]

Maria Beraldo: Bituca somos filhas da sua música, ouço sua voz todos os dias os discos do clube me guiam. somos uma geração com muita música boa muita letra densa, arrisco a dizer que a música é o que temos de mais forte nesse país nesse momento nefasto. muita potência e força. minhas amigas já citaram aí tanta gente maravilhosa e somos inúmeras, estamos nos

espalhando. queremos te enviar nossos discos, como fazemos? assim você ouve e diz o que te parece. como disseram Ava [Rocha] e Anelis [Assumpção], sua voz nos guia. obrigada sempre, te amamos imenso. [3 horas após]

Letícia Coelho: Poxa Milton.. eu vejo algumas levas incríveis de compositoras e compositores mas q estão pulverizados pelo Brasil (e pelo mundo) porque agora não temos só um mercado da música, mas vários possíveis. Sugiro uma pesquisa, e vou te ajudar: François Muleka, Marissol Mwaba, Dandara Manoela, Anelis Assumpção, Josyara, Banda Marsa, Thiago Emanuel Martins, Juliano Ferreira Holanda, Flaira Ferro, Luiza Brina... [3 horas após]

À parte dos mais genéricos, transcrevo na sequência pouquíssimos comentários de ambas posições sobre a reportagem em questão, para que o/a leitor/a tenha em mente algumas opiniões gerais sobre o universo abordado na pesquisa:

Usuário 1: Curto e direto! Tô contigo, querido! Nada contra o novo, nada contra a música de entretenimento e arra, mas vivemos tempos feios, de total ignorância diante do belo, da arte, uma sociedade que não valoriza seu patrimônio, suas riquezas artísticas. Tempos em que a ignorância é cultuada, em todos os âmbitos. Triste.

Usuário 2: engraçado... eu faço música hoje.. acredito nelas.. nas letras e melodias.. nas parcerias.. e tudo. e é por causa de gente genial como Milton Nascimento que a gente segue acreditando.. a música brasileira não morreu e nem vai.. nem por conta da desistência dos que trabalham pra isso.. e nem pela decepção de ídolos... dizer que "a música brasileira está uma merda" é frase de tiozão preguiçoso que tá cansado e nada afim de colaborar pra que o contrário se faça.. só atrapalha.

Usuário 3: A música consumida pela grande massa realmente tá uma merda, as coisas boas feitas hj tem que pesquisar muito pra achar, mas também não chega perto do que era feito antigamente... De pensar que tinha um programa em TV aberta conduzido por Chico Buarque e Caetano e hj tem o só toca top, (nome merda) apresentado por Luan Santana... Tá difícil... Nós empobrecemos intelectualmente, com certeza...

Usuário 4: E está com razão, o politicamente correto transformou nosso povo em pessoas chatas. Devido a grosseria de uma compositora mediana para ruinzinha, eu vou rasgar o verbo. O que os artistas novos querem é que saiamos correndo atrás deles? Nós que temos que bater em suas portas? É... realmente essa galera não se toca. A geração de 60, 70... corriam atrás dos ouvintes, tentando aparecer nas rádios e tvs. Os novos querem que tenhamos internet, tempo e paciência de procura-los? Fico com meus bons e velhos Chico, Caetano, Milton, Gil, Raul, Belchior, Gal, Betânia, Clara, Tom, Vinícius, Benjor, Melodia, Alceu, Gonzaguinha, Gonzagão, Ednardo, Mautner, Noel, Cartola, Jackson, Arnaldo, Lô, Beto, Venturini, Tom Zé, Marcu Ribas(bom demais!)...

Usuário 5: Milton, venha conhecer a música autoral que vem sendo feita na Paraíba! Há esperança!

Usuário 6: Discordo, Milton. Tem muitos artistas novos maravilhosos e promissores. É preciso procurar e não se fixar no saudosismo como se apenas o passado fosse bom. Alguns artistas: crioulo, meta meta, luedji luna, céu, letrux, maria gadu, fino coletivo, jaloo, karina buhr,

mariene de castro, xenia frança, mariana aydar, dentre tantos outros... muita música boa e nova! Fora os antigos que continuam na ativa! Vamos celebrar e valorizar o que há de bom! Críticas sejam feitas, mas assim como o passado tem coisas boas e ruins, o presente também!

Usuário 7: Sobre novos artistas e música contemporânea, está faltando abrir a escuta e direcioná-la para fora da cena mainstream. Tem muita coisa boa sendo feita de música autoral! É só querer escutar.

De forma geral, a discussão levantada a partir da publicação da Folha de São Paulo, diz respeito a recorrente invisibilização das centenas de cenários musicais independentes pelo Brasil. Dentre as referências nos comentários a artistas independentes no país, os nomes mais citados foram Luedji Luna, Mahmudi, Karina Buhr, Mariana Aydar, Meta Meta, Céu, Jaloo, Xênia França, Liniker, Josyara, Rincón Sapiência, Emicida, Djonga, Baiana System, Black Alien, Criolo, Caio Prado, Johnny Hooker, Letrux, Academia da Berlinda, Tim Bernades (e O Terno); Rubel, Chico César, Elza Soares, Boogarins, Curumin, Ava Rocha, As Bahias e a Cozinha Mineira, entre outros/as. A invisibilização dessas produções musicais é uma questão diariamente enfrentada por artistas independentes que já muitas vezes trabalharam de graça em troca de um pouco de visibilidade. Entretanto, não deixa de ser importante marcar a existência de diferenças dentro dessa 'cena independente' brasileira.

É interessante, por exemplo, ressaltar que esta lista dos mais citados nos comentários refere-se a artistas que estão buscando ou logrando visibilidade na cena independente nacional, já tendo conquistado espaço em suas respectivas cenas locais, de suas cidades. A maioria delas e deles atua constantemente nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ), consideradas por pessoas atuantes do meio musical e artístico em geral como grandes epicentros da produção cultural no país. Deste modo, há uma diferença crucial entre estar atuando nestas cidades ou atuando fora delas. Para designar esta diferenciação, muitos artistas utilizam a expressão 'estar no eixo' ou 'estar fora do eixo', referindo-se ao eixo entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Neste caso, o presente trabalho trata de artistas da 'música autoral' que estão sempre a 'correr' - contra o tempo e criando espaços para apresentarem seus trabalhos - na cidade de Florianópolis (SC), localizada 'fora do eixo'. Para tal, me proponho a descrever e analisar concepções musicais a partir de conversas com musicistas atuantes na cidade, bem como os modos de fazer dessa música.

INTRODUÇÃO

Apresentando o tema

Busco ao longo desta pesquisa, discutir concepções sobre a ideia de música autoral, comumente pensada como uma 'música feita por um autor', mas que se mostra como uma categoria que transpassa esta ideia, ao pensar os modos de fazer este tipo de música.

A pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, busco discutir a categoria 'música autoral', a partir de discussões acerca do conceito de autor na área de estudos da literatura e do cinema, bem como de concepções dos/as interlocutores/as da presente pesquisa acerca da ideia de 'autor/a'. No segundo, busco entrelaçar algumas trajetórias de cantatores do circuito musical autoral de Florianópolis, de forma a ilustrar quem são estas pessoas que compõe este cenário musical, bem como introduzir algumas de suas concepções musicais (Jacques, 2007) sobre seus trabalhos. No terceiro e último capítulo, busco descrever os modos de fazer (Seeger, 2008) da música autoral na cidade, seguindo as discussões acerca das concepções musicais sobre os trabalhos destes e destas artistas, conforme iniciadas no segundo capítulo. Busco também neste terceiro capítulo descrever a circulação destas músicas e discutir a ideia de circuito, conforme as elaborações de Magnani (2014) formado a partir da socialidade entre os integrantes dessa rede de produção musical (Nogueira, 2014).

A ideia de realizar uma pesquisa em torno deste tema se relaciona, certamente, com a minha própria atividade e interesse musical. Por mais que a elaboração sistemática dos dados que dão conta dos objetivos desta pesquisa aconteceu fundamentalmente entre março e setembro de 2019, os assuntos aos quais refiro nesta pesquisa já me eram familiares desde que comecei a compor canções. Entretanto, o recorte etnográfico que elegi evidenciando cantatores, compositores/as e cantores/as que trabalham com *música autoral* na cidade de Florianópolis, por mais que seja uma temática de meu próprio interesse, também acaba tendo considerável relevância dentro da literatura antropológica uma vez que há poucos trabalhos nesta área que abordem esta temática. Particularmente sobre o conceito de música autoral não localizei nenhum trabalho antropológico que o tenha investigado, muito provavelmente por tratar-se de um conceito

emergente. A categoria *autoral* começou a emergir há poucos anos nas mais diversas áreas. Além de música autoral pode-se encontrar, ao menos em Florianópolis, lojas de 'moda autoral', feiras com 'produtos autorais', inclusive bares com 'drinks autorais'.

Alguns outros conceitos além de 'autoral' aparecerão com certa frequência ao longo deste trabalho. Desta forma, julgo importante situá-los previamente de uma forma geral.

Um deles é o de música 'independente'. Segundo a antropóloga Tatyana de Alencar Jacques (2007), o termo independente conjuntamente aos termos alternativo e *underground* referem-se a produções musicais opostas ao modelo *mainstream* de produção. O modelo *mainstream* é constituído pelo vínculo do/a artista ou banda com as grandes gravadoras (*majors*)⁴ enquanto o modelo independente seria constituído pelo vínculo de artistas independentes com gravadoras independentes (*indies*). A produção *mainstream* é frequentemente criticado por artistas independentes que o acusam de sucumbir o trabalho de um artista à lógica comercial, fazendo música unicamente pelo dinheiro e não pelo prazer, como fazem artistas independentes (ibid:9). Este tipo de argumento relaciona-se diretamente com as discussões do sociólogo Theodor Adorno sobre estandardização da música (Oliveira, 2015).

De qualquer forma, o conceito 'independente' é bastante discutível e relativo. A partir do advento da popularização da internet, esta tornou-se a principal ferramenta de trabalho para musicistas. Este movimento fez com que o dualismo entre os modos de produção musical *mainstream* e independente adquirissem outros significados para além das *majors* e *indies* (Herschmann, 2011). Quando conversei sobre esta resignificação dos conceitos de *mainstream* e independente com Julian Brzozowski⁵, compositor da banda *Orquestra Manancial da Alvorada* e um dos interlocutores desta pesquisa, mencionou-me o exemplo da cantora Beyoncé, que não teria como ser enquadrado na dicotomia entre *majors* e *indies*, podendo ser considerada independente por não depender mais de gravadoras *majors*. Contudo, acaba dependendo do grande público para seguir sua carreira, de forma a não enquadrar-se também na categoria 'independente'.

⁴ Na indústria fonográfica entende-se por grandes gravadoras empresas multinacionais como Universal Music, Sony Music, Warner Music, etc.

⁵ Conversa com Julian Brzozowski, concedida em 19 de Julho de 2019. Arquivo pessoal.

Em suma, o termo independente condensa uma vasta gama de significados, podendo referir-se à independência da lógica comercial mainstream, seja de um ponto de vista prático ou ideológico. A ideia de um músico independente fazer sua música por prazer e não por dinheiro, não deixa de ser uma questão mais ideológica do que prática, uma vez que também possui interesse em vender suas produções fonográficas. Também pode referir-se à independência dos modos de trabalho estabelecidos pela estrutura social. Neste último caso podemos pensar inclusive exemplos que precedem a indústria fonográfica, como o de W. A. Mozart, interpretado como um profissional 'autônomo' (independente) de seu tempo, a partir da abordagem sociológica que Norbert Elias elaborou sobre sua biografia (Elias, 1995:35). A partir desta ótica, que conflui com a maior parte das opiniões que ouvi acerca destes conceitos, ser artista independente é, sobretudo, uma questão de atitude, conforme será ilustrado adiante.

Agora, ao contrastarmos as categorias independente e autoral, suas diferenças podem parecer grandes ao pensá-las separadamente. Contudo, dentro do universo desta pesquisa estão praticamente entrecruzadas. Todas as pessoas que colaboraram como interlocutores desta, disseram-me considerarem-se 'músicos independentes' ou pessoas que trabalhavam com 'música independente'. Da mesma forma, todas consideram-se 'músicos autorais' ou que trabalham com música autoral.

Uma vez que as definições de ambos os termos forma bastante amplas e muitas vezes contraditórias entre as pessoas com quem conversei, foi difícil elaborar um recorte etnográfico. A premissa donde parti, para visualizar as diferenças dentre ambas as categorias, foi de pensar o autoral como uma especificação do independente. Ou seja, toda a música autoral é independente, mas nem toda a música independente é autoral. Desta forma, emprego o uso da ideia independente segundo os termos usados por Jacques (2007) para definir a ideia, como contrária ao mainstream musical, como explicado anteriormente.

Outro conceito importante a ser mencionado nesta introdução é o de 'cena' ou 'cena musical', recorrentemente utilizada pelos/as interlocutores/as desta pesquisa. Dependendo de quem a definia, a ideia de 'cena autoral' era extremamente ampla. Para alguns, o termo englobava todas as produções musicais autorais da cidade. Para outros, tratava-se de uma rede bastante específica de

musicistas. Outros ainda a entendiam como uma gigantesca rede onde seria praticamente impossível nomear todas as pessoas integrantes. Contudo percebi que a maior diferença traçada foi em relação aos musicistas do rock autoral da cidade. Por mais que alguns compartilhassem certas características estéticas e espaços com as bandas de rock (e suas derivações), nenhuma das pessoas com quem conversei citou-me uma dessas bandas como pertencente à mesma 'cena'. Este é um ponto interessante a ser tratado, pois a concepção sobre o termo autoral acaba dependendo muito de quem o está pensando. Um músico do rock, quando pensa em 'cena autoral', está pensando em bandas de rock autoral, ou seja, bandas que tocam em seus shows músicas que a própria banda compôs. Em minha conversa com Natacha Vieira e Fábio Sung, cantores e compositores da banda *Di Fulô*, me comentaram que quando pensam em música autoral ou cena autoral, dificilmente pensam numa cena de rock autoral ou músicos de rock. Acabam, conseqüentemente, pensando em artistas que relacionam-se com o universo das músicas que tocam. As referências de artistas que me passaram quando perguntei-lhes quais integravam a cena autoral de Florianópolis aproximam-se bastante das referências que me passaram os demais interlocutores/as desta pesquisa. O único grupo vastamente citado que aproximava-se da estética do rock foi a *Orquestra Manancial da Alvorada*, que por mais que carregue consigo uma estética sonora relativamente próxima às bandas de rock, a banda se afirma como pertencente mais à cena da 'música autoral' que à cena do 'rock autoral'.

O conceito de cena foi bastante trabalhado dentro das áreas de comunicação, antropologia, sociologia e afins. De forma geral, dentro dos estudos de comunicação, o conceito de cena fortificou-se como uma crítica à ideia de comunidade e suas limitações. O conceito de 'cena' foi introduzido no meio acadêmico na década de 1990 pelo comunicólogo Will Straw, pioneiros nos estudos de cena musical (*scene studies*), tornando-se uma importante ferramenta para análises sobre circulação, consumo e produção musical. Segundo o próprio comunicólogo (Janotti Jr., 2012:3), o conceito de cena desenvolveu-se por dois caminhos distintos ao longo dos últimos anos. No primeiro, a ideia de cena seria tratada com proximidade às noções de *subcultura*, *tribo*, dentre outras unidades socioculturais nas quais se possa supor a existência de um fator que conglomerasse pessoas a partir de um interesse em comum, como um gênero

musical, por exemplo. No segundo, o conceito aproxima-se da questão geográfica, espacial. Straw (1991:369) justifica sua crítica à ideia de comunidade alegando que esta traria uma falsa sensação de unidade ao grupo estudado por quem a usasse. Contudo, como discute o etnomusicólogo Vincenzo Cambria (2017) em seu artigo sobre as limitações do conceito de cena como um modelo teórico para a etnomusicologia, o modo como o conceito de cena, muito vinculado à noção de subcultura, vem sendo tratado pelos pesquisadores críticos à ideia de comunidade, não tem resolvido as limitações conceituais deste termo. O autor nos mostra como a noção de cena, segundo teorizada por Will Straw, bem como o campo de estudos de cena musical surgido a partir destas discussões, careceria de uma metodologia consistente, além levar os laços e relações entre os atores da cena a uma fórmula engessada, restringindo, ou até mesmo excluindo a possibilidade de agência individual (Cambria, 2017:9). Destaco também a concepção do termo desenvolvida pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (2010), que a entende como uma cristalização de ambientes dentro do fluxo de redes extensas de troca de informação.

Contudo, a forma como as/os artistas com quem conversei empregam este termo me pareceu assemelhar-se mais à ideia de *circuito*, tal qual discutida e elaborada por Magnani (2014), em seus estudos sobre antropologia urbana, onde "a configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo" (2014:9). Acredito que esta ideia se adaptaria melhor à forma como os/as artistas com quem conversei empregam a ideia de cena do que o próprio conceito de cena em si, uma vez que o conceito de cena traz consigo uma ideia de translocal e global de relações. Desta forma, acredito que este conceito possa ser aplicado com maior eficácia nos universos do rock, metal, jazz, rap, reggae, música eletrônica, entre outros gêneros que estariam presentes em cidades ao redor do mundo inteiro. Por outro lado, o conceito de circuito de Magnani (2014), carrega consigo a noção de espaço, sem deixar que as relações pessoais de um grupo não tenham sua importância. Seriam as relações desta rede de músicos autorais que faz com que os espaços que frequentam deixem de ser locais isolados. Esta rede os coloca em relação, transformando este conjunto em circuito. Este circuito congregaria

espaços de apresentações, festivais, e demais eventos e lugares que articulem os mundos da música autoral, nos termos de Becker (2010).

Outro apontamento a ser considerado sobre conceitos frequentes ao longo da pesquisa é o fato de o termo autoral não referir-se a um gênero musical mas sim aos modos de se fazer esse tipo de música. Assim, 'música autoral' pode remeter tanto a um samba quanto a um rock, jazz, rap, forró, bossa, etc. Em Florianópolis, os circuitos mais consolidados que consegui identificar, foram os de 'rock autoral', 'música autoral instrumental', e um terceiro circuito um pouco menos definido através de uma nomenclatura pelos próprios integrantes, que o chamam de 'música autoral'⁶. A presente pesquisa debruça-se sobre este último circuito, do qual participam artistas e bandas de diversos gêneros musicais, conforme será ilustrado ao longo do trabalho. Para algumas e alguns musicistas com quem conversei, este terceiro circuito poderia ser pensado como um circuito da 'Nova MPB', termo que vem sendo utilizado por críticos e artistas para rotular a produção de algumas e alguns artistas nacionais que possuem como referência movimentos da MPB como o tropicalismo, por exemplo. Por mais que alguns musicistas participantes deste terceiro circuito em Florianópolis utilizem esta nomenclatura, muitos não concordam com esta denominação, por seguir com a mesma problemática do termo *música popular brasileira*⁷. Alguns também mencionaram a noção de 'brasilidades' como elemento comum ao circuito em questão, outros mencionaram a presença de cantautoras e cantatores como definidora deste. Por conta desta problemática de definição, decidi adotar a nomenclatura 'música autoral' para definir o universo de musicistas com quem trabalhei, com o objetivo de não perder a abertura e indefinição sugeridas pelo termo em si, sendo esta nomenclatura referente ao 'terceiro circuito' da música autoral, como mencionado anteriormente.

⁶ É importante ressaltar aqui que poderiam ser pensados inúmeros outros subcircuitos (Magnani, 2014), como os de forró autoral, rap autoral, entre outros.

⁷ As discussões sobre limitações do uso do termo MPB são bastante frequentes em trabalhos acadêmicos também, por ser um termo demasiado genérico por trazer a ideia de 'unidade' estética dentro os incontáveis universos musicais presentes no Brasil. Não seria possível encontrar uma unidade que se faça presente em todo e qualquer gênero popular produzido no país. É importante ressaltar aqui também a diferença entre MPB e música popular brasileira. Embora a sigla signifique o mesmo, o termo MPB é apenas um segmento do que localmente se entende por "música popular" no Brasil. Para um maior aprofundamento desta discussão e um panorama e lugar da MPB dentro da música popular brasileira, conferir Menezes Bastos (2009; 2014).

A impossibilidade de trabalhar a ideia de música autoral como um gênero musical se dá uma vez que não atende a suas especificidades. Para definir gênero musical, remeto aos trabalhos desenvolvidos por Domínguez (2011), Jacques (2007), Oliveira (2009), Menezes Bastos (1996) e Piedade (2013), que partem dos estudos de Bakhtin (1997) sobre os gêneros de discurso para pensar os gêneros musicais, entendendo-os como "conjuntos de enunciados relativamente estáveis nos planos estrutural ou compositivo, temático e estilístico ou interpretativo" (Domínguez, 2011:283).

Neste universo da 'música autoral', como recém mencionado, a figura do 'cantautor' ou 'cantautora' é bastante marcante - conceito este que também será discutido posteriormente. De forma geral, refere-se a um/a cantor/a que performa suas próprias composições. Um/a cantautor/a pode performar suas músicas acompanhado/a apenas de seu violão, ou com uma banda. Porém, mesmo acompanhado/a de uma banda, a individualidade do/a cantautor/a costuma sempre apresentar-se em evidência.

Metodologia da pesquisa

Para desenvolver este trabalho, tomei como inspiração aquilo que Anthony Seeger (2008) chama de etnografia da música. Para o autor, a etnografia da música seria a escrita (*grafia*) sobre as maneiras - ou os modos - que as pessoas fazem música, estando estas maneiras ou modos ligados à transcrição analítica dos eventos, para além da simples transcrição dos sons, em si (Seeger, 2008:239). Segundo Seeger, "uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música" (id.ibid.:256). De forma geral, o autor compreende em seu trabalho uma ideia de música que transborda elementos e categorias estritamente musicais (Seeger, 2015). É a partir deste princípio desenvolvi nesta pesquisa a ideia de música autoral.

Considerando minha familiaridade prévia com a prática musical, também levei em conta as discussões propostas por Gilberto Velho (1987), sobre o estranhamento do familiar como um relevante método para a desnaturalização de certos conceitos e concepções musicais construídas previamente que pudessem vir

a atrapalhar o exercício de estar aberto a exegeses de práticas musicais ou mesmo outras atividades concernentes ao trabalho desenvolvi.

Ao todo foram 14 conversas semidirecionadas gravadas, cerca de 20 apresentações presenciadas, algumas outras tantas assistidas pela internet através de registros audiovisuais disponíveis em plataformas como *Youtube* e *Vimeo*, resenhas lidas em portais como *Rifferama* e *Catarinas* (entre outros portais de jornalismo independente) sobre shows, lançamentos de álbuns, premiações, etc. As pessoas com quem realizei as conversas gravadas e semidirecionadas foram, cronologicamente, Rafael Camorlinga, saxofonista e flautista; Starllone Souza, cantor e compositor da banda de carimbó *Starllone Souza e a Penca do Cais*; Dandara Manoela, cantautora e cantora/compositora da banda de samba reggae *Cores de Aidê* e uma das idealizadoras do centro cultural Casa Luanda; Ju Baratieri, produtora cultural e idealizadora da *Guerrilha Produtora*; Lucas Romero, produtor musical e tecladista; Mateus Romero, baixista presente nos projetos de música autoral de Dandara, Letícia, Kia Sajo, entre outras e outros; Letícia Coelho, cantautora; Marissol Mwaba, cantautora, Marcoliva, cantautor e produtor cultural, Tatiana Cobbett, cantautora e produtora cultural, Julian Brzozowski, cantor e compositor da banda *Orquestra Manancial da Alvorada*, François Muleka, cantautor, Natacha Vieira e Fábio Sung, cantores e compositores da banda *Di Fulô*. Infelizmente, não foi possível incluir uma série de outros artistas que foram mencionados como articuladores importantes, como Leo Vieira, Kia Sajo, Renata Swoboda, Anis de Flor, Rohmanelli, Silvia Abelin, Iara Germer, Silvio Mansini, Ivi Luna, Eva Figueredo, entre outros e outras tantas.

Decidi, também, descrever ao longo do trabalho algumas cenas de apresentações específicas às quais compareci. A primeira delas, da banda *Starllone Souza e a Penca do Cais*, ocorreu no bar Caverna Bugio (CENA 01). A segunda, de uma apresentação de François Muleka e Marissol Mwaba no centro cultural Casa Luanda (CENA 02). A terceira, de uma apresentação do projeto *Lá e Cá* de Tatiana Cobbett em parceria com o violonista e compositor Pedro Loch na Nau Catarineta (CENA 03). A quarta, da oitava edição do sarau Palavra Canção, coordenado pelos/as cantautores/as Marcoliva e Silvia Abelin, sediado no bar Qualé Mané (CENA 04). Elaborei tais descrições a partir de trechos de meus diários de campo utilizados ao longo da pesquisa com o intuito de ilustrar melhor a estética e

atmosfera evocada pelas e pelos artistas que fizeram parte deste trabalho, além de levantar reflexões que me ocorreram durante algumas de suas apresentações. Infelizmente não seria possível incluir aqui todos os relatos, devido à quantidade e tamanho dos mesmos. Para destacá-los esteticamente ao longo da narrativa, os redigi em formato e fonte livremente inspirados nos utilizados por roteiristas cinematográficos em seus roteiros. Espero que sirvam também como pontos de descanso e respiro ao longo da leitura.

Pesquisas antecedentes

A interface entre antropologia e música não é recente. Poderíamos dizer que começa com Alan Merriam⁸, cofundador da *Society for Ethnomusicology*, em meados do século XX, quando se propôs a realizar um trabalho etnográfico no campo da música, entre os *Flathead indians*⁹ da região de Montana, Estados Unidos. Como crítica à então existente musicologia comparada, Merriam abre portas para aquele campo de estudos que veio a ser conhecido como etnomusicologia. Tanto a gênese deste campo, suas primeiras problematizações e críticas, bem como seu desenvolvimento inicial, podem ser encontradas na tese de Menezes Bastos (2013a), em seu primeiro capítulo chamado *Esboço de uma teoria da música: para além da antropologia sem música e da musicologia sem homem*, onde o autor descreve e discute o estado da arte da etnomusicologia até o momento em que a defende em 1990.

Nesta pesquisa, sigo a linha de estudos dos e das pesquisadores/as do MUSA que desenvolveram suas pesquisas na temática da música popular. Destaco aqui as perspectivas elaboradas nos trabalhos de Rafael de Menezes Bastos, María Eugenia Domínguez, Tatyana de Alencar Jacques, Ana Carolina Ribeiro Nogueira, Allan de Paula Oliveira, Acácio Piedade, Luís Fernando Hering Coelho, Izomar Lacerda, Vânia Müller e Kátia Maheirie, e demais autoras e autores que buscaram enveredar-se nos estudos referentes aos universos do fazer musical em distintos contextos.

⁸ Alan Merriam (1923-1980), que foi um dos precursores da formalização da etnomusicologia, embora estivesse em atividade desde 1950, ficou conhecido a partir da publicação do livro *Anthropology of Music* no ano de 1964.

⁹ Nome dado por colonizadores a um dos grupos pertencentes ao tronco etno-linguístico salish.

Outro motivo que me levou a pesquisar o circuito da música autoral, com ênfase naqueles integrantes do universo da Nova MPB, foi o fato de ter encontrado em minhas pesquisas bibliográficas uma quantidade maior de trabalhos dedicados aos universos do rock, choro e samba tanto em Florianópolis quanto em Santa Catarina. Dos trabalhos que encontrei em minhas pesquisas que abordam o universo do rock nestas localidades, destaco a dissertação de mestrado da antropóloga Tatyana de Alencar Jacques (2007) sobre socialidades, produção e concepções musicais entre bandas de rock independente da cidade de Florianópolis; o livro de Rodrigo de Souza Mota (2015), baseado em sua dissertação de mestrado em história, sobre o rock nos anos 1980, delimitado geograficamente pelo prefixo telefônico (DDD) 048; a tese de Kátia Maheirie (2001) em psicologia, sobre a construção de identidades coletivas através da música, com enfoque em sete bandas articuladoras do movimento mané-beat que floresceu na cidade durante os anos 1990¹⁰. Dos que pesquisaram os universos do samba e choro na região, destaco o trabalho de conclusão de curso em ciências sociais de Izomar Lacerda (2007), sobre práticas, relações de poder e concepções musicais sobre o choro na cidade de Florianópolis; e o de Marcelo da Silva (2012), sobre narrativas históricas negras da presença de grupos e rodas de samba na Grande Florianópolis desde meados do século XX, às margens dos ideais de modernidade provindos do governo da época. Talvez o trabalho que encontrei que mais aproxima-se do universo da presente pesquisa, possuindo inclusive alguns interlocutores em comum, é o de Ana Carolina Ribeiro Nogueira (2014), sobre redes de produção musical colaborativas entre as cidades de Florianópolis e São Paulo. Nogueira trabalha em sua dissertação com a ideia de *economia simbólica* a partir de trocas simbólicas de trabalho entre musicistas, alternativas aos editais e à iniciativa privada (id.ibid:19). Contudo, a dissertação de Nogueira tem um enfoque maior na questão do trabalho e políticas públicas relacionadas à rede de musicistas. Desta forma, abordo na presente pesquisa um universo etnográfico em continuidade com o retratado por Nogueira, com uma problemática de pesquisa

¹⁰ Desta tese, há um audiovisual intitulado "Sete Mares numa Ilha" produzido em 1999 pela pesquisadora em parceria com o jornalista André Gassen, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JggBNZi5GnQ&t=2s>>, dividido em três partes. Acesso em 30.nov.2019.

mais relacionada à dissertação de Jacques (2007), no que diz respeito a concepções musicais¹¹.

Em suma, após todas as conversas que tive durante a pesquisa, anúncios e resenhas de apresentações que li, trabalhos musicais autorais que ouvi nos últimos meses, além dos depoimentos citados acima, entendo que o termo música autoral não diz respeito a características sonoras, estruturais ou a um elemento específico presente neste tipo de música, mas sim aos modos de fazê-la. Diz respeito não só ao seu processo de composição, como também às formas de produção e divulgação do seu material, a partir de uma certa ética de grupo partilhada as pessoas que formam este circuito musical autoral da cidade de Florianópolis. Dito isso, sigamos à CENA 01, descrição da primeira apresentação de música autoral que presenciei desde o início da pesquisa, da banda *Starllone Souza e a Penca do Cais* no bar Caverna Bugio, localizado nas cercanias da UFSC. Logo após a CENA 01, seguimos ao primeiro capítulo, que abordará a ideia de autoral enquanto conceito.

¹¹ Destaco aqui outros trabalhos, estes na área de história da música que abordaram a música popular em Florianópolis como temática. São eles os de Machado (1999), Ferreira (2011), Holler (2008), Cabral (1979), Holler e Pires (2008), Holler e Santolin (2008), e também Menezes Bastos (2007).



Figura 13 - Arte de Starllone Souza (2018).

CENA 01 - INT. CAVERNA DO BUGIO - NOITE

18 de Abril de 2019

"Starllone Souza e a Penca do Cais" na Caverna Bugio

CAVERNA BUGIO: Bar conhecido por fazer parcerias com projetos de música autoral, localizado na Trindade, nas cercanias da UFSC, aberto todos os dias. Com variedade de chopes artesanais e petiscos, sedia projetos de música ao vivo praticamente todas as semanas. Nas paredes de um dos espaços do estabelecimento há uma parede de escalada, conferindo ao espaço uma atmosfera peculiar.

STARLLONE SOUZA: Cantor, compositor e intérprete do grupo *Starllone Souza e a Penca do Cais*. Natural de Belém (PA). Além do projeto musical, desenvolve trabalhos como artista visual, cenógrafo, ator.

RAFA CAMORLINGA: Saxofonista, flautista e *backing vocal* da banda *Penca do Cais*.

LEO ARQUIMEDES: Violonista, arranjador e *backing vocal* da banda *Penca do Cais*.

RICARDO PAIXÃO: Baixista da banda *Penca do Cais*.

MARCELO CARVALHO (ZACA): Percussionista da banda *Penca do Cais*.

Cheguei na Caverna Bugio meia hora antes do show começar. Rafa, Leo e Paixão estavam passando o som nos microfones e caixas de amplificação. Zaca chegou logo em seguida. Enquanto ele montava sua bateria, percebi que no lugar do surdo tradicional, havia



Figura 14 - Foto de divulgação da banda *Starrlone Souza e a Penca do Cais*. Foto: Marisa Cavalcante (2019).

um tambor que eu não consegui identificar. Também observei que instalou uma espécie de latão/panela entre os tons da bateria. Percebi, ao longo da apresentação, que cumpria a função dos pratos, com som agudo e estalado. Fiquei sentado ali em frente ao palco, esperando para conversar com o Rafa. Assim que terminaram a passagem, nos cumprimentamos. Estava feliz que fui lá, de fato. Me apresentou ao Leo e ao Paixão, comentando que eu estava fazendo uma pesquisa sobre música autoral em Floripa. Eles mencionaram espaços e eventos como *Gil Convida*, que acontecia todas as quintas-feiras na casa do baterista Gilnei Silveira, integrante da banda gaúcha *Almôndegas* (1971-1979). Neste evento, Gil convida um/a artista local com músicas autorais para tocarem juntos. O/a artista acompanhado do Gil na bateria, além de outros/as musicistas que o/a artista decida chamar. Geralmente se encontram durante a semana, e ensaiam as músicas para tocarem na quinta.

Enquanto o Rafa foi pegar cerveja e o Paixão foi dar uma conferida no baixo, fiquei conversando com o Leo. Na verdade já nos conhecíamos, pois um amigo em comum certa vez me convidou para tocar com a banda que tinham em conjunto, chamada *Samba Café Livre*. Na apresentação que tocamos juntos, tinham composições de vários dos membros do grupo. Algumas músicas eram do Leo. Perguntei-lhe se seguia compondo, e se ele tocava suas músicas em algum lugar.

LEO

Bom, a verdade é que não há espaço para tocar música autoral em Florianópolis.

Não vale o empreendimento de montar uma banda só para tocar músicas próprias. Pois não há lugar para tocar. Aqui em Floripa não tem uma cultura de consumo de músicas próprias.

Na primeira conversa que tive com o Rafa sobre o tema, mencionou-me também a ausência dessa cultura de consumo na cidade. Havia dado o exemplo do período de três anos em que viveu em Recife (PE), onde havia um grande público focado e disposto a ouvir músicas autorais. Que se uma banda tocasse cover, pouca gente aparecia. As autorais eram as que concentravam mais gente por lá. Rafa já havia retornado à conversa; ambos comentaram sobre ser infelizmente mais rentável em Floripa você tocar numa banda cover do que numa autoral.

RAFA

Nem o François Muleka, um dos músicos mais gabaritados daqui, tinha facilidade de encher as casas quando ele tocava as músicas dele.

Para ambos, muito provavelmente o que fazia a banda deles encher uma casa como a Caverna Bugio, por exemplo, era o fato de tocarem carimbó, ritmo que caiu nas graças dos públicos de MPB mais alternativos, segundo eles. Isso é algo que tem acontecido em grandes centros como em São Paulo também, não só aqui. Leo comentou que achava que se fosse só pela música do Star, música autoral deles, viria talvez menos da metade das pessoas que costumavam assisti-los tocar. Também disseram-me que acreditavam que muitos também estavam lá por serem frequentadores do bar, também, não pelo show em si. Segundo sua análise, isso ocorre não pela qualidade das músicas, mas sim pela questão do consumo de música autoral, mencionado anteriormente. Logo, uma tática bastante utilizada entre as bandas para mostrar seu repertório autoral, é escolher e misturar algumas de suas músicas ao repertório da noite. No caso desta noite, a banda tocaria de quatro a seis canções de sua autoria.

Enquanto o Star não chegava, conversei mais um pouco com Rafa, com o Zaca, e com Annalisa Powell uma flautista australiana amiga dos integrantes da banda que estava morando em Londrina (PR) há três anos, onde estava aprendendo a tocar choro. Sua formação era em música erudita¹². Devido a um acordo entre o bar e a banda, os músicos sempre podiam pedir as cervejas artesanais feitas com o rótulo da Bugio, de graça. O Rafa volta e meia me dava uns goles da dele. Disseram-me que o show teria duas partes, e me chamaram pra dar uma canja¹³ depois do intervalo, pois eu fui para a apresentação com o meu violino, depois de ter dado aula de música na escola onde trabalho. Combinamos de tocar músicas comuns ao repertório de todes, como Asa Branca, Assum Preto e Feira de Mangaio. Eles comentaram que o espaço do Bugio é bem tranquilo e "de boas", que ninguém exigiria um protocolo rígido a ser cumprido. Eu topei.

Assim que Starllone chegou, me disseram que iriam preparar-se para a passagem geral de som. Ao iniciar o show, o cantor apresentou a banda, e todo mundo começou a dançar. O ritmo estava bem embalado. Rafa fazia solos e contracantos com o sax ou com a sua flauta, e *backingvocals*, assim como Leo. Pelo poder de mobilidade espacial do sax (por não necessitar de um microfone), Rafa muitas vezes transitava entre o seu lugar marcado dentro do palco de apresentação e a plateia, para dançar com o público enquanto tocava, uma vez que não há na Caverna do Bugio um divisão física entre os músicos e a plateia. Mas os ouvintes respeitavam um certo espaço entre o lugar dos músicos e o seu. Apenas uma moça, que estava conversando com Starllone antes da apresentação conversar rompeu este espaço. Provavelmente pela intimidade tanto com o Star, tanto com o ritmo carimbó. Talvez se o Star não estivesse tocando uma música que ela tivesse familiaridade (ou não se sentisse confortável para dançar), ou se não fosse o Star que estivesse cantando, fiquei pensando que talvez ela não

¹² Faz-se comumente entre músicos a pergunta: você toca erudito ou popular? Música erudita, apesar de suas problemáticas, é o termo mais amplamente utilizado para definir o que seria a música produzida ou enraizada nas tradições da música secular e litúrgica ocidental. Alguns a chamam também de "música acadêmica", termo que prefiro, rente a "erudita". Mas nunca o ouvi sendo utilizados entre musicistas na cidade de Florianópolis.

¹³ "Tocar com eles".

estivesse ocupando este espaço limiar. Pelo que entendi ela era paraense também, pois vi pendurado na parede um evento de gastronomia paraense que haveria nalgum lugar, e que a foto de fundo do folder era uma foto bem grande dela.

No salão principal, onde a banda tocou, todo mundo ficou dançando sem parar, inclusive eu. O show estava bastante animado. Ao longo de alguns momentos entre as músicas, os músicos anunciavam no microfone que ninguém deveria esquecer da 'caixinha dos músicos' que seria passada no intervalo, uma vez que não havia 'couvert artístico'¹⁴.

No intervalo conversei com Star, e pedi para pegar o contato dele. Perguntei se ele tinha algum dia livre na semana que vem. Ele disse que dia livre era uma coisa difícil, pois quase todas as noites ele trabalha. Deixamos combinado de conversar semana que vem.

Também durante o intervalo, Rafa e Paixão foram passando com a 'caixinha dos músicos' entre as rodas de fumantes fora do bar, bem como entre as mesas de dentro. Ao pedir contribuição espontânea para os clientes, muitos recusavam sob o pretexto de estarem 'sem dinheiro'. O Rafa comentou-me depois como fica indignado sabendo que essa galera paga 15 reais por um chopp, mas na hora de pagar pela música e pela apresentação, alegam não ter nem 5 reais para contribuir.

Durante a segunda metade da apresentação, fiquei refletindo sobre a problemática do espaço levantada por Rafa e Leo. Um relevante dilema a ser questionado. Pois, teoricamente, as pessoas não conhecem muito a música autoral local, pois não haveria espaço suficiente para ela se manifestar. Por outro lado, os espaços talvez seriam mais fechados para a cena musical autoral, uma vez que a maior parte do público não conhece e apoia com força esta cena musical, o que poderia ser considerado "arriscado" para um bar, talvez, promover com frequência este tipo de evento.

¹⁴ Termo utilizado para designar o valor pré-estabelecido por consumidor do estabelecimento, destinado a uma apresentação artística (geralmente referindo-se a apresentações musicais).

CAPÍTULO 1

SOBRE A IDEIA DE AUTOR

"[O ato de criar] é imitar um gesto sempre anterior, nunca original"
(Roland Barthes)¹⁵

Adentrando na rede

No início deste ano conversei com Rafael Camorlinga, amigo e saxofonista da banda *Starllone Souza e a Penca do Cais*, sobre a temática de meu trabalho de conclusão de curso: a chamada *música autoral*. Esta categoria, de forma geral, é usada no meio musical para nomear uma música composta pela pessoa que a está cantando, podendo ser pensada como oposta à chamada 'música cover'. Contudo, o que mais me instigou quando comecei a elaborar esta pesquisa foi termo *autoral* como forma de categorizar uma música, derivado do conceito de *autor*. Afinal de contas, uma vez que toda e qualquer música foi criada por alguém, que tipo de música não seria 'autoral'?

De todo modo, eu ainda não sabia ao certo como abordar a temática. Comentando ao Rafa sobre meus interesses para além da questão conceitual, como o de saber quem eram as pessoas em Florianópolis que estavam produzindo esse tipo de música, o que buscam dizer e comunicar através de suas letras, espaços onde estão tocando, etc. "Mas isso é coisa pra caramba!" Rafa me interrompeu, enquanto contava-lhe minhas ideias. E de fato era.

Eu não conhecia muitos dos artistas atuantes na música local da cidade. Apenas os nomes François Muleka, Dandara Manoela e Marissol Mwaba vinham à cabeça, por ouvi-los algumas vezes na universidade ou tocando em eventos que presenciei. Porém, nesta primeira conversa pude perceber a vastidão do universo que estava por adentrar. Rafa citou-me diversos nomes de pessoas com quem seria interessante conversar. Pessoas estas que apresentavam suas músicas autorais pela cidade, como Starllone Souza, Rodrigo Martins, Letícia Coelho, Julian Brzozowski (da *Orquestra Manancial da Alvorada*), Lihue Impaléa (da *Circo Quebra Copos*), Dandara Manoela, François Muleka, Taro Löcherbach (da *Parafuso Silvestre*), Léo Vieira (da *Marelua*), Renata Swoboda, Kia Sajo, Eva Figueredo, Renata Corrêa, além das cenas de jazz e música instrumental em geral. Sobre estas

¹⁵ Barthes (2004).

últimas cenas, comentou-me sentir um grande crescimento ao longo dos últimos anos na cidade de Florianópolis. Citou-me alguns nomes de bandas do rock autoral, e das bandas autorais de samba e forró, como o Duo Nosso Samba, a Di Fulô, Erva Rasteira, Tempero Verde, além de pessoas integrantes do circuito da 'música autoral instrumental', como Trovão Rocha, Max Tommasi, Alegre Corrêa, entre outros. Muitos outros.

A cada nome que Rafa comentava, eu percebia uma amplitude cada vez maior que eu não esperava, exatamente. Eu sabia que havia muita gente fazendo música autoral em Florianópolis, mas não imaginava a diversidade que ele me expôs. Nesta conversa inicial, percebi uma diferenciação fundamental entre 'música autoral instrumental', 'rock autoral', e a 'música autoral' categorizada de forma mais genérica, que tornou-se tema desta pesquisa, referente ao universo de uma Nova MPB, conforme explicado na introdução.

Em meio a estas dúvidas de como abordar a temática, ele me convidou para um show da banda *Starllone Souza e a Penca do Cais*, da qual é saxofonista, que aconteceria na semana seguinte, dia 18 de abril, na Caverna do Bugio, bar localizado na Trindade, nas cercanias da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Assim tracei meu Norte, e o ponto pelo qual começaria o contato com o campo de pesquisa do trabalho.

Música autoral: reflexões iniciais

Quando me propus a investigar a música autoral enquanto conceito como tema para esta pesquisa, o que me intrigava era justamente a categoria de autor estar atrelada ao modo de nomear um tipo específico de música. Me perguntava o que estes e estas musicistas que fazem essa tal de música autoral entendiam por autor ou autoria. Porém, em campo, onde eu esperava encontrar usos e discursos convencionais sobre a ideia de autor, acabei deparando-me com diversas problematizações e ressalvas do termo 'autoral' feitas pelos próprios interlocutores. Senti que era usada mais como forma de definir uma práxis comum, um modo particular de se fazer música, do que como forma de definir um gênero específico, um grupo homogêneo, ou uma 'autoria' no sentido tradicional da palavra.

Na noite de 13 de maio, no centro cultural Casa Luanda, durante a conversa que tive com a cantautora Dandara Manoela, fomos discutindo o que poderia ser considerada uma música autoral. Comentou-me que não acreditava existir alguém capaz de definir o que é, mas que de todo o modo, é uma categoria que comunica com eficácia aquilo que propõe. "Por mais que as pessoas talvez não traduzam essa ideia da mesma forma, quando se fala que tal coisa é 'música autoral', todo mundo do meio sabe do que se trata".¹⁶

Na tentativa buscar uma formulação, perguntei para Dandara o que 'não seria' uma música autoral, a fim de suscitar delimitações possíveis para o termo. Comentou-me que sentia que de fato a música autoral parecia 'deixar de ser' autoral num dado momento, sendo uma qualidade fluida da música e não uma qualidade definidora:

[...] estou aqui de boa [em Florianópolis], e a minha música é autoral. Mas se eu explodir nacionalmente, minha música não será mais 'música autoral'. [...] As músicas do Caetano Veloso são de autoria dele, mas ninguém fala que o Caetano faz 'música autoral'. Agora se eu cantar uma música do François [Muleka] é autoral. É do Fran, mas é autoral... Mas a música que eu tô interpretando não é 'autoral'. É uma ideia muito engraçada, mesmo. É contraditória, porque toda e qualquer música acaba sendo 'autoral', tendo sido criada por alguém. (Conversa com Dandara Manoela, em 13 de maio de 2019. Arquivo pessoal).

Ao perguntar-lhe se achava que poderíamos pensar a música autoral como aquilo que não é *mainstream*, me respondeu que não concordava totalmente com essa ideia. Mas sim, que teria alguma relação com a cena local, dos músicos locais e do público mais alternativo, em certa medida. Disse também que acreditava que o termo estava mais relacionado à ideia de uma música independente, que se produza e se faça 'na guerrearagem', sem um empresário responsável por colocá-la diretamente no circuito *mainstream*, pensando no caso de bandas famosas nacionalmente, mas que seguem ainda como bandas independentes, como no caso de *Francisco el Hombre*, *Liniker e os Caramelows*, entre outras. De qualquer forma, essas bandas são conhecidas nacionalmente dentro de um meio alternativo no país, mas não pela grande mídia, pelo mercado grande.

Dandara apontou termos como 'intérprete' e 'música cover' como possibilidades opostas ao termo música autoral¹⁷. Neste caso, a/o artista que não canta suas próprias músicas. Mas comentou-me que volta e meia retornava a

¹⁶ Dandara Manoela, em conversa concedida no dia 13 de maio de 2019. Arquivo pessoal.

¹⁷ Esta discussão será retomada no terceiro capítulo.

refletir sobre essa nomenclatura, devido a confusão suscitada pelo termo autoral em sua designação.

Dentre as reflexões que tivemos, a que Dandara via maior ligação com a ideia de música autoral era a de música independente, que seria, em suas palavras, um modo de fazer música contrário a um modo mais comercial, citando como exemplo a cantora Ivete Sangalo, que não se enquadraria como compositora de suas músicas. Uma pessoa que compõe uma música para ela, o estaria fazendo visando o sucesso, sem estar sendo 'sincero' com a própria música. Para Dandara, a música autoral estaria "ligada com as suas vivências e com aquilo que você acredita", como veremos adiante na seção sobre o conceito de cantautor/a. Aqui, a finalidade com a qual uma música é criada tem um papel fundamental na sua nomenclatura, demonstrando uma certa ética de grupo partilhada que acaba sendo seguida por artistas pertencentes a este grupo de músicos autorais, pensando nas discussões sobre comunidade emocional de Maffesoli (2010).

Para Mateus e Lucas Romero, irmãos atuantes no circuito musical autoral da cidade (como pianista/tecladista e baixista, respectivamente, além de produtores musicais), a música autoral também estaria intimamente ligada à independente. O artista independente, para Mateus Romero, é aquele que toca por conta própria e 'faz a cena acontecer'.

É tu focando no teu som, e focando naquilo que tu quer botar no mundo e ninguém mais. É tu que terá o sentimento de responsabilidade sobre aquilo. É muito fácil alguém virar as costas e dizer "Não estou mais a fim de tocar contigo. Tchau". Daí o projeto da pessoa vai por água abaixo, tendo que começar do zero de novo. Isso acontece muito por aqui. Da galera pegar o projeto de uma pessoa, de tocar, tocar, tocar, e daí cansar e virar as costas. (Conversa com Mateus Romero, concedida em 21.mai.2019. Arquivo pessoal).

Essa ideia de independência estaria relacionada a um artista não ter nenhuma gravadora por trás de sua produção. É neste sentido que acredita que tanto a música autoral quanto a independente, tratam-se, no fundo, da mesma coisa.

Para a cantautora Marissol Mwaba, tais termos estariam também relacionados, sendo a música autoral aquela que é própria (composta pela pessoa que está cantando), e que também não estaria relacionada ao mercado mainstream. Em nossa conversa, também relativizou o termo, questionando até que ponto uma releitura não seria também uma música autoral, uma vez que ao

interpretá-la, segundo Marissol, você também estaria agregando algo pessoal à música.

[...] se você transforma uma música que já existe e bota isso num jeito todo seu, de alguma forma isso faz parte de algo autêntico e original, não tendo tanto a ver com a obra primeira. No caso você reinventou a obra. Mas eu não sei se isso é música autoral, porque nesse caso, a música não é da pessoa, apesar da pessoa ter reinventado. Mas acho que acaba fazendo parte dessa cena também, que é fora do *mainstream*. Então fortalecer o rolê autoral, é fortalecer a cena independente. Eu vejo muito isso. O autoral ligado ao independente (Conversa com Marissol Mwaba, em 29.mai.2019. Arquivo pessoal).

Uma vez que esta releitura está falando sobre a interpretação de uma música, é interessante marcar aqui a forma como um intérprete acaba tendo maior valorização que uma performance de música cover, onde se busca tocar tal como a música 'original'. Ou seja, o ato de agregar algo pessoal à performance confere autenticidade à/ao artista.

O cantautor François Muleka comentou que não gostava muito do termo autoral, acreditando que chamar uma música desta forma seria tão óbvio quanto dizer que 'as baleias são mamíferas'. Quando lhe perguntei sobre músicas não autorais, mencionou que talvez poderiam ser consideradas as músicas ditas folclóricas, canções populares do folclore, etc., conforme segue:

[...], talvez as músicas [não autorais] sejam tão iguais umas às outras, que tanto faça a pessoa que compôs. Pode ser isso. É tão desprovido, acessório e supérfluo o sentimento real de alguém mesmo e tão predeterminado o que vai acontecer na música, que não precisa de autoria. A música da Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, não precisa de um autor. (Conversa com François Muleka, em 14.set.2019. Arquivo pessoal).

François, assim como Dandara, evidenciou também a sinceridade como qualidade definidora de uma música autoral, quando está referindo-se a um 'sentimento real'. Nesta linha, o cantautor refere-se também às músicas comerciais, que teriam como finalidade primeira o sucesso entre os ouvintes antes do 'sentimento real' de quem compôs a música. Assim, entende um músico autoral também como alguém que faz o que acredita e o que *quer* fazer, e não o que seria *necessário* fazer para ganhar dinheiro. Colocaria seus desejos e sua mensagem num plano à frente da lógica e das necessidades impostas pela indústria ou mercado musical.

Eu sinto que o conceito de música autoral, pra mim, está mais associado a um estilo de fazer a coisa, a um jeito de fazer a coisa, do que a um tipo

de música propriamente dito. A música autoral é feita por músicos que são autores ativos do terreno onde estão. Eles criam a sua cena, tendo impacto direto sobre ela. Eles não estão pensando "Ah, o mercado está pedindo isso, então farei isso". Para mim, tem mais a ver com como é feito o negócio da música, pra dizer se aquela música é autoral ou não, do que uma característica da música em si. É a própria pessoa que faz sua música, gerencia sua carreira, que faz o seu corre, que é o blogueiro que fica postando as paradas nas redes, que dá um pulo pra fazer uma coisa sem ter um departamento de *marketing* fazendo isso por ele. Ser autoral é tudo que teve alguém que compôs, que teve um autor... Mas aí eu sinto que diz mais respeito a isso, a essa autoria da tua cena. A autoria da tua realidade pra trabalhar, ser e existir sendo artista e dar esse recado. Mas na música mesmo, não sei se tem algo que faz ela ser autoral. (Conversa com François Muleka, em 14 de setembro de 2019. Arquivo Pessoal).

Como ilustração do comentário de François sobre não existir algo na forma ou estrutura musical ou ainda nas características sonoras de uma música que faça dela uma música autoral ou não, podemos pensar na existência de uma impressionante variedade de gêneros musicais entre musicistas que se reconhecem como atores do mesmo circuito musical autoral. Letícia Coelho, que cresceu em Amparo da Serra, no interior de Minas Gerais, traz em suas composições uma estética musical regada por tradições presentes naquela região, como Maracatu, Cavalinho, tambor de Crioula, Congadas. Dandara Manoela, que nasceu e cresceu em Campinas (SP), traz referências ao samba e à MPB em seu álbum solo, e a batida do samba-reggae com o conjunto *Cores de Aidê*, onde atua como vocalista e percussionista. Julian Brzozowski, juntamente à *Orquestra Manancial da Alvorada*, traz referências à músicas eslavas presentes em sua infância por parte de seu pai polonês e músicas tradicionais gaúchas, por parte de mãe, acopladas a um rock nada convencional constituído por narrativas que debatem o antropoceno carregadas de uma atmosfera apocalíptica e irreverente. Entre forró, xotes, baiões e afins da *Di Fulô*, elementos açorianos, flamencos e nativistas repletos de misturas de sambas com chamamés, xotes, jazz e jongos da dupla *Sonora Parceria* de Tatiana Cobbett e Marcoliva, os carimbós e sambas de Starllone Souza junto à *Penca do Cais*, a mistura de elementos rítmicos brasileiros e congolenses nas canções de Marissol Mwaba e François Muleka... Por mais que aparentem conferir uma atmosfera bastante distinta ao circuito, demonstram fortes relações entre si, sejam em nível pessoal, ou através dos espaços em comum. Ou seja: em termos estritamente musicais, o circuito musical autoral de Florianópolis não tem algo em comum, que o unifique. Seriam justamente estas diferenças e particularidades que destacam a individualidade (e em certa medida a

"autenticidade") de cada pessoa, que acaba cristalizando esta rede afetiva de relações.

Sendo assim, uma vez que a categoria 'autoral' encontra-se presente e com certa centralidade dentro deste universo, buscarei elucidar brevemente tal questão, discutindo na sequência os textos referenciais do campo da crítica literária que abordam a categoria de 'autor' enquanto conceito. São eles *A morte do autor*, de Roland Barthes (2004) e *O que é um autor*, de Michel Foucault (1992), ambos fundamentais para relativizar a posição altamente prestigiosa do autor na literatura sobre o tema. Por mais que Barthes e Foucault tenham teorizado sobre o lugar do autor na literatura, esta discussão, obviamente, não deixa de ecoar no campo de estudos da música, cinema, teatro e demais linguagens artísticas em geral.

Barthes, Foucault e o autor na literatura

Em seu texto *A Morte do Autor* de 1968, o filósofo francês Roland Barthes desenvolveu um questionamento de grande relevância para a crítica literária e estudiosos e entusiastas da arte de modo geral. Nele, o escritor relativiza a centralidade e protagonismo conferido à figura do autor até o momento. Tal figura ganhou destaque no período em que as ciências humanas deram maior centralidade à agência individual, a medida em que correntes como o racionalismo francês e o empirismo inglês começaram a ganhar espaço no pensamento filosófico europeu.

Porém, foi só a partir do positivismo que, tratando-se de literatura, deu-se maior importância à pessoa do autor. Através do *modus operandi* capitalista, esta figura, agora com características individualistas e autoritárias, passou a ser 'proprietário' de sua obra (Barthes, 2004). Vale ressaltar que por mais que esta reflexão ecoe também pela música, Barthes tem como foco o autor na literatura.

O escritor francês aborda a relação entre o autor e seu livro como uma relação entre um pai e seu filho. Haveria para ele uma certa linha de antecedência entre ambos. Mas ao mesmo tempo, a noção de autor que discute contribuiu ao ampliar as dimensões desse conceito. Com Barthes, o autor deixa de ser considerado como um criador único, não podendo deixar de "imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de

as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (Barthes, 2004). O escritor deixa de ter 'paixões, humores, sentimentos, impressões' e passa a ter à disposição o dicionário que é toda a linguagem passível de ser utilizada por ele (id.ibid).

Ao contrário do que pode-se pensar a princípio, a ideia de 'morte do autor' não é a extinção deste, mas sim uma espécie de relativização do papel do mesmo, sugerindo dar-se menor importância ao autor que ao leitor, pois é neste o lugar onde passam a estar reunidas as multiplicidades de significados que constituem a compreensão da obra. Como escreve no texto: "o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor" (id.ibid).

Já na obra do também filósofo francês Michel Foucault, podemos encontrar uma visão ligeiramente distinta do que seria um autor. Considerando ser um conceito bastante denso e presente na obra do escritor, terei como enfoque um texto publicado pouco tempo depois do texto de Barthes, para não estender-me na discussão. O texto chama-se *O que é um autor*, e foi fruto de uma apresentação do filósofo à Sociedade Francesa de Filosofia, no início do ano de 1969.

Para discutir o conceito de autor, Foucault volta-se ao conceito de obra, indagando se seria simplesmente um conjunto de trabalhos produzidos por um 'alguém' - um autor -, e quando essa obra, este conjunto, passaria a ser a obra 'de' um autor, ou seja, sua propriedade. Uma obra poderia ser considerada um apanhado de rascunhos ou anotações triviais do cotidiano deste autor? Uma vez exposta a dificuldade de delinear o conceito de obra, Foucault aponta a lacuna presente entre autor, obra e leitor, propondo-se a preenchê-la com seu texto.

O filósofo francês demonstra em seu texto não estar tão interessado na morte ou desaparecimento do autor, mas sim na "relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior" (Foucault, 1992). Sua noção de autor no texto está ligada à ideia de subjetividade do discurso. Ele parte da premissa de que o autor investiga a sua função e como se dá o desenrolar desta, vindo a existir dentro daquilo que Foucault vem a chamar de 'função-autor'. (id.ibid).

Talvez a principal diferença que podemos localizar entre as perspectivas de Barthes e Foucault seja a forma como enxergam o 'autor' como conceito. Em Barthes (2004), aproxima-se mais à *figura do sujeito do autor*, enquanto pessoa

dentro da análise e recepção de uma determinada obra. Para ele, o autor 'morre' no sentido de não mais ser necessário a partir do momento em que é deslocado ao leitor o lugar de compreensão do texto. Seguindo a analogia do autor entre autor-livro e pai-filho, para se iniciar um relacionamento não seria necessário, primordialmente, conhecer o pai do sujeito envolvido. Já em Foucault (1992), o autor é a *função exercida por um sujeito* (função-autor) e não o próprio sujeito em si. Tal função não seria fixa. Em outras palavras, surgiu num momento específico da história, e pode (ou não) deixar de existir, ou 'morrer'. Não sendo fixa, pode ser modificada e alterada em diferentes momentos e contextos históricos. Desta forma, além de Foucault não afirmar a morte do autor, como faz Barthes de forma relativa, ele não crê que seja totalmente certa esta morte. Independentemente de o autor ser o sujeito que escreve ou o sujeito que lê um determinado texto, Foucault busca elucidar que há momentos específicos no discurso, na narrativa, que fazem a função-autor aparecer ou desaparecer (Foucault, 1992).

Do cinema de autor à música autoral

Na transição entre os anos 1950 e 60, um movimento denominado 'autorismo' passou a dominar a teoria e crítica do cinema (Stam, 2013:102). Este caminho foi aberto pelo romancista e cineasta Alexandre Astruc em 1948 com seu ensaio sobre a *camera stylo* ("câmera-caneta") como nascimento de uma nova vanguarda cinematográfica. Neste ensaio, defende a ideia de que o cinema estaria transformando-se em um novo meio de expressão artística, tal qual o romance ou a pintura (Astruc, 1948). Em seu modelo da *camera stylo*, o 'ato' de filmar era valorizado em um contexto onde era de tradição pensar que o papel a ser desempenhado por um diretor cinematográfico deveria ser hierarquicamente inferior ao autor do romance ou peça de teatro a ser filmada (Stam, 2013:103).

A produção cinematográfica, ao longo de sua história, sempre foi demasiadamente dependente de grandes orçamentos financeiros. Isso prendeu-o ao longo de suas duas primeiras décadas a uma utilidade científica de registro imagético, sem explorar outras formas de concepção mais poéticas.

A defesa de Astruc por uma emancipação artística do diretor foi compartilhada pelos expoentes da Nouvelle Vague ("nova onda") do cinema francês, protagonizada por cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard,

Agnès Varda, entre outros. Hoje é considerada uma importante contribuição como forma de transgredir o institucionalismo do cinema francês daquele período (Stam, 2013:103). Seus filmes não eram dependentes dos grandes orçamentos necessários à indústria cinematográfica, e trouxeram ao universo do cinema um certo culto à figura do diretor. Para Alexandre Astruc, por exemplo, não deveria haver uma distinção entre a figura do roteirista e do diretor, por exemplo. Um não deveria estar subordinado ao outro no cinema de autor. O roteirista, neste caso, deveria necessariamente *ser* o diretor, ou seja, o *autor* do filme. Aquele que daria unidade à obra, supervisionando todas as etapas da produção.

Este culto à figura do diretor esteve presente ao longo da história do cinema, se pensarmos em personalidades como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Glauber Rocha com o movimento do Cinema Novo no Brasil, ou até mesmo hoje em dia no cinema hollywoodiano com Quentin Tarantino ou Wes Anderson. É um culto praticado e compartilhado tanto pela indústria do cinema quanto pelo senso comum.

Contudo, dentro dos universos da produção cinematográfica, dificilmente seria possível apontar uma única pessoa como 'autor', criador global, de uma produção. Hitchcock pode ser apontado como autor de *Psicose* (1960), mas sem sua trilha sonora original, com autoria a cargo do compositor Bernard Herrmann, o efeito de suspense ao longo do longa metragem seria enfraquecido. Sem o trabalho do diretor de fotografia, John L. Russell, o filme também não seria o mesmo. E aqui podemos citar todas as funções criativas (atrizes e atores, cenógrafos, figurinistas, editores, etc.) desempenhadas ao longo de uma produção cinematográfica. É interessante ressaltar, que neste caso, nem o próprio roteiro foi escrito por Hitchcock. Logo, seria demasiado pretensioso afirmar que ele seria é o 'autor' de *Psicose*. Mas não deixa de sê-lo, ao mesmo tempo. Retomando Barthes (2004), podemos pensar nessa suspensão do protagonismo deferido ao autor, e distribuí-lo. E, retomando Foucault (1992), poderíamos pensar em todos estes profissionais citados como desempenhantes da *função-autor* num filme, de forma conjunta. Inclusive, não só por todos estes profissionais, como também pelo público, espectador.

A ideia de autor proposta por Astruc (1948) com seu *cinema stylo*, assemelha-se consideravelmente a certas concepções com as quais me deparei ao

longo da pesquisa. Em minha conversa com a cantautora Letícia Coelho, quando foi debatido o tema das diferenças que sentia entre trabalhar com música autoral em Florianópolis e em São Paulo (cidade para onde mudou-se recentemente), disse que sempre que os colegas de São Paulo reclamavam da dificuldade de trabalhar com música na cidade, retrucava-lhes que não faziam ideia do que era precisar "não só inventar a música, como também inventar o lugar, o evento, o dinheiro e até o público. E, ainda por cima, produzir tudo"¹⁸. Como podemos acompanhar no comentário de Letícia, o intenso envolvimento com a produção musical autoral acaba acontecendo não por uma escolha dos musicistas autorais, mas sim por uma necessidade prática.

Para a maioria das pessoas com quem conversei, o fator principal que distingue sua produção das do universo mainstream, seria justamente esta 'autoria', esta forma de fazer a sua música acontecer. O exemplo de Ivete Sangalo como produto desta indústria musical foi decorrente em campo. Ivete não seria uma autora, uma vez que não canta músicas compostas por ela. Tomando como exemplo três de suas canções mais conhecidas *Se eu não te amasse tanto assim* (2000), composta por Herbert Vianna e Paulo Sérgio Valle; *Quando a chuva passar* (2006), composta por Ramón Cruz; e *Não precisa mudar* (2007), composta por Saulo Fernandes e Gigi. Todas as três foram lançadas como *singles*. Como já citado na introdução, o conceito de mainstream está intimamente atrelado às produtoras *majors*. No caso de Ivete, sua gravadora é a Universal Music Group.

O trabalho de Ivete Sangalo não foi em nenhuma vez menosprezado ao longo de minhas conversas, como em boa parte de trabalhos sobre música independente que li, onde interlocutores geralmente romantizavam excessivamente o modo de produção independente. Foi apenas mencionado como um tipo distinto de produção. Na maioria das leituras, Ivete simplesmente não teria como foco em sua carreira colocar-se no lugar de 'autora' de suas canções. Entretanto, por mais que houvesse este discurso de que era apenas uma forma distinta de produção, essa distinção não deixava de estar presente no discurso de forma hierárquica.

Uma outra discussão que me chamou a atenção durante a pesquisa, que acaba fortalecendo esta definição de música autoral sustentada pelo modo de fazer

¹⁸ Conversa com Letícia Coelho, em 24 de maio de 2019. Arquivo pessoal.

a música e não apenas pela música em si, é a de que as músicas de Gilberto Gil e Caetano Veloso não seriam 'músicas autorais'. Ambos compõem e tocam a maioria de suas músicas, e por isso, seriam autores de suas canções. Contudo, uma vez que não precisariam se preocupar com todo o resto da produção e com a criação de seus eventos, por exemplo. Desta forma, ambos podem ser considerados cantores, compositores e inclusive cantatores, mas não poderiam ser considerados músicos autorais.

É importante ressaltar aqui, contudo, que por mais que a presença desta individualidade criadora do evento como um todo no discurso das pessoas com quem conversei fosse recorrente, na prática podemos perceber que a centralidade conferida no discurso das pessoas acaba não sendo integralmente central. O acesso a uma rede afetiva e ao circuito de forma geral acaba sendo indispensável para que um/a musicista autoral faça um evento como um show acontecer, seja em relação a musicistas que a acompanharão ou ao público que assistirá o evento. Retomando Foucault (1992), podemos pensar que a função-autor vem a ser desempenhada por diversos outros atores, inclusive pelo próprio espectador. No fim das contas, se o público não se afeiçoa à ideia apresentada por um/a musicista ou um/a diretor/a cinematográfico/a, este/a não conseguirá trabalhar como tal. Esta discussão será retomada no terceiro capítulo, juntamente às ideias de Christopher Small (1998) sobre o conceito de *musicar*.

Há um outro conceito interessante usado por diversas das pessoas com quem conversei, que também carrega consigo a ideia de autoria, que é a denominação 'cantautor/a', neologismo vindo da junção das palavras cantor/a e autor/a. Esta denominação foi usada recorrentemente pelas e pelos interlocutores desta pesquisa. Tal categoria acaba sendo comum em diversos países, contudo não é recorrente no Brasil, conforme explicarei na secção seguinte.

Cantatores e canções

Termo comumente usado em países de língua espanhola, francesa, italiana, e inclusive em Portugal, o termo cantautor não é amplamente empregado no Brasil. Trata-se de um neologismo, entre as palavras 'cantor' e 'autor'. Devido à falta de difusão do termo no Brasil, acabou-se usando recorrentemente a ideia de 'cantor-compositor', uma tradução direta de '*singer-songwriter*', forma como a

categoria é empregada no mundo anglófono. De forma geral, o cantautor (*Singer-songwriter*) é uma figura quase onipresente nos universos da música popular pelo mundo inteiro, e de forma simplificada, refere-se a uma pessoa que escreve e interpreta seu próprio material (Haworth, 2013). Pode ser pensada como um desdobramento histórico e conceitual da figura do *trovador*, presente nas cortes da idade média (Blázquez García, 2016).

O sociólogo e comunicólogo italiano Marco Santoro (2002:113), em seu artigo sobre a gênese do conceito *cantautore* presente na música popular italiana, defende a ideia de que

[...] o nome *cantautore* foi cunhado no início dos anos 1960 pela indústria musical como uma estratégia de *marketing*. Entretanto, [...] o que começou como uma classificação comercial transformou-se rapidamente num rótulo mais complexo que transcendeu suas origens para diferentes horizontes (Santoro, 2002:113)¹⁹.

De forma geral, a figura cantautor/a é bastante ligada à composição de *canções*²⁰, cujas letras tratem de temas sociais, políticos ou cotidianos. É interessante pontuar aqui, inclusive, como a forma *singer-songwriter* do inglês, traga consigo a ideia de canção (*song*). Assim, o termo *songwriter* não significa apenas compositor, mas sim *escritor de canções*.

Em seu artigo *A canção como antropologia*, o antropólogo Allan de Paula Oliveira (2016) faz uma instigante análise e discussão sobre como a canção, em uma unidade estrutural específica (considerando forma e dimensão), é capaz de articular diferentes tradições musicais. O autor traz exemplos como samba-canção e tango-canção, para sugerir que a canção traria como característica a "supressão da dança ou do elemento coreográfico" (Oliveira, 2016), uma vez que os tradicionais gêneros musicais populares estavam intimamente ligados à dança e ao divertimento, em oposição à música séria, ou acadêmica²¹. Tal diferenciação

¹⁹ Tradução minha, a partir do original: "[...] the name *cantautore* was coined, at the beginning of the 1960s, by the music industry as a marketing strategy. However, [...] what was once a commercial classification was soon translated into a more complex label that transcended its origins and moved towards very different horizons" (Santoro, 2002:113).

²⁰ Para discussões acerca de 'canção' enquanto forma textual e musical, conferir Menezes Bastos (1999; 2013b), Simon Frith (1989), Philipp Tagg (1982).

²¹ Música 'acadêmica'. Esta 'música séria' (de concerto, europeia, acadêmica, tida como alta manifestação de civilidade) era a categoria oposta à 'música de divertimento' (sambas, choros, marchas, tangos, valsas, entre outras), que fazia-se presente geralmente nas ruas em festas e bailes mais "modestos", para noites dançantes. Esta denominação fez-se presente na cidade de Florianópolis até meados do século XX (Ferreira, 2011:47).

relacional (entre samba e samba-canção, tango e tango-canção), deslocaria um gênero para ser *dançado*, para a posição de ser *ouvido*. O deslocamento em questão, segundo o antropólogo, estaria dentro da oposição entre *dança* e *canção*. Esta oposição, que marca em certa medida a ideia de que "canção não se dança", centraria a atenção do ouvinte para sua letra, trazendo temáticas amorosas, reflexivas, narrativas cotidianas e, em muitos casos, uma valoração política para a música popular (Oliveira, 2014). Estas temáticas narrativas, muitas vezes giram em torno da figura do cantautor, autor de suas canções. Segundo Héctor Fouce (2018), Marc e Green (2016) descrevem esta figura como:

O cantautor é uma manifestação clara da modernidade, representando a figura do autor autossuficiente capaz de gerar um discurso próprio a partir da consciência de sua individualidade. Se a música popular é marcada pelo cinismo e o jogo representacional a partir do punk (cujo paradigma seria o Sex Pistols), o cantautor traz consigo o discurso da autenticidade. A centralidade da letra nas canções nasce precisamente dessa ideia de transparência que o discurso do cantautor oferece: aqui não há personagens, aqui não há histórias alheias, apenas o mundo de sentimentos do próprio autor com fragmentos de sua biografia (Fouce, 2018:3).²²

A ideia de cantautor muitas vezes está relacionada também à ideia de cancionista (Fouce, 2018; Menezes Bastos, 2013b). Alguns exemplos de figuras que relacionam-se com a categoria de cantautor no Brasil, seriam João Gilberto, Itamar Assumpção, Adriana Calcanhoto, Chico César, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Fernanda Takai, Tom Jobim, entre muitos outros. Seus trabalhos diferenciam-se dos de artistas como Marisa Monte, Ney Matogrosso, Ivete Sangalo, Maria Bethânia, Gal Costa, Cássia Eller, Cazuza, cujos trabalhos enquadram-se na categoria de interpretações. Podemos pensar ainda artistas que enquadram na categoria de compositores sem ser cantatores, que pode ser dividida entre aquele/as que performam suas composições com um instrumento (sem cantar), como Baden Powell, Heitor Villa-Lobos, entre outros, e aqueles que compõe para intérpretes, e ainda aquele/as também que compõem e cantam boa parte de suas canções, mas não são enquadrados na ideia de cantautor devido às

²² Tradução minha, a partir do original: " el cantautor es una manifestación clara de la modernidad, representando al autor autosuficiente capaz de generar un discurso propia desde la consciencia de su individualidad. Si a partir del punk la música popular está marcada por el cinismo y el juego representacional (cuyo paradigma serían los Sex Pistols), el cantautor despliega el discurso de la autenticidad. La centralidad de la letra de las canciones nace precisamente de esa idea de transparencia que el discurso de cantautor ofrece: aquí no hay personajes, aquí no hay historias ajenas, sólo el mundo de los sentimientos del propio autor y jirones de su biografía" (Fouce, 2018:3).

vezes ao seu gênero musical, formato de performance, como nos exemplos de Rita Lee e Roberto Frejat, por exemplo.

Atualmente, o uso deste termo vem tomando cada vez mais espaço entre músicos brasileiros de cenas independentes pelo país. Entre as pessoas com quem conversei, as definições foram bastante diversas. Contudo, percebi um certo consenso geral em um ponto: desde que a pessoa em questão componha e cante suas canções, ela poderia ser considerada cantautora. François Muleka traçou uma 'caricatura' da figura como uma pessoa com um violão cantando e tocando as suas canções, além de ter um repertório seu. No caso, uma pessoa que cante e toque violão mas que não tenha a música autoral como foco, ou que tenha poucas músicas próprias em seu repertório, não se enquadraria nessa definição. A prática de performar o repertório seria assim algo importantíssimo também na definição de um/a cantautor/a, uma vez que se considera a execução como uma extensão da composição em si. Mesmo que uma pessoa cante e toque em seu violão suas próprias composições, isso não faria dela uma cantautora, precisando estar apresentando-se, executando seu repertório com certa frequência. Um cantautor não é alguém que tem uma série de composições guardadas numa caixa, cantando para si próprio nas horas vagas. A performance estaria intimamente ligada à composição em si. Sobre o instrumento, há uma certa flexibilidade, não precisando ser necessariamente um violão: François é cantautor, mas seu instrumento é o baixo, e não o violão. Letícia é cantautora, mas seu instrumento é a percussão. Tatiana é cantautora, mas não toca nenhum instrumento além da voz quando se apresenta. Geralmente, os instrumentistas são as pessoas com quem acaba *parceirando*, como veremos adiante.

Julian Brzozowski, cantor e compositor da *Orquestra Manancial* (que não considera-se um cantautor), me comentou sobre uma possível divisão conceitual entre o que seria um compositor e um cantautor: o primeiro estaria relacionado com a composição de formas ou estruturas musicais, enquanto o segundo estaria relacionado com a composição de canções. Para Julian, a canção é uma forma; uma estrutura que já se tem em mente. Ao pensar em canções, pensamos em estrofes e refrões, talvez em certas partes com solos instrumentais²³. Agora o ato de compor

²³ Em sua definição, Julian também problematizou a ideia de canção, comentando que não podemos pensá-la como uma estrutura fixa, podendo haver canções de um só verso, por exemplo. Mas de forma

formas não estaria diretamente ligado ao formato da canção. Em outras palavras, todo o cantautor seria um compositor, mas nem todo o compositor seria um cantautor. Contudo, ambos seriam 'autores' para Julian. Em seu caso, reconhece-se como um compositor, e não como um cantautor, uma vez que não tem como enfoque a composição de canções. Mesmo que toquem músicas suas na *Orquestra Manancial* que poderiam de certa forma enquadrar-se no formato 'canção', como no caso das músicas *Cantiga do escravo liberto* (Faixa 2. Orquestra..., 2018) e *Preço bom nós tem* (Faixa 3. Orquestra..., 2018), o repertório como um todo não traz essa característica, diferente dos casos de praticamente todas as outras pessoas interlocutoras desta pesquisa, que têm na forma canção seu maior enfoque. Independente disso, tanto Julian como os outros consideram-se como parte do mesmo circuito de música autoral. Da mesma forma Starllone Souza, que por mais que seja compositor e cantor, não utiliza o termo cantautor quando fala sobre seu trabalho ou divulga-o. Ou seja, por mais que a categoria de 'cantautor/a' seja usada com frequência entre os integrantes do universo da música autoral como um valor em comum, não é este rótulo que diferencia os integrantes dos não integrantes.

Ser ou não um cantautor, como dito anteriormente, vem a ser bastante relativo a cada concepção que se tenha do termo. Em minha conversa com François, perguntei se ele considerava Julian Brzozowski um cantautor, uma vez que canta e toca no violão (entre outros instrumentos) músicas compostas por ele. Ele disse que não sabia se Julian 'comercializava' esta ideia, mas que para ele, Julian poderia ser sim considerado um cantautor. Mais especificamente, um cantautor que faz parte de uma banda. Ou seja, a figura do cantautor também não estaria relacionada, segundo François, necessariamente a uma posição de destaque. Contudo, considerando que o cantautor seria aquele que canta e toca suas próprias músicas, a ideia de individualidade está claramente posta. Independentemente de um/a cantautor/a fazer ou não parte de uma banda, ser considerado como tal reforça a afirmação de uma individualidade expressa nesta posição.

geral seria composta por estrofes e refrões, montados a partir de uma 'estrutura mínima' (estrofes de quatro versos seguindo uma mesma lógica harmônica, por exemplo). A ideia de 'composição' já não precisaria necessariamente desta 'estrutura mínima' (Conversa com Julian Brzozowski, concedida em 19 de julho de 2019. Arquivo pessoal).



Figura 15 - Foto de divulgação da apresentação de Marissol e François na Casa Luanda em setembro de 2019, a partir de uma foto tirada numa sessão de gravação do canal *Rec'n'Play*. Foto: Guilherme Meneghelli (2016). Design: Casa Luanda (2019).

CENA 02 - INT. CASA LUANDA - NOITE

14 de Setembro de 2019

"Marissol & François na Casa Luanda"

CASA LUANDA: Centro cultural gerido por mulheres, aberto de segunda a domingo, localizado na Av. Madre Benvenuta, no bairro Santa Mônica. No espaço são ministradas aulas e oficinas de dança, música, capoeira, inglês, escrita, entre diversos outros eventos.

FRANÇOIS MULEKA: Cantautor. Compositor das músicas apresentadas no evento. Expositor da série '*desenhuras*', exposta no hall de entrada da Casa Luanda antes da apresentação.

MARISSOL MWABA: Cantautora. Compositora das músicas apresentadas no evento.

DANDARA MANOELA: Cantautora e idealizadora do centro cultural Casa Luanda. Atuou nesta apresentação como *backing vocal* convidada de algumas canções.

ANIS DE FLOR: Cantautora e intérprete. Atuou nesta apresentação como *backing vocal* convidada de algumas canções.

FRANCIS PEDEMONTE: Técnico de som da apresentação. Atua também na cena musical da cidade como produtor musical e técnico de som.

CAROL MIRANDA: Percussionista atuante em diversos trabalhos musicais da cidade, principalmente nos voltados à música autoral. Atuou no projeto Sonora Parceria com Tatiana Cobbett e Marcoliva, atua como percussionista da banda *Di Fulô*, e integra o grupo de musicistas que acompanha o trabalho autoral da cantautora Letícia Coelho.

ALEGRE CORRÊA: Guitarrista, violonista, percussionista, compositor e arranjador. Atuou na apresentação como guitarrista.

Vende-se chopp e acarajé na Casa Luanda. O hall de entrada do espaço está lotado. Os ingressos foram esgotados logo no início da tarde da apresentação. Nas paredes do hall, uma série de 'desenhuras' de François Muleka.

Fui à apresentação com 5 amigas. No caminho para lá, Marissol e François passaram por nós, na direção oposta. Momentos antes, quando eu tinha me encontrado com François para conversar sobre o TCC, havia me dito que ele e Marissol costumavam sair pela rua para ensaiar antes de suas apresentações. Iam cantando baixinho, como se estivessem cochichando um para o outro enquanto passamos por eles.

Sentamos em almofadas dispostas no chão, quase no palco. As pessoas presentes conversavam entre si até que, ao fundo da sala, ouviu-se um dueto vocal a *cappella*²⁴. Os presentes interromperam as conversas de pouco em pouco enquanto

²⁴ Música vocal sem acompanhamento instrumental.

François Muleka e Marissol Mwaba com seus olhares serenos atravessam a sala entre os presentes, sorrindo enquanto cantavam, até alcançarem o palco.

No repertório, haviam músicas de ambos. Na maior parte da apresentação, François tocava baixo e Marissol tocava violão enquanto ambos cantavam. Contudo, volta e meia mudavam esta configuração. Ambos tocaram bateria em momentos diferentes, e trocaram o violão e o baixo entre si. Diversos/as convidados/as foram chamados para fazer parcerias no palco. Entre eles Alegre Corrêa (guitarra), Dandara Manoela (vocal), Anis de Flor (vocal), Carol Miranda (percussão), e Francis Pedemonte (percussão), que estava atuando na apresentação como técnico de som.

Tanto Marissol como François foram extremamente comunicativos. Conversavam com o público quase sempre nos intervalos entre músicas. Chamaram diversas vezes o público para manter um ritmo específico com palmas enquanto tocavam, para cantar frases específicas, entre outros. Também aconteceram muitos improvisos na performance da dupla, tanto de harmonias vocais, quanto em linhas instrumentais.

Fiquei refletindo em certo momento da apresentação sobre a rede de relações entre as e os musicistas que estou conversando para meu TCC. Sinto que muitas vezes o elo de ligação entre alguns cantatores, são os musicistas que os acompanham, por exemplo. Olhando de fora, é como se todos/as estivessem conectados por, no mínimo uma pessoa em comum. O guitarrista Alegre Corrêa, por exemplo, é uma fortíssima referência tanto para Tatiana Cobbett quanto para François. Tatiana e François não se reconhecem como pertencentes ao mesmo 'rolê', possuindo públicos relativamente distintos, mas ao mesmo tempo fazem parte da mesma cena. François me comentou que é como se Tatiana fizesse parte de uma geração que estava a mais tempo na cena da música autoral da cidade, e acompanhou vários músicos indo e vindo. Sente uma ligação de continuidade entre o trabalho dela e o seu neste sentido.

Me parecem que são em geral os/as musicistas da cena autoral instrumental, como Alegre Corrêa, os mais presentes

como parceiros instrumentais das/os cantautoras/es da cidade. A própria Carol Miranda, que participou da apresentação de Marissol e François, é percussionista da banda *Di Fulô* (atuante na cena de forró autoral), participa da banda que acompanha o trabalho autoral da cantora Letícia Coelho, e participou também do projeto Sonora Parceria de Tatiana Cobbett e Marcoliva. Nesta banda que acompanha Letícia, está presente também o baixista Mateus Romero, que acompanha os trabalhos autorais de Dandara Manoela e Kia Sajo, por exemplo. Por volta de 2018, Mateus também atuava com Letícia Coelho na banda *Rebenta Chinela*, da qual também era participante o saxofonista e flautista Rafael Camorlinga (que tocava pífano na banda), que hoje é participante fixo da *Penca do Cais*, banda que acompanha o trabalho de Starllone Souza. Starllone frequenta quase todas as semanas a *jam session* que acontece na casa de Gilnei Silveira e Tita Schames, também frequentada por Mateus Romero e Kia Sajo. Enfim. São muitas conexões que venho observando de fora. Fico pensando qual seria o melhor jeito de abordá-las no TCC. Isso sem contar as conexões que aconteceram no Sonora Ciclo de Compositoras, entre as intérpretes e compositoras da música autoral de Florianópolis.

Pensei nos contrastes também entre a apresentação que fui da turnê *Lamuka* da Marissol no *Domingo Pede Cachimbo* do Porto das Artes, que era uma proposta bem diferente dali da Casa Luanda. No Porto das Artes havia uma proposta mais intimista, onde tirava-se os sapatos antes de entrar no espaço todo decorado por tecidos translúcidos coloridos que desciam do teto às paredes e o público era recepcionado com caldinho de abóbora com gengibre. Afinal de contas, o Porto das Artes é literalmente a casa de uma pessoa, a psicóloga Sayonara Graczyk.

Momentos antes da apresentação, François tinha mencionado, assim como Marissol e Dandara o fizeram em nossas conversas, sobre a forma que não alcançam o público negro de Florianópolis. Para ele, o público que comparece aos shows destes/as cantautores/as negros/as, são em sua maioria ligados à universidade, com bastante acesso à informação, alternativos, LGBT+ e simpatizantes. Mencionaram que isso poderia acontecer devido a uma

segregação não só financeira como social, também, devido ao fato deste público não se ver no lugar de um/a cantautor/a. Os/as três referiram-se ao modelo voz e violão como um *formato branco* de apresentação. De fato, na plateia que compareceu à apresentação, apenas uma esmagadora minoria era de pessoas negras.

CAPÍTULO 2

VOZES DA MÚSICA AUTORAL EM FLORIANÓPOLIS

*"Minha resistência é voz e, se for preciso,
eu aprendo a ser feroz"*
(*Minha Prece*, Dandara Manoela)

Com o intuito de compreender de forma mais um pouco mais aprofundada a ideia de música autoral, discuti brevemente no primeiro capítulo a forma como o conceito de autor aparece em estudos sobre literatura, cinema e outros contextos, buscando contrastar com a forma que este conceito aparece no universo da presente pesquisa. Neste segundo capítulo, proponho-me entrelaçar algumas trajetórias de artistas atuantes do circuito musical autoral de Florianópolis, de forma a ilustrar quem são estas pessoas que compõe este cenário musical, bem como suas concepções sobre seus trabalhos, para, no terceiro capítulo, discutir os modos de fazer da música autoral.

"Essa brechinha foi de tanto resistir"²⁵

François Muleka veio parar em Floripa por ser teimoso, segundo contou. Havia prestado o vestibular da UFSC e não havia passado. Encantado pela Ilha, decidiu vir pra cá mesmo assim, e aqui ficou por quinze anos. Seu irmão mais velho fazia doutoramento em Letras aqui na época, quando chegou.

Apesar de ter construído sua carreira musical em Florianópolis, a trajetória de François como músico começou bem antes. Quando seus pais se mudaram da República Democrática do Congo ao Brasil, seu pai já trabalhava como acadêmico da área de Comunicação e sua mãe trabalhava na Embaixada do Congo no Brasil. Moraram em diversas cidades ao redor do país, como São Paulo (SP), Brasília (DF), Salvador (BA), Recife (PE), Caruaru (PE), Londrina (PR), Aracajú (SE), entre outras. Foi em São Paulo onde nasceu. Seus pais tinham um duo, e não pararam de se apresentar nas noites mesmo chegando ao Brasil. Por mais que desde cedo François tivesse muito contato com os instrumentos musicais de casa, ninguém achava que seria músico. "Achavam que eu seria diplomata", me comentou. Foi quando moravam em Londrina (PR) que François começou a se interessar por tirar

²⁵ Trecho da letra da música *Meu Canto* (Single. Manoela, 2019) da cantautora Dandara Manoela.

os temas musicais das novelas que passavam na televisão no antigo teclado de seu pai. Não sendo fácil fazer muitos amigos na cidade, passava horas tocando esses temas que, segundo ele, muito influenciaram o seu gosto musical. Quando se mudaram para Recife (PE), ganhou um baixo de seu pai e montou uma banda com seus amigos de lá. A primeira vez que subiu ao palco, foi quando moraram em Caruaru (PE), em uma apresentação de sua irmã mais velha, Alpha Petulay, atualmente cantora ativa na cena musical de Lion, na França. A partir desse contato com um grande palco que François começou a reconhecer o seu lugar enquanto músico, e só quando veio pra Florianópolis que começou a entender seu lugar enquanto compositor.

Contou-me que no início tinha grande embaraço de subir ao palco. Seu desejo mais íntimo, era ser descoberto por alguém que decidisse cantar, gravar e apresentar suas músicas enquanto ficava em casa "compondo às escondidas", devido a este embaraço que sentia. Até que percebeu que suas músicas só estariam no mundo se ele mesmo as cantasse e ocupasse o palco com sua voz. "Foi assim que me descobri cantautor", me contou.

Por mais que se reconheça como baixista, François muitas vezes se apresenta com o seu violão. Foi junto com sua irmã mais nova, Marissol Mwaba, que começou a aprender tocar o instrumento. Na época em que começaram a aprender tocar o violão, a irmã mais velha, Alpha Petulay, estava lançando seu primeiro CD, em Recife (PE).

Marissol Mwaba nasceu em Brasília, mas considera-se baiana, por ter crescido em Salvador (BA). Assim como François, teve contato com a música desde cedo. Mas diferente dele, Marissol teve um contato intenso desde o início. Me contou que fez sua primeira composição aos 6 anos de idade, e que não tem como pensar sua vida antes e depois da música. A criação musical sempre esteve presente em sua vida como forma de expressar-se, antes mesmo de 'entender-se por gente'.

Antes de vir para Florianópolis junto aos seus irmãos, Marissol estava estudando Astrofísica na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Em 2014 foi contemplada pelo programa Ciências Sem Fronteiras para a realização de um intercâmbio acadêmico entre os anos de 2015 e 2016 na Universidade de Paris VI (Université Pierre et Marie Curie). Foi durante este intercâmbio em Paris que

realizou o show de lançamento de seu primeiro álbum através do concurso "*Incroyables Talents*", intitulado LuzAzul²⁶ (2015), além de alguns shows com sua irmã, Alpha Petulay, nas cidades de Ranchal, Lion e Paris.

Voltando ao Brasil, em 2017, precisando decidir se investiria seu tempo numa carreira musical ou acadêmica como pesquisadora, decidiu seguir com a música. Escolheu Florianópolis, por ser a cidade onde seu irmão vinha atuando e desenvolvendo carreira. A primeira apresentação de Marissol como cantora em Florianópolis já havia ocorrido em 2011, ao lado da banda *Karibu*, composta por François (voz e violão), o baixista Trovão Rocha e o baterista Max Tommasi. Em decorrência do lançamento do primeiro CD do Trio, *KARIBU*, termo que na língua swahili é usado como voto de boas-vindas. Trancando a matrícula na Universidade Federal de Sergipe, Marissol mudou-se para a cidade em setembro de 2016.

Pouco antes da chegada de Marissol a Florianópolis, François conheceu Dandara Manoela numa de suas apresentações, quando alguém da plateia gritou: "Chama a Dandara para cantar uma!", segundo ela me contou. "Chamo!", ele respondeu. E pelas próximas três apresentações seguidas dele, chamou Dandara Manoela para fazer participações. Tornando-se amigos, François lhe havia dito que queria apresentá-la para sua irmã mais nova, Marissol, quando ela viesse para a cidade.

Do primeiro encontro das cantoras, na casa de François, Dandara lembra que Marissol aprendeu com facilidade uma de suas músicas, o que a deixou impressionada. Dandara participou da gravação do vídeo álbum de François chamado *Fauno Aflora*, gravado por Guilherme Meneghelli, gestor do canal *Rec'n'Play*. Durante as gravações do vídeo álbum, saíram uma série de vídeos, disponíveis no *youtube*, sob estes links²⁷.

Dandara Manoela chegou em Florianópolis para estudar Serviço Social na Universidade Federal de Santa Catarina. Natural de Campinas (SP), contou-me que cresceu cantando na Igreja Adventista, ensaiando todos os fins de semana com corais, bandas para tocar em cultos, casamentos, entre outros eventos. Aos 16

²⁶ O título do álbum é um anagrama referente à algumas canções do trabalho que são cantadas de trás pra frente.

²⁷ Samba de Jesus (<https://www.youtube.com/watch?v=XRwyKlb9Mao>); Ayú (<https://www.youtube.com/watch?v=jaZffxWcvKg>); Camila (<https://www.youtube.com/watch?v=8evv1iWYmE>) entre outros. <acesso em 31.out.2019>

anos, ao sentir que não possuía mais tanta ligação com o espaço da igreja em si, começou a pensar que estudar numa universidade pública com bolsa, lhe daria tempo para pensar com maior liberdade seus projetos pessoais, como uma carreira musical.

Num primeiro momento, o plano da universidade pública não funcionou. Conseguiu posteriormente uma outra bolsa através de sua tia para cursar Publicidade e Propaganda numa faculdade da rede privada enquanto trabalhava num hotel em Campinas. Com o passar do tempo, começou a afetar-se seriamente com as problemáticas presentes no curso e à sua volta, principalmente envolvendo questões raciais. No terceiro ano de curso, após problemas financeiros da entidade que financiava sua bolsa, teve que sair da faculdade. À procura de cursos públicos com os quais sentisse maior identificação, deparou-se com o Serviço Social. Arriscou na UFSC por ter uma relação candidato-vaga relativamente baixa, criou coragem, e passou. Foi no ano de 2014 que mudou-se para a Florianópolis para iniciar seus estudos na área.

Ao perguntar-lhe o porquê de prestar em Florianópolis, comentou-me que sentia a vontade de sair de São Paulo principalmente pelo fato de ser lésbica e ter crescido frequentando uma igreja que não aceitava sua sexualidade. Comentou que não conseguia sentir-se à vontade nos espaços e eventos que frequentava com a família.

Uma vez dentro de uma universidade pública, começou finalmente seu plano de aproximar-se da prática musical. Encontrava pessoas tocando no Bosque do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH) da UFSC, e se juntava para cantar junto delas. Foi fazendo seus contatos. Até que um dia, enquanto cantava na sala de uma república, o então namorado de sua amiga ficou-lhe ouvindo e no dia seguinte entrou em contato, chamando-a para sua banda, que estava precisando de vocalista na época. Foi aí que participou pela primeira vez de uma banda de música autoral chamada *Seu Baldecir*. No segundo semestre de 2014 já estavam lançando um CD e fazendo shows pela cidade. A banda já tinha cerca de seis anos quando Dandara entrou no projeto que foi criado por estudantes da Geografia da UFSC. Sobre sua experiência com a banda, me comentou:

Foi aí a primeira vez que eu comecei a ter contato com a música autoral, na verdade. Até então, eu não era compositora. Só intérprete. Não

pensava em compor, e nem achava que seria possível compor. Mas aí com a *Seu Baldecir*, eu comecei a ter contato com esse universo. E eu lembro que no início eu senti até um desconforto. “Umás músicas estranhas”, eu pensava. [ri]. Mas enfim. Eu fui me encaixando e fui entendendo a potência disso. E foi nesse processo, nessa vivência, que eu me descobri compositora. (conversa com Dandara Manoela, em 13.maio.2019. Arquivo pessoal).

*Peixe*²⁸, a primeira composição de sua autoria que tocou, foi com a banda *Seu Baldecir*. Dandara contou-me que sua experiência nessa banda foi de extrema importância por abrir-lhe muitas portas e introduzi-la ao circuito e às formas de produção da música autoral local. Comentou-me também que por seu curso ter um viés mais crítico, ajudou-lhe bastante a expressar o conteúdo bastante político de suas composições, assim como sua vivência com movimentos estudantis, principalmente no movimento negro, além de toda a mudança que sucedeu em sua vida ao sair de Campinas e vir para Florianópolis. A música acabou sendo o meio pelo qual Dandara canalizou todo esse amontoado de sentimentos e vivências que vieram juntos com a mudança.

Tanto Dandara Manoela quanto Marissol Mwaba disseram-me que muitas das pessoas que as ouvem hoje, fazem parte de um público que começou a ser cativado por François Muleka. Ambas relataram-me que praticamente cresceram nas asas dele, devido a todos os espaços que foi abrindo para a música autoral em Florianópolis. Não só a música autoral, mas a música cantada por cantautoras/es negras/os. Dandara comentou-me que busca fazer com a poetisa e cantora Bruna Barreto o mesmo movimento que François fez com ela, de chamar para dividir palcos, de sempre estarem mutuamente apoiando-se. Quando François começou a trabalhar como musicista na cidade, lembra-se apenas de um cantor negro, Allende Pereira, que cantava algumas músicas próprias nos bares da cidade, intercalando-as com o repertório de músicas cover que interpretava.

Entre denúncias e afetos

Em nossa conversa, Dandara Manoela comentou-me que, de forma geral, sente que sua música é norteada por dois temas centrais: a denúncia e o afeto. Por mais que ela tenha sido a única interlocutora a enunciar-me estes temas, sinto que as músicas de François e Marissol carregam em peso essas temáticas também. No

²⁸ Faixa 3. Manoela (2018).

Apêndice do presente trabalho, pode-se encontrar exemplos nas letras de canções como *Minha Prece* de Dandara (Faixa 1. Manoela, 2018), *Couragem* de François (Faixa 2. Muleka, 2018), *Essas e Outras* de Marissol (Faixa 11. Mwaba, 2018), entre diversas outras dele/as, carregadas de denúncias contra as formas estruturais de racismo vivenciadas cotidianamente por pessoas negras ou de misoginia vivenciadas por mulheres, no caso das cantautoras.

Samba de Jesus, uma das músicas de François de seu álbum *Couragem* (Faixa 3. Muleka, 2018), traz o teor de denúncia a partir de um conto realístico-fantástico, segundo definiu-me momentos antes de sua apresentação com Marissol na Casa Luanda (CENA 02). "São sempre as mesmas mães que choram" é o mote por trás desta composição de François Muleka que fala sobre conflitos urbanos e a lógica racista por trás da estrutura da sociedade em que vivemos, independentemente de quão distintos sejam os rumos que os dois protagonistas dessa música tenham tomado, não deixam de ser a mesma pessoa, em certa medida:

Quando você vai ver no noticiário a cor do policial que morreu num assalto ou do bandido que morreu, é sempre a mesma. São todas pessoas pretas e pardas, principalmente. E as mães são as mesmas. Não são os filhos de gente rica que viram policiais e ficam trabalhando de soldadinhos na rua. São sempre as mesmas pessoas que são brutalizadas pela polícia na quebrada, e quando elas têm finalmente a possibilidade de ascender socialmente, acabam fazendo o quê? Sendo a mão de obra dos mesmos brutalizadores de sua própria população. Quando eles têm o poder de estar com uma arma na mão e têm a oportunidade de exercer esse poder, finalmente exercem. Ou seja, de poder andar num lugar e não ser mais parado. Acaba virando um sonho você poder exercitar essa violência. É o único jeito que eu tenho de entender que são sempre as mesmas pessoas. Só que alguns usam uniforme e outros não. E são as mesmas pessoas que ficam ali trocando tiros e morrendo. E o *Samba de Jesus* é sobre isso. Ninguém pode saber qual dos dois dos amigos foi o que morreu. Se foi o da polícia ou o outro... Tanto faz, por que não fundo, são sempre as mesmas mães que choram. O problema é a lógica. (Conversa com François Muleka, em 14.set.2019. Arquivo pessoal. *Grifos do interlocutor*).²⁹

Contudo, o que traz equilíbrio à iminência da denúncia é o afeto. "Costumo dizer que se não fosse pelo afeto, eu não conseguiria ter forças pra nada", contou-me Dandara em nossa conversa. O afeto é o maior fator constituinte desta rede de artistas que apoiam-se mutuamente. Uma entrevista dada pela cantautora para a jornalista Caroline César e as cantoras e compositoras do *Duo Eu e Ela* (Chris Melo e Noemi Carvalho) de Curitiba (PR), publicada pelo Jornal Página 3, de Balneário

²⁹ A letra da música, bem como o link para sua execução, podem ser localizados no Apêndice A.

Camboriú (SC), tem como manchete a seguinte frase: "Falar sobre afeto tem sido muito político"³⁰. De forma geral, a rede constituída por aquilo que as e os interlocutores/as têm chamado de cena independente, refere-se justamente a esta questão de apoiar-se nos e nas amigas/os e afetos como forma de resistir às adversidades presentes não só no meio social como também meio profissional, do trabalho artístico.

Acho muito significativo o fato de haver parcerias e participações especiais na maioria das apresentações desses/as artistas que presenciei ao longo deste ano. Sempre que possível, François convida Marissol e Dandara para fazerem participações especiais em seus shows, da mesma forma que me contou fazer o músico e compositor Alegre Corrêa com ele, François, em suas apresentações. Ao longo deste ano, presenciei shows de Dandara Manoela em que convidava Marissol Mwaba, Letícia Coelho (cantautora), Bruna Barreto (poetisa e cantora) para fazerem participações ao palco. Shows de Marissol Mwaba onde a cantora chamava Dandara Manoela, Anis de Flor (cantautora e intérprete), Addia Furtado (percussionista). São espaços conquistados por cada um/a desses/as artistas que vão sendo ocupados em conjunto. Dandara Manoela disse-me ter ficado impressionada com a generosidade de artistas como François e Tatiana Cobbett, que abriram-lhe tanto espaço dentro da cena musical da cidade. Para ela, este gesto de abrir os espaços para artistas que estão começando sua carreira, é uma atitude venerável, coisa que não se encontra em todos os lugares. Contudo, enfatiza que não basta dar espaço. É um movimento duplo. A/o artista que está vindo, precisa conquistar esse espaço também.

Além de tanto Dandara quanto Marissol reconhecerem François Muleka como um artista que ajudou-as em certa medida a conquistarem seus espaços, ambas, bem como ele próprio, pontuam a importância de seu movimento em batalhar pelo lugar de um cantautor negro dentro do circuito musical autoral da cidade. Como mencionei anteriormente, quando François começou a cantar e tocar aqui na cidade, tinha apenas um cantor negro, Allende Pereira, que ele via tocar nos lugares que frequentava. Foi vocalista de bandas como *Quem Diria Maria*. Acabava tocando mais em bares, costurando uma ou outra de suas canções

³⁰ Disponível em: <<https://www.pagina3.com.br/entrevista/2019/ago/22/1/dandara-manoela-cantora-falar-sobre-afeto-tem-sido-muito-politico>> acesso: 01.nov.2019.

autorais em meio ao repertório da noite. Mas fora ele, François não lembra de um outro cantor ou cantora negra de Florianópolis que conseguiria cantar num teatro com ingressos a vinte reais, por exemplo. Para ele, o maior legado que deixou na cidade teve a ver com o espaço desta representatividade. Ilustrou seu show de despedida como exemplo, onde ele, Marissol Mwaba e Dandara Manoela, três artistas negros tocando no Teatro Pedro Ivo (com média de 700 assentos), um dos maiores teatros de Florianópolis.

O afeto em rede que intermeia estes e estas artistas, dá-lhes força para seguir a atividade de denunciar que permeia suas canções. Contudo, por mais que no caso de François, Dandara e Marissol a temática da denúncia esteja bastante atrelada à questão do racismo, outras formas de denúncia manifestam-se nas canções de outras e outros artistas que integram o circuito musical autoral de Florianópolis. As músicas da banda *Orquestra Manancial da Alvorada*, majoritariamente compostas pelo cantor, violonista, saxofonista e arranjador da banda, Julian Brzozowski, denunciam temas como a precária saúde mental do mundo ocidental, antropoceno entre outros. Destaco o caso da música *Cantiga do Escravo Liberto* (Faixa 2. *Orquestra...*, 2018)³¹. Por mais que sua estética musical misture músicas tradicionais polonesas e gaúchas com gêneros mais genéricos como o rock, distanciando-se bastante dos gêneros e estética musicais das músicas de Marissol, Dandara e François, as duas cantoras fazem parte da banda como membros não fixos. Cantam em diversas apresentações do grupo. Mais uma vez aqui podemos perceber a questão ética de grupo, ou 'ética comunitária' para Maffesoli (2010), bem como a própria questão afetiva - uma vez que são amigos -, a frente de valores como uma mesma proposta estética musical ou forma de compor.

Essa junção afetiva estava bastante presente em diversas narrativas que me deparei em relação ao festival *Sonora Ciclo Internacional de Compositoras*. Tanto para Tatiana Cobbett (uma das principais organizadoras desta edição do festival) quanto para participantes com quem conversei, como Letícia Coelho, Dandara e Marissol, comentaram sobre a importância que este festival teve para alinhar os

³¹ A letra desta música bem como o link para reprodução encontram-se no *Apêndice* do presente trabalho.

laços afetivos entre compositoras catarinenses e intérpretes. Em Florianópolis ocorreram duas edições do festival³².

Sonora Ciclo Internacional de Compositoras

*"Nasci pra ser e não sou mais ou menos
Sou mulher, me aceitem como sou
Amo o prazer deste corpo que fascina
E me fascina o prazer de ser quem sou"
(Woman's Blues³³, Tatiana Cobbett)*

O festival *Sonora Ciclo Internacional de Compositoras* surgiu com a intenção de contestar a ideia de que existiam poucas mulheres compositoras no país. A musicista Deh Mussulini, de Belo Horizonte (MG), deu início ao movimento contestatário com a *hashtag* #mulherescriando nas redes sociais. Após vasta repercussão, compositoras espalhadas pelo Brasil iniciaram um debate sobre a criação de um festival que desse lugar exclusivamente às artes sonoras criadas por mulheres artistas³⁴. Aos poucos, artistas situadas em cidades fora do país, como Dublin, Buenos Aires e Barcelona, começaram a integrar a rede, tornando o festival um movimento internacional, já em seu primeiro ano de existência.

Em 2016, primeiro ano de festival, foram organizadas edições em 20 cidades de 6 países: Brasil, Portugal, Irlanda, Argentina, Espanha e Uruguai. Na segunda edição, em 2017, foram sediados eventos em 62 cidades ao redor de 15 países. No ano passado, 2018, foram 74 cidades em 16 países: Brasil (48 cidades participantes), Argentina (3 cidades), Cabo Verde (1 cidade), Chile (7), Colômbia (1), Costa Rica (1), Equador (1), Espanha (2), Estados Unidos (1), Irlanda (1), Marrocos (1), Moçambique (1), Portugal (1), Suíça (3), Uruguai (1) e Zimbábue (1).

O objetivo do festival, tal como descrito em seu site, é "dar visibilidade, promover e legitimar a presença da mulher compositora, empoderando-a artística, profissional e economicamente."

São muitas as compositoras que cantam, tocam e arranjam suas próprias canções, porém não possuem reconhecimento e devido espaço no meio

³² Ocorreu uma terceira edição, menor, enquanto eu estava finalizando este texto, ao final de 2019.

³³ A letra desta música bem como o link para reprodução encontram-se no *Apêndice* do presente trabalho.

³⁴ Para maiores informações sobre a história do festival e as artistas envolvidas em sua concepção e criação, conferir o site do festival através do link: <<http://sonorafestival.com/pb/>> aceso em 02.nov.2019.

musical. Nos palcos do Sonora se apresentam iniciantes e artistas já estabelecidas, trocando experiências e fortalecendo, principalmente, cada cena local na qual o evento se insere.³⁵

No ano de lançamento da primeira edição do festival, em 2016, a cantora Letícia Coelho trabalhava na Escola Livre de Música, onde ministrava disciplinas de musicalização e oficinas de práticas de cortejo. Ao ouvir falar do festival, encontrou-se com Tom Cykman, amigo e guitarrista, para gravarem duas de suas músicas para a organização. Por mais que tivesse um escritos, rascunhos e composições de autoria própria, contou-me que não se reconhecia exatamente no lugar de compositora. A possibilidade de inscrever suas próprias músicas no festival, deu-lhe vazão a colocar-se neste lugar.

Uma vez aprovada para tocar no festival, Letícia montou seu time, com os amigos Tom Cykman na guitarra, Mateus Romero no baixo e Carol Miranda na percussão. Nenhum deles, com exceção de Carol, tinha muita familiaridade com as linguagens musicais propostas por Letícia na época. Enquanto ambientavam-se nestes novos caminhos e nas propostas da cantora, os quatro integrantes conjuntamente lapidavam os arranjos elaborados previamente por Letícia.

Assim, aquilo que começou como um projeto de participação em um festival, tornou-se um projeto musical que veio a chamar-se *Letícia e o Trio Macela Nova*, semente para a concepção e produção do disco *Brota* (Coelho, 2018), primeiro disco de Letícia Coelho, gravado no início de 2018 e lançado em novembro do mesmo ano.

Para Tatiana Cobbett, cantora e bailarina, além de uma das principais organizadoras do *Sonora*, a primeira ação do festival, foi uma das coisas mais incríveis e fantásticas que já aconteceram em Florianópolis, por ter aliado com intensidade relações musicais pautadas na parceria, na autoralidade (segundo a cantora), pelo enfoque de gênero e por tratar-se de um festival de projeção internacional, também.

E veja você, tudo isso aconteceu em Florianópolis! Por isso eu não vejo Florianópolis como um polo cultural frágil. Muito pelo contrário. Desde que eu conheci essa cidade um pouquinho mais a fundo, eu sempre encontrei nela essa força artística cultural. E o *Sonora* refletiu isso maravilhosamente bem. (Conversa com Tatiana Cobbett, em 10.jun.2019. Arquivo pessoal).

³⁵ Disponível em <<http://sonorafestival.com/pb/sobre-o-festival-2/>>. Acesso em 02.nov.2019.

Tatiana comentou-me que na verdade sempre sentiu que havia uma força artística sedenta por espaço em Florianópolis. Sentia isso desde antes de mudar-se para a ilha. Tanta era a força, que já na primeira edição que aconteceu na cidade, organizada em conjunto com cantoras como Lara Germer e Jana Gularte, o evento de Florianópolis foi considerado o com maior representatividade de compositoras e intérpretes do mundo naquele ano³⁶.

O impacto disso foi maravilhoso pra cidade como um todo. A força das mulheres é um loucura. E foi uma coisa que realmente tirou o véu e deixou surgir essa grande gama de composições feitas por mulheres. Já era forte, mas aí neste evento ficou mais do que forte. Ficou claro e notório. A gente reuniu trinta e duas artistas no Pedro Ivo. *O naipe* de músicos que abraçou a causa como um todo e descobriu a mulher compositora catarinense foi enorme. Um outro ponto que também foi levantado, foi a importância de alardear essa música que eu chamo de autoral, que é essa produção atuante e atual da sua cena. O próprio *Sonora* trouxe essa importância quando abraçou as intérpretes e colocou essas mulheres aí para pesquisar e procurar compositoras, porque a condição para participar como intérpretes era interpretar compositoras catarinenses. Então também tivemos este rompante aí, de botar as intérpretes a olharem para esta vasta produção; e aí entra homens e mulheres todos juntos no balaio, porque arte não tem sexo! (Conversa com Tatiana Cobbett, em 10.jun.2019. Arquivo pessoal).

A história de Tatiana Cobbett com a música autoral em Florianópolis é longa. Além de seu olhar sempre voltado para as questões de gênero na música, foi uma importante articuladora para a consolidação do circuito autoral da cidade, quase sempre atuando em parceria com o também cantautor e artista plástico Marcoliva. Juntos, formam o duo *Sonora Parceria*, que completou 15 anos em 2015.

Sonora Parceria

A parceria entre Tatiana Cobbett e Marcoliva começou a consolidar-se no início do ano de 2000. Chamaram atenção dos críticos de música da cidade pela sua atitude cênica, poética das letras e estruturas melódicas de suas canções, criando uma atmosfera e sonoridade bastante peculiar e única. Esta percepção pode ser ilustrada segundo o depoimento do crítico e jornalista da Folha de São Paulo, Silvio Lancellotti: "Eu diria, sem o temor de exacerbar nos elogios, que Tatiana e Marcoliva, de certo modo, talvez até sem perceberem, inventaram um novo estilo

³⁶ Outras narrativas sobre o evento podem ser encontradas em <<https://catarinas.info/sonora-floripa-sc-deixa-legado-de-conexao-entre-compositoras-e-interpretes/>>. Acesso em 13.nov.2019.

de cantar, teatral, encenativo, embriagante. Sim, vozes - e verdadeiros instrumentos."³⁷

Tatiana Cobbett começou sua carreira como bailarina. Formada pela Escola de Danças Clássicas Maria Olenewa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ), cidade onde nasceu, em 1960. Filha do cineasta William Cobbett e da produtora de cinema Eliana Cobbett, teve um forte contato com diversas linguagens artísticas desde criança, seja dança, o próprio cinema e a música, com a qual teve o primeiro forte contato através do estudo de flauta transversal e piano no Conservatório de Música da Sala Cecília Meirelles. Como se não fosse bastante, os pais de Tatiana eram vizinhos de Candeia, renomado sambista carioca, que sediava rodas de samba em seu quintal requentadas por cantoras e cantores como Beth Carvalho, Cartola e Clara Nunes.

Em sua carreira como bailarina, aos 18 anos, mudou-se para São Paulo para trabalhar na Companhia de Dança *Ballet Stagium*, devido ao interesse dela na época pelo estilo e proposta de dança que existia na companhia. Com este grupo participou de grandes produções com as quais apresentou-se por diversas cidades do Brasil. Uma delas foi Florianópolis.

E eu sempre conto um fatinho interessante quando me perguntam sobre isso, porque a gente vinha de uma turnê já do Nordeste, então eu já estava bem cansada e estressada. Fomos dançar em Blumenau. E eu naquela noite, especificamente, não estava me sentindo bem. Eu estava cansada, estressada e chateada. [...] saindo de Blumenau, iríamos diretamente para Florianópolis. A companhia inteira dormiu no ônibus. Menos eu, que não estava bem; meio depressiva, assim... Não sabia direito o que era. Aí comecei a prestar atenção que o ônibus tava dando voltas, sabe? Não saía do lugar. Ficava dando voltas na cidade pra fazer hora, ao invés de pagar o hotel em Blumenau e depois viajar, era mais econômico a gente ficar dentro do ônibus, que estávamos quase dormindo. E aquilo me deprimiu de um jeito que eu coloquei a minha cabeça para fora da janela do ônibus e fiquei ali olhando aquela coisa rodando e tal, e sofrendo com aquilo ali. E assim eu dormi, com a cabeça meio pra fora do ônibus. [...] E quando o ônibus entrou em Florianópolis, e isso era pela ponte velha ainda, eu percebi que eu nunca tinha visto um lugar tão lindo. A beleza daquele lugar, o amanhecer dali... Eu acordei com a cabeça pro lado de fora da janela e aquela beleza... Até hoje eu me recordo exatamente da sensação que eu tive com aquele negócio esplendoroso, que no momento havia tirado a dor de mim, com aquele amanhecer. E aí, naquele momento eu comecei a gritar no ônibus: "Olha! Que lugar lindo! Que lugar lindo! E sei lá o quê!" Acordei todo mundo e brincando, eu falei: "Um dia eu venho morar nessa cidade!". Bom. Isso acabou ficando uma mítica na companhia. Sempre que a gente ia para Florianópolis, o pessoal dizia: "Cuidado com a Tatá! Presta atenção na Tatá, senão ela fica nesse lugar e tal", então sempre teve essa

³⁷ Disponível em <www.sonoraparceira.com.br> acesso em 07.nov.2019.

brincadeira. E eu voltei várias vezes. (Conversa com Tatiana Cobbett, em 10 de junho de 2019, arquivo pessoal).

Tatiana criou uma empatia muito grande com a cidade. Me disse que não se tratava das pessoas, mas sim da cidade. Sempre que ia para Florianópolis, enchia-se de alegria, segundo me comentou.

Foi no final da década de 1980 que sua relação com a dança tornou-se turbulenta. Conseguiu ajustar um ano sabático com seu marido para passarem em Florianópolis. Após este período, voltou para São Paulo decidida que trabalharia com música. Montou então o espetáculo *Mulheres de Hollanda*, assinado com co-autoria do cantor e compositor Chico Buarque (ela com roteiro, direção e produção; ele com as canções). Foi um espetáculo musical montado, produzido e interpretado só por mulheres. Foi a primeira experiência de Tatiana como produtora, bem como a primeira vez que cantou, como intérprete, num palco.

Na mesma época, começou a envolver-se em trabalhos de produção musical, como no da violonista, cantora e compositora Badi Assad, com quem trabalhou por cerca de 5 anos. Foi com este tipo de trabalho que veio a conhecer Marcoliva. Foi através de um projeto em parceria com a cantora Nara Lisbôa em Florianópolis que conheceram-se. Na época, Tatiana trabalhava como produtora de seu espetáculo, e estava à procura de um violonista. E foi nessa procura que sua mãe lhe comunicou que havia encontrado um violonista tocando no café de uma praça da cidade que parecia enquadrar-se exatamente no perfil que Tatiana procurava, com uma 'pegada meio flamenca' no violão. Era Marcoliva, cuja 'pegada flamenca' muito provavelmente relacionava-se ao fato de ser violonista criado e nativo do Rio Grande do Sul.

Marcos Vanderlei Alves de Oliveira, Marcoliva, começou a estudar violão com 12 anos de idade em Caraizinho (RS), cidade onde nasceu em 1969. E começou a inventar músicas logo a partir dos primeiros acordes que aprendeu com o instrumento em sua primeira aula de violão, surpreendendo a professora. Anos depois, começou a tocar num grupo da igreja católica da cidade. Nessa época, aprendia músicas do cancionero gaúcho. Foi coroinha e estava para entrar no seminário para ser padre, mas acabou não entrando por ser muito novo na época.

Na adolescência sua família mudou-se para uma casa em frente a uma praça, onde passava horas cantando e tocando o repertório que sabia. Foi numa das vezes

que estava tocando na praça que passou um rapaz que perguntou-lhe se teria vontade de tocar no *Chalé*, um bar de música nativista gaúcha da cidade. Aceitou, e começou assim a tocar profissionalmente em bares e bailes. Neste trabalho que acabou formando o grupo *Nascente*, trio de violonistas e cantores formado por Cilon Costa, Altemir Ferreira e ele próprio. O grupo apresentou-se por diversas cidades da região, e se desfez quando Altemir decidiu seguir carreira solo.

Nesta época Marcoliva começou a estudar no conservatório de música, onde aprendeu muito sobre técnica do violão. Foi uma época muito frutífera de seu aprendizado no instrumento. Tendo que sair do conservatório por problemas financeiros, foi trabalhar no quartel, alistando-se para a banda militar. Lá aprendeu a tocar clarinete. Após ser preso algumas vezes pelas músicas que cantava e por ser acusado de comunista pelos oficiais, compôs diversas canções neste período. Serviu o quartel por quase dois anos, até ser expulso por volta dos 20 anos de idade. Marcoliva montou outros grupos desde então, que saíram por turnê nacional, chegando a tocar no Maranhão, onde ficou por 4 meses, e Mato Grosso, onde morou por dois anos, e internacional, pela Argentina. Por 8 anos, passou o verão em Florianópolis e o inverno pela Argentina, tocando em bares, até que muda-se definitivamente para a cidade em 2004 junto com a companheira e seu primeiro filho.

Foi na virada em 1999 que conheceu Tatiana Cobbett, através da mãe da cantautora que indicou-lhe para o projeto em conjunto com Nara Lisbôa. Deste projeto, surgiu um álbum chamado *Meu Santo Antônio* (2000), com músicas compostas por Nara.

Parceria é ideia usada como verbo por Tatiana Cobbett e Marcoliva. Para ambos é a base definidora daquilo que consideram música autoral. Foi inclusive em parceria com Marcoliva que Tatiana descobriu-se compositora. Sempre teve um costume de cantarolar frases quando respondia seus amigos, como brincadeira. Mas nunca pensou nesta brincadeira que fazia como composição. Contou-me que foi na época em que trabalhavam em conjunto no projeto de Nara Lisbôa que Marcoliva disse-lhe, após uma dessas brincadeiras de cantoria: "Olha! Você é uma compositora". Na hora ela não levou muito a sério, disse que ele estava tirando sarro dela. Até que uma vez ele a convidou para uma apresentação que faria num bar da cidade. E lá cantou aquilo que Tatiana considerava uma 'brincadeira'. Foi

então que ela disse cair a ficha de que Marcoliva tinha razão. Assim, começou a anotar e gravar as melodias que cantarolava.

A parceria musical da dupla durou 15 anos, e rendeu 5 álbuns: *Parceiros* (2002); *Bendita Companhia* (2009); *Música Súbita* (2012); *Corte Costura* (2013); *Sawabona Shikoba* (2016). O trabalho em parceria começou no ano 2000, após candidatarem-se num festival do SESC e lograrem o 2º lugar. Segundo a dupla, foi um festival importantíssimo para impulsionar a produção de música autoral no estado de Santa Catarina. Foi um dos primeiros do tipo que aconteceram no estado. Com a visibilidade então conferida após o prêmio, decidiram começaram a focar em seu trabalho no modelo 'autoral em parceira', que veio a ser o grande diferencial da dupla na época.

Autoral como parceria

'Autoral', para a dupla, teria a ver com evidenciar a importância de renovar o repertório de uma cena musical, criar novos espaços e dar novas vozes. Não se trataria de dar espaço a algo exatamente *novo*, mas sim dar espaço para trabalhos que já vinham sendo produzidos, mas que não tinham espaço para manifestar-se. Para a dupla, o melhor modo de compreender a ideia de autoral seria através da ideia de *renovação*. No caso, *renovação de repertório*. De engajar um repertório alternativo ao grande mercado fonográfico.

Quando comecei a trabalhar com música, era muito comum você ouvir dos artistas que pra você gravar um disco e imaginar que o disco vai ter um mínimo de sucesso, você tinha que ter pelo menos uma canção conhecida gravada no disco. E nada prova isso. O fato de você ter uma canção conhecida no seu disco, não significa que o seu disco vai acontecer. O que vai fazer acontecer o seu disco é, na verdade, a possibilidade de você estar executando ele. É as pessoas estarem ouvindo, é você estar mostrando ele, dando voz para aquilo que você está fazendo. Eu considero que isso é o autoral. E descobri, e sempre reforço isso, que o caminho da *parceria* acelera esse processo, porque você passa automaticamente a olhar o outro. O outro passa a ser o seu referencial e isso é muito multiplicador. Então música autoral não é aquela do seu próprio umbigo. A música autoral é aquela que você se apodera dela, e naquele momento ali ela está sendo feita, está existindo junto com a sua existência. Sem, obviamente, desmerecer todo um repertório já existente, que inclusive são pautas e pétalas de inspiração. (Conversa com Tatiana Cobbett, em 10.jun.2019. Arquivo pessoal).

Tatiana Cobbett comentou-me também que, por mais que o trabalho em parceria com Marcoliva tenha sido um diferencial quando começaram seu projeto,

não foram os primeiros a organizarem-se dessa forma. Todos os grandes e importantes movimentos da música brasileira como a bossa-nova, o tropicalismo, o manguebeat, a mineiragem, entre outros, aconteceram sobre dois pilares: 1) na *parceria*, que teria a ver com essa rede afetiva de apoio mútuo entre os trabalhos dos artistas envolvidos nestes movimentos, suas combinações e reuniões tanto em apresentações quanto nos próprios processos de composições e gravações de diversas músicas; e 2) no "botar pra fazer valer aquele processo criativo", que estaria acontecendo entre eles no momento em questão, que seria o que a cantora entende por música autoral, relacionado ao 'fazer acontecer' o projeto, renovando o repertório da cena musical autoral. Inclusive, como contou-me Marcoliva, o primeiro trabalho da dupla, que resultou em seu primeiro álbum, *Parceiros* (2002), trazia uma narrativa que remetia às histórias de parcerias na música popular brasileira, fazendo analogia à própria parceria da dupla.

A parceria de Tatiana Cobbett e Marcoliva não se resume só à dupla. Ao longo dos seus 5 álbuns lançados entre 2002 e 2015, pode-se conferir a forma como *parceiraram* com diversos artistas da ilha, tanto na concepção de músicas como na gravação de muitas delas. A temática da parceria é bastante explícita inclusive nos títulos e concepções de cada um dos álbuns, estando talvez mais presente no quarto da dupla, o *Corte Costura* (2012). Conceitualmente, 'corte costura' está falando da improvisação em parceria na forma como o projeto foi sendo criado. Segundo Marcoliva, este não foi um álbum planejado, de modo que "as coisas foram se cortando e costurando, se formando a partir do que era ou não era possível de se fazer."³⁸ Foi um álbum gravado por vozes e instrumentos de cordas (violões, contrabaixo, violino, entre outros), mais intimista, na opinião do cantor. Para cada faixa do álbum, Tatiana Cobbett e Marcoliva escolhiam um instrumentista que admiravam e já havia de alguma forma *parceirado* com eles em outros trabalhos. Sendo assim, a dupla trazia ao estúdio uma ideia de música, e juntos ao instrumentista escolhido para a faixa iam dando uma roupagem à música no estúdio do guitarrista e compositor Alegre Corrêa. Era como se a dupla desse o corte e o parceiro de cada faixa costurasse o tecido junto deles. E foi este processo de criação que deu nome ao álbum, análogo ao processo de costura, onde corta-se

³⁸ Conversa com Marcoliva, concedida em 03 de junho de 2019. Arquivo pessoal.

um tecido para fazer um modelo de roupa e depois costura-se o tecido da forma que se quer, até alcançar um resultado satisfatório.

Apesar de não mencionarem o conceito de parceria com tanta ênfase e intensidade, Dandara, Marissol, François, Letícia, entre outros, acabam apoiando-se tanto nesse pilar quanto Marcoliva e Tatiana, como ilustra a CENA 02. Nesta apresentação de Marissol e François, diversos artistas, parceiros de ambos, compareceram ao show para *parceirar* ao longo da noite. Contudo, seu modelo de parceria diferencia-se do de Tatiana e Marcoliva, pois os trabalhos dos primeiros são independentes entre si, embora tenham diversos pontos de convergências, enquanto Tatiana Cobbett e Marcoliva desenvolveram um trabalho de 15 anos como duo. Por mais que cada um possua suas composições, pensam, em seu trabalho, essa construção dentro do formato de dupla, além dos demais agregados, com os quais consolidam outras parcerias. François e Marissol possuem também diversas composições em conjunto, mas este não é o maior foco de seus trabalhos. Mas a ideia de parceria está ali, sempre presente. E eu arriscaria dizer que esta ideia é central nos trabalhos de todos/as as/os integrantes que acompanhei do circuito musical autoral de Florianópolis.

As ideias de denúncia e afeto, definidas por Dandara Manoela como os pilares que sustentam suas músicas, para mim também reverberam pelos demais trabalhos de artistas da cena musical autoral da cidade. Talvez mais ainda a questão do afeto, de forma mais explícita, conceitualizada como parceria - ou ato de *parceirar* - na concepção de Tatiana e Marcoliva. Os próprios espaços por onde circulam este tipo de música são formados geralmente por estas parcerias, de modo que esta forma de concepção e produção dos trabalhos acabam figurando-se como uma espécie de ética de grupo.

Veremos no terceiro capítulo desta pesquisa como esta ética opera dentro do circuito da música autoral de Florianópolis em seus modos de fazer, tanto na forma de compor quanto nas estratégias de divulgação e apresentação. Eventos como Gil Convida, Sonora Ciclo de Compositoras, Domingo Pede Cachimbo, Sambada da Lê, Palavracação, Musicasa, e todos os demais acabam operando dentro da lógica do *parceirar*.

CENA 03 - INT. NAU CATARINETA - NOITE

11 de Janeiro de 2020

"Projeto Lá e Cá: Tatiana Cobbett convida Pedro Loch"

NAU CATARINETA: Centro cultural localizado no centro do bairro Santo Antônio de Lisboa, aberto de quinta à domingo, composto pela tradicional Casa Açoriana do bairro, pelo Theatro Bacchus Cavea e o Café-Theatro.

TATIANA COBBETT: Cantautora e produtora artística.

PEDRO LOCH: Violonista e compositor.

Logo na entrada do centro cultural, havia um homem vendendo chop artesanal e CDs. Foi interessante observar que praticamente todos os CDs que vendia, eram álbuns de artistas participantes ou que já participaram da cena autoral de Florianópolis, tanto cantatores como bandas da música autoral e grupos da música instrumental autoral. Entre eles, estavam discos da banda Caraudácia, Leo Vieira, Dandara Manoela, Karibu Trio, Pedro Loch e Rafael Calegari, Di Fulô, Tatiana Cobbett (CD e DVD do projeto "Raízes: Um piano na Amazônia"), Meliza e Piero, Rédea Solta, Cores de Aidê, Parafuso Silvestre, Os Skrotes, Christian Faig, entre muitos outros.

Dentro do teatro da Nau Catarineta, contei cerca de 40 lugares. É um teatro pequeno, chamado por alguns e algumas artistas de 'teatro de bolso', para apresentações mais intimistas. O palco possuía apenas 3 focos de luz difusa,



Figura 16 - Flyer de divulgação da apresentação.
Design: Nau Catarineta (2020).

trazendo uma atmosfera azulada ao ambiente, conforme mostra a foto que tirei da apresentação. Na cenografia do palco, haviam cortinas estampadas do teto ao chão que formavam espaços semelhantes a pequenas cochias nas laterais do palco. Devido ao tamanho do espaço, o violão de Pedro Loch

e o microfone de Tatiana Cobbett foram plugados à mesma caixa de som. Um violão pendurado numa viga do teto pelo braço completava a composição da cenografia da apresentação.



Figura 17 - Apresentação de Tatiana Cobbett e Pedro Loch no espaço cultural Nau Catarineta. Foto: Arquivo pessoal (2020).

No repertório, estavam presentes canções compostas por Tatiana, compostas por Pedro, compostas por ambos e compostas por parcerias entre eles e outro/as parceiros musicais. Em determinados momentos da

apresentação, quando Pedro tocava uma composição instrumental sua, Tatiana sentava-se no canto do palco para ouvi-lo. Como boa bailarina que é, Tatiana dançava não só em muitos momentos instrumentais das canções, mas também enquanto cantava.

Esta apresentação faz parte de um grande projeto de Tatiana chamado *Lá e Cá*, desenvolvido entre Brasil e Portugal, país onde mora atualmente. Pedro mudou-se para lá também, onde cursou seu mestrado em música na cidade de Lisboa. Em suas apresentações que fazem parte deste projeto maior, Tatiana costuma contar causos do mundo lusófono entre as canções. Numa outra apresentação que assisti da cantora, no SESC Prainha, também do projeto *Lá e Cá*, o palco estava decorado por vários barquinhos de papel, simbolizando o mar conector das histórias do mundo lusófono, como gosta de falar. Esta apresentação no SESC foi com o pianista Fábio Teclaveira. O repertório foi bastante distinto desta apresentação com Pedro Loch, mas também seguia a mesma lógica. No dia seguinte, apresentar-se-ia dentro do mesmo projeto junto ao

violonista Guinha Ramires, musicista bastante presente na cena autoral instrumental da cidade. Também conta histórias de compositoras cabo-verdianas, portuguesas, brasileiras, angolanas, moçambicanas. Tatiana sempre busca trazer em seu repertório, canções destas artistas mulheres, em seu ativismo pela 'renovação de repertório'.

Acho muito interessante a forma que Tatiana Cobbett marca em suas apresentações a ideia de que ela e o/a musicista com quem toca, estão 'parceirando', e não que está sendo 'acompanhada' por um/a instrumentista. Desta forma, a/o instrumentista que apresenta-se com ela também propõe momentos, fala sobre as músicas, toca suas composições, etc. Esta ideia do 'parceirar' ela tinha me comentado em nossa conversa por áudios no *whatsapp*, enquanto ela ainda estava em Lisboa, verbo usado por ela e por Marcoliva. Contudo, é interessante pensar que por mais que esta ideia de horizontalidade na performance pode ser quebrada em certa medida por certos marcadores, como na chamada do evento, que diz "Tatiana Cobbett convida". Este jogo de como a individualidade opera entre o discurso e a prática dos/as musicistas autorais de Florianópolis seria bem interessante de ser discutido na pesquisa.

CAPÍTULO 3

FAZER MÚSICA AUTORAL EM FLORIANÓPOLIS

*"Meu irmão, arte é lida, saudação e munição.
Se dormir, o cachimbo cai!"
(Tatiana Cobbett³⁹)*

Da música ao musicar

Conforme escreveu Anthony Seeger em seu artigo sobre a etnografia da música, "Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra" (2008:239). Tal frase ilustra a ideia de que as identidades e as diferenças musicais são produzidas discursivamente e interativamente (Cambria, 2017:4). Ou seja, se pensarmos uma música em si mesma, como entidade desvinculada de seu contexto particular, não fará sentido isoladamente, tendo em mente a máxima estruturalista de que as coisas só fazem sentido a partir de suas relações com outras coisas (conforme Lévi-Strauss, 2012)⁴⁰. É através desta rede inter-relacional entre categorias que as pessoas não só definem o mundo, como inserem-se nele também (Seeger, 2008:254). É devido a esta questão que diferentes comunidades ou grupos sempre acabam tendo diferentes concepções sobre como distinguir aquilo que vem a ser chamado de 'música' (id.ibid.:239).

Muitos pesquisadores buscaram definir o que é música. Não cabe aqui uma densa elaboração sobre estes esforços, que podem ser conferidos em trabalhos como Menezes Bastos (1999; 2013a; 2014), Nettl (2001), Seeger (2008), Ruiz (1989; 1992). Destaco aqui, contudo, as conceitualizações de John Blacking, que definiu música como "sons humanamente organizados" (1974)⁴¹, de Alan Merriam, para quem "música envolve conceitualização humana, comportamento, sons e a avaliação do sons" (2001), e Anthony Seeger, que a entende como um "sistema de

³⁹ Em conversa concedida em 10 de junho de 2019.

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss discorre sobre essa máxima em diversos momentos de sua obra. Neste livro, *Antropologia Estrutural* (2012), mostra, logo no início, o raciocínio traçado desde o campo da linguística para as ciências sociais: "a fonologia passa do estudo dos fenômenos linguísticos *conscientes* para o de sua infraestrutura *inconsciente*; recusa-se a tratar os *termos* como entidades independentes, tomando como base de sua análise, ao contrário, as *relações* entre os termos; introduz a noção de *sistema*." (Lévi-Strauss, 2012:60, *grifos do autor*).

⁴¹ "Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society" (Blacking, 1974:89).

comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros" (2008:239).

Todas estas definições não levam em conta apenas os sons em si, mas também aspectos para além deste, como a interferência humana em sua organização, seus significados, etc. De todo o modo, não deixam de pensar a música enquanto 'coisa', objetificando-a em suas análises. Esta objetificação é criticada pelo teórico da música Christopher Small (1998), que defende sua inexistência enquanto objeto, mas sua existência enquanto ação. O termo 'musicar' [*musicking*], cunhado ao longo de sua obra, é uma proposta de não separar o objeto música e seu evento (ou performance). Para Small, de nada adiantaria indagarmos acerca do significado da música (obra/texto), mas sim sobre o 'fazer música', levando em conta a performance (ação/prática). Para o autor, inclusive, não existiria algo que poderíamos chamar de 'música', sendo esta uma mera abstração da ação. O que realmente importaria seria aquilo que chama de musicar.

A crítica de Small, através do termo musicar, faz parte de um momento histórico onde começa-se a teorizar sobre a desmaterialização da arte, em seus mais diversos campos (Belting, 2012), deslocando o foco de análise desta forma da obra de arte ao seu processo.

Por mais que eu considere a crítica de Small um tanto radical, no sentido de considerar que a música não exista, tomei-a como inspiração para a elaboração deste terceiro capítulo do trabalho, onde busco descrever os modos de fazer da música autoral na cidade de Florianópolis. Para tal, serão discutidos métodos recorrentes entre os/as interlocutores/as da pesquisa utilizados como recursos para criação artística, considerações sobre os públicos que frequentam as apresentações destes/as interlocutores/as, bem como sobre as apresentações em si. Também serão mapeados de forma geral os espaços e circuitos (Magnani, 2014) por onde transitam os/as integrantes desta rede afetiva de músicos autorais, além de concepções sobre viver de música em Florianópolis, cidade localizada fora do Eixo Rio São Paulo.

Metodologias da Criação

Por mais que a prática musical esteja muito atrelada à prática de *parceirar*, como foi discutido até aqui, o exercício de compor uma música é, em geral, um

processo bastante individual na maioria os casos. E, se não é por completo um exercício individual, ao menos ele começa individualmente. Mesmo que possamos encontrar muitos casos de composições feitas em parceria no circuito musical autoral de Florianópolis, a maioria destas composições começaram a partir da formulação de alguém. Mesmo no caso de Tatiana Cobbett e Marcoliva onde a parceria me pareceu funcionar da forma mais visceral, muitas vezes um deles chega com uma ideia formulada antes daquilo que muitos chamaram de *dar roupagem*.

Esta roupagem seria algo similar ao arranjo da música, à qualidade estética, os instrumentos que estarão presentes, os solos e contramelodias, os timbres. Sendo a melodia e letra da música um corpo nu, a roupagem seria a forma como se apresenta. A melodia foi considerada pela grande maioria das pessoas com quem conversei o esqueleto da musica, como se fosse um mapa. Ao ouvir uma melodia isolada, Letícia Coelho comentou-me que é como se já ouvisse o todo da música: percussão, rítmica, o gênero, e muitas vezes até uma harmonia possível, como se dentro da melodia já estivessem agregados todos estes indicativos. É interessante ao contrastarmos este foco na melodia de uma música ao foco mais direcionado à harmonia que acaba sendo mais comum entre artistas da música instrumental, por exemplo. Ou entre os praticantes do rock independente, tal como analisado por Jacques (2007), há um forte interesse na questão da *pegada* na música. Isso contrasta bastante os interesses e valores que estes diferentes grupos têm sobre o que seria uma música boa ou não.

De forma geral, cada um/a desses/as musicistas com quem conversei possui uma metodologia para a criação. Por mais que essas metodologias sejam bastante diferentes entre si, é possível identificar uma motivação em comum de 'ser verdadeiro' por trás dos trabalhos destes artistas. Este ser verdadeiro, conforme muitos relatos, está associado com o discurso anti-industrial, de criar uma música não pensando exclusivamente no dinheiro mas sim no prazer, da mesma forma que aponta Jacques (2007) em seu trabalho. Contudo, acho interessante salientar que no universo analisado pela autora a ideia de 'música por prazer' é mais recorrente como contraste à ideia de 'música por dinheiro', enquanto no universo da presente pesquisa, a expressão 'música por prazer' não se apresentava unicamente atrelada ao prazer de tocar, mas de 'ser verdadeiro' consigo mesmo e com a sua música, de

denunciar algo, de acreditar naquilo que você tem para falar, de ter um 'motivo' para compor. Esta ideia de ser verdadeiro está muito relacionada com a ideia de compor algo que esteja relacionado à sua própria vivência, entrando nos valores de originalidade, de destaque à individualidade da pessoa, ao 'ter algo à contar'. Este valor relacionado à 'verdade' relativa a cada pessoa está intimamente conectado ao próprio gosto musical destes/as artistas.

A maioria das pessoas com quem conversei chegou à conclusão que gosta de ouvir aquilo que *emociona*. Por mais que a ideia de gostar de uma música por emocionar-se possa ser bastante genérica, o motivo desta emoção muitas vezes encontra-se relacionado ao fato do artista estar expressando algo atrelado à sua vivência. Dificilmente ouvi a frase "não gosto disso" ou "não escuto aquilo", tendo sido mais comum a ideia de que "tal música me move" ou "não me move".

Independentemente da nomenclatura usada, aqui estão em jogo categorias utilizadas na classificação de trabalhos musicais, que Jacques (2007) desenvolveu na forma da dicotomia entre 'puro' e 'impuro', a partir dos estudos de pesquisadores como Simon Frith, Sara Cohen, Jean-Marie Seca e Mary Douglas. Em sua pesquisa sobre o rock independente de Florianópolis, os interlocutores (músicos independentes de rock) manifestavam opiniões bastante próximas às de Theodor Adorno sobre o conceito de indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1986), acusando músicos do circuito *mainstream* de corromper-se à lógica do mercado musical, transformando a arte em produção industrial e mercadoria. Este processo é chamado por Adorno de estandardização musical, responsável por padronizar as músicas e consumidores musicais, tornando-os genéricos, manipuláveis e substituíveis (Jacques, 2007:85).

No universo da presente pesquisa, a dicotomia entre puro e impuro se faz presente de uma forma talvez menos radical, talvez. A própria nomenclatura para definir esta dicotomia, em termos de "tal música me move" ou "não me move", já marca não só uma relativização de que algo que seja corrompido ou alienado como também aponta para uma certa postura política de aceitação da alteridade, muitas vezes temas de suas músicas e motes de vida. De forma geral, muitos/as consideraram que as músicas que os/as movem, são aquelas que 'emocionam', que são 'sinceras', 'bem humoradas'. O trabalho que destacam é sempre o trabalho que

traga uma ideia 'original' ou 'autêntica', mesmo que eles/as próprios/as relativizem muitas vezes tais qualidades.

Neste sentido, a dicotomia entre o puro e o impuro poderia ser traduzida neste universo entre o *autêntico* e a *reprodução*. No caso do autêntico, valorizar-se-ia expressão individual de uma pessoa (ou grupo) e sua criatividade ao compor, de forma a deixar uma marca 'única' em sua produção. Uma marca autêntica e original. Aqui há uma valorização não só da figura do compositor como também do intérprete. Ou seja, a divisão entre puro e impuro pode ser pensada no circuito da música autoral de Florianópolis não entre aqueles que compõem e os que não compõem, mas entre aqueles que são autênticos e originais e aqueles que tocam música 'cover', considerada por muitos uma imitação e não uma invenção, por não estar vinculada a uma vivência pessoal, 'verdadeira' ou 'sincera'. Porém o papel criativo desempenhado por um/a intérprete foi recorrentemente enfatizado como uma prática relativamente 'autoral', uma vez que a/o artista estaria colocando um pouco de sua 'verdade' na música interpretada. Esta seria a principal diferença entre um/a intérprete e um/a artista de música cover. Desta forma, o autoral (puro) distingue-se do não autoral (impuro) na música através de um conjunto de valores relacionados à *autenticidade* (interpretação ou composição) versus a *reprodução* (cover).

É interessante contrastar estes valores com outros universos musicais, contudo. Julian Brzozowski, na conversa que tivemos, mencionou um colega seu, pianista especialista no trabalho do compositor Johann Sebastian Bach, que tinha como objetivo em seu fazer musical tocar as músicas de Bach o mais próximo possível à forma que eram executadas na época em que foram compostas. Tal ideal aproximaria este musicista muito mais à lógica da música cover do que à lógica da música autoral, por exemplo. Entretanto, por mais que este ideal seja defendido como forma de perpetuar uma tradição musical específica, como a tradição que hoje chamamos de 'música barroca', podemos pensar que, paradoxalmente, é muitas vezes através deste esforço de perpetuação que surge as alterações na tradição através do tempo. Segundo a antropóloga María Eugenia Domínguez,

[...] se as variações [numa música] podem ser introduzidas mais ou menos intencionalmente, dependendo do caso, é importante lembrar que os efeitos das práticas não necessariamente estarão associados com os objetivos dos músicos. Como vários antropólogos demonstraram, o

exame da intencionalidade nas práticas, sejam musicais ou de qualquer outro tipo, nem sempre conduz à compreensão dos seus efeitos (Sahlins, 2003 *apud* Domínguez, 2011). Paradoxalmente, muitas mudanças advêm da intenção dos agentes em perpetuar a ordem social que conhecem (Domínguez, 2011:274).

Outros exemplos de trabalhos que entrariam na categoria do "não me move" dos/as musicistas com quem conversei, foram aqueles que possuem como ideal o virtuosismo, ou uma busca muito vanguardista, alguns mencionaram que só não são movidos pelo rock. Nenhuma das pessoas com quem conversei disseram não gostar de rock, mas sim que não eram movidas por ele, ou seja, não eram tão instigadas a buscar e ouvir artistas do gênero. E, por último, o tipo de música que dizem ser menos instigados a ouvir são as músicas comerciais. Um ponto em comum entre todos as/os interlocutores/as desta pesquisa é o interesse pela música instrumental, artistas do samba e por artistas da cena musical autoral de Florianópolis, bem como de outras cidades brasileiras.

Uma diferença também interessante a ser pontuada quanto aos métodos de composição pode ser traçada entre aquelas/es que acabam fazendo composições espontâneas e as/os que possuem um método um pouco mais formalizado de composição. Contudo, dentro destas duas formas de composição, os/as compositores/as pautam sua criação na vivência pessoal e em suas verdades, sejam como relatos da vida (afetos e eventos), sejam como críticas sociais (denúncias).

Sobre composições espontâneas, considero o ato de criar com base nas coisas que você escuta e sua vivência musical. São composições que acabam formalizando-se através de *insights* vivenciados pelo/a artista, e não que surjam do nada, de forma literalmente espontânea. Domínguez, em seu artigo que debate a versão na música como forma de transgressão ao tradicional, aproxima a criação de versões na música popular como uma espécie de bricolagem intelectual, nos termos que Lévi-Strauss descreveu o pensamento mítico, com a ideia de ciência do concreto (Domínguez, 2011:275). Esta forma de criação consistiria em elaborar novas construções a partir de elementos preexistentes, sem um plano prévio (Lévi-Strauss, 2009). De modo geral, podemos pensar que em todos os processos de composição, esta lógica acaba operando de uma forma ou de outra, independentemente de um artista dominar ou não ferramentas de composição musical. Mesmo com os domínios dessas ferramentas, o ato da bricolagem não

deixa de existir, sendo neste caso mais direcionada. Entre estes artistas com um método de criação um pouco mais estruturado e direcionado, existem caminhos bastante diversos para a prática de compor.

A grande maioria destes processos começam a partir de um movimento 'espontâneo', que gera um *insight* inicial. Alguns me relataram que às vezes estão no banheiro de suas casas cantarolando melodias de outros artistas quando surge uma ideia. Ou mesmo caminhando na rua ou dirigindo um carro. Nestes casos, a maioria grava com o celular a ideia embrionária para não esquecê-la e desenvolvê-la posteriormente, seja reformulando a melodia, seja pensando numa letra ou na harmonia que acompanhará aquela ideia embrionária. Alguns, como no caso da banda Di Fulô ou da dupla Tatiana Cobbett e Marcoliva, é comum o movimento de mostrar essa ideia embrionária para os/as companheiros/as para trabalharem em conjunto a ideia, como anteriormente mencionado sobre a concepção do quarto álbum da dupla, *Corte Costura* (2012). Em alguns outros casos, como no de Letícia Coelho, uma vez que surge a ideia musical em sua cabeça, de uma vez só passa ao papel a letra seguida de todos os timbres e demais elementos estéticos que estarão presentes na música. No caso de Julian Brzozowski, na grande maioria das vezes utiliza softwares de edição de partitura para compor suas ideias musicais e desenvolvê-las. Há também uma diferença interessante nos caminhos escolhidos para chegar-se ao esqueleto de uma música. Marissol Mwaba contou-me que geralmente o caminho mais comum de suas composições é partir da melodia para chegar à letra, enquanto Marcoliva disse que tem sido comum em seu processo buscar a melodia através das palavras. São contrastes interessantes de ser pensados, que também acabam remetendo à criatividade de uma pessoa em relação à sua forma de criar uma música. Sobre estes métodos de criação que me foram apresentados, gostaria de deixar um aqui registrado como ilustração destes processos, que é o *Paralelepípedo Poema* de Marcoliva.

Marcoliva disse que às vezes sente que não faz nada ao compor. É como se cada palavra já tivesse um som próprio por trás de si. Ele apenas desvelaria esta musicalidade por trás das palavras. Assim, o projeto desenvolvido por ele logo após o *Sawabona Shikoba* (2015), foi o *Paralelepípedo Poema*, tornando-se posteriormente um livro. Trata-se de um projeto multidisciplinar, que consiste em montar frases a partir de palavras grafadas em cubos de cerâmica criados pelo

artista. Seria como um jogo, onde as palavras que ficassem para cima buscariam relação entre si para formar uma frase ou imagem com sentido poético.

Durante nossa conversa em seu ateliê de cerâmica, onde ministra suas aulas de artes plásticas, Marcoliva lançou alguns dos dados de cerâmica que mostraram as palavras: Brincar, Rio, Risco, Linha, Pé, Vaga, Cor. Montou, assim, a frase: "Ao



Figura 18 - Paralelepípedo Poema. Foto: Kélen Oliveira (2016).

brincar de cor, vaga um risco de rio na linha do pé". E esta frase ou imagem serviria apenas como um *start* para um processo criativo. Noutra rodada: Linhas, Silêncio, Senso, Louco. Marcoliva: "Silêncio: louco senso". Tudo isso serve apenas para

remeter a uma ideia, a uma imagem. Foi a partir do paralelepípedo poema que o artista montou o show *O Som da Palavra*, regido pelo mote de que "cada palavra tem seu som, seu ritmo, sua melodia. Cada palavra já traz a música dentro de si. Então é só desvelar. E isso está muito ligado com a composição"⁴².

Sobre compor, Marcoliva me disse que sente que se pegarmos todas as composições do mundo, já teria sido falado sobre tudo. Mas a questão não seria trazer algo novo, nunca inventado antes, mas sim 'renovar', num sentido levemente distinto do usado por sua parceira Tatiana Cobbett, considerando o 'renovar' como atualizar e renovar a partir do que já existe.

Segundo Domínguez (2011), há uma diferença importante entre comunidades de intérpretes que têm como valor manter ou condenar a interpretação de um repertório conhecido. A primeira seria de musicistas que se consideram tradicionais. Estes teriam como valor de excelência o domínio de estilos que caracterizem os gêneros de seu universo, bem como a interpretação de repertório antigo, predominando uma característica retrospectiva, segundo a autora. Já a segunda, seria composta por artistas mais modernos/as, que valorizariam a renovação de repertório. Conforme Domínguez,

⁴² Conversa concedida por Marcoliva em 03 de junho de 2019. Arquivo pessoal.

quanto mais moderno o artista ou quanto mais a renovação seja valorizada na comunidade de intérpretes que deseja integrar, mais será realçada a magnitude das mudanças introduzidas nas formas de interpretação e estruturas musicais dos trabalhos desenvolvidos. Nesses casos, pode inclusive se obscurecer a continuidade no uso de algumas prescrições genéricas consideradas tradicionais. Continuidade e mudança aparecem como dois aspectos fundamentais a serem contrabalanceados nas práticas musicais, cada iniciativa trazendo dosagem distinta deles, segundo os interesses e os hábitos dos músicos (Dominguez, 2011:274).

Assim, a renovação defendida por Tatiana Cobbett e Marcoliva não diria respeito apenas a uma renovação de repertório, mas também a uma renovação de estruturas e lógica de trabalho e criação; de como a música teria sido produzida no país e no mundo até então, conforme será explicado na finalização desta pesquisa.

Sobre apresentações e públicos

De forma geral, os/as artistas não tocam o mesmo repertório sempre, a não ser os que não possuem ainda uma grande variedade de músicas próprias (por estarem começando a carreira, por exemplo). A maioria das e dos artistas com quem conversei possuem tipos de apresentações distintas para diferentes situações. Muitas vezes estes repertórios selecionados são tratados como shows ou projetos. Durante o semestre que desenvolvi a pesquisa, Marissol Mwaba estava realizando a turnê nacional de seu show *Lamuka* (brevemente citado na CENA 02), que passou por cidades como Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, entre outras, Tatiana Cobbett estava desenvolvendo o projeto *Lá e Cá*, onde performa intercâmbios de canções compostas por artistas autorais do mundo lusófono, apresentando-se em cidades brasileiras e portuguesas, Marcoliva estava apresentando o show *Parangolé Antropofágico*, que inclusive dialoga bastante com a crítica de Christopher Small (1998), no sentido de pensar o público como parte indispensável do musicar através do elemento parangolé, inspirado na ideia de Hélio Oiticica, uma vez que uma obra só se perfaria com a intervenção de público, que sairia do papel de espectador passivo e passaria a produzir arte.

Neste show, particularmente, Marcoliva usa a ideia do parangolé como um elemento cênico, que busca expressão, representado pela figura da bernunça⁴³, comedora de pessoas. Marcoliva abre seu show atuando como bernunça, que chega

⁴³ Bernunça: personagem do auto folclórico açoriano do *Boi de Mamão*, presente no litoral de Santa Catarina. A bernunça seria uma espécie mitológica de dragão ou bicho-papão que come tudo o que vê pela frente.

pela plateia até chegar ao palco cantando "*A bernunça é bicho brabo, come tudo que vê / Come pão, come bolacha, e vai comer até você!*", usando a ponte da antropofagia como forma de marcar a importância desta interação, integração e pertencimento entre o público, o/a performer e o evento da performance⁴⁴.

Outro comentário que ouvi que aproxima-se da visão de Small em relação ao papel ativo do público, foi o de Marissol Mwaba que disse entender um show como um diálogo. Para a cantora cada apresentação seria única devido não só ao espaço mas também ao público, pois "cada combinação de pessoas naquele espaço muda a forma com que você toca a música, bem como a forma que você canta e a forma que você se sente ao cantar".

Das formas de apresentar-se, varia muito de lugar para lugar. Muitas vezes a própria formação ou configuração do grupo de músicos depende disso. Muitas vezes se preza pelo menor número possível de músicos, considerando que o cachê dificilmente é satisfatório, valendo mais a pena o investimento de todos na performance.

As formações instrumentais das apresentações que compareci foram bastante diversas. Musicistas como Marissol Mwaba e François Muleka muitas vezes apresentam-se sozinhos, com voz e violão ou voz e baixo. Dandara Manoela, Letícia Coelho, Tatiana Cobbett, Marcoliva e Starllone Souza geralmente apresentam-se com banda, mas acabam muitas vezes apresentando-se também com formações menores, as mais diversas⁴⁵. *Di Fulô* e a *Orquestra Manancial da Alvorada* quase sempre apresentam-se com suas formações originais, por serem bandas.

Estas são as formas com as quais mais vi estes/as artistas apresentarem-se. Contudo, uma característica interessante, como anteriormente citada, é a forte presença de parcerias feitas nas apresentações. Sejam *apresentações em parceria*, quando dois ou duas artistas montam em conjunto uma apresentação com músicas de ambas/os, ou *parcerias em apresentações*, quando um/a artista convida outro/a artista para parceriar em uma ou mais canções.

⁴⁴ A música que Marcoliva canta na abertura, é uma citação adaptada da canção popular cantada na performance do boi de mamão: "*A bernunça é bicho brabo, engoliu o Mané João / Come pão, come bolacha, come tudo que eles dão!*".

⁴⁵ Já vi Letícia apresentando-se sozinha, com voz e tambor, Dandara com voz e violão, e Starllone acompanhado de piano e baixo (com uma estética bastante distinta do carimbó, gênero musical que geralmente toca com a *Penca do Cais*).

Outro fator interessante a ser pensado, é a disposição e configuração de palco das apresentações. Em alguns casos, o/a artista ocupa uma posição central e à frente no palco, em primeiro plano como cantor/a, conforme observei na maioria das apresentações que assisti. Contudo, nas apresentações de alguns artistas particulares, como Julian Brzozowski com a *Orquestra Manancial*, por mais que seja o compositor da maioria das músicas e cantor das músicas que têm letra, ocupa uma posição entre os músicos da banda (geralmente posicionados em meia lua), sem estar à frente. Outra dinâmica de palco menos convencional que observei, foi nas duas apresentações de Tatiana Cobbett que assisti: uma em parceria com o pianista Fábio Teclaveira (No SESC Prainha) e outra com o violonista Pedro Loch (na Nau Catarineta). Em ambas as apresentações foram executadas músicas tanto de Tatiana quanto de Fábio ou de Pedro. Em diversos momentos a cantora posicionava-se ao fundo do palco, enquanto o instrumentista executava uma peça instrumental de sua autoria, noutros Tatiana dançava. É interessante pensar esta dinâmica proposta que marca a parceria entre os/as musicistas, diferentemente da ideia do/a instrumentista apenas acompanhar o trabalho da cantora, como acontece normalmente na maioria dos casos.

Outra questão interessante pontuada pelos/as interlocutores/as da pesquisa, foi sobre a formação de seus públicos. Foi unânime o reconhecimento da internet como melhor meio de comunicação entre artista e público. Não só para chamadas de eventos e cartazes de divulgação, como também para divulgação de gravações e registros diversos. Muitos comentaram que a internet acaba sendo inclusive uma grande ferramenta para a construção de seus públicos, uma vez que percebem que certas pessoas acabam comparecendo às suas apresentações por tê-los conhecido pela internet, muitas vezes também pela divulgação de outros/as artistas do circuito musical autoral da cidade.

Vejo que a própria ideia de parceriar pode ser pensada também como uma espécie de divulgação de trabalhos. Como mencionado anteriormente, tanto Dandara Manoela quanto Marissol Mwaba me comentaram que o público que hoje consome suas músicas autorais, foi um público criado e agregado pelo trabalho de François Muleka. Através de suas apresentações com parcerias das cantautoras, pessoas do público foram instigadas a conhecer mais de seus trabalhos. Esta lógica é seguida na maioria das apresentações às quais compareci.

Por parte das/os cantautores/as negras/os com quem conversei (Dandara, Marissol e François), esteve também bastante presente em suas observações acerca de seus públicos a ausência de pessoas negras nas suas apresentações em Florianópolis, diferente de outras cidades como Belo Horizonte (MG), São Paulo (SP) e Salvador (BA). Esta ausência também estaria diretamente relacionada a uma dimensão de classe social, uma vez que estas/es cantautoras/es fariam, em suas palavras com 'formato de show branco' (voz e violão), geralmente com um ingresso caro que acabaria por excluir de antemão pessoas negras que não se reconheceriam como consumidoras deste tipo de música. François mencionou que vem tentando aproximar-se mais do circuito do rap, justamente por este motivo.

Sobre espaços e circuitos

Foi de grande recorrência nas conversas que tive com os interlocutores desta pesquisa a problemática do espaço para apresentarem seu trabalho. Teatros ou casas maiores, acabam só sendo recorridos quando precisam fazer alguma apresentação importante, como o lançamento de um álbum, etc., pois quando apresentam-se nestes locais, dificilmente conseguem um retorno financeiro que pague a produção do evento. Apresentar-se em bares também é um fator de pouco agrado para estes musicistas. São muitas vezes contratados com a função de animar a noite, em condições precárias de trabalho, em estabelecimentos que consideram regra da casa o/a musicista trabalhar a noite toda em troca de um cachê baixíssimo ou uma janta⁴⁶.

Desta forma, recorre-se muito a eventos paralelos, construindo circuitos e subcircuitos por onde a música autoral traça seus trajetos (Magnani, 2014), sejam por bares que 'apoiam' este tipo de música, eventos informais em casas de colaboradores, entusiastas, parceiros ou até mesmo musicistas atuantes da cena autoral. Algumas casas noturnas acabam também entrando nessa lista.

Dentre os espaços mais destacados entre os interlocutores mapeados nesta pesquisa, identifiquei quatro categorias:

⁴⁶ Um episódio recente que ilustra a forma como o trabalho musical é entendido muitas vezes, é a convocatória aberta pelo governador de Santa Catarina em mandato, Carlos Moisés, para músicos de Florianópolis tocarem de graça na reinauguração da Ponte Hercílio Luz (em 30 de dezembro de 2019), fechada há mais de trinta anos, alegando que por ser um momento histórico, seria importante para os músicos da cidade incluírem uma grande apresentação como aquela em seus currículos.

1. **Bares:** Caverna Bugio, O Araçá (com o evento *Quarta Autoral*), Qualé Mané (sede do sarau *Palavracanção*).
2. **Casas noturnas:** Balaio de Gato (antiga Casa de Noca) e Célula Showcase.
3. **Centros culturais** (e afins): Casa Luanda, Casa Vermelha, Garagem 2020.
4. **Caseiros** (promovidos em casas de pessoas): *Quinta em Casa - Gil Convida* (na casa de Gilnei Silveira e Tita Schames), o *Domingo Pede Cachimbo* (no Porto das Artes), a *Sambada da Lê* (na Casarinha).

É claro que seria impossível dar conta de todos os eventos e espaços onde circula a música autoral em Florianópolis. Trago estes em destaque por serem os mais citados entre as pessoas com quem conversei. O projeto Musicasa, realizado por Tatiana Cobbett foi também citado, mas devido a cantora estar morando em Portugal, o projeto não está ativo no momento. Vale ressaltar também que muitas vezes alguns destes espaços citados sediam eventos do circuito da música autoral apenas uma vez na semana, tendo o restante de sua programação voltada para artistas e bandas dedicadas à música cover e intérpretes. Outros espaços, sediam uma variedade de eventos como peças de teatro, encontros literários, entre outros. Neste sentido, não há espaços exclusivamente dedicados à música autoral, mas sim eventos ou dias em que apresentam-se ou trabalham músicos autorais (ou da cena autoral) em determinados espaços que acabam dando forma ao circuito da música autoral de Florianópolis.

É interessante notar-se como a lógica da parceria opera na negociação destes espaços, também. Assim como pontua Ana Carolina Ribeiro Nogueira (2014), em sua dissertação sobre redes de produção musical colaborativas em Florianópolis, muitos dos músicos falavam sobre as dificuldades financeiras e o modo como as políticas burocráticas da lei de incentivo à cultura muitas vezes atrapalhava demasiado os artistas. Ela defende que sentiu que era justamente a rede de produção colaborativa que funcionava como uma alternativa aos editais e à iniciativa privada. Os músicos muitas vezes tocavam gratuitamente em projetos de outros, em troca da presença deste outro em seu projeto, ou com o objetivo de contribuir para a formação da cena local. Nogueira analisa este fato em termos de *trocas simbólicas* ou *economia simbólica* (Nogueira, 2014:19).

Mesmo que alguns destes espaços sigam a lógica entre contratante e contratado, onde o/a dono/a do espaço paga um valor fixo à/ao artista (ficando

com o dinheiro da bilheteria), a maioria segue um modelo onde opera a lógica da parceria, principalmente nos eventos 'caseiros', onde o lucro é dividido entre artista e espaço. No caso dos bares, existe o *couvert* em alguns lugares, ou a caixinha dos músicos, onde o público do bar faz uma contribuição espontânea. Nestes dois casos, dificilmente ambas as partes ficam satisfeitas com o resultado.

Em alguns bares que trabalham com a 'caixinha dos músicos', os músicos passam no intervalo buscando arrecadar contribuições do público (como ilustrado na CENA 01). Segundo o acordo preestabelecido, ao final da noite, o bar dobra o valor da caixinha. Se o rendimento do bar é bom, às vezes 'arredondam pra cima' o valor, segundo os músicos da *Penca* me disseram. Contudo, o valor final na maioria dos casos acaba não sendo considerado um bom cachê no caso da *Penca do Cais*, por ser uma banda grande para o espaço de um bar. Alguns mencionaram que muitas vezes estes cachês acabam servindo quase só para pagar a gasolina dos ensaios e demais locomoções. Devido a isso, algumas vezes utilizam a estratégia de diminuir a formação⁴⁷. De cinco, passa para três (voz, violão e saxofone) ou até dois integrantes (voz e violão). Desta forma, o cachê rende mais, valendo mais a pena tocar em determinados espaços.

Os três bares citados na lista - Caverna Bugio, Qualé Mané e O Araçá - são reconhecidos entre musicistas da cidade por promoverem eventos que 'abraçam' a música autoral, no sentido de dar espaço a ela. São lugares que consideram a música um atrativo central em sua programação, tendo eventos quase todos os dias. A maioria deles, dedicadas a rodas de choro, noites de samba, jazz, forró, etc. Mas dedicados à música autoral, geralmente possuem apenas um evento escalado na semana.

No caso das casas noturnas, muitas vezes a organização do evento divide o palco entre dois ou três artistas (ou grupos) ao longo da noite. Existem atores apontados como importantes para o circuito da música autoral, principalmente para a articulação, ou 'intersecção' (Magnani, 2014:7) entre o circuito musical autoral de Florianópolis e o circuito autoral nacional, como as produtoras *Guerrilha* e *WhataFunk?*. Conversei com Ju Baratieri, gestora e produtora da *Guerrilha*, sobre estes tipos de articulação. Num dos shows que presenciei neste

⁴⁷ A configuração do conjunto da banda. No caso da *Penca do Cais*, a formação é: vocal, saxofone, violão, baixo e percussão. Uma formação de cinco músicos.

ano, da cantora e compositora carioca Letrux, a artista escalada por Ju Baratieri para abrir a noite foi Letícia Coelho. O show aconteceu no restaurante e bar Vereda Tropical, localizado na Barra da Lagoa, produzido em parceria entre a *Guerrilha* e a *WhataFunk?*. No início do ano aconteceu um outro show nos mesmos moldes, da cantora baiana Luedji Luna, com abertura de Dandara Manoela. Ju Baratieri me comentou que busca articular este elo entre cantores/as do circuito autoral nacional com os locais, como forma de fortalecer a cena da cidade. Dentro de seu trabalho, acaba sendo possível esta escolha pelo fato do público que frequentava este tipo de show ser potencialmente similar ao que frequentava a cena autoral local. Ju negocia com artistas da cena local que tenham uma estética similar ao artista do circuito nacional. Anteriormente, estes eventos eram realizados na Casa de Noca (espaço antes bastante relacionado ao público da música autoral, agora nomeado Balaio de Gato após a mudança do dono) e foram também realizados algumas vezes no Célula Showcase (espaço geralmente frequentado por outro tipo de público, mais voltado para o rock autoral e rock em geral, que não é habitual num show dos musicistas autorais abordados por esta pesquisa). Porém, a negociação segue similar: a produtora arrecada o dinheiro da entrada e paga os artistas, e o espaço fica com o valor da consumação do público no bar. Algumas dessas apresentações dão bons resultados, como foi o caso de Letrux e Luedji Luna, mas algumas outras vezes, como na apresentação da artista Linn da Quebrada, o show teve que ser cancelado. Segundo as produtoras, não houve engajamento do público suficiente, tornando a apresentação insustentável. Houve a tentativa de transferi-lo para um lugar menor (a casa de shows DeRaíz), mas não funcionou.

Em eventos caseiros como *Quinta Autoral (Gil Convida)*, *Domingo Pedé Cachimbo*, *Sambada da Lê*, não costuma haver bares com consumação. São eventos focados unicamente em música autoral, que ocorrem em espaços residenciais. No *Quinta Autoral*, Gilnei Silveira e Tita Schames abrem sua casa para um evento onde Gilnei convida um artista autoral local para tocarem em conjunto. Independente da formação, Gil acompanha o artista na bateria. No evento *Sambada da Lê*, promovido por Letícia Coelho em parceria com os/as integrantes/moradores da Casarinha, opera também o modelo do convite. Letícia convida um/a artista com quem não costuma tocar, para montar uma apresentação com músicas suas e da artista. Algumas vezes vêm convidados para tocar com a dupla de cada

apresentação. Já no caso do *Domingo Pede Cachimbo*, é um evento realizado pelo Porto das Artes sempre no último domingo do mês em parceria com um/a artista ou grupo de música autoral.

No caso da apresentação em centros culturais como a Casa Luanda, Casa Vermelha, Garagem 2020, Nau Catarineta, a lógica é parecida com a dos eventos caseiros. Porém nestes lugares, ocorrem apresentações de artistas como no caso de bares ou casas noturnas. Não possuem esta dinâmica de alguns dos eventos caseiros mencionados, onde o artista toca à convite de um/a musicista do lugar, ou que tenha uma ambiência e cenografia particular como no *Domingo Pede Cachimbo* do Porto das Artes (conforme mencionado na CENA 02).

É claro que existem outros espaços como o bar Tralharia, a Casa de Teatro Armação, entre tantos outros, que possuem suas salas ou auditórios por onde passam, esporadicamente, o circuito da música autoral. Isso sem mencionar os espaços ocupados pelos festivais de música, como o Psicodália ou o Festival de Itajaí, que, por mais que não sejam realizados na cidade de Florianópolis, são mencionados sempre como importantes fomentadores da cena autoral da cidade. O SESC Prainha foi bastante comentado como uma instituição que sempre colaborou na distribuição de músicas autorais, através das mais diversas iniciativas. Duas rádios consideradas independentes da cidade também foram recorrentemente citadas como contribuintes para a autoestima, difusão e visibilização da/do musicista autoral da cidade: a Rádio Campeche e a Rádio UDESC. Contudo, nesta pesquisa tenho como foco os espaços mencionados anteriormente e não estes, por serem os mais citados entre as pessoas com quem conversei.

Nestes espaços, é importante pensar em seus articuladores/as como agentes importantes na movimentação e construção de trajetos no circuito da música autoral em Florianópolis. Por mais que hoje a internet seja considerada um espaço central para a divulgação dos trabalhos, a performance segue sendo uma das principais fontes de renda destes/as artistas. É nestes eventos onde mais se constrói o público, fortificando e sustentando materialmente a existência destes/as musicistas.

Sobre correr por fora do eixo

Na virada do milênio, quando Marcoliva e Tatiana Cobbett decidiram parar de ceder ao desejo dos públicos de suas apresentações quando pediam que tocassem Caetano Veloso ou Chico Buarque, poucos achavam que funcionaria. Antes houve bandas que apresentavam-se praticamente só com suas músicas, como o Grupo Engenho, a banda Expresso, entre outras. Mas Tatiana e Marcoliva se empenharam numa proposta distinta. Não eram uma banda e não possuíam uma grande produtora por trás. Decididos/as a tocar exclusivamente músicas próprias, tiveram que abrir espaços que foram fundamentais para a configuração do circuito musical autoral de Florianópolis tal como é hoje.

Aos poucos começaram a constituir-se lugares por onde se podia circular este tipo de música, como no caso do projeto *Velhos Amigos*, na Lagoa da Conceição, onde quem quisesse, poderia apresentar suas músicas próprias. Além deste projeto, foi mencionado a mostra de música autoral do SESC no ano de 2000, no qual a dupla classificou-se em segundo lugar. Foi nessa época que um grupo de artistas formado pela dupla, Jean Mafra, Alegre Corrêa, entre outros, começaram a articularem-se, promovendo uma guinada na cena autoral da cidade. Desta forma começou a haver um certo empoderamento por parte de musicistas e artistas ao acreditarem em si e em seus próprios trabalhos. Essa força deles acabou, inevitavelmente, fortalecendo outros projetos musicais autorais, que surgiram em seguida ou que ainda estavam buscando espaço.

Por volta do início do milênio, a grande indústria da mídia tradicional, baseado no comércio de mídias físicas (CDs, DVDs, etc.), começava a enfrentar a iminência de seu inevitável declínio, enquanto os fluxos de trocas de fonogramas⁴⁸ na internet tornavam-se cada vez mais comuns. Este fluxo, chamado pelo mercado tradicional de pirataria, foi responsável pela desestabilização e quebra da centralização de poder econômico detido pelas grandes indústrias da música, abrindo portas a novos modelos de trocas no trabalho musical (Yúdice, 2011). Um destes novos modelos que tem ganhado alta popularidade desde meados da década de 2010, são o das plataformas pagas de *streaming*, controlados por empresas multinacionais como *Spotify*, *Deezer*, *Apple*, *Amazon*, entre outras. Este

⁴⁸ Fonograma: a faixa de áudio de uma música, encontrada em mídias físicas como CDs e DVDs ou pela internet, em forma de arquivo, por exemplo.

tipo de serviço não se restringe à música, tendo começado, inclusive, no mercado cinematográfico com empresas como a *Netflix*, popularizando o serviço para assinantes. Talvez a primeira plataforma de *streaming* mundialmente conhecida seja o *Youtube*, fundado em 2005, que diferencia-se destas outras por ser aberta, sem precisar ser assinante da plataforma para consumir seu conteúdo. Em suma, tratam-se de sites e aplicativos aos quais o usuário paga uma taxa mensal para consumir um acervo das plataformas, que na maioria dos casos é dotado de uma quantidade astronômica de músicas⁴⁹.

Assim sendo, em teoria, um/a artista que vá divulgar seu trabalho atualmente de forma independente, sem estar vinculado a uma grande gravadora e distribuidora, não necessita mais da impressão de uma mídia física como um CD para vender seu trabalho. Isso abre a possibilidade a um/a artista independente de gerir de forma autônoma todo o processo de produção de um fonograma, desde a concepção e composição musical até a distribuição e venda *online* de suas músicas. À primeira vista, pode parecer que estas transformações nos modelos de trabalho democratizaram e facilitaram a produção musical independente, fortalecendo as possibilidades dentro de uma cena musical. Contudo, mesmo que as coisas tenham sido facilitadas por um lado, a ideia de democratização e descentralização do mercado musical acaba sendo um tanto ilusória por outro.

Um primeiro ponto a ser levantado sobre isso, seria uma problemática similar à enfrentada por motoristas de empresas que trazem a ideia de uma certa autonomia para o empregado, conferindo flexibilidade horária ao trabalho de seus funcionários, como no caso da *Uber*. Por mais que a maior porcentagem do valor bruto de um trajeto seja direcionado ao motorista, considerando todas as demais despesas de manutenção à cargo do trabalhador, acaba sobrando a este um valor líquido muito menor do que parece à primeira vista. Ou seja, o/a profissional musicista independente acabou logrando maior autonomia nas formas de produzir seu trabalho, contudo esta autonomia diz mais respeito ao poder divulgá-lo com maior facilidade ser uma gravadora investidora por trás, do que a um maior lucro ou maiores chances de melhoria em seu trabalho. O conteúdo pode ser gerado pelo

⁴⁹ Em 2019, o acervo do *Deezer* (lançado em 2007, chegando em 2013 a Brasil) conta com mais de 53 milhões de músicas distribuídas para 14 milhões de usuários ativos em 180 países; no *Spotify* (lançado em 2008, chegando ao Brasil em 2014), somam-se mais de 30 milhões de músicas distribuídas para 232 milhões de usuários em 80 países.

próprio usuário. Uma música de alta qualidade pode ser produzida e distribuída por uma pessoa sem esta sair de casa, desde que tenha equipamentos necessários para tal. Porém no fim dos cálculos, esta suposta democratização mencionada por alguns acaba sendo uma ilusão devido ao processo de neoliberalização do trabalho.

Por mais que haja um processo de descentralização no mercado fonográfico, a concentração financeira está passando, aos poucos, das grandes indústrias musicais às grandes empresas do mercado de *streaming*, que detém em geral 30% do lucro global do valor arrecadado por assinantes dessas plataformas. Aos artistas, a distribuição é míngua. Marissol Mwaba comentou em nossa conversa sua impressão de que faltam instruções ao artista de música autoral de como lidar com o mercado musical. Para a cantora, "ser artista autoral traz uma responsabilidade que ele/ela acha que dá conta, mas na verdade não dá"⁵⁰. Muitos/as acabam ficando felizes que seu trabalho consta nesses grandes aplicativos de consumo musical, muitas vezes sem compreender os caminhos necessários para a garantia de direitos autorais, contagem sobre *streaming* e as formas para reivindicar estes direitos. E, além do mais, independentemente de quão bem um/a artista realize todos estes procedimentos e esteja integralmente informado/a sobre o funcionamento deste novo modelo do mercado musical, seguramente lhe faltará energia para arcar com todo este processo, gerando um sentimento muitas vezes de impotência e frustração.

Em minha conversa com Letícia Coelho⁵¹, enquanto falamos sobre as diferenças que sentia entre a cena autoral entre São Paulo e Florianópolis, a cantora me disse algo que me chamou a atenção: "[...] em Floripa você inventa o espaço, a grana e o público. E ainda por cima, tem que produzir tudo". Esta afirmação, a primeira vista, pode soar como se um/a musicista autoral fizesse tudo sozinha ou sozinho. Porém o que está em jogo nesta afirmação, é a dificuldade de se viver de música na cidade, trazendo o sentimento de se estar sozinho/a em seu trabalho musical. A ato mencionado por Letícia de "inventar o espaço, a grana e o público" ilustra este sentimento.

Cada vez mais importa o número de seguidores que um/a artista tem nas redes sociais ou o número de visualizações que uma faixa tem nas plataformas. E

⁵⁰ Conversa com Marissol Mwaba, concedida em 29 de Maio de 2019. Arquivo pessoal.

⁵¹ Em conversa concedida em 24 de maio de 2019.

cada vez mais estes números são decisivos para que este/a artista seja selecionado/a para um festival ou por um edital. É um modelo que traz o sentimento de inclusão e exclusão ao mesmo tempo, por sentir-se com mais possibilidades e maior liberdade para lançar seus projetos porém ao mesmo tempo não ter visibilidade suficiente para tal, de forma que para lograr visibilidade nas redes sociais, precisa-se ter uma boa visibilidade de antemão. Desta forma, mesmo que os modos de fazer música tenham mudando rapidamente desde o início do milênio, a descentralização da indústria musical é apenas uma aparência, que se mostra desestruturada num primeiro plano, livre, democrática, igualitária, mas estruturada de forma neoliberal em segundo plano, onde as oportunidades são para poucos.

Um segundo ponto a ser levantado sobre isso, é o fato de que, além de tudo, o consumo musical por *streaming* na internet não acaba com a geopolítica da música brasileira, democratizando a divulgação de trabalhos periféricos ao Eixo Rio São Paulo, como aparenta fazer, devido aos dados recém apresentados. Desta forma, a performance segue sendo o principal lucro dos e das artistas de modo geral. Em Florianópolis, especificamente por tratar-se de uma cidade geograficamente localizada fora do eixo, há uma grande reclamação sobre escassez de espaços para apresentar-se. Os circuitos são reduzidos e isso limita a quantidade de vezes que um artista pode apresentar o mesmo repertório. Marissol Mwaba não pode apresentar o show *Lamuka* em três finais de semana seguidos no mesmo lugar, pois não há público suficiente no circuito musical autoral na cidade para preencher este espaço. Este é o fato que justifica o grande fluxo de artistas que trabalham com música autoral para o Eixo Rio São Paulo, onde haveria maiores oportunidades de trabalho na área. A cidade de Florianópolis é considerada assim, por muitos, como uma cidade 'berçária', onde novos artistas podem experimentar muitas possibilidades criativas.

CENA 04 - INT. QUALÉ MANÉ BAR - NOITE

14 de Novembro de 2019

"Oitava edição do Sarau Palavra Canção"

QUALÉ MANÉ: Bar tradicional de Florianópolis, localizado junto à Praça Olívio Amorim, no centro da cidade. Serve-se petiscos e cerveja gelada que acompanham apresentações musicais de quarta a domingo. A coordenação é de Neco, compositor local.

MARCOLIVA: Cantautor, produtor e artista multimeios. Coordenador do Sarau Palavra Canção.

SILVIA ABELIN: Cantautora e coordenadora do Sarau Palavra Canção.

OSVALDO POMAR: Percussionista convidado da oitava edição do sarau.

Foi a terceira vez no ano que compareci ao Sarau Palavra Canção, que tem acontecido uma vez por mês. Esta era a oitava edição do ano de 2019, e tinha como convidado o percussionista Osvaldo Pomar, integrante do GLiP (Grupo Livre de Percussão). O tema do sarau era "Homens em manutenção". Foi a primeira vez que vi um tema no sarau. Soube que o anterior, na sétima edição, era especial para mulheres. Mas nas anteriores, até onde sei, não haviam temas.

PALAVRACANÇÃO 08

"homens em manutenção"

Abertura:
Marcoliva, Osvaldo Pomar, Sílvia Abelin

Convidados:
André Arieta, Christian Von Koenig, Cláudia Passos,
Claudio Schuster, Daniel Rosa dos Santos,
Iran Silveira, Johnny Bosco,
João Cararo Lazaro, Mônica Kukulca,
Patrick do Prado, Rodrigo Garcia Lopes,
Vitor Machado, Wallace Miaci

Participações:
BUTECANIS EDITORA CABOCLA
Comunave Audiovisual e Comunicação - transmissão ao vivo

14/11 Quinta
20:30h R\$15

desterra cultural
Abelha Sonora
Produções

Qualé Mané Bar
Rua Jardim Olívio Amorim 150
88020-090 Florianópolis

Figura 19 - Flyer de divulgação da oitava edição do sarau Palavra Canção. Design: Abelha Sonora Produções (2019).

Outra novidade desta edição, foi a transmissão ao vivo do sarau, sob este link⁵².

O Qualé Mané é um bar aconchegante, com luz baixa e mesinhas pequenas e redondas. Há um cordão com luzes de led natalinas separando o palco do restante do espaço. Na parede aos fundos do palco, fotos de cantoras e cantores como Beth Carvalho, Adoniran Barbosa, Cartola, Chico Buarque, Tom Jobim, Clara Nunes, Paulinho da Viola, Candeia, Dona Ivone Lara, Noel Rosa, dentre outros nomes nacionalmente conhecidos do samba no Brasil. No centro de todos estes rostos, uma foto grande de Neco, coordenador do bar, cantor de Florianópolis e compositor da música Lagoa da Conceição, tradicional do repertório ilhéu, gravada pelo Grupo Engenho, disponível sob este link⁵³. O sarau Palavra Canção, segundo a descrição de sua página no *facebook*, é um "projeto idealizado para conectar e apresentar músicas e poesias autorais que se misturam, se mesclam, com divulgação dos trabalhos desenvolvidos por artistas e escritores, coletando e compartilhando seus trabalhos e performances"⁵⁴.

Como de praxe, Marcoliva e Silvia Abelin, coordenadores deste sarau, abrem a apresentação com o/a convidado/a da noite, que varia a cada edição. Cantam músicas de Silvia, de Marcoliva, e de parcerias de ambos. Das feitas em parceria, uma de minhas preferidas é a *Girassóis de Júlia*, que Marcoliva musicou a partir de um poema de Christian Von Koenig lido por ele numa das edições do sarau, sendo esta uma prática bastante recorrente neste sarau, de musicar poesias ou letrar canções⁵⁵. Após a apresentação da dupla com o/a convidado/a que acompanha suas canções, começa o que seria a segunda parte do sarau, com as apresentações dos demais convidados. Dentre estes, estão músicos, poetas, escritores, artesãos, dançarinos, fotógrafos, performers, e demais artistas que apresentam seus canções, danças, poemas ou livros, todos sob a rubrica 'autoral'. No caso deste

⁵² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=egjh9nO4Fp0&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 jan. 2020.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-Oiq2srTXxg>> Acesso em 20 jan. 2020.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/palavracancao/about/?ref=page_internal>. Acesso em 20 jan. 2020

⁵⁵ Ou seja, compor uma harmonia e melodia para uma letra ou escrever uma letra para uma música instrumental.

evento, todas as apresentações tiveram em alguma medida a ideia de "homens em manutenção" como mote. Após as apresentações dos e das artistas convidados/as, passa para a terceira parte da noite, chamada pelos coordenadores de "microfone aberto", onde qualquer pessoa que estiver presente pode se dirigir ao palco para expressar o que queira, na forma que queira.

As três edições que compareci do Palavra Canção seguiram esta estrutura. Na primeira que fui (terceira edição), após ser chamado por Marcoliva depois da conversa que tive com ele sobre meu TCC, o convidado que tocou com a dupla foi Gilnei Silveira, coordenador do evento *Quinta Autoral - Gil Convida*, que acontece em sua casa e da companheira e artista plástica Tita Schames, que expôs uma de suas séries de xilogravuras nesta terceira edição. De forma geral, é um sarau fortemente marcado pelo entrecruzamento de artistas que raramente se encontrariam em outros locais. Nas três edições que fui, estiveram presentes artistas dos mais variados gêneros musicais e de todas as idades, fotógrafos de 17 anos a percussionistas de 70.

Nesta última edição, a oitava, chamou-me a atenção a apresentação do trabalho de um artista que escreve seus livros e os edita, artesanalmente, a partir de prensagem manual. Ele estava vendendo alguns exemplares no evento. Nas outras edições, sempre há livros, pinturas ou fotografias de artistas que comparecem como convidados para divulgarem e venderem também seus trabalhos 'autorais' no sarau.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos fatos que considero mais interessantes no circuito da música autoral em Florianópolis, dentre todas as coisas que li e ouvi, é a ideia de autor caminhar praticamente na contramão do senso comum que se tem sobre este termo. Comumente o termo autor está associado àquele que cria, origina ou inventa algo, também detém a autoridade sobre sua criação. Autoridade e autor possuem a mesma raiz etimológica latina na palavra *auctor*, que significa aquele que aumenta, fundador, líder, que faz crescer. Tais noções trazem comumente consigo traços que nos remetem a centralização e ao individualismo. Com isto não busco defender a ideia de que não haja ações individualistas entre os interlocutores desta pesquisa. Afinal de contas, o próprio fato de, em sua maioria, traçarem carreira solo, principalmente como cantatores, estão destacando logo de partida suas individualidades.

O que acaba diferenciando em sua prática, é a forma como a centralidade acaba passando de quem compôs para a canção, para quem a está executando e como a está executando. Em certa medida, é como se o 'musicar' sugerido por Small (1998) recebesse maior destaque que a 'música' nos modos de fazer-se música autoral. É o foco centralizando-se no 'processo' e não mais no 'produto'. Por isso, se eu pudesse escolher uma aproximação da ideia de autoral que encontrei na fala dos interlocutores desta pesquisa, eu escolheria a palavra *artesanal*.

Se olharmos de forma mais ampla, o movimento da música autoral não se encontra de forma isolada dentro da produção cultural de Florianópolis e nem de outras cidades. Em minha leitura, vejo o movimento da música autoral atrelado aos movimentos de consumo sustentável ou consciente, *slow food*, entre outros que possuiriam como uma bandeira comum uma negação de produtos industrializados e de produções em massa, uma vez que não estariam ligados a vivências pessoais, nem seriam 'sinceros', 'verdadeiros' ou autênticos.

Quando comecei a pesquisar sobre o tema, comecei a deparar-me com a palavra 'autoral' em diversos lugares. Percebi que existia uma loja de 'moda autoral' perto de minha casa, percebi que haviam em Florianópolis 'feiras autorais' que vendiam 'produtos autorais', percebi que havia também pessoas que trabalham com 'design autoral', e até mesmo me surpreendi ao perceber uma

secção no cardápio de um bar que fui conhecer destinada a 'drinks autorais' do bar. Uma das feiras autorais que acontecem em Florianópolis chama-se *Fatto a Femme* ("feito por mulheres", do francês), um trocadilho com a ideia de 'feito à mão'. Este nome ajuda a ilustrar o porquê de considerar a aproximação entre as ideias de artesanal e autoral no contexto pesquisado. Na CENA 04, conforme descrito, no sarau Palavra Canção um editor artesanal de livros anunciou seus livros escritos e confeccionados manualmente por ele. Este elemento também pode ser pensado do mesmo modo. É como se ele estivesse fazendo um livro 'autoral'. Neste sentido, o Palavra Canção é um ótimo exemplo para ilustrar como se cruzam estes circuitos do universo autoral, aquilo que Magnani (2014) chama de ponto de intersecção de sub-circuitos, se pensarmos o 'circuito autoral' (de forma geral) como 'circuito principal' (Magnani, 2014). Pensando neste circuito autoral de forma ampla, uma das principais características que se destacam é o foco no processo de fazer e não no objeto final em si.

Em minhas pesquisas bibliográficas, deparei-me com *websites* que definiam a moda autoral como uma moda onde a pessoa que a concebeu está extremamente próxima ao seu produto, contrário à produção em série⁵⁶, próximo aos preceitos fordistas de produção. Em teoria, uma única pessoa seria responsável por todo o procedimento de construção de seu trabalho, desde a concepção até a venda. Isso aconteceria também na música⁵⁷.

Todo este movimento mais amplo que aqui chamo de circuito autoral principal, segundo a ideia de circuito principal de Magnani (2014), acaba fazendo parte também de um movimento ainda maior tratado por Maffesoli como uma mudança de um paradigma individualista a um paradigma afetivo, reflexos da transição entre modernidade e pós-modernidade (Maffesoli, 2010), tendo como uma de suas principais características a dissolução estrutural das 'massas', que fragmentam-se em 'tribos urbanas'. Estas tribos urbanas para o autor seriam formadas por comunidades emocionais ou afetivas constituídas por uma ética de

⁵⁶ Conferir reportagens disponíveis em: <<https://www.romanews.com.br/entretenimento/evento-estimula-a-producao-e-o-consumo-de-produtos-autorais/22809/>>; <<https://sebraeinteligenciasetorial.com.br/produtos/relatorios-de-inteligencia/moda-autoral/5c5c2f015177ac1800c66070>>; e <<http://www.revistacliche.com.br/2013/02/a-producao-do-design-autoral/>>. Acesso em 10 jan. 2020.

⁵⁷ Contudo, não esquecer de ressaltar como este "holismo" do trabalho individual pode ser quebrado ao contrastarmos o discurso vs. a prática dos interlocutores.

grupo. Este grupo de artistas que configuram o circuito musical autoral da cidade de Florianópolis poderia ser pensado como uma destas comunidades emocionais ou afetivas que compartilhariam de uma espécie de *communitas* nos termos de Turner (2013), criando seus próprios meios de trabalho num universo os posiciona à margem do sistema tradicional de produção musical. No fim das contas, a ideia de renovação proposta por Tatiana Cobbett e Marcoliva acaba não só referindo-se ao repertório, mas também aos próprios meios de circulação e aos modos de se fazer a música autoral. Diz respeito a uma mudança no trabalho musical, conforme pontua Araújo (2013). Trata-se de uma renovação das estruturas e lógicas de trabalho e criação; de como músicas têm sido produzidas no país e no mundo até então. A lógica do *autoral em parceria* entra, assim, como um fator crucial nos modos de fazer da música autoral, realçando não o indivíduo, mas as colaborações artísticas, quase na contramão do que seria o sentido comum do termo 'autoral'.

No primeiro capítulo, onde foi desenvolvida a discussão sobre o 'cinema de autor', busquei pontuar a impossibilidade de se pensar um filme feito por um 'autor' (diretor/roteirista), não podendo desconsiderar-se o papel desempenhado por atores e atrizes, diretores/as de fotografia, figurinistas, musicistas, entre outros, no resultado final de um filme. É desta forma que observo o funcionamento da ideia de autor na música autoral, que destaca-se uma individualidade, um suposto 'autor', que conduz o evento musical ou o musicar, mas que a função-autor (Foucault, 1992) está distribuída também entre uma série de outros atores (demais musicistas, técnicos de som, produtores, figurinistas, público, etc.) que possuem papéis ativos na construção e produção do evento como um todo. Ou seja, por mais que ao juntar as funções de compositor/a e cantor/a na mesma pessoa possa conferir a este/a a ideia de 'autor', com certo protagonismo no evento, ser 'autor' na música não confere a esta mesma pessoa a autoridade sobre a criatividade do evento artístico como um todo.

Desta forma, a figura do 'autor' pensado dentro da música autoral, é diferente da figura do 'autor' criticado por Foucault ou Barthes, ou como pensado pelo senso comum. Em teoria e idealmente, assim, o 'autor' presente no circuito autoral não é o autor 'autoritário'. Não trata-se da figura que determina os pontos finais, mas que sugere os iniciais, tornando os finais negociáveis. Não é o autor que

busca demonstrar genialidade ou brilhantismo, mas que busca renovar o repertório estabelecido, trazendo vozes marginalizadas aos espaços onde ocupa. Não é o que age por si só, mas que articula parcerias para o fortalecimento de suas redes. Este seria, idealmente, o autor na música autoral. É claro que tais características soam demasiado românticas, contudo são os ideais que observei ao longo da pesquisa que conferem certo prestígio a um/a musicista autoral.

Para concluir, por mais que Milton Nascimento tenha explicado melhor sua afirmação, conforme descrevi no prólogo deste trabalho, não há como negar a quantidade de pessoas que sustentam a tese de que a música brasileira perdeu a qualidade de outrora, dos chamados 'tempos de ouro'. Fico a imaginar quantas cenas musicais como esta não existam pelo Brasil, invisibilizadas mesmo dentro de suas próprias cidades. A vida fora do eixo é uma luta batalhada por muitos raramente vencida. Dedico este trabalho a todas e todos artistas autorais de Florianópolis, inesgotáveis fontes de inspiração e inventividade, que correm diariamente por fora do eixo acreditando na arte como ferramenta transformadora para um mundo menos desigual.

* * *

APÊNDICE

Letras de músicas

Notícias de Salvador

Marissol Mwaba e François Muleka

Que nos sirva de consolo
Lâmpadas acesas, catástrofes pessoais
Que o amor possa comover
Que nos sirva de consolo o cheiro de gás
Capaz de nos socorrer
De manhãs, noites e tardes iguais

*Parece que não vai fazer calor
Talvez não me agrade a pulseira
Do Senhor do Bonfim
Mas mande notícias de Salvador
Manda notícias de Salvador, ai, ai*

Essa é a sina de nós todos
Janta, sobremesa, guerras e acordos de paz
Plantar, regar, colher

Monossílabos de agouro, infernos astrais
E a mãe que diz, ate o nó! [desate o nó]
Beija-flor sem se abalar, gira só

*Parece que não vai fazer calor
Talvez não me agrade a pulseira
Do Senhor do Bonfim
Mas mande notícias de Salvador
Manda notícias de Salvador, ai, ai (3x)*

Que nos sirva de consolo
Que nos livre do mal gosto
Que nos sirva, amém

[parte em Swahili]

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSc5jPH6uE>>. Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 11. Mwaba, 2015).

Woman's Blues (Elas por Elas)

Tatiana Cobbett

Nasci pra ser
E não sou mais ou menos
Sou mulher e me aceitem como sou
Amo o prazer deste corpo que fascina
E me fascina o prazer de ser quem sou

Mulher que arrisca, que perdoa
Que trabalha e vive á toa
Mulher que sofre
Ama
Abusa, se oferece, se recusa

Mulher que engana,
que profana,
que batiza,
valoriza
Mulher que inveja,
que é maldita
romantiza,
sensualiza

Mulher é dom que me enternece
Aceitem a mulher que sou

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PeX_NE0Uq0>. Acesso em 29 jan. 2020.

(Festival Sonora Ciclo Internacional de Compositoras, Florianópolis, 2016).

Infinito Mar

Leticia Coelho

Separados no mar, não
A espera que dá, sem
Uma gota de não, mas
Quero nele mergulhar

*Iça a vela, sem demora,
Não espera o sol abrir
Bate o vento na janela
Uma fresta sem molhar*

Quero um 'A' de apagar todo o mal da distância
Este 'A' vai estar ancorado numa ilha
E se há uma isca, pra Infinito Mar, ao mar...

Subo no barco da esperança, a navegar
Levo uma mala, ramo de rosa, pra chegar

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5ytyMKImK7n6fPThEWYjSh>>. Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 9. Coelho, 2018).

Cantiga do Escravo Liberto

Julian Brzozowski

Só vem ver o que é que a terra deu
Força pra arrancar, torce até gemer
Com papel, risca a maldição
Corrente nos meus pés,
Saudade nas minhas mãos

E eu sei que um dia voltarei
Com a vitória em riste e
Prumo pro leste das minhas memórias
Eu descansarei e julgarei
As feridas que aceitei
Verdade eu vi, dor que permiti
Que sorrindo ele cavasse a mentira
Na minha própria pele
Com risca de giz,
Carrego quente a cicatriz

Sol, beija a alvorada e olha
Pro tempo vivo com sensatez
Ternura e rigidez
Que a tribuna se arma!
Vem, partilha das tuas memórias
Adentra a chama da história
Diz: quem é que te castigou?
Que assinou a papelada?

Vai, aceita essa humilde oferta
Que tá de portas abertas
Vai, deixando tudo pra lá

Só vem ver o que é que a terra deu
Força pra arranca, torce até gemer
Com papel, risca a maldição
Corrente nos meus pés,
Contracheque nas minhas mãos

E eu sei que um dia voltarei
Com a vitória em riste e
Prumo pro leste das minhas memórias
Eu descansarei e julgarei
As feridas que aceitei
Verdade eu vi, dor que permiti
Que sorrindo ele cavasse a mentira
Na minha própria pele
Com risca de giz,
Carrego quente a cicatriz

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4RCC5sxqNbSpKauLmaOp0Q>>. Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 2. Orquestra Manancial..., 2018).

Samba de Jesus

François Muleka

Este menino é Jesus
do nascimento da luz,
neto da preta e do Oscar
O moleque é perito no jongo
Tem um balanço de deixar tontos,
todos na quadra ou na várzea

Ele sonha em ser doutor
e hoje arrecada um valor
vendendo seus picolés
Judiação, triste castigo,
foi ver perder seu amigo
nas mãos de um policial
Num crime inútil e banal,
perdi um amigo também
Cada povo elege a quem condenar
e a quem servir dizendo amém
Ai...

E ali vai Gabriel,
o mensageiro fiel do guardião da boca
Sobe o morro trazendo boas novas
Beck do bom, pasta de coca,
cozinha e pasteis de Belém

Num dia reencontrou Neno, filho de Antenor
descendo da condução
Foi flagrado na circunstância
pelo velho amigo de infância
Que entrou para a corporação
E naquela situação era matar ou morrer
Cada bala decide um destino
e o pobre mortal diz amém
Ai...

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XRwyKLb9Mao>>. Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 3. Muleka, 2018).

Couragem

François Muleka

Por que me miras si no me ves?
Se não me vês que mira boa
Que mata a paz, que não vem mais pra cerca
Muros, murmúrios, tretas
Festas, velórios, feiras

Como fosse a velha lei da selva
Couragem
Nesses tempos tão carentes de oração
Couragem

Contra as formas de extermínio e exclusão
Couragem

Contra o aumento da tarifa do ônibus
Couragem
Quantas crises de ansiedade e depressão
Couragem
Entre o cão chupando manga e camburão
Couragem

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KsY6hGc5sYM>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 2. Muleka, 2018).

Minha Prece

Dandara Manoela

Sem ser indelicada me concentro
 Me fecho e foco
 Sem excluir sem esquecer
 Visto a armadura e ainda assim amo leve
 Me munindo de força e ação
 Munição é tiro certo no alvo que quero conquistar
 Sigo os caminhos sem pedir licença
 Mas sem passar por cima sem pisar
 E desviando de pés inocentes
 Porém mortais que cercam
 Com fé no que sei e no que não sei
 No que sou e no que serei
 Sigo hoje forte, mais do que ontem
 Minha resistência é voz
 E se for preciso
 Eu aprendo a ser feroz

Protege minha calma
 É preciso ser forte pra ser, precisa ser forte
 Joana receitou
 Banho de arruda, chá pra benzer
 Corpo fechado, alma que ecoa
 Ventania, só pra cantar, pra cantar
 No balanço das águas, no olhar
 Na dança dos corpos achar
 A força ancestral, ancestral
 De mansinho vem devagar
 Pisa firme, vem conquistar
 Solta voz e canta, canta

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a3bBXDTe7W4>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 1. Manoela, 2018).

Dona Georgina

Dandara Manoela

E essa tal liberdade, aonde é que anda, aonde é
 que vai?
 Pela minha janela vejo que o meu povo é o
 primeiro que cai
 É que agora mudamos, deixa de papo é pura ilusão
 Acabou o racismo, quer conferir liga a televisão

A Dona Georgina sobe cansada, a filha no colo,
 roupa dourada, veio um estouro e a assustou e
 A batida no peito desacelerou até que parou pra
 ver a vida passar, e a vida acabou

É choro perdido, é tiro encontrado, é corpo no
 chão

Todo mundo assustado e parece que foi só uma
 confusão
 E se não acredita e quer conferir, desligue a
 televisão e vai dar na janela
 Na sua janela, olha que situação

E essa tal liberdade, aonde é que anda, aonde é
 que vai?
 E a democracia aonde é que anda, aonde é que vai?
 E os meus direitos, aonde é que anda, aonde é que
 vai?
 E teu respeito, aonde é que anda, aonde é que vai?
 Cadê o amor, aonde é que anda, aonde é que vai?
 E a justiça, aonde é que anda, aonde é que vai?

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2nesmoChAqbnWLNdGpnt0L>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 6. Manoela, 2018).

Lady Murphy

Leticia Coelho

O gás só acaba quando se está cozinhando
Interfone só toca quando se está no banho
A falta só faz quando se está ausente
A vida passada num passado distante

A dor só vem quando mal se espera
Por um recomeço quando o carnaval já era
O mofo se alastra sempre que se guarda o antes
A flor só brota com um bom fertilizante

Roda, volta e meia
Passa o mundo num instante
Volta e meia roda
Só não passa a Lady Murphy

Sedex só passa quando não se está em casa
Roda nova é desejo que traça e sempre caça
Um sim é um não que foi rejeitado
Sutileza de encontros desencontrados

Tempestade só cai em dia de trabalho
Um ônibus passa quando se acende um cigarro
O leite derrama quando o olho descansa
O pão sempre cai com a manteiga pra baixo

Volta, roda e meia
Para o mundo, um instante
Roda e meia volta
Só não para a Lady Murphy

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDVL7Bde4U>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 6. Coelho, 2018).

Essas e Outras

Marissol Mwaba

Vou te dar logo o meu bom dia
só para não ser ingrata com esse dia
ou com essa vida
mas não pergunte não que tudo bem não tá.
De ir embora, vontade dá
Ou de dar na cara de quem vem se usar

Ontem me estressei lá em casa
tem Bruno, mas os pratos sou eu quem lava
quando pensei em dizer "eu cansei" lembrei que já
falei e não foi primeira vez
Aí eu desisti de reclamar
mas para o rolê da noite eu me animava
fui me arrumar já para o meu forró
mas na hora de ir minha mãe vem falar: - Menina,
a saia tá curta! O que é que o povo vai pensar?
Ainda a vizinha já vai falar que a menina de Tereza
foi para o forró para caçar.
E eu disse:
- Deixe de apertar a minha mente com esse papo,
eu já cansei desse diacho. Então pro ralo que ela
pensar.

Eu sei eu sei eu sei eu sei...
Sei não foi a primeira vez

Quando cheguei lá tava massa encontrei Grazi,
Paula, Flor e Geovana. Me perguntaram com quem
eu dancei, eu disse:
- Com ninguém, foi agora que eu cheguei.
Então cara chamou para dançar, e aí eu disse que
afim não tava
e ele disse:
- Você vai ver só, tu é mal educada mas eu vou
pegar.
Não é que eu safado me agarrou
e disse que eu que foi buscar
com aquela saia que eu fui botar
então se eu saio para dançar
eu tenho que usar é uma burca
que é para ninguém e nem relar
e olhe lá

Vou te dar logo o meu bom dia
só para não ser ingrata com esse dia

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0tJxPXUzK4t20RcqV2pM6j>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 11. Mwaba, 2018).

Samba Canhoto

Marcoliva e Tatiana Cobbett

Queira um samba sincopado
Toda a batida é ritmada
Se visto pelo outro lado
Um samba fora do quadrado

Quero e só atiro para cima
Ser mais um elo na corrente
Fazer de novo e diferente
Ser natural, ser coerente

Queira ser um amor que não termina
Posto que a chama não se apaga
Se o instrumento é palavra
Quero ser parte desta rima

Quero cantar o novo e o antigo
O samba forte dos amigos
Que reverbera pelo ar
Na intenção de se encontrar

Queira uma cachaça boa
Plantar o pé no chão da vida
Sempre encontrar uma guarita
Para viver não é à toa.

Vou, quem disse que não?
Vai com o coração...
Vou sem pedir perdão,
Vai com toda a razão...

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1ovbmtl8nT36BkXa5l0nBW>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 8. Cobbett; Marcoliva, 2013).

Corte Costura

Tatiana Cobbett e Leandro Fortes

O alfinete que miséria fez crochet, tricot, bordô,
E almofada de agulhas com dedal se amaciou
Na caixinha de costura
Os botões em si, sismados
Pareciam carolinas
Em suas casas consternados

E as agulhas?
E as agulhas alinhadas penduradas pelo rabo
Nos ajustes nas bainhas, pouco a pouco emendavam,
Perfurando, alfinetando
Já traçado o caminho
Refinçados em almofadas
Esperando que destino?

Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1ovbmtl8nT36BkXa5l0nBW>> Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 2. Cobbett; Marcoliva, 2013).

Não Posso Calar

Letra: *Natacha Vieira*

Música: *Natacha Vieira e Rafael Meksenas*

Dizem que é pra eu me cuidar
Pra eu não sair por aí
Menina não vai dar bandeira
Ainda é segunda feira e cê já quer curtir

Se eu começo a falar
O cara nem pára pra ouvir
"Não venha discordar, cuidado
Você pensa errado, é melhor sorrir"

Você tá por fora
Mulher não é teu souvenir
Por que te incomoda
Mulher que sabe aonde ir?

Eu já tentei acatar
Ser discreta, me cobrir
Mas não se iluda, mundo afora
O desrespeito rola, não vou me punir

Saiba não posso calar
Digo não à opressão
Sim pra força feminina
Todas juntas, Mina, somos mais então:

Vem ver, vem agora!
Levante, empodere-se
Mulher luta e chora
Pelo direito de ir e vir

Vem ver, vem agora!
Levante, empodere-se
Mulher luta e chora
Pelo direito de ir e vir

Pelo direito de sorrir
Pelo direito de vestir
Pelo direito de sair
Pelo direito de curtir
Pelo direito de parir
Pelo direito de despir

Pelo direito!

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CslPPAEHLuM>>. Acesso em 29 jan. 2020.

(Faixa 9. Di Fulô, 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. (1986). "A indústria cultural". In.: COHN, G. *Sociologia: Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática. [1944].
- ARAÚJO, Samuel. (2013). "Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial". *El oído pensante*, v.1, n.1, Buenos Aires, Fev/2013.
- ASTRUC, Alexandre. (1948). "Nascimento de uma nova vanguarda: a cámara-stylo". Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 04.nov.2019
- BAKHTIN, Mikhail. (1997). "Os gêneros do discurso". In:__. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, pp.277-326.[1952-1953].
- BARTHES, Roland. (2004). "A morte do autor". In:__. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes. [1967].
- BECKER, Howard S. (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BELTING, Hans. (2012). *O fim da história da arte?*. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify. 448 p. [1983].
- BLACKING, John. (1974). *How musical is man?*. 1ª ed. 5ª reimp. Seattle e Londres: University of Washington Press. 118 p.
- BLÁNQUEZ GARCÍA, Lucía. (2016). *La traducción de la poesía de cantautor: la trova anarquista de Georges Brassens desde un enfoque irónico*. Trabajo de fin de grado (Grado en traducción e interpretación). Departamento de Lingüística de la Universidad Autónoma de Madrid.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. (1979). *Nossa Senhora do Desterro (volume 2): memória*. Florianópolis: Lunardelli.
- CAMBRIA, Vincenzo. (2017). "Cenas musicais: reflexões a partir da etnomusicologia". *Música e Cultura*, volume 10, artigo 5.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. (2009). *Suena el río*. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires. (Tese de Doutorado). UFSC.
- DOMINGUEZ, Maria Eugenia. (2011). "Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão". *Ilha Revista de Antropologia*. v. 13, n.1-2.
- ELIAS, Norbert. (1995). *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.

- FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. (2011). "A música em Desterro/Florianópolis: da colônia aos tempos do rádio". *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 11, p. 39-53, jan. 2011. ISSN 2176-8552.
- FOUCAULT, Michel. (1992). *O que é um autor*. Lisboa: Veja, [1969].
- FOUCE, Héctor. (2018). Resenha de: MARC, Isabelle; GREEN, Stuart (orgs.). (2016). *The Singer-Songwriter in Europe*. Nueva York: Routledge. *Trans - Revista Transcultural de Música* 21-22 (artículo 25).
- FRITH, Simon. (1989). "Why do songs have words". *Contemporary Music Review*, v. 5, p.77-96.
- HAWORTH, Rachel. (2013). "The singer-songwriter on stage: reconciling the artist and the performer". *Journal of European Popular Culture*, v.4, n.1, pp.71-84.
- HERSCHMANN, Micael (org.). (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 418 p.
- HOLLER, Marcos Tadeu. (2008). "Fontes sobre a história da música em Desterro". *DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes*, v.3, n.1, ano 5, 2008.
- HOLLER, Marcos Tadeu; PIRES, Débora Costa. (2008). "Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império". *DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes*, v.3, n.1, ano 5, 2008.
- HOLLER, Marcos Tadeu; SANTOLIN, Roberta Faraco. (2009). "O piano em Desterro no século XIX". *DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes*, v.4, ano 6, 2009, pp.463-470.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. (2007). *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina.
- JANOTTI JR., Jeder. (2012). "Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação". *Revista E-Compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012.
- LACERDA, Izomar. (2007). *"Ilha por quem choras?": concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na Ilha de Santa Catarina*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 53 f.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2009). *O pensamento selvagem*. 10ª ed. Campinas: Papyrus, 336 p. [1962].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2012). *Antropologia estrutural*. 1ª ed. Portátil. São Paulo: Cosac Naify. 608 p. [1958].
- MACHADO, Aldonei. (1999). *A cidade no Dial: Florianópolis e as ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50)*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina. 145 p.
- MAFFESOLI, Michel. (2010). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 232 p.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. (2014). "O circuito: proposta de delimitação da categoria". *Ponto Urbe - revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, v.15. pp.1-13.
- MAHEIRIE, Kátia. (2001). *Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 203 f.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (1996). "A 'origem do samba' como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 31, pp. 156-177.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (1999). *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC. 302 p.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (2007). "Por uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações Lundu-Modinha-Fado". *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (2009). "MPB", o quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. *Antropologia em primeira mão*, v.116, 2009: pp.1-12. Florianópolis, PPGAS/UFSC.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (2013a). *A festa da jagatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC. 526 p.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (2013b). "Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira - um estudo antropológico sobre a Saudosa Maloca,

- de Adoniran Barbosa. Por que as canções têm arranjos?". *Ilha Revista de Antropologia*, v. 15, n. 2, Florianópolis, p. 211-249.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (2014). "Para uma Antropologia Histórica da Música Popular Brasileira". *Antropologia em Primeira Mão*, v. 142. Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- MERRIAM, Alan P. (2001). "De iniciones de 'musicología comparada' y 'etnomusicología' una perspectiva histórico-teorética". In.: CRUCES, Francisco et al (orgs.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. cap. 3, pp. 59-78. Madrid: Trotta.
- MOTA, Rodrigo de Souza. (2015). *Crime perfeito: rock anos 1980*, mundo 48. 1ªed. Curitiba: Editora Prismas. 246p.
- NETTL, Bruno. (2001). "Últimas tendencias en etnomusicología". In.: CRUCES, Francisco et al (orgs.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, cap. 5, pp. 115-154. Madrid: Trotta.
- NOGUEIRA, Ana Carolina Ribeiro. (2014). *Redes de Produção Musical Colaborativas: notas etnográficas em Florianópolis e na Casa Fora do Eixo - São Paulo*. Dissertação de mestrado (Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. (2014). "Pump up the Jam: música popular e política". In: FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosande; EGG, André (orgs.). *Arte e Política: modernidades*. São Paulo: Perspectiva. pp. 315-348.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. (2015). "O ouvido dançante: a música popular entre swings e cangotes". *El oído pensante*, v.3, n.2, Buenos Aires, pp.7-27.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. (2016). "A canção como antropologia". *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte.
- PIEDEDE, Acácio T. C. (2013). "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade". *El Oído Pensante*, Buenos Aires, v.1, n.1, p.1-22, jan/jun de 2013.
- RUIZ, Irma. (1989). "Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte)". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, vol. 10, pp.259-272.

- RUIZ, Irma. (1992). "Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2ª parte)". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, vol. 12, pp.7-27.
- SANTORO, Marco. (2002). "What is a "cantautore"? Distinction and authorship in Italian (popular) music". *Poetics*, n.30, Bologna. pp. 111-132.
- SEEGER, Anthony. (2008). "Etnografia da música". *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, pp. 237- 259.
- SEEGER, Anthony. (2015). *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify. 320 pp. [1987].
- SILVA, Marcelo da. (2012). *Ué, gaúcho? Em Floripa tem samba?: uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje*. Dissertação de mestrado (Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina..
- SMALL, Christopher. (1998). "Music and musicking". In: __. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- STAM, Robert. (2013). *Introdução à teoria do cinema*. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus.
- STRAW, Will. (1991). "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music". *Cultural Studies*, v.5, n.3, out. 1991.
- TAGG, Philipp. (1982). "Analysing Popular Music - theory, method and practice". *Popular Music*, n. 2, pp. 37-65.
- TURNER, Victor. (2013). "Liminaridade e Communitas". In: __. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Rio de Janeiro: Vozes, pp. 97-126, [1969].
- VELHO, Gilberto. (1987). *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar. [1981].
- YÚDICE, George. (2011). "Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música". In: HERSCHMANN, Micael (org.). (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. pp. 19-45.

REFERÊNCIAS FONOGRAFÍCAS

- COBBETT, Tatiana; MARCOLIVA. (2002). *Parceiros*. Florianópolis (SC), ©2002 Tatiana Cobbett e Marcoliva. Disponível em:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=qV96R3E6j14>>. Acesso em 28 jan. 2020.
- COBBETT, Tatiana; MARCOLIVA. (2009). *Bendita Companhia*. Florianópolis (SC), ©2009 Tatiana Cobbett e Marcoliva. Disponível em:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=TOo7jjicraM>>. Acesso em 28 jan. 2020.
- COBBETT, Tatiana; MARCOLIVA. (2013). *Corte Costura*. Florianópolis (SC): Stúdio Oficina Arte, ©2013 Tatiana Cobbett e Marcoliva. Disponível em:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=ObOGdw8j70Q&t=0s>>. Acesso em 28 jan. 2020.
- COBBETT, Tatiana; MARCOLIVA. (2016). *Sawabona Shikoba*. Joinville (SC): Araruna Estúdio Móvel, ©2016 Tatiana Cobbett e Marcoliva. Disponível em:
 <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n5_R-vhiJ6havFBkFw9DaiafAZTc_rgaY>. Acesso em 28 jan. 2020.
- COELHO, Letícia. (2018). *Brota*. Florianópolis (SC), ©2018 Letícia Coelho. Disponível em:
 <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_l_ybXRwaOM_9z8KWYBpYJas3GAKKV1Czs>. Acesso em 28 jan. 2020.
- DI FULÔ. (2019). *Liberte(se)*. Florianópolis (SC): ValveState Studio, ©2019 Di Fulô. Produção: Fábio Sung e Natacha Vieira. Disponível em:
 <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n1yckFOseMQtCALuK5YUQPPWkr9vADUSk>. Acesso em 28 jan. 2020.
- KARIBU TRIO. (2012). *Karibu*. Florianópolis (SC), ©2012 Karibu. Disponível em:
 <https://www.youtube.com/watch?v=5W0Jb8M3kN0&list=PL1lVKvCLk-115_jcPcOUKBLNP-DtUz3ug>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MANOELA, Dandara. (2018). *Retrato Falado*. Florianópolis (SC), ©2018 Dandara Manoela. Produtor: Rafael Pflieger. Disponível em:
 <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mfd5ffu9zKQvKjhUAvifl_t_zSxVjaDgnE>. Acesso em 28 jan. 2020.

- MANOELA, Dandara. (2019). *Meu Canto*. (Single). Campinas (SP): Estúdio Minster, ©2019 Dandara Manoela. Produtor: Ricardo Palma. Single. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QINfumm681M>>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MULEKA, François. (2014). *Feijão e Sonho*. Gravadora: Cendi Music, ©2014 François Muleka. Produtor: Francis Pedemonte. Direção Musical: Trovão Rocha. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lxQzbIVnT8-E9w02brGMMxYs8ZOflsVCg>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MULEKA, François. (2016). *Fauno Aflora*. (Acústico). Florianópolis (SC): Rec'n'Play, ©2016 François Muleka. Produtores: Francis Pedemonte e Guilherme Meneghelli. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IDqBUBiZP8cFpD0RMk2wh02oQ03ueKfs0>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MULEKA, François. (2018). *Couragem*. Florianópolis (SC): Rec'n'Play, ©2018 François Muleka. Produtor: Guilherme Meneghelli. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lluxX0I86XIR7VogXGL7ImNRdivTVXTZU>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MWABA, Marissol. (2015). *LuzAzul*. Florianópolis (SC): Janela Cultural, ©2015 Marissol Mwaba. Produtores: Francis Pedemonte e François Muleka. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mFnHSh_VNbNhfOWawpM6yZfH6KbPspYVA>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MWABA, Marissol. (2018a). *Palavra Mágica*. Florianópolis (SC): Rec'n'Play, ©2018 Marissol Mwaba. Produtor: Guilherme Meneghelli. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IPx0T6Bp8RIJvX3KEPaQFzj91qW1m32XE>. Acesso em 28 jan. 2020.
- MWABA, Marissol. (2018b). *Toda a Quinta*. (Single). Florianópolis (SC): Estúdio Pimenta Produções Artísticas, ©2018 Marissol Mwaba. Produtor: Rafael Pflieger. Single. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5x2euR9brM>>. Acesso em 28 jan. 2020.

- ORQUESTRA MANANCIAL DA ALVORADA. (2018). *Via Várzea*. Florianópolis (SC): Estúdio Pimenta Produções Artísticas, ©2018 Orquestra Manancial da Alvorada. Produtores: Rafael Pflieger e Julian Brzozowski. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_1kNIWywEg&t=0s>. Acesso em 28 jan. 2020.
- ORQUESTRA MANANCIAL DA ALVORADA. (2019). *Encontro na Mata*. Florianópolis (SC): Estúdio Pimenta Produções Artísticas, © 2019 Orquestra Manancial da Alvorada. Produtores: Rafael Pflieger e Julian Brzozowski. *EP*. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_miOajPsw3-3KLM3osdi2bMvagbbIBQI88>. Acesso em 29 jan. 2020.
- SONORA PARCERIA. (2012). *Música Súbita*. Florianópolis (SC): Estúdio Oficina Art, ©2012 Sonora Parceria. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nCru6ArSQCL5wLcStLrWaVBFekMyGhLzo>. Acesso em 28 jan. 2020.