

UNIVERSIDADE FEEVALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS

BELISA ZOEHLER GIORGIS

**ARQUEOLOGIA DA MÍDIA DA APANHADOR SÓ: PRODUÇÃO DE PRESENÇA NA
CIBERCULTURA**

Novo Hamburgo
2017

BELISA ZOEHLER GIORGIS

**ARQUEOLOGIA DA MÍDIA DA APANHADOR SÓ: PRODUÇÃO DE PRESENÇA NA
CIBERCULTURA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Processos e Manifestações Culturais
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Processos e Manifestações
Culturais da Universidade Feevale.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Antonio Gloger
Maroneze
Co-orientação: Prof.^a Dr.^a Sandra Portella
Montardo

Novo Hamburgo
2017

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Giorgis, Belisa Zoehler.

Arqueologia da mídia da Apanhador Só: produção de presença na cibercultura / Belisa Zoehler Giorgis. – 2017.

152f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2017.

Inclui bibliografia e apêndice.

“Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Gloger Maroneze ; Co-orientação: Profª Drª. Sandra Portella Montardo”.

1. Cibercultura. 2. Mídia. 3. Comunicação. 4. Rock. I. Título.

Bibliotecária responsável: Tatiane de Oliveira Bourscheidt – CRB 10/2012

Universidade Feevale
Mestrado em Processos e Manifestações Culturais

BELISA ZOEHLER GIORGIS

ARQUEOLOGIA DA APANHADOR SÓ: CIBERCULTURA E PRODUÇÃO DE PRESENÇA

Dissertação de Mestrado aprovada pela Banca Examinadora em 20 de fevereiro de 2017, conferindo à autora o título de Mestre em Processos e Manifestações Culturais.

Componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Antonio Gloger Maroneze
Universidade Feevale

Prof^a. Dr^a. Sandra Portella Montardo
Universidade Feevale

Prof. Dr. Norberto Kuhn Júnior
Universidade Feevale

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Aos meus pais, Neli e Marcelo, à minha irmã, Bianca, e
à minha tia e madrinha, Isolda, que tornaram minha
vida repleta de música desde sempre.

À guria que fui, ouvindo discos na vitrolinha do Mickey e
gravando as músicas do rádio em fita cassete.

AGRADECIMENTOS

Produzir este trabalho não teria sido possível sem a força que é resultado da colaboração de muitas pessoas.

Inicio agradecendo a meus pais, Neli e Marcelo, à minha irmã, Bianca, e à minha madrinha, Isolda, pelo apoio imenso, pelas conversas e pelo carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Antonio Gloger Maroneze, e à minha co-orientadora, Prof^a Dr^a Sandra Portella Montardo, pelo apoio e pela confiança.

À Universidade Feevale, que oferece aulas em nível de pós-graduação *stricto sensu* à noite e em sábados, possibilitando que pessoas que trabalham durante o dia possam cursar o mestrado.

Às minhas amigas, por nossas conversas e pela parceria nas batucadas da vida, em especial Letícia de Abreu Rodrigues, Caroline Tatsch e Cátia Chagas, que estiveram mais próximas a mim neste período.

A Aline Victorino, Coordenadora de Comunicação do Conselho Regional de Psicologia do Rio Grande do Sul, onde exerço a profissão de relações-públicas, pelo apoio e pela compreensão em tantos momentos.

A Luana Casagrande, que gentilmente me auxiliou a obter o contato de um informante de pesquisa fundamental para este estudo, pelo apoio e por nossas conversas.

Aos colegas do mestrado e do grupo de pesquisa Processos Midiáticos e Apropriação dos Meios de Comunicação, por seu apoio e pelas trocas.

Aos professores do mestrado em Processos e Manifestações Culturais, que me conduziram nessa jornada profundamente transformadora.

Ao Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira e ao Prof. Dr. Norberto Kuhn Junior, examinadores na banca de qualificação, que trouxeram contribuições de extrema importância para este trabalho.

À Prof^a Dr^a Suely Dadalti Fragoso, que me aceitou como aluna especial em sua disciplina Artefatos da Cultura Digital, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, um importante espaço de ampliação de meus conhecimentos.

Aos meus informantes de pesquisa, Alexandre Kumpinski, Carina Levitan, Marcelo Fruet e Pamela Leme, que gentilmente disponibilizaram seu tempo para conceder as entrevistas, que foram de extrema valia para mim.

À Apanhador Só, pelo trabalho que realiza, que inspirou este estudo.

*Não estamos à margem de um centro, mas no centro
de uma outra história.*

(Vitor Ramil. A estética do frio: conferência de Genebra,
2004)

*Algumas coisas pude realizar aos 20 anos; algumas
outras tiveram que esperar [...]. Nascer leva tempo.*

(Vitor Ramil. Longes. Zero Hora, 9/10/2004)

RESUMO

Este trabalho apresenta a análise da trajetória da banda Apanhador Só na perspectiva da arqueologia da mídia – imbricada com o contexto da Cibercultura –, na qual se inserem questões como a reconfiguração do mercado fonográfico e a alteração na sociabilidade, enfocando-se as materialidades da comunicação e a experiência estética. Nesse âmbito, e a partir da cena musical independente de Porto Alegre, a Apanhador Só é uma banda de *rock* que representa um caso emblemático da forma bem-sucedida de condução de sua trajetória, de 2003 até o período atual, em 2016, pois vem viabilizando o desenvolvimento de seu trabalho de forma articulada com a construção de seu público. Desse modo, coloca-se o problema de pesquisa: considerando-se uma banda independente como uma manifestação cultural, de que forma articulam-se os elementos da trajetória da Apanhador Só sob o olhar da arqueologia da mídia, relacionada com o contexto da Cibercultura? O objetivo principal desta pesquisa é compreender a articulação entre os elementos artísticos, relacionais e de divulgação da trajetória da Apanhador Só. O referencial teórico apoia-se em arqueologia da mídia, Cibercultura e materialidades da comunicação, com desdobramento na experiência estética. O procedimento metodológico baseia-se na arqueologia da mídia como método, aliada às técnicas de pesquisa bibliográfica e documental, observação participante, entrevista em profundidade e análise de conteúdo. Como resultados, verificou-se que as ações da Apanhador Só no decorrer de sua trajetória, correspondendo a uma construção identitária baseada em sua verdade artística, articularam uma forma de experiência estética, por meio de diferentes elementos encadeados – como os referentes ao suporte físico dos álbuns, o imagético com ênfase nos vídeos, as apresentações ao vivo com específicos formatos e locais, e as letras das canções. Isso oportunizou a difusão de seu trabalho e uma maior visibilidade no contexto da Cibercultura, em que o produto música, por sua facilidade de acesso e consumo, passou por um processo de desvalorização. Dessa forma, portanto, a banda articulou a formação de seu público e a adesão desse às diferentes ações propostas.

Palavras-chave: Arqueologia da mídia. Materialidades da comunicação. Cibercultura. Música independente. Apanhador Só.

ABSTRACT

This paper presents the analysis of the trajectory of the band Apanhador Só in light of media archaeology intertwined with the Cyberculture context, in which are inserted issues such as the reconfiguration of the music industry and the modification of sociability, focusing on Materialities of Communication and aesthetic experience. In this context and in the scope of the independent music landscape of Porto Alegre, Apanhador Só is a rock band that represents a symbolic case of successful trajectory, from 2003 to the present, in 2016, for it has been able to proceed with its work together with the construction of its public. Thus, the issue of the research is posed: considering an independent band as a cultural manifestation, how are the elements of the trajectory of the band Apanhador Só, articulated under the scope of media archaeology, related to the context of Cyberculture? The aim of this research is to understand the articulation between the artistic, relational and divulgation elements of the trajectory of Apanhador Só in the contemporary context. The theoretical reference encompasses media archaeology, Cyberculture and Materialities of Communication, with impact on aesthetic experience. The methodological process is based on media archaeology, together with bibliography and document research techniques, engaged observation, in-depth interview and content analysis. As a result, it was found that the actions of Apanhador Só throughout its trajectory, corresponding to an identity construction based on its artistic truth, articulates some sort of aesthetic experience through various linked elements which allowed for the dissemination of their work and for higher visibility in the Cyberculture context, where the musical product, due to its easy consumption, has undergone a devaluation process. Therefore, the band managed to create its own audience and their adherence to the different action proposed.

Keywords: Media archaeology. Materialities of Communication. Cyberculture. Independent music. Apanhador Só.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Carina Levitan em <i>show</i> da Apanhador Só, para o qual também criou a cenografia.....	65
Figura 2 – Parte de entrevista a partir de histórico do mensageiro instantâneo MSN Messenger, que mostra a troca do <i>nickname</i> divulgando <i>show</i>	68
Figura 3 – Página inicial do <i>site</i> Trama Virtual, onde se pode ver a canção “Um Rei e o Zé” para <i>download</i>	69
Figura 4 – Capa do EP “Embrulho pra levar”	71
Figura 5 – <i>Frame</i> de reportagem sobre percussão sucateira e ensaios abertos.....	72
Figura 6 – <i>Frame</i> do clipe de Maria Augusta.....	72
Figura 7 - EP homônimo	73
Figura 8 - <i>Frame</i> de episódio do seriado “VidAnormal”, com a banda tocando no cenário com a presença da personagem Laura, interpretada por Manu Menezes....	74
Figura 9 - Capa e encarte do álbum “Apanhador Só”.....	80
Figura 10 - No álbum “Apanhador Só”, os cartões, com ilustrações de um lado (o último com as instruções) e, de outro, as letras das músicas	81
Figura 11 – <i>Frame</i> do clipe de “Prédio”, gravado no <i>show</i> de lançamento do álbum no Teatro Renascença, com o público ao fundo da imagem	83
Figura 12 – <i>Frame</i> do clipe “Um Rei e o Zé”	84
Figura 13 – A fita cassete do “Acústico-sucateiro”	85
Figura 14 – Encarte da fita cassete do “Acústico-sucateiro”	86
Figura 15 – Parte interna do encarte da fita cassete do “Acústico-sucateiro”	87
Figura 16 – <i>Frame</i> do Clipe de “Bem-me-leve”	89
Figura 17 – <i>Show</i> no Teatro Renascença dentro do projeto “Apanhador Só Convida”, em 2011	90
Figura 18 – <i>Frame</i> do clipe de “Nescafé”	90
Figura 19 – O compacto “Paraquedas” em vinil 7”	91
Figura 20 – <i>Show</i> “Acústico-sucateiro” no Parque Farroupilha, em agosto de 2012.	93
Figura 21 – <i>Frame</i> do vídeo de convite à participação na campanha de financiamento coletivo em 2012, com “Não se precipite”	94
Figura 22 – <i>Frame</i> do clipe de “Cartão-postal”	94
Figura 23 – Apanhador Só em <i>show</i> no festival El Mapa de Todos, em 2012	95
Figura 24 – <i>Frame</i> do clipe de “Despirocar”	99

Figura 25 – Capa, contracapa e encarte do álbum “Antes que tu conte outra”	100
Figura 26 – Cartões e minipôsteres com as letras das músicas de “Antes que tu conte outra”	101
Figura 27 – Álbum em vinil e revista do Noize Record Club	102
Figura 28 – <i>Show</i> “Na sala de estar”, em junho de 2015, em Porto Alegre	103
Figura 29 – <i>Show</i> “Acústico-sucateiro crowdfundístico na Redenção”, com a banda, ao fundo, ofuscada pelo Sol.....	104
Figura 30 – <i>Frame</i> do clipe de “Vitta, Ian, Cassales”	105
Figura 31 – <i>Frame</i> do clipe de “Rota”	106
Figura 32 – <i>Show</i> “Acústico-sucateiro” na ocupação do Instituto de Educação Flores da Cunha, em Porto Alegre	107

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Categorização das letras das canções por tema	119
--	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PESQUISA EM MÚSICA INDEPENDENTE NO BRASIL.....	22
3 PERSPECTIVA TEÓRICA DA ARQUEOLOGIA DA MÍDIA IMBRICADA COM A CIBERCULTURA E AS MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO	28
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: ARQUEOLOGIA DA MÍDIA COMO MÉTODO E AS TÉCNICAS COMPLEMENTARES.....	52
5 APANHADOR SÓ: CONTEXTO E TRAJETÓRIA.....	61
6 ANÁLISE DOS ELEMENTOS DA TRAJETÓRIA DA APANHADOR SÓ	109
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS.....	130
APÊNDICES	148
APÊNDICE I – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM ALEXANDRE KUMPINSKI	149
APÊNDICE II – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM CARINA LEVITAN.....	150
APÊNDICE III – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM PAMELA LEME	151
APÊNDICE IV – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM MARCELO FRUET	152

1 INTRODUÇÃO

A Apanhador Só, banda independente de Porto Alegre, é um caso emblemático das questões relacionadas à reconfiguração do mercado fonográfico no contexto contemporâneo. A banda, que deu início à sua atuação em 2003, foi pioneira em disponibilização de álbum completo para *download* e vem utilizando diferentes ferramentas comunicacionais para formação de público, mobilização de fãs e distribuição de seus trabalhos, assim como para viabilizar a realização desses por meio de financiamento coletivo, também conhecido como *crowdfunding*.

O processo da reconfiguração da indústria fonográfica articulou-se a partir da modificação dos meios de produção, de comunicação e de distribuição, por conta da popularização da Internet, o que vem acontecendo em escala global. No Brasil, desdobra-se desde 1995, quando a rede teve início no país. A continuidade deu-se na década de 2000, quando se expandiu o uso, inclusive doméstico, da conexão de banda larga, possibilitando a disseminação da cultura massiva do *download* de conteúdos e o início de *sites* de redes sociais como YouTube¹, Facebook², Twitter³ e Orkut⁴. Entre o fim daquela década e o início dos anos 2010, desdobrou-se na consolidação dos serviços via *streaming*, junto com o surgimento dos *smartphones*, dos *tablets* e das conexões 3G e 4G. Atualmente, de acordo com Cetic.br (CELULAR..., 2016), 51% dos domicílios no Brasil possuem acesso à Internet, sendo que, para essa finalidade, 89% da população utiliza telefone celular e 65% faz uso de computador de mesa, computador portátil ou *tablet*. A respeito da forma de conexão, o acesso é realizado por 87% das pessoas utilizando-se Wi-Fi e por 72% via redes 3G e 4G. Essas questões provocaram e permanecem articulando um impacto de grande significado na cadeia produtiva da música, alterando a lógica desse mercado.

Esse contexto propiciou o surgimento e a consolidação de artistas e bandas independentes, ou seja, que não possuem contratos com as grandes gravadoras, as *majors*. A divulgação do trabalho musical independente é realizada tendo por base a Internet, com a busca de interações e a geração de engajamento em *sites* de redes sociais de forma estratégica. Nesse contexto, entende-se a Internet como artefato

¹ Disponível em: <<http://youtube.com>>.

² Disponível em: <<http://facebook.com>>.

³ Disponível em: <<http://twitter.com>>.

⁴ Disponível em: <<http://orkut.google.com>>.

cultural, de acordo com Fragoso, Recuero e Amaral (2011), inspiradas em Hine (2000), e defende-se que não haja uma dicotomia entre o *online* e o *offline*, em razão de que a tecnologia permeia todos os aspectos de nossas vidas.

No entanto, mesmo com as facilidades propiciadas pela tecnologia, há bandas e artistas que não conseguem consolidar uma carreira com a utilização das ferramentas disponíveis para a produção, a distribuição e a divulgação de seu trabalho. Em sua configuração, a cena musical independente é composta por bandas que muitas vezes necessitam apresentar-se sem recebimento de cachê e com integrantes que mantêm outros trabalhos para poder seguir com os projetos. Além disso, muitas vezes conta com um público que, mesmo existente e em crescimento, ainda é difícil de ser mobilizado para comparecer aos *shows* – um importante espaço de visibilidade e fonte de renda para as bandas, até mesmo pela comercialização de seus produtos nos locais em que são realizados.

Uma banda pode ser considerada uma manifestação cultural dentro dos diferentes processos relacionados à música como forma de arte. Isso se processa de forma vinculada à sua articulação com o contexto geográfico e ao período em que essa manifestação acontece. No contexto atual, com os trabalhos de bandas e artistas independentes sendo viabilizados a partir da reconfiguração da indústria fonográfica, faz-se necessário um olhar direcionado à forma como isso se articula. Considerando-se essa questão, é estabelecido o tema desta pesquisa: os diferentes elementos artísticos, relacionais e de divulgação – como os suportes dos álbuns, os vídeos e outras questões do imagético, as apresentações ao vivo com seus formatos e locais, e as letras das canções – presentes na trajetória da Apanhador Só, banda de *rock* independente de Porto Alegre, assim como suas articulações.

As formas de desenvolvimento dessa banda são totalmente imbricadas com as atuais características da cultura. Assim, o caso da Apanhador Só coloca-se como exemplar, por ser uma banda que consegue viabilizar seu trabalho e crescer. Isso traz a necessidade de um olhar mais aprofundado, que leve ao entendimento sobre de que maneira isso se articula, como uma forma de colaborarmos para a compreensão dos elementos que levam a que esse fato se desdobre desse modo, do ponto de vista do desenvolvimento da música como manifestação cultural. Evidencia-se como essa banda utilizou-se das ferramentas comunicacionais oportunizadas pela Cibercultura para fazer acontecer seu trabalho, sempre

independente, de forma crescente e consolidada, o que a coloca como um interessante objeto de estudo.

Tendo sua divulgação inicial por meio de comunidade no *site* de rede social Orkut, em 2004, articulando o relacionamento com seu público, a Apanhador Só fez uso das diferentes ferramentas *online* para ter visibilidade e para distribuir seu trabalho. É possível mencionar o uso do espaço da comunidade para divulgar *shows* e realizar enquetes sobre quais seriam as primeiras músicas a serem gravadas. No espaço, a banda também divulgou seu contato no mensageiro instantâneo MSN Messenger para que seu público pudesse receber uma das primeiras músicas gravadas, no formato MP3. A Apanhador Só realizou a divulgação de seu segundo EP, lançado em 2006, no Trama Virtual – *site* que possibilitava o *download* gratuito, porém de forma remunerada para os artistas –, em espaço que também apresentava informações sobre a banda. Foi realizado, ainda, o uso do *site* MySpace, rede social que oportunizava a criação de uma página em que as músicas eram disponibilizadas para *download*. Ambos os serviços possibilitavam diversas formas de interação.

A Apanhador Só abriu seu canal no YouTube em 2007 e foi, ao longo dos anos, disponibilizando ali seus clipes, assim como os *teasers* de pré-lançamento de alguns deles. O uso do Twitter ocorreu a partir de 2010, espaço em que a banda realizava as Twitcams, transmissões *online* ao vivo e em vídeo para conversar com os fãs e tocar algumas canções. A página no Facebook começou em 2011, quando o perfil atingiu o número máximo de contatos e foi preciso transformá-la. As articulações *online* possibilitaram o desenvolvimento da banda, fazendo com que o primeiro álbum, lançado em 2010 e disponibilizado gratuitamente no *site* do grupo, chegasse a 4.500 *downloads* em menos de um mês.

Excetuando-se o primeiro EP – gravado em 2004 e que, segundo entrevista com o vocalista, guitarrista e compositor Alexandre Kumpinski a Giorgis (2016), não reflete a estética que a banda desejava para seu trabalho –, todos os demais lançamentos foram disponibilizados para *download*. Em razão dessa e de outras ações, a banda ultrapassou a meta de seu primeiro *crowdfunding*, que viabilizou a realização do álbum “Antes que tu conte outra”, lançado em 2013, bem como de seu segundo financiamento coletivo, que possibilitou a turnê “Na sala de estar” – realizada entre 2015 e 2016 em espaços como residências e *hostels*, em 22 cidades do Brasil votadas pelos fãs –, assim como o novo álbum, ainda em processo de gravação e com lançamento previsto para 2017.

A realização do presente estudo no mestrado em Processos e Manifestações Culturais justifica-se ao considerar-se uma banda de *rock* independente e os diferentes elementos que constituem seu trabalho como uma manifestação cultural, que contempla processos específicos e imbricados entre si, o que torna relevante uma abordagem interdisciplinar. O desenvolvimento do trabalho acontece no âmbito da linha de pesquisa Linguagens e Processos Comunicacionais, em razão de tratar-se da observação de um fenômeno no atual contexto das tecnologias de comunicação, com ênfase nas alterações e nas oportunidades decorrentes da Internet e nos diferentes elementos agregados, no contexto que chamamos de Cibercultura. Alia-se a isso o enfoque nas questões comunicacionais da trajetória da Apanhador Só, a partir da abordagem a respeito das diferentes ações realizadas pela banda durante sua carreira, constituindo-se em articulações voltadas à produção, à distribuição e à divulgação de seu trabalho, cujo objetivo aponta para a formação de público e o desenvolvimento de seu trabalho ao longo do tempo.

Para a construção do olhar sobre o objeto de pesquisa, é utilizada a arqueologia da mídia. Trata-se de uma abordagem que consiste no delineamento de uma trajetória de estudo baseada no conceito amplo e aberto de mídia, o tanto quanto possível, e adequada a objetos que se relacionam aos artefatos e aos elementos digitais, assim como às tecnologias informacionais, considerando as materialidades e as ecologias materiais. Para a arqueologia da mídia, defendem-se abordagens que, embora sejam não lineares, não abrem mão de um planejamento e de uma expectativa de caminhos e resultados, ainda que estejam abertas a novos desdobramentos a partir de achados. Da mesma forma, é possível associar à arqueologia da mídia, considerando-se seu caráter aberto, diferentes métodos que possam propiciar uma maior assertividade das abordagens, apresentando resultados possíveis de serem analisados adequadamente. A partir disso, podemos passar ao problema de pesquisa.

No contexto contemporâneo, diferentes questões articulam-se com rapidez, trazendo à tona as relacionadas ao desenvolvimento tecnológico e às formas de sociabilidade, englobadas pela Cibercultura e inseridas no âmbito dos processos culturais e de suas manifestações, que se reconfiguram de acordo com as modificações apresentadas pelos diferentes elementos que compõem a vida no período atual. Diante disso, coloca-se o problema de pesquisa: considerando-se uma banda independente como uma manifestação cultural, de que forma articulam-

se os elementos da trajetória da Apanhador Só sob o olhar da arqueologia da mídia no contexto da Cibercultura?

Os objetivos foram delineados de forma a nortear a realização do trabalho de investigação, buscando responder ao problema de pesquisa. Desse modo, o objetivo principal deste trabalho é compreender como acontece a articulação entre os elementos artísticos, relacionais e de divulgação da trajetória da Apanhador Só no contexto contemporâneo. Para alcançar o objetivo geral, foram delineados os seguintes objetivos específicos:

- a) descrever o histórico da Apanhador Só, identificando pontos fundamentais da trajetória e seus elementos, como álbuns, vídeos, apresentações ao vivo e letras de canções;
- b) analisar os elementos identificados com base no referencial teórico, de forma a buscar um entendimento que propicie responder ao problema de pesquisa.

Foram elaboradas as seguintes hipóteses, a serem testadas no processo de busca à resposta do problema de pesquisa definido:

- a) a Apanhador Só criou diferenciais em relação ao seu trabalho em música no contexto da Cibercultura, o que colaborou para a formação de público e para a consolidação da banda, sobressaindo-se em um ambiente saturado de artistas que fazem o mínimo oportunizado pelas tecnologias atuais – gravar a música, disponibilizar *online* e divulgar;
- b) a forma como a Apanhador Só utiliza elementos artísticos, relacionais e de divulgação, tais como o formato físico dos álbuns – ressignificado como um *souvenir* –, as apresentações ao vivo, os vídeos e as letras das canções é condizente com sua identidade e fomenta a criação de vínculo, sendo potencializadora de relacionamento com os fãs, com as bandas e com demais atores da cena musical.

No que tange ao tipo de pesquisa e aos métodos adotados, este estudo consiste em uma pesquisa empírica, com a utilização de um conjunto de métodos: histórico, observacional e monográfico. De acordo com Freitas e Prodanov (2013), é preciso considerar que não há apenas uma forma capaz de abranger a complexidade de uma pesquisa, e a utilização de mais de um método tem por objetivo a ampliação das possibilidades de análise do objeto.

A utilização do método histórico objetiva focar acontecimentos do passado, de modo a verificar a influência nos acontecimentos atuais; o método observacional é utilizado visando a observar algo que acontece; e o método monográfico ampara o estudo de caso a ser realizado, em profundidade, de forma a observar e analisar os fatores que influenciam o objeto e seus aspectos. Seguindo essa trajetória, este estudo tem as seguintes etapas: a de pesquisa básica, inicialmente, a partir das pesquisas documental e bibliográfica, de caráter quantitativo; após isso, a pesquisa aplicada, qualitativa, com utilização dos conhecimentos gerados, envolvendo verdades e interesses locais, conforme Freitas e Prodanov (2013). De acordo com os autores, uma pesquisa quantitativa é também qualitativa, e, a partir da forma de análise e do enfoque adotado, pode ser realizada essa definição. Logo, considerando as características deste estudo, é possível dizer que se trata de uma pesquisa qualitativa.

Considerando-se os objetivos da pesquisa, ela é inicialmente exploratória, por meio de levantamento. Após isso, tem seguimento a pesquisa descritiva. Ela engloba pesquisa documental, buscando coletar, analisar e interpretar o que já foi produzido sobre o assunto na forma de contribuições teóricas. Também abrange a pesquisa de campo – para coletar dados no local onde acontece o fenômeno, seguindo os passos de pesquisa bibliográfica, definição de técnicas de coleta de dados e delimitação da amostra – e a produção de registros dos dados obtidos, seguida da análise, conforme as etapas descritas por Freitas e Prodanov (2013). Além disso, a pesquisa histórica também compõe este estudo, de forma a documentar o passado com o objetivo de compreender o fenômeno contemporâneo.

Como técnicas de documentação indireta, são utilizados pesquisa documental a partir de *sites* – inclusive os de veículos de comunicação, como jornais e revistas, e os de redes sociais, além de *blogs* – e materiais diversos sobre a banda, como os encartes de seus álbuns. Por fim, a pesquisa bibliográfica ajuda a construir o referencial teórico que propiciará a base de análise do objeto empírico.

Mostram-se condizentes com este estudo a arqueologia da mídia e a perspectiva das materialidades da comunicação, tanto na amplitude do conceito de mídia como no procedimento que se desenvolve em um tipo de abordagem não linear que parte e se estrutura a partir de um planejamento, que é repensado a cada passo, como referem Zielinski (2006) e Goddard (2014). Uma parte significativa da origem dos dados que compõem a descrição do objeto empírico é de mídias digitais.

Isso implica tanto uma amplitude de possibilidades, em termos da diversidade de informações, quanto diferentes formas de acesso a elas, pois, a cada novo *hiperlink*, mais dados surgem, assim como novas reflexões e ideias. Apesar da multiplicidade dos dados e das épocas em que foram publicados, o resultado dessas informações reunidas é apresentado em ordem cronológica. Com isso, objetiva-se propiciar um encadeamento lógico dos acontecimentos e dos elementos da história da Apanhador Só que contribua para sua adequada análise.

A arqueologia da mídia possibilita que, ao fazer arqueológico, sejam aliadas outras diferentes técnicas, como a da documentação direta intensiva. Desse modo, foram realizadas observações participantes em sete *shows* da Apanhador Só em Porto Alegre, em 2015 e 2016, sendo três deles apresentados no formato “Na sala de estar”, um em teatro, um em parque e dois em ocupações de escolas estaduais. Junto a isso, foram realizadas entrevistas em profundidade semiestruturadas com Alexandre Kumpinski, vocalista, guitarrista e compositor da banda; Carina Levitan, percussionista que integrou a banda de 2004 a 2008 e que foi fundamental para a constituição de sua identidade sonora; Marcelo Fruet, produtor do primeiro álbum da banda, com importante inserção na cena independente; e Pamela Leme, proprietária da agência de música independente Alavanca, que trabalhou com a Apanhador Só de diversas formas e em diferentes períodos, em termos de comunicação, assessoria de imprensa, produção executiva e agenciamento de *shows*. Esse tipo de entrevista acontece a partir de um roteiro, mas com a liberdade de desenvolverem-se determinadas questões que surjam, de acordo com a relevância identificada no contexto, para novos desdobramentos possíveis, os quais não se poderiam identificar sem que o pesquisador estivesse presente no momento da realização da entrevista. Outra técnica utilizada é a de análise de conteúdo, direcionada à compreensão das letras das canções da banda a partir de seu contexto, considerando-as também como elemento que a constitui esteticamente. A técnica é utilizada neste trabalho, para o conjunto da obra da Apanhador Só, até a etapa de criação e descrição de categorias. A aplicação das demais etapas é realizada com a letra de uma canção escolhida como a mais representativa da banda, por encaixar-se nas três categorias definidas.

Para este trabalho, não é considerada de forma específica a música em si, em termos de sua composição e de seus arranjos, pelo menos não em profundidade. Isso se deve por conta da base de conhecimento da qual se é

necessário dispor de antemão para tal abordagem, notadamente em teoria e análise musical. Além disso, essa forma de desenvolvimento de estudo não está no âmbito da área de concentração deste mestrado. Desse modo, esses elementos são comentados no decorrer do trabalho – por estarem presentes, serem percebidos e terem influência no contexto – sem, no entanto, a perspectiva de produzir um olhar aprofundado.

Passemos então à apresentação dos capítulos deste estudo. O capítulo “Pesquisa em música independente no Brasil” constrói o estado da arte a respeito desse tema de investigação acadêmica. Por meio de buscas no Banco de Teses e Dissertações da Capes, no Google Acadêmico e nos anais de eventos acadêmicos com grupos de pesquisa ou de trabalho dedicados à música, no âmbito das Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, observou-se o que já foi pesquisado sobre análise musical e de canções, contextos histórico e contemporâneo, cultura digital e os distintos desdobramentos, no que se relaciona a cenas musicais, a festivais, a bandas e artistas, assim como à Apanhador Só de forma específica.

No capítulo seguinte, “Perspectiva teórica da arqueologia da mídia imbricada com a Cibercultura e as Materialidades da Comunicação”, é encontrado o aporte teórico deste trabalho, sendo detalhada a arqueologia da mídia, bem como suas imbricações com a Cibercultura a partir da circunstância da ubiquidade e das tecnologias como processo contínuo. Frente a isso, a Cibercultura é relacionada à reconfiguração do mercado fonográfico, com seus desdobramentos, e ao contexto contemporâneo, com ênfase na cultura digital. Ao fim do capítulo, é descrito o olhar das materialidades da comunicação, com as questões da produção de presença e da experiência estética.

O capítulo que se segue a esse, “Procedimentos metodológicos: arqueologia da mídia como método e as técnicas complementares”, apresenta os procedimentos metodológicos adotados para a realização da pesquisa, com o detalhamento da arqueologia da mídia como metodologia. Junto a isso, são apresentadas as técnicas de pesquisa bibliográfica e documental, observação participante, entrevista em profundidade e análise de conteúdo, com suas escolhas específicas e suas justificativas.

No capítulo seguinte, “Apanhador Só: contexto e trajetória”, é focado o detalhamento da história da banda. As informações são apresentadas em ordem cronológica, elencando diferentes elementos artísticos, relacionais e de divulgação

que compuseram o desenvolvimento da banda, assim como seu contexto específico, de modo a produzir subsídios para a análise.

O capítulo “Análise dos elementos da trajetória da Apanhador Só” contém a abordagem analítica dos elementos da história da banda, relacionados ao suporte físico dos álbuns, aos vídeos e a outras questões do imagético, assim como às apresentações ao vivo, seus formatos e locais, além das letras das canções. Para isso, considera-se o referencial teórico no que tange à arqueologia da mídia e à Cibercultura, com suas diferentes imbricações, enfocando-se questões relacionadas à produção de presença e à experiência estética.

Por fim, o capítulo “Considerações finais” apresenta as conclusões a respeito do estudo realizado. São relacionadas as questões do problema de pesquisa e das hipóteses aos resultados obtidos com a análise.

Passamos, então, ao capítulo em que é apresentado o estado da arte sobre a pesquisa em música independente no Brasil. Nele, está a compilação de diferentes olhares sobre o tema no âmbito da investigação acadêmica.

2 PESQUISA EM MÚSICA INDEPENDENTE NO BRASIL

Com o objetivo de delinear a forma como vem sendo pesquisada a cena musical independente no Brasil, compondo o estado da arte sobre o tema, foi realizada a busca por trabalhos acadêmicos que versem sobre o assunto. Optou-se por centrar o olhar na pesquisa realizada somente no país, em razão de adotar uma forma clara de delimitar a busca. Essa escolha também objetiva fomentar a possibilidade maior de diálogo entre os trabalhos encontrados, assim como em relação a esse estudo, por conta das peculiaridades do Brasil que permeiam suas distintas regiões, ainda que considerando uma série de diferenças que se apresentam, tanto pela localização geográfica como por processos históricos e sociais específicos. As buscas foram realizadas no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, no Google Acadêmico e nos anais de eventos da área das Ciências Humanas e Sociais Aplicadas que possuem grupos de trabalho voltados à música, como o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom e o Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós.

Realizou-se busca pelos termos “música independente”, “banda independente” e “Apanhador Só”. Dentre os trabalhos localizados, estão três teses, 36 dissertações, 26 artigos, dois livros, três capítulos de livro e quatro trabalhos de conclusão de curso de graduação. Os estudos se dividem nas seguintes áreas de conhecimento: 44 são da área da Comunicação, seis da Sociologia, cinco da Música, três das Ciências Humanas e Sociais, três da Antropologia e dois da História.

Dentre esses, há trabalhos que abordam análise musical e das canções. É o caso do observado na dissertação de Souza (2014), que analisa a história da cidade de Florianópolis comparativamente às letras das canções das bandas independentes Engenho, da década de 1980, e Dazaranha, dos anos 2000. Cardoso Filho (2006), em sua dissertação, realiza a análise semiótica das canções de bandas de *heavy metal* de um selo independente de Salvador, considerando-as performances mediatizadas. Na dissertação de Campos (2008), é realizada a análise musical da Banda Mantiqueira. Outros estudos tratam da Lira Paulistana, expoente da música independente no fim da década de 1970 na cidade de São Paulo, assim como desdobramentos da chamada Nova Produção Independente da

década de 1990, ou abordagens que buscam problematizar a terminologia e a conceituação de música independente, como nos casos da dissertação de Ghezzi (2003), da dissertação e dos artigos de De Marchi (2005; 2006a; 2006b), na dissertação de Toledo (2005), no livro e no artigo de Vaz (1988; 2003) e no artigo de Vicente (2005).

Os demais trabalhos encontrados constroem um olhar sobre a música independente em relação a seu desenvolvimento imbricado com as tecnologias, principalmente a Internet. Dentre esses, há os que discutem os desdobramentos das questões da cultura digital na música independente, em sentido amplo. O artigo realizado por Vicente (2006) revela a relação entre aqueles que o autor considera como os três principais momentos da música independente: os já mencionados do fim da década de 1970 e dos anos 1990, chegando ao período da década de 2000, com a articulação ampla que propicia autonomia aos diferentes atores imbricados com o uso da Internet. A reflexão apresentada por Sá (2006) em seu artigo debate o crescimento das produções independentes no contexto atual de desenvolvimento das tecnologias. Nogueira (2008) aponta em sua dissertação as novas possibilidades para a cena a partir da reconfiguração do mercado fonográfico, assim como Lima (2014), em seu artigo que também discute as mediações no âmbito contemporâneo. As transformações na música independente também são detalhadas por Herschmann (2011), assim como por Herschmann e Kischinevsky (2011), destacando as tendências para o mercado.

Os modelos de distribuição são discutidos no artigo de Santos (2013), que observa os *sites* Jamendo e Trama Virtual, sendo esse também observado na dissertação de Reichelt (2011). Trata-se de questão sobre a qual também se debruça o artigo de Kischinevsky (2006), que aborda inclusive a revista OutraCoisa, vendida em bancas e que trazia em cada edição um CD independente. Nakano (2010) delinea em seu artigo os serviços que surgem a partir do crescimento da cena independente, como os voltados a produção, distribuição e divulgação de álbuns, assim como o de coordenação de presença digital e conteúdo. Os desdobramentos da tecnologia no início do século XXI, a partir do olhar sobre o selo GRV Discos, de Brasília, são debatidos na dissertação de Oliveira (2010). O artigo de Brittos e Oliveira (2006) discute o espaço para a música alternativa no canal musical de televisão MTV. A ascensão dos serviços de *streaming* é problematizada no artigo de Vicente, Kischinevsky e De Marchi (2016) como uma volta da

intermediação que a música independente havia rompido ao disponibilizar livremente os conteúdos em outros espaços.

As cenas musicais também são abordadas em trabalhos encontrados. A dissertação de Brito (2011) discute a cena musical de Belo Horizonte/MG, a partir de suas articulações em rede, que também acontecem com a Internet, propiciando ajuda mútua para fazê-la acontecer. A cena de Goiânia/GO é analisada na dissertação de Carrijo (2012), que estabelece uma trajetória desde a década de 1990, com os fanzines, desdobrando-a nas atuais possibilidades que a Internet propicia. Costa (2008) discute em sua dissertação o desenvolvimento da cena independente no estado do Maranhão a partir da Internet, com o compartilhamento de músicas no formato MP3. A cena independente da cidade do Rio de Janeiro foi observada na dissertação de Fernandes (2007), apresentando também a importância das tecnologias nas articulações. A tese de Ferreira (2008) aborda a cena de Brasília, verificando os desdobramentos desde 1990 até o período em que já se possuía a Internet, catalisadora de seu desenvolvimento, em 2007. Galletta (2013) apresenta dissertação sobre a cena paulistana a partir de um olhar sociológico a respeito do início da década de 2010, enfocando a influência das Internet nos processos. O estudo realizado por Giorgis (2016f), publicado como capítulo de livro, produz apontamentos a respeito da cena independente de Porto Alegre, utilizando-se de etnografia e mapeamento, também a partir de páginas do *site* de rede social Facebook, para produzir uma noção a respeito dos locais onde acontecem os *shows* e as articulações entre os diferentes atores, fortemente relacionadas com as possibilidades proporcionadas pelas tecnologias, incluindo-se a Internet. A cena de Recife/PE é abordada em três trabalhos encontrados, também evidenciando a importância do contexto digital, todos eles estudos etnográficos: a dissertação de Lima (2007) observa a cena por meio das bandas Eddie, Bonsucesso Samba Club, Mombojó e DJ Dolores; e a dissertação e a tese de Medeiros (2008; 2014) enfocam a cena metal, sendo que em seu segundo estudo é realizado um comparativo com a da cidade do Rio de Janeiro. A Internet também é apontada como catalisador da cena instrumental nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte/MG e Cuiabá/MT, na dissertação realizada por Pires (2013). E, por fim, no âmbito das cenas, o surgimento da Nova MPB a partir da reconfiguração propiciada pelas tecnologias é observado na dissertação de Almeida (2016), que faz uso da

cartografia das controvérsias da teoria ator-rede para realizar a análise em relação à MPB.

A respeito dos festivais e dos coletivos de música independente, foram encontrados, também, diversos estudos. A dissertação de Alves (2013) aborda a Feira da Música de Fortaleza, assim como a relação entre seus atores e as articulações pela Internet, meio cuja importância também é mencionada no artigo de Correa (2011), que observa a forma como os festivais são apresentados no caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo. Os festivais filiados à Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN) são detalhados na dissertação de Correa (2012) como mecanismos de circulação da música no contexto da reconfiguração. O trabalho de Herschmann (2010), publicado como capítulo de livro, aponta o crescimento dos festivais a partir das articulações realizadas pela Internet. O Festival de Música Independente Rock Sertão, realizado na cidade de Nossa Senhora da Glória/SE, desenvolvido também em razão das tecnologias, é analisado na dissertação de Oliveira (2013) como demarcador de um estilo de vida. No caso específico dos coletivos, dois trabalhos foram encontrados: o artigo de Reia (2012) discute as implicações da Internet no Coletivo Verdurada, voltado ao *punk-hardcore-straightedge*; já a tese de Solla (2014), em que é utilizada a teoria ator-rede, realiza a cartografia das controvérsias sobre o jogo de forças do coletivo Fora do Eixo.

O processo de articulação de bandas e artistas independentes no contexto da comunicação digital e com desenvolvimento a partir do uso da Internet é enfocado por uma série de trabalhos localizados. A banda O Teatro Mágico, que se articula de forma independente desde o início, é tema do trabalho de conclusão de curso de graduação de Serafim (2016), que enfoca nichos e oportunidades propiciados pela Internet. Aniteli (2013), em sua dissertação, aborda o desenvolvimento da mesma banda, em estudo em que a compara com Jammil e Uma Noites, sendo essa vinculada a uma gravadora *major*. De Marchi (2012) também analisa as ações de O Teatro Mágico, em artigo que inclui as bandas Móveis Coloniais de Acaju, Forfun e Calcinha Preta. Ofugi (2010) discute em sua dissertação a Internet livre como meio do músico independente, abordando as articulações de Móveis Coloniais de Acaju, O Teatro Mágico e Mallu Magalhães. Essa artista é também observada na dissertação de Ito (2011), por meio de estudo etnográfico em perfis do *site* de rede social MySpace – que oportuniza a disponibilização de informações sobre os artistas e suas músicas para *download* –, assim como a banda Restart. A sustentabilidade

da banda Forfun no contexto digital é o tema da dissertação de Lopes (2013). A banda de metal Vomer, de Montes Claros/MG, é analisada na dissertação de Carvalho (2011) em seu desenvolvimento por meio das tecnologias, abordagem também utilizada na dissertação de Farias (2015) a respeito do artista independente Andread Jó, de Fortaleza/CE. A banda instrumental Macaco Bong é abordada em dois trabalhos encontrados: as dissertações de Resende (2013) e Pereira (2014) estudam o caso de seu desenvolvimento com a utilização das tecnologias, incluindo-se a Internet, relacionado com o coletivo Fora do Eixo. O artigo realizado por Lucena e Alberto (2014) a respeito da banda Los Porongas discute, junto à produção e à circulação por conta das tecnologias, a expressão identitária relacionada ao estado do Acre. Na continuidade dos estudos encontrados que tratam de artistas e bandas, está o trabalho de Duarte (2016), que compara as diferenças no *site* da banda Móveis Coloniais de Acaju quando era independente e depois, quando passou a ter contrato assinado com a gravadora Som Livre.

A dissertação de Belo (2016) traz a questão do digital como oportunidade para o *funk* ostentação independente, enfocando os artistas MC Gui e MC Guimê. Ainda no âmbito do *funk*, a dissertação de Viana (2009) observa a produção em rede e a desintermediação no contexto da reconfiguração, tendo como tema o Bonde do Rolê. Casanova (2016) analisa em seu artigo o desenvolvimento independente do *rapper* Emicida para a produção, a distribuição e a divulgação de seu trabalho utilizando as tecnologias, por meio de seu selo, Laboratório Fantasma.

Aproximando-nos um pouco mais do contexto atual no Rio Grande do Sul, temos a tese de Conter (2016), que, dividido em platôs e utilizando-se da arqueologia da mídia, faz um levantamento das formas independentes de desenvolvimento do trabalho em música articuladas pelas tecnologias e com a utilização do *lo-fi*, abrangendo artistas como Yoñlu e Tony da Gatorra, assim como a banda Chimi Churris. Rodrigues (2015), em seu trabalho de conclusão de curso de graduação, realiza sua observação acerca de quatro bandas que se articulam *online*: Carne Doce (esta de Goiânia/GO), Mar de Marte, Dr. Hank e Frida. No artigo de Ribas (2015), são analisados os processos de financiamento coletivo, também conhecido como *crowdfunding*, realizados pelos artistas Beбето Alves, Nei Lisboa e Vitor Ramil.

Chegando, enfim, aos estudos encontrados que tratam sobre a Apanhador Só, temos a observação realizada por Bottoni (2016) em seu trabalho de conclusão

de curso de graduação a respeito do processo de *crowdfunding* realizado pela banda para a viabilização de seu álbum “Antes que tu conte outra”. Outros trabalhos encontrados, na forma de artigos, abordam diferentes aspectos da Apanhador Só, com os seguintes enfoques: o *show* “Acústico-sucateiro crowdfundístico na Redenção”, que contou com 8 mil usuários do Facebook confirmados em seu evento no *síte* de rede social, a partir de imersão etnográfica (GIORGIS; MARONEZE; MONTARDO, 2016); o evento no Facebook do mesmo *show* como espaço de memória construído por meio de jornalismo participativo (GIORGIS, 2016g); e a análise do discurso no videoclipe da canção “Rota” em meio digital, que foi publicado no canal da banda no YouTube, sendo replicado em seu perfil no Twitter e em sua página do Facebook (GIORGIS, 2016a).

É possível observar, nos diferentes estudos a respeito da música independente no Brasil, uma larga utilização dos enfoques baseados no contexto digital como potencializador dos processos de produção, divulgação e distribuição. Embora diversas, as abordagens, em sua maioria, direcionam o olhar para as questões das articulações em rede e o fortalecimento de nichos no ambiente da reconfiguração do mercado fonográfico. A partir desse estado da arte, pode-se visualizar a abrangência do uso da Internet para as articulações da música independente em diferentes regiões do país. Verifica-se, também, a necessidade de um olhar que enfoque de forma mais profunda a cena de Porto Alegre, centrando-se no detalhamento de uma banda da cidade.

Observando-se os trabalhos que analisam a música independente e seus diferentes aspectos, visualiza-se o quão interessante pode ser um estudo que contemple relação articulada entre a arqueologia da mídia e as questões imbricadas da Cibercultura, assim como as que se relacionam à produção de presença e à experiência estética a partir das Materialidades da Comunicação. A partir disso, reforça-se a importância do enfoque e da abordagem do presente estudo.

Passamos, então, à compreensão da arqueologia da mídia como olhar teórico. Aliado a isso, está o detalhamento das questões referentes à Cibercultura e às Materialidades da Comunicação.

3 PERSPECTIVA TEÓRICA DA ARQUEOLOGIA DA MÍDIA IMBRICADA COM A CIBERCULTURA E AS MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO

Neste capítulo, é detalhada a arqueologia da mídia como perspectiva teórica, com Friedrich Kittler (1999); Jussi Parikka (2012); Siegfried Zielinski (2006); e Michael Goddard (2014). Seus diferentes desdobramentos são relacionados com diversas questões da Cibercultura, com a consulta a Pierre Lévy (1999); André Lemos (2013); Timothy D. Taylor (2001); Marcelo Kischinhevsky e Micael Herschmann (2011); Axel Bruns (2008); Henry Jenkins (2008); Alex Primo (2013); Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green (2014); Ticiano Paludo (2010); Suely Fragoso, Raquel Recuero e Adriana Amaral (2013); Thiago Soares (2013); Jay David Bolter e Richard Grusin (1999); Chris Anderson (2006); Raquel Recuero (2014); e Simon Reynolds (2011). A esses aspectos, é relacionado o que tange às Materialidades da Comunicação, a partir da produção de presença e da experiência estética, com Hans Ulrich Gumbrecht (2010), e, nisso, Eloy Fernández Porta (2010), no que se refere à relação entre música e letra em uma canção.

A arqueologia da mídia, de acordo com Parikka (2012), busca entender o presente e o futuro por meio da escavação do passado, não estando, porém, somente interessada na escrita de narrativas históricas. Trata-se, conforme o autor, de um modo de investigação de novas culturas da mídia por meio das novas mídias do passado, também analisando práticas criativas na cultura da mídia, tanto de forma teórica quanto artística, assim como regimes de memória. As culturas da mídia são vistas pela arqueologia da mídia como sedimentadas e em camadas, segundo o autor, consistindo em “uma dobra do tempo e da materialidade onde o passado pode ser subitamente descoberto como novo, e as novas tecnologias se tornam obsoletas cada vez mais rápido” (PARIKKA, 2012, p. 3).

A História da mídia, considerando-se o contexto da cultura da tecnologia, em que nada dura, é um espaço em que se pode atuar no sentido de influenciar que conceitos e ideias tenham vida por mais tempo, de acordo com Zielinski (2006). O progresso técnico inexorável é uma ideia tida quase como natural, trazendo como resultado um futuro onde “o que já existiu está subjugado à noção de tecnologia [...] como ‘força universal’.” (ZIELINSKI, 2006, p. 19, grifo do autor). O autor propõe uma perspectiva em que se busque não o velho no novo, mas em que se encontre algo novo no velho.

A partir dessa ótica, o autor aponta a necessidade do entendimento da História como algo presente, para além de um processo de aceitação. Ela pode ser desenvolvida como uma atração especial, quando há um valor que permita isso. Assim, é possível visualizar um processo de continuidade, em que a passagem do tempo aperfeiçoa grandes ideias arcaicas. Nas palavras do autor, “tudo sempre estava ao redor, apenas numa forma menos elaborada.” (ZIELINSKI, 2006, p. 19). Isso representa uma alteração na forma como se vê e se descreve o progresso, dissociando-o da noção de um fluxo do inferior ao superior.

De acordo com Parikka (2012), é possível visualizar as antigas mídias como novas, também, por meio das lentes do digital, que aponta que novidade é um conceito relativo. Da mesma forma, quando são consideradas as questões sociais por meio das quais eficiências técnicas são mobilizadas como negociações entre audiências, torna-se secundário um foco em qualidades técnicas tais como a capacidade, a performance e a velocidade.

Nesse âmbito, é preciso considerar, de acordo com Zielinski (2006), as mídias como espaços de ação para conectar o que está separado, por meio de iniciativas construídas para isso. A situação das pessoas é determinada pelas mídias, segundo Kittler (1999), que coloca que elas merecem uma descrição, apesar de ou por conta dessa característica de determinação. A profunda desumanidade da tecnologia, conforme Zielinski (2006), sob um certo olhar, é expressa a partir de sua criação, que raramente ocorre como extensão do humano e do vivente, e sim como oposição à imagem tradicional destes.

O enfoque na materialidade e nas ecologias materiais de objetos, sistemas e processos midiáticos é um dos valores fundamentais da arqueologia da mídia, conforme Goddard (2014). À tendência do olhar centrado no não corporificado e imaterial sobre as tecnologias informacionais, a arqueologia da mídia contrapõe-se, iluminando o que frequentemente é ignorado pelos estudos de mídia convencionais, como a ecologia material de entidades humanas, não humanas e maquínicas, assim como estratos orgânicos, inorgânicos e geológicos em que são baseados sistemas e redes de mídias técnicas. Nessa abordagem, os dados e as informações constroem os objetos empíricos como objetos de conhecimento, com a desvinculação dos aspectos não informacionais de sua constituição física.

A noção do tempo profundo da mídia é uma proposta de Zielinski (2006), que busca uma inversão com respeito ao tempo, no contexto atual de alta velocidade da

tecnologia, a qual permeia todos os âmbitos da vida, para revelar momentos dinâmicos em seu registro arqueológico. Com isso, pretende não expandir o presente e defender uma desaceleração de ritmo, mas, sim, “celebrar essa heterogeneidade para entrar desse modo num relacionamento tensional com diversos momentos atuais, relativizá-los e torná-los mais significativos.” (ZIELINSKI, 2006, p. 28).

Assim, Zielinski (2006) apresenta o conceito de anarqueologia, aproximando *archaiologia* – narrativa da História, o antigo, o original (*archaios*) e *archein* – ato de governar, assim como aproxima *archos* – líder – e *anarchos* – a ausência de líder e a falta de restrição. Por conta disso, o autor defende o uso de dispositivos técnicos numa história que vincule imaginação, escuta e arte da combinação, privilegiando possibilidades variadas e com muitos aspectos, em sentidos e realidades, na forma de produtos, na qual deve haver a opção de sair pela tangente e ser entusiástica e, ao mesmo tempo, crítica. Trata-se de um método que aprecia as surpresas, sem, no entanto, ter a ver com falta de rumo ou com perambulação, descrevendo, portanto, um padrão de pesquisa.

De acordo com Parikka (2012), a arqueologia da mídia desenvolve-se como um conjunto de teorias e métodos para entender as dinâmicas das antigas e das novas mídias, assim como a midiatização das culturas de memória. O pensamento baseado na arqueologia da mídia, conforme o autor, não se inicia nas mídias do passado ou no atual contexto de cultura digital: ele começa no meio, desenvolvendo-se a partir da imbricação entre passado e presente, com a aceitação da complexidade que essa decisão traz. Ainda segundo o autor, entre os temas-chave e os contextos para a utilização da arqueologia da mídia, estão a modernidade, o cinema, histórias do presente e histórias alternativas. Para este estudo, interessam especialmente esses dois últimos.

A arqueologia da mídia, enquanto escreve histórias do presente, pensando culturas históricas da mídia dinâmicas e complexas no centro da forma como analisamos os ambientes da mídia atual, também busca passados, presentes e futuros alternativos, de acordo com Parikka (2012). Nesse contexto, e questionando discursos de novidade, a arqueologia da mídia, segundo o autor, atua no sentido de desafiar a amnésia estratégica da cultura digital.

Os aparatos meramente mecânicos existentes antes da eletrificação, assim como da mídia e seu desdobramento eletrônico, como aponta Kittler (1999), foram

os primeiros a armazenar dados sensoriais. Eram eles o fonógrafo, capaz de gravar e reproduzir sons, e o cinematógrafo, por meio do qual os filmes mudos armazenavam visões. Esses aparatos, cujos nomes derivam da escrita, foram capazes de armazenar o tempo, conforme o autor – visão compartilhada por Zielinski (2006). Assim, podem ser consideradas mídias do tempo todas as técnicas para a reprodução de mundos existentes e para a criação artificial de novos mundos. Entre elas, Kittler (1999) menciona a fotografia, a telegrafia, a vitrola e os discos – que tornam o tempo permanentemente disponível – e a câmara cinematográfica.

O monopólio da escrita, que funcionou como mídia universal em tempos anteriores ao conceito de mídia, deu origem ao monopólio de bits e fibras óticas, conforme Kittler (1999), em sistemas de mídias que distribuem os dados, computando somente a qualidade de transmissão de mídias de armazenamento, que aparecem como seu conteúdo. Trata-se, conforme o autor, de um estado n da máquina universal discreta de Alan Turing⁵: o mundo do simbólico torna-se o mundo da máquina, e, para todas as criaturas, números e dados tornam-se a chave. Em relação a isso, Zielinski (2006) aponta que a intervenção mais efetiva nas estruturas temporais é representada pelos computadores, sintetizando diversas tecnologias, e, mais fortemente, a Internet, na qual todas as mídias convivem. O autor salienta, no entanto, que essas mídias continuam existindo de forma independente das conexões em rede, entrando em contato entre si de vez em quando.

Nisso, Zielinski (2006) dialoga com o apontado por Kittler (1999) sobre a digitalização geral dos canais e das informações, que conduz à convergência entre televisão, rádio, telefone e correio – que antes eram mídias distintas – por meio dos cabos de fibra ótica, possibilitando a conexão das pessoas a um canal que pode ser utilizado por qualquer meio. Apagam-se, conforme Kittler (1999), as diferenças entre mídias individuais, e todo meio pode ser traduzido em outro, cuja vinculação em base digital irá apagar o conceito específico de mídia. Os elementos constitutivos das mídias, como voz, texto, imagem e som, reduzem-se no que os consumidores conhecem por interface, sendo, portanto, efeitos de superfície. Possibilitar a interatividade, de acordo com Lemos (2013), é a função da interface, que se

⁵ Kittler (1999) explica que Alan Turing foi o matemático inglês que criou, em 1936, a máquina universal discreta. Podiam ser lidos pelo aparelho uma tira de papel que abrangia seu programa e os dados com os quais trabalhava, o que nela era inserido e dela saía, sendo os dados reduzidos a informações binárias – um sinal e sua ausência, 1 e 0. Essa criação deu origem ao que hoje conhecemos como computador.

estabelece, segundo Zielinski (2006), como uma fronteira entre usuários ativos das máquinas ou mídias e as máquinas e programas ativos ou dispositivos, ao mesmo tempo dividindo e conectando essas duas diferentes esferas.

A Internet, para a arqueologia da mídia, é considerada uma tecnologia material, e a abordagem proporciona concentrar-se nas relações técnicas, econômicas, sociais e ambientais que sustentam a rede e são geradas por ela, conforme Goddard (2014), trazendo atenção também para os substratos materiais sob ou atrás do conteúdo da Internet e dos seus componentes tecnológicos. O autor também problematiza a conceituação de mídia após o surgimento das novas mídias, a partir da década de 1970, com a evolução tecnológica que culminou no ambiente digital em que hoje vivemos, o qual podemos chamar de Cibercultura. Nesse contexto, também se apresenta a arqueologia da mídia em associações de mídia específicas, em que são articulados agenciamentos maquínicos e humanos, a partir de um entendimento das máquinas em termos tecnológicos e também políticos, como em ações questionadoras da economia política da mídia de massa. Isso se relaciona com o colocado por Kittler (1999), que considera que, apesar das modificações, ainda se tratam de mídias e constituem entretenimento, estabelecendo-se uma indústria com novas sensorialidades, o que dialoga com a arqueologia apresentada por Zielinski (2006), que busca manter aberto o conceito de mídia tanto quanto possível.

Cabe, neste momento, compreender a Cibercultura relacionada com a reconfiguração do mercado fonográfico. A Cibercultura foi definida por Lévy (1999) como o conjunto de valores, práticas, atitudes, modos de pensamento e técnicas, materiais ou intelectuais, que se desenvolvem com o crescimento do ciberespaço, o que o autor conceitua como a estrutura material e informacional da comunicação digital. O ciberespaço, para Lemos (2013), é parte vital da Cibercultura, configurando-se como um complexificador do real. A impossibilidade da separação entre as pessoas e seu ambiente material, assim como dos itens por meio dos quais se atribui sentido à vida e ao mundo, é apontada por Lévy (1999) como um desdobramento da concepção de que as técnicas são imaginadas, fabricadas e reinterpretadas no processo de seu uso pelas pessoas, e é essa utilização que constitui a humanidade, assim como a linguagem e as instituições sociais complexas.

Com isso, podemos perceber a interação entre *online* e *offline* e a fluidez de suas fronteiras, com um entendimento que surge, conforme Fragoso, Recuero e Amaral (2011), inspiradas em Hine (2000), a partir da consideração da Internet como artefato cultural. Observa-se a rede, portanto, como um elemento da cultura, que compõe o cotidiano e pode ser visualizada por meio de suas conexões. É possível relacionar isso com o que propõe Lévy (1999), que aponta as tecnologias como produtos de uma sociedade e de uma cultura, por meio da invenção, da produção, da utilização e da interpretação das técnicas por parte das pessoas, de diferentes formas. As técnicas, conforme o autor, possuem implicações culturais e sociais variadas, assim como trazem projetos e esquemas imaginários. Ideias, projetos sociais, interesses econômicos, estratégias de poder e utopias – ou seja, o que constitui os jogos das pessoas em sociedade – agem e reagem por trás das técnicas, numa multiplicidade de significações. Isso é evidenciado, segundo o autor, no caso do digital, que corresponde tanto a interesses de poder político quanto oportuniza o aumento da autonomia dos sujeitos, melhorando a colaboração entre as pessoas por meio de formas de inteligência coletiva e distribuída.

Diante disso, de acordo com Lévy (1999), é possível afirmar que a sociedade é condicionada por suas técnicas, que são produzidas dentro de uma cultura e abrem opções culturais e sociais que não poderiam ser pensadas sem a presença dessas técnicas, podendo trazer uma evolução geral da civilização, como é o caso do ciberespaço. As formas de uso das tecnologias impõem-se antes mesmo de o processo de discussão sobre suas possibilidades articular-se de forma ampla, segundo o autor, por conta da efervescência de movimentos sociais e práticas de base, como o que deu origem a interfaces gráficas interativas, comunidades virtuais, hipertexto ou mesmo a *web*⁶. A Cibercultura, aponta o autor, tem como um de seus principais motores a inteligência coletiva, visto que essa tem, no ciberespaço, um instrumento privilegiado. A inteligência coletiva articula-se pela sinergia de projetos e competências, pela constituição de dinâmicas de memórias em comum, pela ativação de modos de colaboração flexíveis e transversais e por uma distribuição coordenada de centros de decisão, conforme o autor, pressupondo um questionamento de poderes. Assim, a inteligência coletiva é uma condição, em um

⁶ Interface navegável da internet, com seus diferentes conteúdos: páginas com imagens, textos, vídeos e hipertexto (LÉVY, 1999).

processo complexo e ambivalente, para o desenvolvimento do ciberespaço e, por consequência, da Cibercultura, acelerando o ritmo da alteração tecnossocial.

Após o surgimento dos computadores, nos Estados Unidos e na Inglaterra, em 1945, segundo Lévy (1999), e de sua virada fundamental, nos anos 1970, com os microprocessadores, a década de 1980 foi o prenúncio do que se desdobraria no contexto contemporâneo multimídia. Isso se processou quando a informática passou a fundir-se com as telecomunicações, com o audiovisual e com a editoração, sendo que o primeiro âmbito em que a digitalização se inseriu foi no domínio da produção e da gravação de músicas. No fim daquela década e no princípio dos anos 1990, conforme o autor, as tecnologias surgiram como a base de um novo espaço de comunicação, sociabilidade e organização, a partir de um movimento sociocultural profissional e acadêmico nos Estados Unidos. Já no fim dos anos 1990, Lévy (1999) apontava uma projeção de que os usos sociais da tecnologia seriam ampliados em potência, redução de custos e descompartmentalização. De acordo com Lemos (2013), um processo de negociação, distorção e apropriação a partir de uma nova dimensão de espaço e de tempo de informação e comunicação ao redor do mundo irá acontecer, e já estava acontecendo, com toda a economia, a cultura, o saber e a política do século XXI.

A partir desse processo, conforme Lévy (1999), aconteceu a propagação da copresença e da interação, que se articula entre quaisquer pontos do espaço físico, social ou informacional, ao que o autor aponta como universalização da Cibercultura, sendo complementar à tendência de virtualização. Isso se processa tanto pela digitalização da informação quanto pela virtualização geral da economia e da sociedade, por meio do encorajamento de uma forma de relacionamento quase independente de localização geográfica e baseada em comunicação assíncrona. Esse potencial de universalidade corresponde, segundo o autor, a uma interconexão geral a se processar entre as pessoas, as informações e as máquinas, o que se concretizou com o passar dos anos.

O crescimento da Cibercultura a partir de um movimento social, afirma Lévy (1999), articulou-se conforme três princípios: a interconexão, por meio da comunicação interativa em um contínuo sem fronteiras; as comunidades virtuais, construídas com base em afinidade de interesses e conhecimentos, além de projetos mútuos em um processo de cooperação ou troca; e a inteligência coletiva,

numa sinergia de saberes que seria a finalidade última da Cibercultura. Os três princípios, de acordo com o autor, se inter-relacionam.

Outro aspecto relevante, apontado por Lévy (1999), é o que se refere ao ciberespaço como a forma de usar uma infraestrutura por meio de uma inventividade indissociavelmente social, sem a separação entre conteúdo e rede, que foi a forma como se desenvolveu a Internet. Como explica Lemos (2013), a conexão ao ciberespaço é, simbolicamente, a passagem de um social marcado pelo sujeito isolado para um coletivo tribal e digital, num rito de passagem da era industrial à pós-industrial, ou ainda da modernidade à pós-modernidade. O ambiente da Cibercultura, conforme Lemos (2013), configura-se como um instrumento de conexão em que são potencializadas todas as formas de socialidade contemporâneas. Para esse autor, a imbricação entre a socialidade contemporânea e o ciberespaço é a essência da Cibercultura, a qual parece instituir uma relação de proximidade e de sentimento comunitário, ao mesmo tempo que acontece uma valorização da informação e do conhecimento.

Hoje, o ambiente cultural é permeado de forma intensa pelas tecnologias. Elas são vetores de experiências estéticas e de compartilhamento social de emoções, desdobrando-se em um processo de onipresença que é quase imperceptível, de acordo com Lemos (2013). A partir das tecnologias, nesse contexto, verifica-se que um conjunto de práticas sociais e comunicacionais rege a Cibercultura, conforme Lemos (2005). Isso ocorre com base no princípio da *re-mixagem*⁷, a partir de três leis fundadoras: a liberação do polo da emissão, com as formas livres de difusão de informações; o princípio de conexão em rede, com a modificação no estabelecimento de vinculações e fluxos; e a reconfiguração de formatos midiáticos e práticas sociais, com o modo reformulado de formas de ação e de modelos de distribuição.

No que se relaciona ao que Lemos (2005) traz da primeira lei fundadora da Cibercultura, com a liberação do polo da emissão, Lévy (1999) aponta a questão de o conjunto da cadeia de produção da música poder ser controlado pelos músicos, tanto no sentido da produção quanto no da disponibilização do trabalho. O autor coloca esse processo, em certo sentido, como um retorno a algo característico da tradição oral, que seria a apropriação pessoal da produção musical.

⁷ Grafia utilizada pelo autor.

Esse contexto, com a consolidação da cultura *remix*, é apresentado por Lemos (2005), considerando as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre. A produção é potencializada pela dinâmica da sociedade contemporânea e pela forma como se configuram as ferramentas digitais. Assim, conforme o autor, a produção articula-se a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, em um contexto que propicia novos critérios de criação, criatividade e obra. Instaura-se, de acordo com o autor, a questão radical da possibilidade de emissão e recepção de informações em tempo real, por qualquer pessoa, nos mais diferentes formatos e modulações. Taylor (2001) aponta, nesse contexto, que a tecnologia digital possibilita a gravação dos sons, assim como sua infinita e perfeita produção de cópias sem perda de qualidade, ao mesmo tempo que as pessoas, utilizando seus computadores e *softwares* de baixo custo, que são facilmente encontrados na Internet, puderam começar a fazer música por si próprias. Em consonância a isso, conforme Kischinhevsky e Herschmann (2011), as tecnologias propiciaram uma alteração nos diferentes aspectos da cadeia produtiva da música: a pré-produção e a produção – que tiveram seus custos barateados –, a distribuição, a comercialização e o consumo. A questão da democratização das ferramentas de produção é também apontada por Anderson (2006) como a primeira das três forças da Cauda Longa, baseada na ideia da visualização do desenho de uma curva de demanda em um gráfico observando a longa linha rente à parte inferior que, contudo, não toca o ponto zero, constituinte do mercado de nichos advindo da maior oferta de bens possibilitada pelas tecnologias.

De acordo com Jenkins (2008), acontece, no contexto da cultura da convergência – que retomaremos mais adiante neste trabalho –, uma interação, de maneiras imprevisíveis, entre o poder do produtor de mídia e o do consumidor. As mídias de diferentes épocas, segundo o autor, colidem, assim como ocorre um cruzamento entre a mídia corporativa e a mídia alternativa. Relacionam-se, conforme o autor, a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva, em um processo que combina o fluxo de conteúdo em diferentes suportes, a cooperação entre mercados e o comportamento do público. As experiências do entretenimento são buscadas pelo público em qualquer parte.

Cabe, neste momento, passarmos à segunda lei fundadora da Cibercultura, conforme Lemos (2005): o princípio da conexão em rede. A Internet possibilitou que a distribuição da música se tornasse livre, com as vinculações acontecendo em rede

e trazendo novos formatos e práticas sociais. Os canais possíveis de distribuição pela Internet, com o *download* das músicas pelo *site* do artista ou da banda, assim como a divulgação por meio de *sites* de redes sociais como Twitter, Facebook, SoundCloud, YouTube e outros, possibilitam a circulação do trabalho, fazendo com que um público potencial o conheça e ampliando a possibilidade de agendamento e divulgação de *shows*.

Nesse âmbito, cabe trazer o apontado por Bruns (2008), no que tange à importância da facilidade e da confiabilidade do acesso ao conteúdo em uma fonte de reputação e num formato conveniente, o que é o caso do *download* diretamente do *site* do artista, em arquivo compactado que muitas vezes também inclui capa, encarte e letras das músicas; o custo relativo para o usuário, em termos de tempo e esforço, o que é simplificado quando o acesso direto é divulgado nos canais do próprio artista; e a lealdade do usuário com o criador do conteúdo. Considera-se, na forma aqui proposta, que aquilo que se colocaria como lealdade poderia ser expresso pelos fãs na forma de acessos ao *site* e *downloads*, assim como outras interações possíveis nos *sites* de redes sociais, como uma forma de manutenção do trabalho do artista.

A democratização das ferramentas de distribuição é colocada por Anderson (2006) como a segunda força da Cauda Longa, possibilitando maior acesso aos nichos ao divulgar e disponibilizar os conteúdos. O autor ainda aponta a música para *download* gratuito como forma de ampliar a possibilidade de formação de público para *shows*. Alia-se a isso o que o autor chama de economia da reputação, por meio das informações e conteúdos disponibilizados pelas bandas e artistas de forma a se disseminarem amplamente. Ele traz como um exemplo forte da época para isso a utilização do *site* de rede social MySpace, que possibilita a criação de um perfil com informações sobre a banda ou o artista, com a disponibilização das músicas em MP3 para serem baixadas.

A circulação de conteúdos na Internet, de acordo com Jenkins (2008), depende de que os consumidores participem ativamente do processo. Ela é baseada nas interações sociais, a partir de um novo conjunto de regras, em uma cultura participativa relacionada a novos modelos de produção cultural. Esse processo pode, segundo o autor, ser entendido como inteligência coletiva, a partir de novas estruturas sociais, e é conduzido pelos consumidores.

Primo (2013) aponta o questionamento por parte de Jenkins (2009 apud PRIMO, 2013), com respeito ao enfoque tecnicista, para construir uma abordagem que considere os aspectos culturais da aproximação entre os que produzem e consomem, bem como a circulação dos diferentes produtos nos meios. Assim, simples polarizações, tais como “indústria versus audiência, celebridades versus fãs, produtos culturais massivos (maus) versus produção independente (boa e autêntica)” (PRIMO, 2013, p. 15), não contribuem para um olhar aprofundado sobre essas questões, pois ocultam as inter-relações, no contexto atual da Cibercultura, da estrutura midiática contemporânea. Não é possível, de acordo com o autor, pensar a vida sem as mediações digitais, que a transformaram em todos os seus aspectos. Assim, verifica-se como ato político a utilização das interfaces fáceis, baratas e, por vezes, gratuitas, tornadas disponíveis pelos meios digitais, segundo Primo (2013), com a liberdade de expressão e os movimentos espontâneos em rede, que possuem força própria, em ações transformadoras que atuam no sistema capitalista com base em seu interior. Junto a isso, o autor aponta o envolvimento ativo das audiências com a produção e a circulação dos produtos culturais por elas consumidos, a partir da reflexão de Jenkins (2009 apud PRIMO, 2013) a respeito da Cultura da Convergência.

Passemos, então, à terceira lei fundadora da Cibercultura: a reconfiguração de formatos midiáticos e práticas sociais, conforme Lemos (2005). Já foram apresentadas, no desdobramento das duas primeiras leis, as questões de produção da música pelos artistas e pelas bandas, assim como as formas de distribuição por meio da Internet, pela conexão em rede. Nesse âmbito, torna-se fundamental a observação, segundo Primo (2013), das negociações das posições de produção e de recepção dos interagentes envolvidos, assim como a alternância dessas condições, olhar esse que vai para além dos recursos da tecnologia, considerando o que acontece entre todos os atores.

A liberação do polo emissor e o princípio da conexão em rede produziram uma transformação no que chamamos de indústria fonográfica, que é, de acordo com Paludo (2010, p. 25), “o conjunto de atores sociais que atuam em todos os processos que envolvem a criação, gravação, circulação, comercialização e promoção do material musical”. A indústria fonográfica tradicional, baseada nas grandes gravadoras – também chamadas *majors* –, no âmbito dos grandes artistas, nos quais são feitos altos investimentos e cujos álbuns possuem expressivos

números de venda – o que chamamos de *mainstream* – vem passando por um processo de reconfiguração, de acordo com Kischinhevsky e Herschmann (2011), desde 1997. Assim, reduziu-se o número de artistas e funcionários nas grandes gravadoras, passou a ser repensado o formato de álbum como produto musical e antigas funções na cadeia produtiva desapareceram – enquanto outras, relacionadas a tecnologias digitais, surgiram.

Zielinski (2006) aponta que a operação e o projeto da interface evidenciaram a colisão de conceitos opostos do trabalho criativo com e na mídia centrada na informática, num processo em que ao mesmo tempo ocorre uma divisão e uma conexão entre as esferas dos usuários ativos das máquinas e das máquinas e programas ativos. Na década de 1990, a orientação dos conceitos e dos desenvolvimentos dominantes da mídia buscava tornar imperceptível a fronteira entre essas duas esferas. Assim, estaria o usuário imerso numa suposta realidade virtual de imagens e sons, com as interfaces projetadas para manter a tensão inerente com mundos externos aos dispositivos, objetivando intensificar o prazer dos dois mundos.

Hoje, os mundos midiáticos tornaram-se ubíquos. As relações no contexto contemporâneo necessitam ser criadas continuamente de outras formas, por serem de curta duração, conforme Zielinski (2006), não sendo receptivas à generalização. Assim, na ótica da arqueologia da mídia, segundo o autor, a música e o som desempenham um papel significativo: eles são artes do tempo, por serem artes que funcionam com e por meio de mídia técnica avançada. Hoje, trata-se de informação baseada no código binário do computador digital e é, portanto, imaterial. Por conta disso, o autor salienta o descrito por Jean-François Lyotard (1987 apud ZIELINSKI, 2006), que pontua que a cultura contemporânea valoriza a performance que constitui um evento, ou seja, um momento de troca imediato e direto em tempo real, também designado como instante.

Aliam-se a isso as qualidades de experiência dependentes do tempo, como aponta Zielinski (2006), que também podem ser chamadas de processos dinâmicos, na saída de um sistema máquina-máquina ou humano-máquina. O autor apresenta a importância de que se assegure o estabelecimento de diferenças marcantes entre as qualidades que operam na entrada (*input*) e na saída (*output*), na re-forma⁸, que

⁸ Grafia utilizada pelo autor.

acontece durante o processo, que consistiria num trabalho eficaz sobre a interface. Conforme o autor, em um pensamento que se expande para todos os mundos midiáticos, “o tempo projetado ou criado deve devolver às pessoas algo do tempo que a vida lhes roubou.” (ZIELINSKI, 2006, p. 302). Assim, essa transformação é necessária, a partir do envolvimento dos criadores ou ativistas midiáticos, e indo para além das capacidades das máquinas para que o tempo processado não seja tempo perdido. Observa-se, portanto, a importância de um significado na experiência de um usuário ou consumidor com um produto midiático.

Mencionando outras formas de manifestações artísticas, mas em algo que pode ser aplicado à música, Lévy (1999) coloca que a criação de uma obra não tem mais o mesmo sentido nem o mesmo valor que antes do grande volume informacional propiciado pela Cibercultura, o que desvaloriza a informação. A onipresença da música, a partir da disseminação das tecnologias digitais, conforme Kischinhevsky e Herschmann (2011), oportunizou que a música esteja acessível como nunca antes, ao mesmo tempo que, num mercado de bens simbólicos, o estabelecimento de seu valor de troca nunca foi tão difícil. Nesse contexto, podemos apontar o apresentado por Paludo (2007 apud PALUDO, 2010), que problematiza o crescimento do desinteresse pela aquisição do produto música. Kischinhevsky e Herschmann (2011) também mencionam a desvalorização do fonograma e o impacto do compartilhamento da música em arquivos no formato MP3, que se expandiu com a popularização das conexões de Internet em banda larga – que passou a ocorrer no Brasil a partir da década de 2000 –, e acabou por ocasionar todo um processo transformador na indústria tradicional.

Cabe mencionar o que Lemos (2013) apresenta como as combinações múltiplas sendo a única possibilidade para os artistas, as quais podem ser, conforme Lemos (2013), as colagens, os *happenings* e as performances. Em consonância com isso, Lévy (1999) aponta a importância do que chama de *happening* – ou seja, a criação de um acontecimento – tornar-se mais relevante no contexto, considerando-se que a gravação não é mais o principal fim ou referência. Assim, Lévy (1999) define o contexto da Cibercultura como da ordem da performance, exemplificado pelo reencontro com a grande tradição do jogo e do ritual, o que ele coloca como o ato coletivo aqui e agora.

Podemos relacionar isso ao apresentado por Paludo (2010), no que se refere à verdade artística, como a proposta de um trabalho artístico, que integra a essência

do artista e acarreta seus específicos prestígio, reconhecimento e poder de sedução; e ao apontado por Shuker (1999), que define autenticidade como a integridade artística de grande valor simbólico, que se articula por meio da expressão criativa singular e sincera, propiciando que artistas sejam assimilados e legitimados em comunidades específicas ou mesmo subculturas⁹. Assim, observa-se que os acontecimentos devem ser condizentes com a verdade e a integridade artísticas, como forma de propiciar a adequada visibilidade ao trabalho realizado. Nesse âmbito, questionando se a livre distribuição de faixas e álbuns seria o futuro, Paludo (2007 apud PALUDO, 2010) coloca como possíveis fontes de renda para o artista os *souvenirs* e o cachê de *shows*, salientando a importância da qualificação para que se obtenham resultados mercadológicos satisfatórios.

Nesse contexto, Kischinhevsky e Herschmann (2011) apontam a valorização da música ao vivo, por meio dos *shows*, principalmente nos centros urbanos, na constituição de cenas – que dependem de afetividades, identificações e alianças construídas entre os sujeitos – ou de circuitos – representados por festivais independentes. Esses, conforme os autores, se articulam por meio de estratégias como o uso de recursos de editais públicos e de incentivo à cultura, utilização de mídias digitais independentes para divulgação e formação de público, e o uso do escambo também como forma de militância. Os festivais trazem artistas e bandas que não possuem vínculo com as grandes gravadoras, e constituem-se como espaços de reconhecimento desses músicos. Kischinhevsky e Herschmann (2011) também apresentam a ampliação da busca por novos modelos de negócio fonográficos, em que o uso das tecnologias, nisso incluídos os *sítes* de redes sociais, seria parte fundamental de uma reorganização do mercado. Isso se articularia na circulação da música e na formação de público.

Assim, verifica-se que, nesse contexto que oportuniza maior facilidade de produção e publicação de conteúdos, a simples disponibilização destes não garante a visibilidade que se pretende ou mesmo a articulação de uma continuidade, o que seria o caso do desenvolvimento de uma carreira de artista ou banda. Sobre isso, Jenkins, Green e Ford (2014) apontam a relação entre os conceitos de propagabilidade e aderência. A propagabilidade, para os autores, refere-se a um potencial técnico e cultural de compartilhamento de determinados conteúdos por

⁹ Trata-se de “um grupo social organizado em torno de interesses comuns” (GELDER e THORNTON, 1997, parte 2 apud SHUKER, 1999, p. 266).

parte dos públicos, o que ocorreria por motivos próprios. Nesse processo, a propagabilidade configura-se por recursos técnicos que facilitam a circulação, estando relacionada a estruturas econômicas que sustentam ou restringem a circulação e também ao potencial de um conteúdo de motivar que o público o compartilhe, assim como às redes sociais que conectam essas pessoas.

A criação de um conteúdo atraente para o público, que o envolva, refere-se à aderência, segundo os autores, que atinge seus objetivos por meio da propagabilidade *online*, ou seja, na atividade que se processa externamente ao *site*, no caso, de uma banda ou um artista. No âmbito da música, isso pode ser relacionado com conteúdos como a música disponibilizada para *download*, assim como os vídeos, especialmente os videocliques.

De acordo com Soares (2013), o videoclipe é uma de apresentação de canções em um meio audiovisual, consistindo com uma camada visual sobre a música e utilizado para dar visibilidade àquelas canções que foram escolhidas para atrair a atenção de um público sobre uma obra fonográfica completa. É um formato utilizado, portanto, também como meio de divulgação. No contexto da Cibercultura, se articula de forma bastante forte por meio de *sites* como o YouTube, onde são publicados vídeos, os quais muitas vezes são também replicados em diferentes perfis e páginas de outros *sites* de redes sociais. De forma ampla, nos vídeos, conforme Soares (2013) articulam-se as escolhas referentes aos distintos recursos de produção, no que o autor coloca como gramáticas produtivas, que podem ser referentes ao gênero musical ou mesmo à identidade do artista e de seu trabalho.

Isso se relaciona também à terceira força da Cauda Longa, conforme Anderson (2006), que corresponde à ligação entre oferta e procura, resultando no deslocamento dos negócios para os nichos, em uma alteração no mercado que consiste numa forma de reconfiguração. Em relação a isso, Primo (2013) coloca a necessidade da investigação de interações e associações, relacionadas à remediação.

Bolter e Grusin (1999) apontam que as aplicações de hipermídia, ou seja, os conteúdos na Internet, são atos de remediação, por conta de importar mídias anteriores para o espaço digital, em um processo de crítica e remodelagem. Essas mídias digitais, como as tecnologias imersivas que esses dois autores colocam como aplicações digitais transparentes, buscam ultrapassar os limites da representação e alcançar a realidade. A experiência do usuário apresenta os termos para a definição

dessa realidade, na evocação de uma resposta emocional imediata e autêntica. A busca da realidade se processaria pelas aplicações digitais transparentes por meio da negação da mediação; já pelas hipermídias digitais, seria articulada pela multiplicação da mediação, considerando como realidade a criação de uma sensação de preenchimento e uma saciedade de experiência. Para os autores, com base nos dois paradoxos, que apontam que a hipermídia jamais poderia ser não mediada e que, precisamente por negar a mediação, as tecnologias digitais transparentes sempre acabam sendo mediadas, toda mediação é remediação.

As mídias digitais, conforme Bolter e Grusin (1999), são uma remediação de suas antecessoras, assim como são remediadas por elas. Essa dupla lógica desdobra-se em três aspectos: a remediação como mediação da mediação, pois as mídias precisam umas das outras para funcionar como mídias em absoluto; a remediação como a inseparabilidade da mediação e da realidade, pois todas as mídias remediam o real, e essas mediações são reais como artefatos de nossa cultura mediada; e a remediação como reformatação, na remodelagem e na reabilitação de outras mídias, o que pressupõe que a remediação seja também entendida como um processo de reformatação da realidade, considerando que todas as mediações são tanto reais como mediações do real, propiciando também alterações de âmbito social e político.

Com isso, é possível afirmar que os meios possuem características de seus anteriores e de seus sucessores, resultando em mais que implicações tecnológicas. Em consonância a isso, de acordo com Jenkins (2008), novas e antigas mídias interagem no contexto da convergência, de formas cada vez mais complexas. A convergência é baseada, portanto, em novos significados a serem assumidos por um conceito antigo. Os meios são também sistemas culturais, segundo o autor, e têm suas funções transformadas na convivência com outros, em um processo no qual tecnologias e sistemas de distribuição modificam-se.

A possibilidade de sociabilização e de expressão por meio de ferramentas de comunicação mediada pelo computador é apontada por Recuero (2014) como a mudança mais significativa trazida para a sociedade com o surgimento da Internet. Nessa mesma linha de raciocínio, entende-se que um conjunto de dois elementos constitui uma rede social: os atores e as suas conexões (WASSERMAN; FAUST, 1994; DEGENNE; FORSE, 1999 apud RECUERO, 2014). Os atores, representados pelos nós, são as pessoas envolvidas na rede social, e, logo, o primeiro elemento

desta. Assim, as ações de interação dos atores constituem os laços sociais, moldando as estruturas sociais.

Nesse âmbito, trabalha-se com construções identitárias, ou seja, representações performáticas dos atores sociais, em razão do distanciamento entre os envolvidos nessa interação. Elementos de sua personalidade ou de sua individualidade são expressos por meio desses espaços de interação construídos, como, por exemplo, os perfis em *sites* de redes sociais, de acordo com Recuero (2014). A comunicação estrutura-se por meio da divulgação de informações que geram individualidade e empatia, a partir da criação de elementos de visibilidade, em um contexto no qual é necessário realizar ações para ser parte dessa sociedade em rede.

As impressões percebidas e construídas pelos atores sociais quando dão início a sua interação baseiam grande parte do processo de sociabilidade, conforme Donath (2000 apud RECUERO, 2014), referindo os estudos de Simmel (1950;1975). Acrescenta-se a isso, que os atores constroem e percebem essas impressões como parte do papel social (GOFFMAN, 1975 apud RECUERO, 2014), e que a interação social entre os atores forma os laços sociais, de acordo com Recuero (2014), constituindo as conexões em uma rede social. Junto com as relações e os laços sociais, a interação é um elemento de conexão. Isso ocorre, por exemplo, pela conversação, em que a percepção daquilo que o outro está dizendo é determinante para a ação de um ator social. É importante salientar aqui que a interação social pode ser síncrona – em tempo real –, assíncrona e mútua – relação construída, caracterizada por processos de negociação – ou reativa – limitada por relação de estímulo e resposta, como a ação de clicar em um *link* (PRIMO, 2003 apud RECUERO, 2014).

Em uma rede social, conforme Recuero (2014), uma relação envolve muitas interações e constitui a unidade básica de análise nesse ambiente. Diferenciam-se os tipos de laços (GRANOVETTER, 1973 apud RECUERO, 2014; BREIGER, 1974 apud RECUERO, 2014): os relacionais, decorrentes do laço social, cuja origem é a

interação mútua¹⁰, podendo ser fortes ou fracos; e os associativos, construídos pela interação social reativa¹¹, que são normalmente fracos.

Enquanto os laços fortes têm como característica principal a intenção de ser mantida uma conexão entre dois atores por meio da criação de proximidade, os fracos têm trocas mais difusas em razão de serem caracterizados por relações esparsas. No entanto, estes têm a importância de conectar os *clusters*, ou seja, os grupos constituídos de laços fortes, sendo, portanto, estruturadores das redes sociais. Além disso, os laços podem ser simétricos (com reciprocidade) ou assimétricos, e são multiplexos, em razão da multiplicidade de espaços e sistemas na comunicação mediada por computador, assim como a diversidade de tipos de relações sociais (RECUERO, 2014). Eles podem ser altamente especializados, formados por relações do mesmo tipo.

Os tipos de relação e o conteúdo das mensagens determinam as diversas composições dos laços. É possível, por meio da verificação de elementos das interações, perceber a força dos laços, com a identificação de grau de intimidade e natureza do capital social trocado. A mediação pelo computador oportuniza o estabelecimento de laços iniciais entre atores com interesses comuns, assim como possibilita a manutenção de laços fortes a distância (RECUERO, 2014).

A partir dessas interações entre os atores sociais, constitui-se o capital social, que, conforme Recuero (2014), é um valor relativo à qualidade das conexões de uma rede social. O capital social é heterogêneo (COLEMAN, 1988 apud RECUERO, 2014), tem por base a reciprocidade e é determinado pelo conteúdo das redes. Os aspectos do capital social dividem-se, conforme Recuero (2014), em: de primeiro nível, individuais, vinculados às categorias relacional, normativa e cognitiva, associados a laços fortes; e de segundo nível, de grupo, relacionados à categoria de confiança no ambiente social e institucional, associados aos diferentes tipos de laços. O segundo nível aumenta a qualidade e a produção do primeiro, pois o sedimenta, e demonstra maturidade da rede. O capital social também pode ser conector, que se refere às relações heterogêneas fora do grupo e é focado nos laços fracos; fortalecedor, que apresenta o fortalecimento em grupos homogêneos e que

¹⁰ Recuero (2014) apresenta como exemplo de interação mútua uma pessoa conversar com alguém por meio de *síte* de rede social ou mensageiro instantâneo.

¹¹ A mesma autora exemplifica a interação reativa como a decisão de ser amigo ou seguir alguém em um *síte* de rede social.

se associa aos laços fortes; e de manutenção, vinculado aos tipos de *sites* de redes sociais utilizados para manter contato.

Ao compreendermos a Cibercultura por meio de suas três leis fundadoras, a reconfiguração do mercado fonográfico e as questões de sociabilidade a partir da presença da tecnologia em nosso cotidiano, cabe também detalhar outra especificidade do contexto atual, possível e potencializada pela cultura digital: a *retromania*. De acordo com Reynolds (2011), a *retromania* é um processo que se desdobra no contexto contemporâneo, considerando que o início do século XXI tornou-se o período “re”, dominada por esse prefixo, em *revivals*, relançamentos, *remakes* e reencenações. Além disso, gêneros musicais e outros elementos considerados ultrapassados passaram por um processo de reciclagem, sendo revividos e renovados, com o reprocessamento e a recombinação de materiais sonoros, e constituíram muitas das mais comercialmente proeminentes tendências da primeira década do século XXI.

De acordo com Reynolds (2011), o retrô refere-se à expressão criativa, por pastiche ou citação, de um fetiche consciente pelo estilo de um período, seja na música, na moda ou no design. O retrô antes tendia a uma preservação estética por parte de profundos conhecedores e colecionadores de itens antigos, que se aliava a seu senso de ironia. Entretanto, segundo o autor, hoje o termo relaciona-se de forma vaga a praticamente tudo que se refere ao passado imediatamente recente da cultura *pop*.

O início dos anos 2000, conforme Reynolds (2011), em lugar de tratar-se dele mesmo, teve como conteúdo, no âmbito da cultura *pop*, todas as décadas anteriores ao mesmo tempo. O período se encontra repleto de passado tanto na forma de memórias arquivadas como nos estilos antigos de *rock* retrô. O pulsar do agora, conforme o autor, está mais fraco a cada ano que passa, o que podemos visualizar em desdobramentos no momento atual.

O autor aponta, a partir disso, algumas questões fundamentais do retrô. Ele sempre se relaciona ao passado imediato, ou seja, o que aconteceu e permanece vivo na memória. O retrô envolve elementos que possuem documentação disponível para a rememoração exata, como fotografias, vídeos, música gravada e mesmo a Internet. Ele se refere a artefatos da cultura *pop*, ou seja, não se relaciona ao que se poderia chamar de alta cultura. E, por fim, o retrô não idealiza ou sentimentaliza o passado, mas, sim, busca um encantamento, numa abordagem irônica e eclética,

como brincando com as referências, o que faz com que seja mais sobre o presente do que sobre o passado que ele parece reverenciar e reviver. A partir disso, a produção musical de hoje apresenta, conforme o autor, referências e alusões ao passado meticulosamente organizadas, o que ele aponta ter anteriormente nomeado como *rock* de coleção de discos, e que hoje vê que se configura como o agrupamento de arquivos de música no formato MP3 e algumas buscas no YouTube.

Parikka (2012) aponta a facilidade com que se visualiza a forma como a arqueologia da mídia se encaixa na atual situação cultural, em sentido amplo. Isso ocorre em razão de verificar-se que o *vintage*, nesse contexto, é considerado melhor que o novo. Assim, tanto quanto as tecnologias atuais compõem o contexto da cultura digital, também o integram de forma natural os objetos de nostalgia e *revival*, do mesmo modo que as culturas retrô. Ainda conforme o autor, quando se trata das tecnologias da música, nunca se tem certeza se se está lidando com o antigo ou com o novo. Assim, a remediação proposta por Bolter e Grusin (1999), explica a situação colocada por Parikka (2012) de que, atualmente, as noções de novo e antigo são indistintas. Conforme esse autor, as antigas mídias nunca nos deixaram por completo, ao mesmo tempo que uma fascinação com o passado emerge a partir do aumento de velocidade e temporalidades, que ultrapassa as possibilidades da percepção humana no contexto das culturas globalizadas de informação.

Nesse âmbito, Reynolds (2011) problematiza o *pop* como um domínio dos jovens e referente ao tempo presente, apontando que pessoas jovens não deveriam ser nostálgicas, até mesmo por conta de sua pouca bagagem de memórias. A essência do *pop*, conforme o autor, é um clamor pelo “esteja aqui agora”, significando “viva como se não houvesse amanhã” e “liberte-se das amarras do ontem” (REYNOLDS, 2011, p. xix). A nostalgia poderia ser explicada, nesse contexto, conforme Taylor (2001), por conta de uma nova ambivalência e ansiedade sobre a tecnologia digital de hoje, em relação à qual haveria um processo de desilusão, que seria marcado por essa ação de reviver referências.

No âmbito contemporâneo, consideram-se, conforme Goddard (2014), as relações dos sistemas de mídia e seus elementos materiais e a atual rearticulação de novas mídias com o social em um contexto em que já não cabe o uso não flexível de termos como produtores, audiências, usuários, tecnologias, sentidos e representações. Torna-se necessário um olhar arqueológico e ecológico em que

estejam articulados suas relações e seus processos dinâmicos e materiais. Cabe, portanto, neste momento, passarmos à conceituação e às imbricações das Materialidades da Comunicação, com o olhar de Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

O desdobramento do significado da experiência é referido por Gumbrecht (2010) como produção de presença. Trata-se do processo de intensificação de impacto de objetos sobre corpos humanos a partir da experiência estética, que o autor apresenta como uma oscilação ou uma interferência entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido. Gumbrecht (2010) aponta os objetos presentes como "coisas do mundo", abrangendo também uma referência a um desejo de imediatez. Ele questiona a tese da universalidade da interpretação, sugerindo, por meio dos conceitos de "materialidade", "não hermenêutico" e "presença", um conjunto de práticas acadêmicas complementares à interpretação, esclarecendo que não condena que o sentido seja tomado como ponto de partida. Assim, propõe caracterizar como materialidades da comunicação aquilo que contribui para a produção de sentido sem ser sentido. A partir disso, seria constituído um olhar sobre essas possibilidades, ou seja, essas materialidades, de forma a compreender sua contribuição para a produção de sentido. Isso se articularia no significado da experiência, que se desdobra na produção de presença a partir da epifania que ali se constitui.

O processo de desmaterialização a partir da revolução dos meios eletrônicos é também percebido por Gumbrecht (2010), mencionando Jean François Lyotard (1985). Da mesma forma, há a implicação desse processo em uma descorporalização da vida. Nesse contexto, Gumbrecht (2010) busca aproximar-se do que seriam a história das mídias e a cultura do corpo, questionando como a medialidade ou a materialidade afeta o sentido que transporta. Assim, a produção de presença é um efeito em movimento permanente, implicado em qualquer forma de comunicação, que "toca" os corpos das pessoas com seus elementos materiais. O desejo de presença é iniciado, conforme o autor, e mesmo reforçado pelas mídias contemporâneas, em um ambiente de fragmentação temporal. Como desdobramento disso, há a necessidade de produção de sensações, por meio de experiências, como uma forma de produzir uma concretude no que é impalpável.

Os níveis de autorreferência das culturas, conforme Gumbrecht (2010), congregam componentes de cultura de sentido (na qual predomina o pensamento) e de cultura de presença (na qual predomina o corpo). Desse modo, numa cultura de

presença, para além do sentido conferido às coisas por meio da interpretação, há um sentido inerente, e os corpos dos seres humanos são por eles considerados como parte de sua existência. No que se refere ao conhecimento, ele é legítimo em uma cultura de sentido a partir da interpretação do mundo, ao passo que, na cultura de presença, sua legitimação passa por uma revelação que simplesmente acontece. Nesse âmbito, o autor (2010) também apresenta a ação, numa cultura de presença, como uma forma de magia que torna “presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes.” (GUMBRECHT, 2010, p. 109). Da mesma forma, mostra o espaço como a dimensão em que a relação – que pode ser constantemente transformada – constitui-se entre os corpos. As culturas de presença, de acordo com o autor, quantificam emoções e impressões de proximidade. Isso se articula, por exemplo, por possíveis sensorialidades evocadas, transcendendo a interpretação, assim como intensificando-a e complementando seu sentido por meio da epifania que é gerada. Assim, a corporalidade, seja por meio de uma relação que se articula no espaço, seja por uma sensação que é produzida a partir de materialidade, é constituinte de um processo em que certos elementos tornam-se evidentes e colaboram para a produção de sentido, ao mesmo tempo que outros tornam-se secundários. Trata-se de questões que transcendem o interpretativo enquanto o complementam.

Gumbrecht (2010) também propõe, no âmbito da cultura de presença, uma tipologia da apropriação-do-mundo dividida em três formas. A primeira é comer as coisas do mundo, que, segundo o autor, é um modo crucial e óbvio, que costumamos projetar para além das margens da cultura de sentido. O ato de penetrar coisas e corpos é a segunda, que, constituindo uma fusão transitória com corpos e coisas inanimadas, leva ao desejo e à reflexão. O misticismo é a terceira forma, na qual a presença do mundo ou do outro é sentida fisicamente, embora não ocorra a percepção de objeto real, como ocorre com o arrebatamento místico a partir de práticas corporais ritualizadas, em que é percebido um impacto físico. Essas tipologias de apropriação-do-mundo configuram o que é representado por sensações que complementam o interpretativo.

A experiência estética propicia, conforme Gumbrecht (2010), a partir da geração da epifania, com a tensão entre efeitos de sentido e de presença, momentos de intensidade – como um nível elevado de faculdades cognitivas, emocionais ou físicas –, os quais buscamos e que provocam sensações que não

encontramos em nosso mundo cotidiano. O autor também aponta que os resultados da experiência estética dependem dos objetos de fascínio que a evocaram, pelo menos em parte. Esse estado em que a pessoa vivencia a experiência estética é caracterizado pelo autor como “estar perdido na intensidade concentrada.” (GUMBRECHT, 2010, p. 133).

Com relação ao que faz as pessoas buscarem esses momentos de intensidade, Gumbrecht (2010) menciona Jean-Luc Nancy (1993) para apontar que os fenômenos e as impressões de presença transformam-se num objeto de desejo, talvez não totalmente consciente, em um mundo saturado de sentido. A epifania é o evento da substância que ocupa o espaço, e é a sensação de que são efêmeros e parecem vir do nada os efeitos de presença, assim como a simultaneidade da presença e do sentido. Poderíamos ponderar que, no ambiente contemporâneo, as pessoas passaram a buscar experiências no contato com aquilo que desejam acessar. O sentido está presente em tudo, em um mundo em que muito do antes palpável transformou-se em informação. As pessoas buscariam, portanto, a sensorialidade em um ambiente perpassado pelas tecnologias digitais e, ao mesmo tempo, uma transcendência e uma ressignificação do interpretativo puro e simples, que teria seu sentido complementado. Esse é um processo que se articula na experiência estética.

No âmbito da música, essa relação do sentido com a presença pode ser observada na relação com as letras. Porta (2010) aponta que a recepção da música não é textual, embora ela esteja relacionada com a literatura. O autor coloca, também, que a letra funciona como um suplemento da melodia, consistindo em um significado latente, de importância negociável, ou seja, pode ser o centro de uma canção ou o resto. Frequentemente, de acordo com o autor, o público não presta atenção às letras de um artista ou banda, segundo o autor, e, em situações mais raras, a letra tem um papel principal, ocupando o centro da experiência estética.

Segundo Gumbrecht (2010), no contexto atual, preenchemos o presente com artefatos do passado ou suas reproduções, vinculados às culturas de nostalgia, a partir de um desejo de presentificação que se consolida em momento histórico no qual “não sentimos que estamos ‘deixando o passado para trás’ e o futuro está bloqueado.” (GUMBRECHT, 2010, p. 152, grifo do autor). Assim, a experiência estética contribuiria para impedir a perda da sensação da dimensão física, corpórea e espacial de nossas vidas.

As tecnologias contemporâneas de comunicação, de acordo com Gumbrecht (2010), tanto tornam maior a possibilidade de um desejo que atrai para as coisas do mundo, a partir da perda da dimensão espacial decorrente do alcance dos sonhos de onipresença, como também têm o potencial de devolver algumas das coisas do mundo. Considerando-se, conforme o autor, que o contexto em que vivemos “não nos permitirá pausas maiores do que momentos de presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 174), a reconexão com as coisas do mundo a partir do desejo de presença pode recuperar a dimensão daquilo que se tornou especial por não mais compor o ambiente.

No capítulo seguinte, serão apresentados os procedimentos metodológicos para a realização deste estudo. O detalhamento passa pela arqueologia da mídia como método, aliada às técnicas complementares de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevista em profundidade, observação participante e análise de conteúdo.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: ARQUEOLOGIA DA MÍDIA COMO MÉTODO E AS TÉCNICAS COMPLEMENTARES

Este capítulo apresenta os procedimentos metodológicos utilizados para este estudo. Visando a estabelecer uma base teórica, construir o objeto de pesquisa e analisá-lo, de forma a responder ao problema de pesquisa, foram pensados a abordagem metodológica e o seu trajeto a ser adotado para este estudo, que será apresentado neste capítulo. Assim, optou-se pela arqueologia da mídia como embasamento teórico geral deste trabalho e perspectiva metodológica.

A extensão das camadas temporais da mídia para além de sua periodização circunscrita como artefatos da recente modernidade é um dos efeitos da abordagem arqueológica, que é necessariamente não linear e móvel, segundo Goddard (2014). A arqueologia da mídia constitui-se, conforme o autor, em uma leitura da mídia contemporânea e da História da mídia com múltiplas fontes e métodos diversos.

No que tange à forma de abordagem de objetos de pesquisa a partir da utilização da arqueologia da mídia, é proposta por Zielinski (2006) a realização de cortes que possibilitem o acesso operacional, que seriam definidos como constructos. Esses, no caso da mídia, poderiam ser as diferentes formas midiáticas de expressão, considerando-se os mundos da mídia como fenômenos do relacional.

Cabe considerar o que Zielinski (2006) pontua como a importância de se saber que uma abordagem mágica em relação à tecnologia ainda é possível, considerando-se, no contexto do século XXI, o trabalho com a imaginação nos mundos da mídia e com esses mundos. Considerando que estamos cercados por sistemas e equipamentos técnicos padronizados, trata-se de um desafio atingir uma expressão criativa original, posto que não consiste em uma opção o reprocessamento do que já existe nos canais de comunicação. Uma escolha possível é, buscando-se estabelecer conexões incomuns entre os meios existentes de expressão ou os materiais, a criação de algo original por atividades da arte e do *design*, o que traz a possibilidade de que esses meios se destaquem entre os produtos de mídia comumente encontrados. Desse modo, para esta abordagem, Zielinski (2006) propõe a associação das práxis mágica, científica e técnica em momentos particulares do tempo, em relação à anarqueologia. São mantidos a tensão e o movimento dos elementos e das práticas dentro dos processos que estão desenvolvendo-se, por entrarem em conflito e provocarem-se.

Um exemplo disso é, numa trajetória metodológica, partir de um planejamento de base científica e técnica, sem, no entanto, deixar de se permitir uma não linearidade no caminho a ser percorrido. Isso pode ser provocado por achados de pesquisa, intuição e percepções a partir deles, ou ainda pelo próprio amadurecimento intelectual do pesquisador no processo, trazendo novas possibilidades e resultados que não apenas eram impensáveis antes do início da caminhada, como também não estariam presentes se a trajetória fosse absolutamente linear. Porém, as decisões não deixam de ser também técnicas e científicas, assim como as análises a partir delas. Essa abertura de conceitos, de trajeto e de percepções – e, consequentemente, de resultados – é o que Zielinski (2006) pretende colocar como a práxis mágica, que nunca deixa de estar também aliada à técnica e à científica.

Retomando o apresentado por Zielinski (2006), em seu processo de trabalho – por meio da procura, da coleta e da classificação –, o arqueólogo atribui aos objetos significados que podem ser diferentes dos que eles tinham originalmente. Surge um paradoxo: para que se realize o trabalho de ordenação e classificação, depende-se dos instrumentos das técnicas culturais; ao mesmo tempo, respeitar a diversidade e a especificidade é o objetivo do trabalho realizado. Em relação a isso, o autor propõe que se renuncie ao poder, rejeitando-se a ideia de que o trabalho a ser desenvolvido ou que já se encontra em processo seja inovador. O autor aponta que chegar a uma posição que se possa manejar é uma forma otimizada de articular esse trabalho. Propõe, então, o que chama de anarqueologia: um padrão de pesquisa que possibilite o entusiasmo, assim como a crítica, a partir de surpresas que surjam na trajetória – sem, contudo, tratar-se de perambulação sem rumo.

Com isso, parte-se de um planejamento, sendo que se permanece aberto aos novos caminhos potenciais que se desdobram a partir do desenvolvimento da pesquisa, com o surgimento de informações que somente é possível devido à realização da trajetória. A arqueologia da mídia, junto com a perspectiva de seu olhar, voltado à constituição de constructos como forma de realizar a abordagem a partir de uma escavação, comporta junto a isso diferentes metodologias complementares que podem ser combinadas. Desse modo, para este trabalho, adotou-se uma articulação entre pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, entrevista em profundidade e análise de conteúdo, conforme será descrito a seguir.

De acordo com Stumpf (2015), a pesquisa bibliográfica consiste na obtenção de bibliografia pertinente ao tema a ser pesquisado, resultando em um texto que sistematize essas informações, apresentando a literatura examinada de forma a tornar evidente o pensamento dos autores. Esse resultado é o que se chama de referencial teórico. Conforme Freitas e Prodanov (2013), trata-se de pesquisa realizada com materiais já publicados, como livros, artigos, dissertações, teses, entre outros.

Para este estudo, o enfoque da pesquisa bibliográfica foi direcionado de duas formas. O primeiro passo remeteu à construção do estado da arte sobre a pesquisa a respeito da música independente no Brasil. A seguir, foi buscada bibliografia para constituir o referencial teórico relativo à arqueologia da mídia, às materialidades da comunicação e à Cibercultura, desdobrando-se na reconfiguração do mercado fonográfico.

A pesquisa documental, de acordo com Freitas e Prodanov (2013), é realizada com materiais que ainda não receberam tratamento analítico. Estes podem passar por um processo de reelaboração, conforme os objetivos da pesquisa. Os documentos são classificados como de primeira mão – tais como reportagens de jornais, filmes e fotografias – e de segunda mão – como relatórios. Para que sejam usados como fonte de informação, passam pelo processo que abrange observação, leitura, reflexão e crítica.

Para este trabalho, uma parte significativa do material que compôs a pesquisa documental é oriunda da Internet. Conforme Yamaoka (2015), a Internet recebe incessantemente novos conteúdos e tecnologias, ao mesmo tempo que conteúdos existentes desaparecem. Estes permanecem somente na memória daqueles que os acessaram em outro tempo, ou ainda por meio de ferramentas específicas de *sites* que objetivam manter uma história desse meio.

Segundo Castells (1999 apud YAMAOKA, 2015), estão relacionadas a grande quantidade de dados disponíveis na Internet e a capacidade de seleção e utilização por parte do pesquisador. Uma das formas de obtenção desses dados é, conforme Yamaoka (2015), por meio dos sistemas de busca da *web*, que têm o objetivo de facilitar a localização de informações, a partir de mecanismos de localização de conteúdos. É necessário estruturar um plano de busca para efetivar isso.

Para este estudo, houve alguns pontos de partida para a busca de informações que possibilitassem a construção do objeto da pesquisa, ou seja, a

trajetória da Apanhador Só e seus elementos. O trajeto da pesquisa teve início a partir de cinco frentes, conforme detalhado a seguir.

Primeiramente, foi acessado o *site* da banda. O segundo passo foi realizar a busca por Apanhador Só entre aspas na ferramenta de busca do Google, o que permite a localização de resultados com ambas as palavras que compõem o nome da banda como um só termo de busca. Foram acessados todos os *links* de resultados. A página da banda no Facebook e seu perfil no Twitter também foram acessados; todas as postagens nessas ferramentas, disponíveis desde 2011, foram lidas e os *links* ali presentes, acessados. A quarta principal frente para a obtenção de informações foi a reportagem sobre a história da banda publicada na edição nº 65 da revista Noize, que acompanhava o álbum “Antes que tu conte outra” em formato vinil. Ainda, outra forma de obtenção de informações foi por meio dos encartes dos álbuns. Foi possível o acesso ao formato físico do CD do EP “Apanhador Só” (EP Verde), do CD do álbum “Apanhador Só”, do vinil do EP “Paraquedas” e do CD e do vinil do álbum “Antes que tu conte outra”. Do EP “Embrulho pra levar”, foi encontrada imagem da capa na Internet. Já do álbum “Acústico-sucateiro”, lançado em cassete, foi visualizado o encarte por meio dos arquivos disponibilizados junto com as canções em MP3, no *site* da banda, para *download*.

Os *links* encontrados remetiam a *sites* e *blogs* com resenhas de *shows* e de álbuns, assim como vídeos e entrevistas. A partir disso, chegou-se também à comunidade da Apanhador Só no extinto *site* de rede social Orkut, que apresentava postagens – que na época se chamavam tópicos, como num fórum – desde 2004. Nesse *site*, não é mais possível acrescentar informações, mas foram mantidos os dados das comunidades para consulta. Foram acessados, então, todos os tópicos e os *links* presentes neles.

A partir desse momento da pesquisa, iniciou-se uma sistematização na forma de linha do tempo da história da Apanhador Só. Esse procedimento teve como objetivo compreender o desenvolvimento da trajetória da banda e verificar possíveis lacunas. Conforme as informações observadas, eram realizadas novas buscas no Google, com novos termos, para complementar de forma mais ampla o que estava sendo apresentado.

O desaparecimento de conteúdos da Internet por conta da descontinuação de *sites* e *blogs* ocasionou que *links* encontrados na comunidade, no Twitter e no Facebook remetessem a páginas que já não mais existiam. A participação no

Facebook, por exemplo, teve todo seu conteúdo anterior a 2011 perdido por conta da transformação do perfil em página, quando foi atingido um determinado número de amigos – o que impossibilitaria que mais pessoas recebesse os conteúdos. Na época, o Facebook ainda não dispunha da funcionalidade para que se pudessem seguir perfis.

Com relação às páginas acessadas cujo conteúdo não estava mais disponível, foi utilizada então a ferramenta Wayback Machine, do *site* Internet Archive, que possibilita a busca por instantâneos navegáveis de páginas de diferentes épocas. Nem sempre é possível localizá-las. No entanto, a ferramenta foi de grande importância no processo, propiciando que muitos conteúdos fossem recuperados.

Assim, com as informações coletadas, iniciou-se a construção do texto sobre a trajetória da banda, com o objetivo de compreender seus elementos e seus desdobramentos. Isso se desenvolveu como forma de aprimorar o que comporia a utilização das demais metodologias adotadas para este estudo.

Conforme Peruzzo (2015), a pesquisa participante, da qual a observação participante é um tipo, articula-se a partir da inserção do pesquisador no ambiente em que ocorre o fenômeno e sua interação, tendo como objetivo a observação de fenômenos vinculados a experiências, assim como a processos comunicativos ou interpessoais. Trata-se, segundo a autora, de uma técnica que implica a presença constante do observador no ambiente para que ele possa ver de dentro o acontecimento, o envolvimento do pesquisador na atividade e, também, a necessidade de que o pesquisador assuma o papel do outro, com o objetivo de atingir o sentido do que está sendo realizado (HAGUETE, 1990 apud PERUZZO, 2015). Esses aspectos podem ser considerados como base do procedimento metodológico dessa técnica de pesquisa, de acordo com Peruzzo (2015).

Na observação participante, segundo a autora, o pesquisador é autônomo e não sofre interferências do grupo ou de quaisquer elementos que componham o ambiente. Ainda conforme a autora, nesse tipo de pesquisa o observador pode atuar de forma encoberta ou revelada.

Para este estudo, foram feitas observações participantes em sete *shows* realizados em Porto Alegre pela Apanhador Só em 2015 e 2016, período em que foi desenvolvida a pesquisa. No ano de 2015, as apresentações foram: “Na Sala de Estar vol. 2”, na Casa do Flu, em 13 de junho; “Acústico-sucateiro crowdfundístico

na Redenção”, em 28 de junho; com Perotá Chingó, no Theatro São Pedro, em 08 de agosto; e a temporada de abertura da turnê “Na sala de estar” (fase financiada coletivamente), no Atelier da Casa 9, em 15 de agosto. Em 2016, os *shows* foram: no Domingão Okupa Roosevelt, da ocupação da Escola Presidente Roosevelt, que teve antes de seu início uma oficina de percussão sucateira, em 29 de maio; na ocupação do Instituto de Educação Flores da Cunha, em 08 de junho; e na última apresentação da turnê “Na sala de estar”, na Casa Frasca, em 12 de junho. Nas apresentações, a pesquisadora permaneceu encoberta, não se identificando como alguém que, naquele momento, estava realizando uma investigação. Em todas as ocasiões, procurou observar o ambiente e o comportamento antes, durante e logo após os *shows*, interagindo da mesma forma que os demais presentes, inclusive na oficina, e fazendo fotos e vídeos. Ao término da apresentação na ocupação da Escola Presidente Roosevelt, a pesquisadora apresentou-se ao vocalista da banda, Alexandre Kumpinski, informando que realizava pesquisa de mestrado e questionando a possibilidade da realização de uma entrevista para esse estudo. Agregaram-se às informações coletadas por meio dessas observações as memórias da autora, que frequenta apresentações da banda desde 2011.

A entrevista é uma forma poderosa de compreensão da condição humana, de acordo com Fontana e Frey (1994 apud DUARTE, 2015). Estabelece-se a partir disso a entrevista em profundidade realizada de forma individual como uma técnica qualitativa que, ao buscar informações, percepções e experiências de informantes, com o objetivo de que sejam analisadas e apresentadas em formato estruturado, possibilite a exploração de um assunto, segundo Duarte (2015). Trata-se de uma abordagem, conforme o autor, que possibilita a flexibilidade nas respostas do informante, assim como o ajuste das perguntas por parte do entrevistador, visando à intensidade nas respostas.

Entre os tipos de entrevista em profundidade, estão a fechada, a aberta e a semiaberta, de acordo com Duarte (2015). No caso desta pesquisa, foram realizadas entrevistas semiabertas, que, conforme o autor, partem de um roteiro-base, ou seja, de um conjunto de questões guia que correspondem ao interesse de pesquisa, tendo origem no problema. Desse modo, articula-se um roteiro de controle com a flexibilidade da questão não estruturada. Com isso, a profundidade e a ordem das questões, segundo o autor, dependem do entrevistador, relacionadas com as

circunstâncias da entrevista, determinadas pela qualidade das respostas, que decorre do conhecimento e da disposição do informante.

A validade e a confiabilidade dos resultados podem ser verificadas a partir da adequada construção e aplicação dos instrumentos e da amostra definida, conforme Duarte (2015). No caso da entrevista em profundidade, a amostra adequada é aquela que abrange fontes que possam fornecer informações confiáveis e relevantes, a partir de um relato consistente. O autor aponta, ainda, a importância de selecionar pessoas em diferentes papéis sociais, o que pode ser realizado por conveniência, o que se baseia na viabilidade, e também de forma intencional. Além disso, durante o desenvolvimento da pesquisa de campo, é possível o surgimento de indicações de pessoas que possam trazer contribuições interessante ao estudo, que são acrescentadas à lista de entrevistados.

Duarte (2015) aponta três categorias de entrevistados, com base em Quivy e Campenhoudt (1992): os investigadores especializados, as testemunhas privilegiadas e o público ao qual a pesquisa diz respeito. A partir disso, propõe diferentes tipos de informantes: especialista, informante-chave, informante-padrão, informante-complementar e informante-extremista. Dentre esses tipos, para o presente estudo foram selecionados quatro informantes-chave, que exercem diferentes papéis sociais em relação ao objeto de pesquisa e possuem envolvimento profundo com a questão. Com base em Duarte (2015), o fato de essas pessoas não serem entrevistadas teria representado uma significativa perda para o estudo. Dentre os três modelos de entrevista (SCHEUCH, 1973 apud DUARTE, 2015) – o fraco, o forte e o neutro –, optou-se por esse último, por corresponder à busca de um equilíbrio na relação entre entrevistador e informante por meio da impessoalidade e da transmissão de estímulos positivos.

As entrevistas em profundidade foram realizadas com atores diretamente envolvidos na trajetória da banda e na cena musical independente. Alexandre Kumpinski, vocalista, guitarrista e principal compositor da Apanhador Só, que a integra desde o início, foi entrevistado por telefone, em razão de estar no processo de gravação do novo álbum, em uma casa no Morro da Borússia, em Osório/RS. Carina Levitan, instrumentista que integrou a banda em seu início e que foi fundamental para a criação de sua identidade sonora, foi entrevistada presencialmente em sua casa, em Porto Alegre. Marcelo Fruet, produtor musical do primeiro álbum da banda e profissional de intensa atuação na cena musical

independente, foi entrevistado presencialmente em seu estúdio, em Porto Alegre, o Estúdio12 ExperiênciaSonora. E Pamela Leme, proprietária da Agência Alavanca, que em diferentes períodos prestou serviços de assessoria de imprensa, produção executiva e agenciamento de *shows* para a Apanhador Só, com extenso trabalho voltado a artistas e bandas independentes, foi entrevistada com a utilização do *software* de comunicação pela Internet Skype, com áudio, pois reside em São Paulo/SP. Todas as entrevistas foram registradas com o uso de um gravador e decupadas para que suas informações integrassem o capítulo sobre a trajetória da banda e auxiliassem na análise. Os questionários utilizados como roteiro base encontram-se nos apêndices deste trabalho.

De acordo com Moraes (1999), a análise de conteúdo é uma metodologia de análise de dados cada vez mais integrada na exploração qualitativa de informações, com a função de descrever e interpretar o conteúdo de todo tipo de texto. Com essa metodologia, conforme o autor, é possível conduzir descrições sistemáticas, numa reinterpretação de mensagens que leva à compreensão aprofundada de seus significados, e sua aplicação pode ser realizada em qualquer material de comunicação verbal ou não verbal.

Uma série de pressupostos serve de suporte para a análise de conteúdo em sua vertente qualitativa, segundo Moraes (1999), visando a captar o sentido simbólico de um texto, que nem sempre é manifestado e cujo significado não é único. Conforme Olabuenaga e Ispizúa (1989 apud MORAES, 1999), pode haver coincidência entre o sentido expressado por um autor e o percebido pelo leitor; de acordo com cada leitor, o sentido do texto pode diferir; diferentes leitores, a partir de uma mesma mensagem, podem captá-la com diferentes sentidos; e pode ser expressado pelo texto um sentido do qual o autor não esteja consciente.

A análise de conteúdo é, de certa forma, uma interpretação pessoal do pesquisador, baseada em seus valores e em suas linguagens natural e cultural, de acordo com Moraes (1999). Considerando-se que a mensagem da comunicação é simbólica, o contexto deve ser compreendido para que se possa entender um texto. É preciso, também, que sejam considerados, “além do conteúdo explícito, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transmissão da mensagem.” (MORAES, 1999, p. 3).

Retomando a metodologia proposta por Moraes (1999), para que seja realizada a análise de conteúdo, é necessária a definição dos objetivos da pesquisa.

Esses objetivos são baseados em seis questões: quem fala; para dizer o quê; a quem; como; com que finalidade; e com que resultados.

Seguindo as etapas propostas por Moraes (1999), acontece a preparação das informações a serem analisadas, ou seja, o acesso a elas. O passo seguinte é a definição da unidade de análise, para categorização do conteúdo. De acordo com Moraes (1999), as categorias devem ser estabelecidas com base nos critérios de validade, pertinência, homogeneidade e exaustividade, objetividade e consistência. A forma de categorização utilizada é a abordagem indutiva-construtiva, cujo ponto de partida, explica o autor, são os dados, a partir dos quais são construídas as categorias ao longo do processo de análise, como resultado de “um processo de sistematização progressivo e analógico.” (MORAES, 1999, p. 10). O passo seguinte da metodologia se refere à descrição das categorias estabelecidas.

Como a abordagem proposta neste trabalho é de caráter qualitativo, de acordo com Moraes (1999), é uma opção do pesquisador o tipo de conteúdo que pretende analisar. O conteúdo manifestado é a inferência direta do que pretendia o autor expressar, e o conteúdo latente busca a leitura nas entrelinhas do texto, por vezes apresentando um detalhamento do qual o autor não estava consciente ao produzi-lo. Ainda conforme Moraes (1999), é possível partir do conteúdo manifestado para, então, ao se explorar o texto, chegar-se ao conteúdo latente. Os demais passos da metodologia são a descrição e a interpretação.

No desenvolvimento do estudo, é realizada a análise de conteúdo das letras das canções da Apanhador Só de forma ampla, até a etapa de descrição de categorias. Para os passos de descrição e interpretação, foi escolhida a canção “Vitta, Ian, Cassales”. Esta se encaixa nas três categorias detectadas e definidas, o que a coloca como emblemática do conjunto da obra da Apanhador Só. O objetivo é conduzir a um entendimento geral e amplo do que está presente nas letras, observando a relação com os demais elementos da trajetória da banda no que tange às suas escolhas estéticas, que evidenciam sua identidade.

Com a compreensão dos procedimentos metodológicos adotados para a realização deste estudo, passamos ao detalhamento do objeto de pesquisa. No capítulo que segue, é delineado o contexto do desenvolvimento da Apanhador Só e é descrita sua trajetória, apontando seus elementos artísticos, de relacionamento e de divulgação.

5 APANHADOR SÓ: CONTEXTO E TRAJETÓRIA

O presente capítulo tem o objetivo de delinear o objeto de pesquisa a ser analisado neste estudo, detalhando a trajetória da Apanhador Só desde 2003, quando começou a banda, até 2016. A partir disso, pretende-se compreender como se articularam através do tempo as diferentes ações da banda, possibilitando que sejam elencados elementos artísticos, de relacionamento e de divulgação fundamentais que consistiram, ao mesmo tempo, em aspectos imprescindíveis de sua identidade, assim como em seus diferenciais no contexto em que se insere.

Observa-se que, na época de seu surgimento e durante todo o período de sua existência até hoje, estavam presentes as questões relacionadas às mudanças socioculturais trazidas pelo desenvolvimento das tecnologias de produção, comunicação e distribuição no âmbito do trabalho musical e fonográfico. O contexto da Cibercultura, com os *sites*, incluindo-se aí as redes sociais, constituindo-se em diferentes plataformas, assim como o comportamento dos criadores em cultura e de seu público, no que se insere também a prática do *download*, tanto fomentaram novas oportunidades – dentro da ideia de que agora todos podiam ter seu espaço para divulgar sua música – quanto, com o passar do tempo, constituíram um novo ambiente padronizado, no qual realmente muitos buscavam dar visibilidade a seu trabalho e distribuí-lo. Impõe-se, portanto, mais uma vez, o desafio de sobressair-se e manter-se nesse ambiente.

De acordo com Marcelo Fruet, produtor musical e músico, de intensa atuação na cena independente, em entrevista a Giorgis (2016d), as tecnologias possibilitaram a democratização do acesso, mas proporcionaram um ambiente em que poucos fazem bons trabalhos – e, nesse âmbito, é ainda menor a quantidade de trabalhos muito bons. Aliada a isso, Fruet ainda aponta a monetização do trabalho como uma questão a ser resolvida pela cena independente. Isso ocorre em razão de que o investimento para a produção de um álbum ainda é alto, embora a forma de uma banda ou de um artista obter rendimentos seja por meio dos *shows*. Assim, a monetização não presencial ainda carece de uma solução, visto que as execuções de uma música em um serviço de *streaming*, por exemplo, devem ser muitas para que isso propicie um rendimento significativo ao artista – o que atualmente acontece ainda somente para aqueles que compõem o *mainstream*.

Conforme Fruet, na mesma entrevista, em eventos de música com debates, como é o caso da Semana Internacional da Música de São Paulo, um dos aspectos mais discutidos é o da música como negócio. Ele considera isso importante, mas pondera que é extremamente relevante que uma banda não realize suas ações somente com base na sua articulação como negócio, e sim principalmente correspondendo ao que ele chama de impulso artístico subjetivo, que deve ser verdadeiro. A jornalista Pamela Leme, que possui a agência de música independente Alavanca, em entrevista a Giorgis (2016e), aponta a questão das bandas que deixam de se voltar para elas mesmas e para aquilo de que gostam, ou para a razão pela qual começaram a fazer música, querendo corresponder a uma estética dissociada do que elas são.

Alia-se a isso o apontado por Fruet (GIORGIS, 2016d) a respeito da ausência de estratégia de muitas bandas. Ele destaca a grande importância, assim como a escassez no contexto, de um trabalho como o de Pamela Leme, articulando o pensamento de produção executiva, de venda de *shows* e de assessoria de imprensa, de forma dedicada, à música de nicho. Conforme Fruet, trata-se de um processo complementar à produção de um álbum, sobre o qual ele costuma orientar as bandas e artistas com os quais trabalha. Nesse âmbito, ele também comenta a importância de uma rede forte de parcerias, por meio de uma articulação de diferentes serviços, para divulgação e para produção de videoclipe, fotografias e *site*, por exemplo, o que vai trazendo desenvolvimento para toda a cadeia produtiva. Isso viabiliza uma série de aspectos necessários para os desdobramentos do trabalho artístico, considerando-se que os profissionais têm a necessidade de ser multitarefa, no contexto atual, não somente atuando como banda, mas também sendo responsáveis pela comunicação de diversas formas, por exemplo.

Uma questão apontada tanto por Leme (GIORGIS, 2016e) quanto por Fruet (GIORGIS, 2016d) refere-se aos espaços para a realização de *shows* em Porto Alegre. Por um lado, existem lugares, mas não são os mais adequados para a formação de público, pois comportam uma grande quantidade de pessoas e acabam sendo ocupados sempre pelos mesmos artistas do *mainstream*, segundo Leme. Por outro, a ausência de iniciativas sistemáticas e encadeadas ocasiona que não se crie uma cultura que mobilize as pessoas a frequentar *shows* com o objetivo de conhecer novas bandas. Conforme Leme, por conta disso, Porto Alegre desenvolveu-se bem

menos nesse âmbito que outras capitais, no mesmo período, como, por exemplo, Belo Horizonte/MG.

Essa questão, que é fortemente relacionada à articulação com o público, é apontada por Fruet (GIORGIS, 2016d) como outro ponto que dificulta o desenvolvimento da cena. Isso também se relaciona, segundo ele, com a ausência de mais iniciativas por parte das próprias casas, com projetos com determinada periodicidade, com um planejamento de médio prazo e com uma curadoria que possibilite uma adesão significativa do público.

Une-se a isso o colocado por Leme (GIORGIS, 2016e) sobre o rótulo de o *rock* gaúcho não colaborar para o desenvolvimento da cena. Ela aponta que o estilo ainda é muito valorizado no Rio Grande do Sul, mas corresponde a uma sonoridade que teve um auge em um determinado período, que foi bastante localizado. Leme comenta que falta um entendimento a respeito da música nova que é produzida, que não necessariamente buscou essa fonte e possui uma estética mais complexa. Ela aponta que o circuito do qual fazem parte bandas como a Apanhador Só é bastante fraco em Porto Alegre. Isso se relaciona ao já apontado quanto aos espaços para realização de *shows*, aliado à dificuldade de união entre os integrantes da cena e de cobertura midiática, nisso incluindo-se as rádios. Como o que é realizado, conforme Leme, é muito isolado, acaba por não conectar o público. Isso acarreta, inclusive, que poucos artistas independentes de outros estados toquem no Rio Grande do Sul. Fruet comenta, em relação a isso, a questão de que o consumo musical em Porto Alegre é muito motivado por líderes de opinião que avalizam bandas e artistas.

Nesse ambiente, aconteceu o desenvolvimento da trajetória da Apanhador Só. Fruet (GIORGIS, 2016d) aponta como alguns dos elementos importantes da banda a musicista Carina Levitan, o trabalho da jornalista Pamela Leme e o músico Alexandre Kumpinski – essas questões serão detalhadas mais adiante, neste capítulo. Ele pondera, ainda, que a banda encontrou uma forma que funciona para si no que tange à viabilização de seu trabalho, podendo ser considerada bem-sucedida no contexto. Fruet coloca a Apanhador Só como “uma banda de criatividades bonitas” (GIORGIS, 2016d). Conforme Leme (GIORGIS, 2016e), a Apanhador Só produz “música popular com espírito aventureiro”, uma banda que possui uma visão clara do que é e faz o que acredita, da forma que gosta. Ela aponta, ainda, que a Apanhador Só tem subvertido lógicas de mercado, sem constituir suas ações necessariamente como um manifesto, atuando com espontaneidade, porém

sabendo o que faz, agindo a partir de uma reflexão sobre como irá se articular. Ter encontrado um caminho dentro de sua essência é, para Leme, um importante diferencial da Apanhador Só.

Passemos, então, ao detalhamento da trajetória da Apanhador Só. A partir disso, buscaremos evidenciar e compreender os diferentes elementos que foram fundamentais para o desenvolvimento de seu trabalho.

É possível dizer que a Apanhador Só começou em 2003, quando seus primeiros integrantes se uniram para participar de um festival de bandas na escola em que estudavam, conforme Felipe (2014). A banda, que teve várias formações, hoje é integrada por Alexandre Kumpinski (vocal e guitarra), Fernão Agra (baixo) e Felipe Zancanaro (guitarra e percussão), contando ocasionalmente com outros integrantes para instrumentos e efeitos sonoros adicionais.

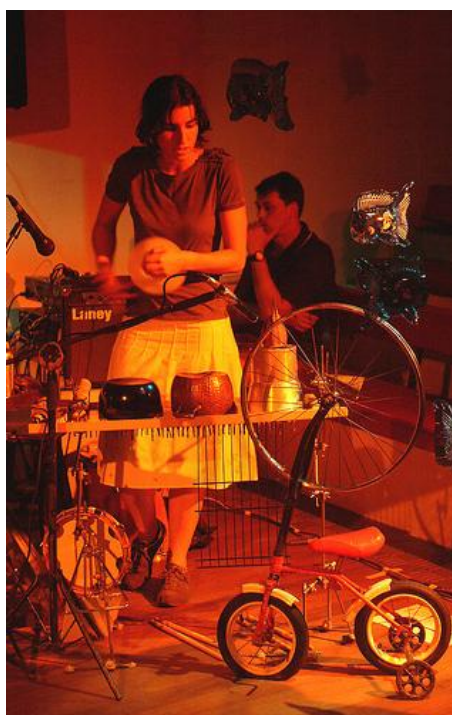
De acordo com entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), após vencer esse festival, a banda foi abordada por um produtor, que a levou a gravar um EP, um tipo de álbum que normalmente traz entre cinco e oito faixas (PALUDO, 2010). Trata-se de um formato bastante utilizado por bandas e artistas independentes, funcionando com uma espécie de cartão de visita de seu trabalho (GIORGIS, 2016f). Pode ser disponibilizado em mídia física, como o CD, para *download* ou, como atualmente é realizado, por *streaming*.

O EP “A Boa Nova”, conforme entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), trazia duas faixas: “A Boa Nova” e “Desassossego”. De acordo com ele, apesar de as canções serem bem produzidas e da possibilidade de um contrato com gravadora e de tocarem em rádios como Atlântida e Pop Rock, emblemáticas para o *rock* de Porto Alegre dentro de uma proposta mais comercial, a banda optou por não dar continuidade a esse processo de divulgação. Segundo Kumpinski, os integrantes sentiram que as canções e a forma como seriam apresentados à imprensa não condizia com a maneira como pretendiam que seu trabalho se desenvolvesse, também em termos estéticos.

Em 2004, a musicista Carina Levitan, conforme sua entrevista para Giorgis (2016c), assistiu a um *show* da banda – que, na época, consistia no que se chama *power trio*, com guitarra, baixo e bateria – e considerou que faltava algo em sua sonoridade. Ela, então, propôs aos integrantes o uso de percussão com sucata, após experimentações com objetos realizadas na garagem da casa de Kumpinski, onde aconteciam os ensaios. Articulou-se, com isso, uma alteração na sonoridade

da banda a partir da forma como eram pensados e executados os arranjos, contando com a percussão de sucata tocada por Carina. Ao mesmo tempo, a questão visual dos *shows* sofreu uma modificação. Carina, que já havia cursado por um período a faculdade de Arquitetura, frequentava, nessa época, o curso de Artes Visuais. Com isso, tanto a execução da percussão de sucata como a cenografia dos *shows* passaram a ter um pensamento estético específico (Figura 1). Ainda de acordo com ela, duas de suas fortes influências eram Os Mutantes, banda de *rock* que fazia uso de diferentes efeitos sonoros já na década de 1960 e que, segundo Motta (2000), foi parte do movimento tropicalista¹², e Novos Baianos, que, ainda conforme o autor, integrava sonoridades brasileiras acústicas às sonoridades do *rock*, nos anos 1970.

Figura 1 - Carina Levitan em *show* da Apanhador Só, para o qual também criou a cenografia



Fonte: Perfil de Carina Levitan no site Flickr

Esse foi um processo muito importante, que acabou por constituir a identidade sonora da banda. Conforme a entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), tratou-se

¹² De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o movimento “absorveu vários gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda e o pop-rock nacional e internacional, e incorporou a utilização da guitarra elétrica.” (TROPICALISMO. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/tropicalismo/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 nov. 2016.)

não de uma estratégia estética racionalmente planejada, mas do fruto de uma maneira de construir o trabalho da banda de forma que correspondesse ao que os integrantes sentissem como mais adequado, conforme o que pretendiam produzir e transmitir, de forma a deixar acontecer.

Junto a isso, de acordo com Felipe (2014), surgiu um novo uso para a bicicletinha que pertenceu a Kumpinski na infância, que se tornou depois o símbolo da banda, e que era utilizada como pedestal de prato de bateria, com uma baqueta amarrada na ponta e unida a uma muleta. Ela passou a ser um instrumento de percussão, conforme a sugestão de Carina, após Kumpinski retirar o guidão e colocar nela o garfo de uma bicicleta maior, trazendo maior diversidade e sutileza aos arranjos das canções. Como símbolo da banda, a bicicleta representa um discurso político e estético, cuja construção estava apenas no início, propondo a discussão sobre a forma de viver nas cidades, incluindo-se aí questões relacionadas à mobilidade, bem como o aspecto lúdico da música que produz, segundo Felipe (2014). Na época, a bicicletinha era posicionada nos *shows* logo à frente de Carina, que ocupava o espaço ao lado da bateria. Com o passar dos anos, consolidando-se como símbolo da banda, passou a ser posicionada à frente, ao lado do vocalista.

A Apanhador Só criou, em 2004, sua comunidade no *síte* de rede social Orkut – que existiu de 2004 a 2014 –, em que eram anunciados os *shows* e feitos comunicados aos fãs, principalmente com postagens realizadas por Kumpinski. A partir do encontrado na comunidade no Orkut, é possível visualizar que 2005 foi um ano em que a banda realizou muitos *shows* em locais como o Cave, casa que se localizava no bairro Rio Branco, em Porto Alegre. De acordo com entrevista de Kumpinski no documentário *Do Caos à Utopia* (2012), o Cave era uma casa em que não era necessário ser uma banda conhecida para tocar, e frequentada por pessoas interessadas em conhecer bandas novas. A Apanhador Só, ainda conforme tópicos na comunidade no Orkut, realizou uma série de apresentações na Usina do Gasômetro, centro cultural de Porto Alegre, localizado no bairro Centro Histórico.

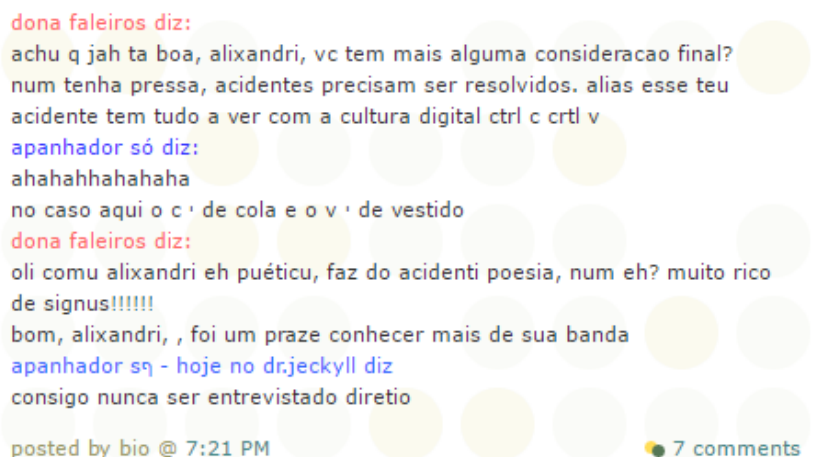
Pelas informações presentes na comunidade no Orkut, é também possível perceber algumas questões fundamentais. Verifica-se que, desde o início, a Apanhador Só procurou manter uma relação de parceria com outras bandas da cena, em *shows* coletivos ou, ainda, de abertura para elas. De acordo com a entrevista de Leme a Giorgis (2016e), a aproximação da Apanhador Só com outras

bandas é sempre decorrente de uma identificação estética e pessoal, que gera uma relação de parceria.

De forma semelhante, verifica-se que, desde os tópicos no Orkut, passou-se a estabelecer uma comunicação com os fãs de forma bastante próxima. Conforme a entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), ele sempre gostou muito de postar e de se comunicar diretamente com o público. Aponta, ainda, que buscava tornar a comunidade uma extensão da Apanhador Só, inclusive criativa, por meio de uma comunicação com os fãs, tornando-a um espaço lúdico, para além da divulgação do trabalho da banda. De acordo com Leme, em entrevista a Giorgis (2016e), a comunicação da Apanhador Só nunca traz uma mensagem impositiva, sendo sempre como uma forma de convite ao público. Em suas palavras, é como dizer “vamos fazer um *show*. Se você quiser ir, vai ser legal”, ou “olha, lançamos um disco, tá aqui de graça. Se você quiser ouvir e compartilhar com os amigos, bacana, a gente agradece” (LEME, 2016 apud GIORGIS, 2016, 52min53seg). Conforme a entrevista de Fruet a Giorgis (2016d), Kumpinski soube compreender sua geração para se comunicar para além da música.

Visualizam-se na comunidade no Orkut muitas manifestações de fãs elogiando as atuações. Como um exemplo de convite ao público para participação, há um tópico de Kumpinski informando que a banda estava começando a gravar algumas das canções que eram executadas nos *shows*, pedindo sugestões. Também na comunidade, Kumpinski criou um tópico em que informava que “Maria Augusta” havia sido gravada e não poderia ser disponibilizada no *site* de música independente Trama Virtual naquele momento, e apresentava como alternativa que os fãs adicionassem a banda no mensageiro instantâneo MSN Messenger – da Microsoft, de largo uso na época – e solicitassem o arquivo MP3, que seria enviado por essa ferramenta. No MSN da banda, o *nickname* era também utilizado, como se pode ver em entrevista de Faleiros (2006), para divulgar os *shows* (Figura 2). “Maria Augusta” também foi disponibilizada na página da banda no extinto *site* Bandas Gaúchas, conforme informação na comunidade no Orkut.

Figura 2 – Parte de entrevista a partir de histórico do mensageiro instantâneo MSN Messenger, que mostra a troca do *nickname* divulgando *show*



dona faleiros diz:
 achu q jah ta boa, alixandri, vc tem mais alguma consideracao final?
 num tenha pressa, acidentes precisam ser resolvidos. alias esse teu
 acidente tem tudo a ver com a cultura digital ctrl c ctrl v
 apanhador só diz:
 ahahahhahahaha
 no caso aqui o c ' de cola e o v ' de vestido
 dona faleiros diz:
 oli comu alixandri eh puéticu, faz do acidente poesia, num eh? muito rico
 de signus!!!!!!
 bom, alixandri, , foi um praze conhecer mais de sua banda
 apanhador sq - hoje no dr.jekyll diz
 consigo nunca ser entrevistado diretio
 posted by bio @ 7:21 PM 7 comments

Fonte: Faleiros (2006)

É importante esclarecer que o Trama Virtual era um *site* de música independente da gravadora Trama, criada em 1998, que existiu de 2004 a 2013. Em reportagem do Globo Online (TRAMAVIRTUAL..., 2006), há a informação de que em dois anos a plataforma já reunia 29 mil artistas e 82 mil músicas. Conforme Felix (2013), o *site* antecipou, no Brasil, o tipo de plataforma que comportava perfis de artistas e bandas com espaço para disponibilização das músicas em formato MP3 para *download* (Figura 3), que depois se consagrou com *sites* como o MySpace. O Trama Virtual, no entanto, chegou a contar com um tipo de *download* que era gratuito para os usuários, mediante cadastro, mas remunerado para os artistas. A página da banda no *site* foi criada em 2006, conforme informação na comunidade no Orkut.

Figura 3 – Página inicial do site Trama Virtual, onde se pode ver a canção “Um Rei e o Zé” para download

The screenshot shows the homepage of Trama Virtual, a music community website. At the top, there's a navigation bar with various links. Below it, a banner promotes a subscription to Rolling Stone. The main content area is divided into several sections: a 'Home' section with a video player, a 'Músicas' section with a list of songs, an 'Álbum Virtual' section featuring Ed Motta's 'Piquenique', a 'Download Remunerado' section, and a 'TV Trama' section with a video player. The right sidebar contains a 'Top 40' list of songs, a 'Blog' section with various articles, and a 'Publicidade' section.

Fonte: Site Intelimen (PORTAL..., s/d)

De acordo com Levitan, em entrevista a Giorgis (2016c), a Apanhador Só foi vencedora do 1º Festival Rock do Centro dos Estudantes Universitários de Engenharia (CEUE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Conforme ela, a gravação do EP “Embrulho pra levar” foi fruto desse festival e aconteceu em 2006. O EP era composto pelas canções “Maria Augusta”, “Damas”,

“Pouco importa”, “Gingalô” e “Vila do ½ dia”, conforme o canal Juca Box (2014), no YouTube. O álbum podia ser baixado no Trama Virtual, conforme Felipe (2014), e, de acordo com Duarte (2007), também pelo *site* da banda, sendo possível adquiri-lo pelo *site* do selo Peligro e nos *shows*. O lançamento aconteceu com apresentação no Bar Ocidente, um tradicional espaço de música independente em Porto Alegre, localizado no bairro Bom Fim, junto com a banda Subtropicais, de acordo com a comunidade no Orkut.

Destacava-se no EP, segundo Duarte (2007), a forma como eram realizadas as experimentações sonoras, que ainda assim soavam *pop*. O autor salienta a percussão realizada por Carina Levitan utilizando tambores e objetos como grelha de churrasco, molho de chaves e a bicicletinha, assim como ambiências e efeitos sonoros utilizando um computador. Ele aponta, ainda, as referências bem dosadas de psicodelia, *jazz*, MPB e samba, assim como *rock* dos Beatles, além do lirismo sem excesso das letras, que são sempre curtas.

A capa do EP (Figura 4), em formato CD, foi feita de forma artesanal, de papel-cartão, com arte em carimbo, conforme Duarte (2007). De acordo com a entrevista realizada com Kumpinski para este trabalho, a capa do álbum era fechada por um barbante. Assim, o encarte condizia com o título do EP e com o verso da canção “Damas” do qual ele foi retirado. A ideia, segundo Kumpinski, era a criação de um projeto gráfico ao mesmo tempo financeiramente viável e que fosse bonito, o qual a banda tivesse orgulho de mostrar. Segundo entrevista de Kumpinski ao *blog* Bloody Pop (2010), os encartes foram carimbados um a um pelos integrantes da Apanhador Só.

Foi a partir do lançamento desse EP que o grupo passou a considerar-se, de fato, uma banda, conforme a mesma entrevista de Kumpinski ao *blog* Bloody Pop (2010). Ele salienta a importância do Trama Virtual como possibilidade de difusão da música independente, junto a outras ferramentas oportunizadas pela Internet, que fizeram os músicos sentirem que não necessitariam estar vinculados a uma grande gravadora para dar continuidade ao desenvolvimento de seu trabalho.

Figura 4 – Capa do EP “Embrulho pra levar”



Fonte: Juca Box (2014)

Ainda em 2006, a Apanhador Só realizou seu primeiro *show* em São Paulo, de acordo com informação na comunidade da banda no Orkut, assim como venceu a etapa da região Sul, segundo o *site* Coquetel Molotov (PRÊMIO..., 2006), do festival Trama Universitário, da gravadora Trama, do qual participou com o envio do MP3 da canção “Maria Augusta”, segundo o *site* do festival (TRAMA, 2006). Após a escolha de um júri especializado, que selecionou cinco bandas das regiões Norte e Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, conforme Carvalho (2006), acontecia a votação popular pelo *site* do festival. Como parte do prêmio, a Apanhador Só participou com duas músicas de coletânea que foi disponibilizada para *download* no *site* Trama Virtual, e abriu, junto com outras bandas, o *show* da cantora Maria Rita, no Rio de Janeiro, o que ampliou, segundo Felipe (2014), a visibilidade do grupo. Conforme Souza (2006), a Apanhador Só realizou um grande *show*, que conquistou o público presente e fez com que a barraca que vendia seus discos, ao fim da apresentação, estivesse bastante movimentada, e nela se ouvissem muitos elogios aos integrantes.

Em 2007, a Apanhador Só, conforme vídeo no canal de Carina Levitan no YouTube (2007), realizava ensaios abertos semanais no pátio de sua casa. Nesses ensaios, a banda organizava churrascos, pedindo que os interessados levassem sua cerveja, e aproveitava a ocasião para ouvir a opinião dos fãs (Figura 5).

Figura 5 – Frame de reportagem sobre percussão sucateira e ensaios abertos



Fonte: Canal de Carina Levitan no YouTube

Nesse mesmo ano, a banda lançou em seu canal no YouTube (2007) o clipe de “Maria Augusta” (Figura 6), a canção vencedora do festival Trama Universitário. Até hoje, essa canção é uma das que são recebidas pelo público com mais entusiasmo nos *shows*.

Figura 6 – Frame do clipe de Maria Augusta

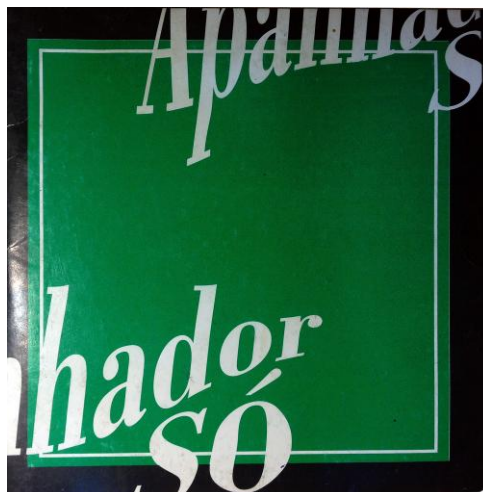


Fonte: Canal da banda no YouTube

Ainda em 2007, a Apanhador Só gravou as canções “Jesus, o padeiro e o coveiro” e “Bem-me-leve”, em estúdio de Porto Alegre, e “Balão-de-vira-mundo”, que foi registrada para o quadro 12 Horas de Estúdio, do programa de TV Trama Virtual, conforme o encarte de seu EP homônimo (APANHADOR, 2008). O programa era exibido no canal pago Multishow e os episódios ainda podem ser encontrados no canal Trama Virtual no YouTube (2007). As duas primeiras canções foram disponibilizadas em 2008 para *download* na página da banda no *site* TramaVirtual,

de acordo com o *blog* da Agência Alavanca (APANHADOR Só oferece..., 2008). O EP homônimo (Figura 7), que, conforme Ramos (2010), foi apelidado pelos integrantes de “EP Verde”, foi lançado nesse ano, com as três músicas.

Figura 7 - EP homônimo



Fonte: Foto produzida pela autora (2016)

A canção “Pouco Importa”, ainda em 2008, de acordo com informação do *site* Trama Virtual no *blog* Xubbamusik (APANHADOR..., 2008), teve um clipe (Figura 8) gravado para inserção no seriado jovem “VidAnormal”, exibido diariamente pela TVCOM – extinto canal de televisão UHF pertencente ao Grupo RBS, do Rio Grande do Sul –, conforme a comunidade no Orkut. Segundo o canal de Pedro Maron (um dos criadores e atores da série) no YouTube (MARON, 2013), imagens foram exibidas nos episódios 77, 144 e 159. Tratava-se de uma série de humor transmitida entre 2007 e 2008 que retratava as situações cotidianas de quatro jovens porto-alegrenses, com cenas gravadas em locais emblemáticos como o Parque Farroupilha (Redenção) e a Lancheria do Parque, e, conforme o *site* NATV (BLOGNATV, 2007), tinha seus episódios disponibilizados *online*. Bandas como Identidade, Bidê ou Balde, Os Efervescentes, Valentinos e X-Galinha também gravaram clipes para a série, que trazia em sua abertura uma canção da Cartolas e, no encerramento, uma da Bidê ou Balde, todas gaúchas.

Figura 8 - Frame de episódio do seriado “VidAnormal”, com a banda tocando no cenário com a presença da personagem Laura, interpretada por Manu Menezes



Fonte: Canal Pedro Maron no YouTube

Isso motivou a apresentação da Apanhador Só, junto com outras bandas, na FestAnormal, promovida pela série, que ocorreu no bar Opinião, importante espaço de *shows* no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre. No evento, que aconteceu no mesmo ano, segundo o canal madeinrs¹³ no YouTube (2008), a atriz Manu Menezes tocou percussão com uma grelha na canção “Pouco Importa”. A Apanhador Só também realizou *show* no Teatro de Câmara Túlio Piva, no projeto República do Rock, da Coordenação de Música da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, e, conforme o *blog* da Agência Alavanca (APANHADOR Só faz..., 2008), uma temporada de três apresentações na Sala Álvaro Moreyra, do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre. De acordo com o mesmo *blog*, nos *shows* dessa época a banda já tocava as novas canções “Nescafé”, “O porta-retrato”, “Um Rei e o Zé” e “Prédio”.

De acordo com sua entrevista a Giorgis (2016e), em 2008 a jornalista Pamela Leme conheceu a Apanhador Só, sobre a qual havia lido em veículos especializados e cujas músicas escutou por meio do *site* MySpace. Pela mesma plataforma, entrou em contato com a banda, comentando que estava dando seus primeiros passos na música, com interesse de conhecer o mercado e atuar na área de produção e no que mais fosse necessário. Após uma conversa que aconteceu em São Paulo, verificaram que os interesses convergiam. Foi nesse momento que Leme começou a formalizar a Alavanca, agência de música independente, ao mesmo tempo que

¹³ Grafia do autor.

passou a colaborar com a Apanhador Só em tudo o que era necessário em seu desenvolvimento. Conforme Leme (2016 apud GIORGIS, 2016e), foi realizado um trabalho de investigação do mercado, propiciando um entendimento de como se iria trabalhar e da forma como a banda se mostraria para o mundo. Para ela, a essência da Apanhador Só é a simplicidade e a espontaneidade, e os integrantes são francos e abertos, algo que o público capta e que gera uma empatia muito forte. Em diferentes momentos, Leme trabalhou com assessoria de imprensa, agenciamento de *shows* e produção executiva. Segundo Kumpinski, em entrevista a Giorgis (2016b), Leme passou, nesse período, a estar dentro de todas as decisões da banda.

O ano de 2008 também foi aquele em que a Apanhador Só venceu, após três tentativas, conforme Felipe (2014), o edital de fomento à cultura Fumproarte (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre), da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, na categoria música, para o financiamento de seu primeiro álbum, que, segundo informação em seu encarte, foi gravado entre esse ano e 2010. De acordo com entrevista de Alexandre Kumpinski ao *síte* Bloody Pop (2010), isso permitiu que o álbum fosse gravado com o trabalho de um bom produtor, que foi Marcelo Fruet – músico de Porto Alegre que mantém a banda Fruet & os Cozinheiros e é reconhecido como um importante produtor na cena independente –, em um estúdio adequado e com um projeto gráfico cuidadoso, que contou com o trabalho de Rafa Rocha e ilustrações de Fabiano Gummo.

Kumpinski aponta na mesma entrevista que, para solicitar o financiamento, foi utilizado o EP “Embrulho pra Levar”, o que faria com que, teoricamente, todas as canções que o compõem fizessem parte do novo álbum. A banda então solicitou que algumas músicas fossem trocadas por canções novas. Assim, foi lançado em 2010 o álbum “Apanhador Só”, com as canções “Um Rei e o Zé”, “Pouco Importa”, “Prédio”, “Maria Augusta”, “Peixeiro”, “Bem-me-leve”, “Nescafé”, “O Porta-Retrato”, “Balão-de-vira-mundo”, “Jesus, o padeiro e o coveiro”, “Origames Over”, “Vila do ½ dia” e “E se não der?”.

De acordo com Felipe (2014), o álbum inaugurou um momento da banda que propunha uma poética voltada a analisar perspectivas e pôr em cheque uma série de questões, em uma fase que poderia ser caracterizada como existencial, em um processo de amadurecimento. Nas palavras da banda, na mesma reportagem, “uma tentativa de decodificação do mundo, meio como um Picasso, abrindo ângulos.

Nunca foi música de curtição”. É possível observar mais fortemente esse processo nas novas canções da banda em relação aos EPs – “Um Rei e o Zé”, “Prédio”, “Peixeiro”, “Nescafé”, “O porta-retrato”, “Origames over” e “E se não der?”.

Santos (2011) salienta o diferencial no discurso apresentado nas letras da Apanhador Só, que coloca como um termômetro da poesia produzida recentemente no Rio Grande do Sul. Aponta, ainda, que o principal compositor é Alexandre Kumpinski, que cursou por um período a graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e que, após dar-se conta de que não havia necessidade de realizar um curso para escrever, decidiu por graduar-se em Cinema na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Conforme Castilho (2011), um fator de consolidação da Apanhador Só é o “trabalho de ourives nas letras”, destacando também a qualidade dos arranjos, que considera “estudados e enxutos”, colocando-os como diferenciados em relação ao *rock* costumeiramente produzido no Rio Grande do Sul. Conforme entrevista de Kumpinski a Bulk (2012), a percussão com objetos está presente no trabalho, embora não de forma muito evidente: Carina Levitan não fazia mais parte da banda, mas gravou sua percussão diferenciada para o álbum. Levitan, em entrevista a Giorgis (2016c), salienta a importância da produção musical para o resultado final do álbum. O produtor Marcelo Fruet, em entrevista a Giorgis (2016d), descreve seu trabalho a partir do exercício criativo da fusão de estilos e sonoridades diferentes. Com isso, busca produzir algo que, sem deixar de ser *pop* – ou seja, tenha uma sustentabilidade dentro da cadeia da música –, carregue um estranhamento que tenha o objetivo de diferenciar o trabalho. Isso se desenvolve, aponta ele, considerando-se a personalidade e a identidade de uma banda, em um reprocessamento de referências de forma própria, com foco na autenticidade.

Segundo o *site* Rock Gaúcho (2011), o álbum, ao fundir com a percussão de Carina Levitan referências que vão do tango ao *reggae*, renova e lapida o *rock*. Unem-se a isso, conforme o mesmo *site*, as poesias bem escritas e bem cantadas. No que se refere à sonoridade, Kumpinski apontou, em matéria de Brandt (2010), que a banda não se restringe a nenhum tipo de som e que a maior influência no momento era Tom Zé, “aquela coisa meio quadrada do som dele, cheia de arestas”.

Conforme Gaibo Prestes (2010 apud APANHADOR SÓ, 2010) a Apanhador Só não soa como uma banda de Porto Alegre, tendo melodias ricas e bem cantadas, com arranjos cuidadosos. Menciona, ainda, a qualidade das letras, que soam como

poesia suave e direta. De acordo com Batistela (2010 apud APANHADOR SÓ, 2010), a banda faz uso de influências brasileiras de forma inteligente, e “não quer nem saber de terninhos mofados dos anos 60”. A referência a essa década é feita também por Nascimento (2014) durante apresentação da Apanhador Só para o *site* Showlivre, em 2010, que comenta que, da cena de Porto Alegre, é uma das poucas bandas que “não é da década de 1960”.

Conforme entrevista de Zancanaro a Kolberg (2016), a banda não está dentro de uma estética que se esperaria do Rio Grande do Sul, que teria sido vigente até a banda Cachorro Grande. Comenta, ainda, que atualmente as bandas fazem parte de um todo maior que este espectro pré-definido. Segundo Kumpinski, em entrevista a Kolberg (2016), o fato de a banda ser questionada sobre o local de onde vem indica a ruptura com um padrão estético-geográfico do *rock* gaúcho, que ele aponta como conservador.

De acordo com Bulk (2012), as letras da banda são “extremamente maduras e sofisticadas”. Em entrevista a esse autor, Kumpinski aponta que os letristas envolvidos tiveram a preocupação de “não escrever versos em vão, de buscar coerência e construir uma espécie de coluna vertebral que desse sentido às canções”. Kumpinski comenta, também, que as letras devem se sustentar, mesmo que a compreensão de seu conteúdo por parte do público não seja necessariamente da forma como foram pensadas. Ele aponta como suas principais influências como letrista Chico Buarque, Tom Zé e Caetano Veloso.

Em entrevista ao Blog Caderno G (2011), Kumpinski aponta que as letras das canções são a principal preocupação da banda, colocando que acredita que devem ser o primeiro a ser criado em uma composição, pois sempre pensa as letras associadas às melodias, e os arranjos vêm depois desse processo criativo. Na mesma entrevista, ao ser perguntado sobre as inspirações para compor, afirma não saber de onde vêm, e indica que a própria vida traz ideias, como a partir de conversas, filmes ou outras músicas. Diante da importância desse aspecto, cabe trazer algumas observações sobre as letras das canções do álbum “Apanhador Só”, de acordo com informações da banda em entrevistas.

Alexandre Kumpinski e Felipe Zancanaro comentam, em entrevista a Pereira (2010), que “Um Rei e o Zé” foi escolhida como primeira faixa do álbum em razão de que ela representa, de alguma forma, a heterogeneidade do disco. Santos (2011) aponta que a canção pode ser lida como um conto, pois é estruturada em uma

narrativa que mostra, diante de um todo-poderoso, a visão de mundo de um sujeito, representado pelo eu lírico, sem posses.

A canção “Pouco Importa”, segundo Santos (2011), trata da falta de horizontes. Em entrevista ao Blog do Caderno G (2011), Kumpinski informa que essa música é vista por muitas pessoas como *nonsense*, sendo que, no entanto, um caminho concreto é visualizado pelo compositor, que afirma procurar não expor sua visão para não influenciar outras interpretações. Segundo ele, a letra trata do diálogo entre um homem que quer mandar uma mensagem em uma garrafa para ser salvo e uma mulher que diz que na cidade não há mar e que esse homem não sabe escrever; a canção se referiria a uma incomunicabilidade no contexto contemporâneo, representada pela ausência do mar.

Conforme entrevista de Kumpinski e Zancanaro a Pereira (2010), a letra da canção “Prédio” parte de uma ilusão de ótica e apresenta uma união de enquadramentos, pontos de vista e filosofias. Ambos apontam, ainda, que a canção traz referências que são caras à banda. Em entrevista ao canal do YouTube Música Pavê (2013), realizada no terraço de uma casa, Kumpinski mostra o prédio que inspirou a música, que pode ser visto do local.

De acordo com o *site* da Alavanca (AGÊNCIA..., 2010a), “Maria Augusta” traz a sensação de antiga trova popular ou mesmo de sabedoria ancestral, por meio do que é descrito como uma letra-refrão com quadrinha que, segundo o texto, poderia passar entre gerações. Conforme Girard et al. (2010), a banda, em uma terça-feira, compôs uma letra que encaixasse em uma melodia que já possuía, para um *show* que seria realizado em uma sexta-feira. De acordo com a matéria, “escreveram, riram e pensaram: ah, pra sexta-feira tá bom. Não sei de onde veio, foi uma brincadeira mesmo... nem a gente acreditava nessa letra e quando a gente tocou no *show* [...] viu que as pessoas gostavam”. Na opinião da banda, por conta da forma despretensiosa e natural da composição, a recepção das pessoas à canção também ocorria de forma natural. A respeito do trecho “Se por acaso tu disser que não me quer, eu vou correndo arranjar outra mulher”, a banda afirma que se relaciona a algo do comportamento moderno. Segundo a mesma matéria, “Maria Augusta” parece uma canção de roda.

Sobre “Peixeiro”, em entrevista a Pereira (2010), Kumpinski aponta que o refrão “O nosso amor, uma garrafa de vinho virando vinagre devagarinho” foi a primeira parte da música a surgir, com a intenção de ser enviada para o concurso

Poemas no Ônibus, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Na ocasião, o texto aparecia assinado por um amigo, pois se divertiam imaginando sua expressão ao ver o poema na janela de um ônibus. Como os versos não foram selecionados no concurso, passaram a fazer parte da canção. Conforme a matéria, a letra da música começa de forma debochada e, em seu final, torna-se dramática. Segundo Santos (2011), a letra traduz a desilusão amorosa.

A canção “Bem-me-leve” é a única da Apanhador Só com eu lírico feminino. Em entrevista ao *blog* Bloody Pop (2010), Kumpinski comenta que Chico Buarque, compositor brasileiro de muitas canções com eu lírico feminino, é certamente uma influência. Ele também aponta que a letra não remete à história de nenhuma pessoa em especial, pelo menos de forma consciente, e que lhe ocorreu quase pronta.

Kumpinski e Zancanaro, em entrevista a Pereira (2010), consideram que o processo de composição de “Nescafé” é algo que deu certo, apesar de ter sido caótico. A canção traz alguns elementos de *nonsense* ao narrar situações cotidianas, as quais o público, aponta a banda, tem facilidade de imaginar.

Na mesma entrevista, Kumpinski e Zancanaro comentam que a letra de “O porta-retrato” apresenta ao público diferentes imagens, para que este monte uma espécie de mosaico. As ideias da canção remetem a memória de infância, melancolia e nostalgia, como as sensações de uma criança que não consegue se enturmar.

O “Balão-de-vira-mundo” da canção homônima, conforme Kumpinski em entrevista ao canal do YouTube Música Pavê (2013), é “como um balão *ex-machina* que vem trazer mudanças no mundo e causar grandes modificações”. De acordo com o compositor, isso explica a expressão “balão”, pois seria algo que viria do céu, e “vira-mundo”, em razão de trazer alterações.

A respeito de “Origames over”, na entrevista de Kumpinski e Zancanaro a Pereira (2010), a letra consiste em um jogo de palavras. Na fala da banda, “Ctrl+C, Ctrl+V, papel, dedos”.

Ainda conforme essa entrevista, “Vila do ½ dia” é a canção mais antiga. A letra trata com melancolia e nostalgia o impacto de mudanças na vida, com um fio de esperança ao fim.

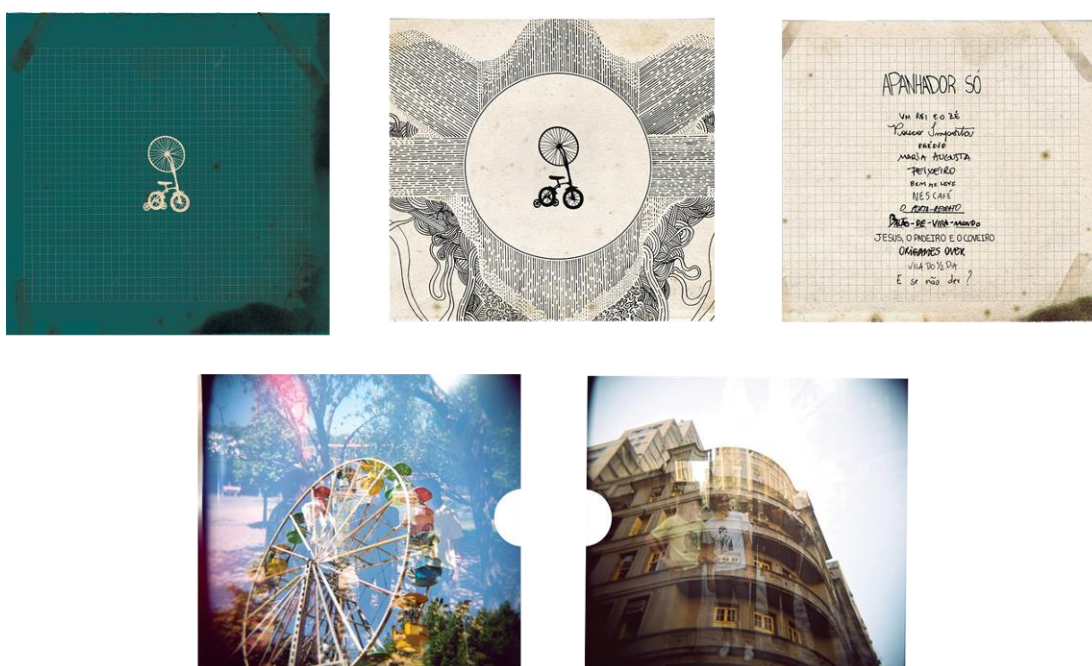
O álbum “Apanhador Só” termina com “E se não der?”. De acordo com a mesma entrevista da banda, a letra partiu do fragmento de um poema de Diego Grando. Kumpinski e Zancanaro apontam que consideram um “charme” o

encerramento do primeiro álbum trazer os integrantes perguntando para si mesmos: “E se não der?”.

Faziam parte do encarte do álbum 15 pequenos cartões. Em um deles, a lista de instrumentos, incluindo os percussivos com objetos, e de instrumentistas, no verso do qual se encontravam instruções “para uma ideal visualização do conjunto de cartões”. Os demais cartões traziam, de um lado, as letras das músicas, e, do outro, ilustrações. Assim, em quatro passos, era sugerida a disposição dos cartões na ordem das músicas do disco, em cinco linhas e três colunas, para depois virá-los e visualizar as ilustrações. Ao fim, havia a informação: “Se preferir, desconsidere qualquer instrução”.

Sobre o encarte, Alexandre Kumpinski comenta, em entrevista ao *site* Bloody Pop (2010), que a ideia surgiu em reuniões com o designer gráfico e com o ilustrador, e que “fechou muito com a nossa vontade de ter um projeto gráfico diferente pro disco”. Ele acrescenta que os tipos de letra utilizados no projeto não são diferentes fontes, e sim a caligrafia real de pessoas que colaboraram de alguma maneira com o disco, que foram convidadas a escrever. Com esse álbum, a banda venceu o Prêmio Açorianos de Música, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, conforme o *site* Rock Gaúcho (PRÊMIO..., 2011), nas categorias produtor musical (Marcelo Fruet) e projeto gráfico (Rafael Rocha) (Figuras 9 e 10).

Figura 9 - Capa e encarte do álbum “Apanhador Só”



Fonte: *Site* da banda

Figura 10 - No álbum “Apanhador Só”, os cartões, com ilustrações de um lado (o último com as instruções) e, de outro, as letras das músicas



Fonte: *Site da banda*

O álbum foi disponibilizado para *download* no *site* da banda e nas páginas da Apanhador Só nos *sites* Trama Virtual e MySpace em abril de 2010, dez dias antes do *show* de lançamento, conforme entrevista de Alexandre Kumpinski à revista O Viés (2010). É interessante observar que, na versão para *download* no *site* da banda, está disponível também o material gráfico em formato PDF, proposta que se manteve nos álbuns posteriores da Apanhador Só. Conforme entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), a disponibilização da parte gráfica ocorreu por orientação de Leme. Ela, na entrevista a Giorgis (2016e), coloca que é uma forma de, junto à disponibilização das músicas de forma gratuita, deixar claro que o álbum é do público, o que gera empatia.

Segundo Felipe Zancanaro, em entrevista a Hiraoka (2010), em menos de um mês o número de *downloads* chegou a 4.500; até fevereiro de 2011, de acordo com Castilho (2011), o álbum já contabilizava 18 mil *downloads*; conforme Albuquerque

(2012), em abril de 2012 havia chegado a mais de 50 mil. De acordo com entrevista de Kumpinski a Rodrigues (2010), a Internet foi, desde o início, a mola mestra para a divulgação da Apanhador Só. Em entrevista a Hiraoka (2010), Kumpinski afirma que disponibilizar as canções para *download* nunca foi uma dúvida para a banda, e Zancanaro aponta que o interesse era levar as músicas ao conhecimento do maior número de pessoas possível, para que pudessem acompanhar o *show* e cantar junto. Kumpinski, na mesma entrevista, também fala sobre como os músicos apreciam o movimento espontâneo que se processa a partir do *download* e das pessoas indicando o álbum umas para as outras. Conforme Kumpinski, em entrevista a Rodrigues (2010), foi possível verificar, pelas estatísticas do *site*, que a maioria dos acessos foi a partir dos *sites* de redes sociais Orkut, Twitter e Facebook, por meio de divulgações espontâneas dos fãs, o que Kumpinski coloca como “a divulgação mais linda que existe”. De acordo com a entrevista de Kumpinski a Hiraoka (2010), caso a banda tivesse uma gravadora, o disco iria para uma loja por R\$ 25 e não seria comprado por ninguém. Sobre o jabá, o valor que é pago pelas gravadoras para execução de músicas nas rádios, Kumpinski, na mesma entrevista, o aponta como “a morte da cultura. Imposição de mercadoria cultural é um absurdo”.

Nessa mesma entrevista (2010), Zancanaro coloca que gosta “da forma como a gente se vira [...], como a gente se sente à vontade com a gente mesmo, porque isso tudo é verdadeiro”. Kumpinski também aponta que, ainda que as faixas estejam disponíveis para *download*, as pessoas comprem o disco, e Zancanaro considera que a parte gráfica é uma motivação do público. A aquisição do álbum acontece pelo *site* da banda e nas apresentações.

No *show* de lançamento, realizado no Teatro Renascença, em Porto Alegre, muitas pessoas sabiam as letras das canções, e foram assistir à apresentação após as conhecerem pela Internet, segundo a entrevista de Kumpinski à revista O Viés (2010). Conforme o *site* da Alavanca (AGÊNCIA..., 2010b), nessa apresentação a banda tocou a nova canção “Salão-de-festas”.

A Apanhador Só, para esse lançamento, realizou *shows* em cinco locais de São Paulo/SP, e também na cidade de Presidente Prudente/SP. No Paraná, apresentou-se em Curitiba e em Maringá. A banda também realizou dois *shows* exclusivos para a internet, com transmissão ao vivo: o primeiro, no estúdio da gravadora Trama, podia ser acessado pelo *site* da TV Trama; o segundo, no Estúdio

Showlivre, foi transmitido pelo *site* Showlivre, e ainda pode ser acessado pelo canal deste no YouTube (2014).

Durante o *show* realizado em Porto Alegre, foi gravado o clipe de “Prédio” (Figura 11), conforme descrição do vídeo no canal da banda no *site* YouTube (2010). O clipe foi indicado ao Video Music Brasil (VMB), do canal televisivo de música MTV, na categoria “Aposta”.

Figura 11 – Frame do clipe de “Prédio”, gravado no *show* de lançamento do álbum no Teatro Renascença, com o público ao fundo da imagem



Fonte: Canal da Apanhador Só no YouTube

O clipe foi lançado pelo canal e com *show* no bar Verde, conforme Sanes (2010), que se localizava no bairro Rio Branco, em Porto Alegre. A casa estava lotada, em um domingo à noite, e com o público cantando junto. Antes da apresentação da banda, o clipe foi exibido em um telão.

Em 2010, também aconteceu o início da utilização do *site* de rede social Twitter pela Apanhador Só (2010). Kumpinski, em entrevista a Giorgis (2016b), lembra que houve uma adaptação da forma de postar, a partir da experiência com o Orkut. No entanto, coloca que o Twitter possibilitou uma forma divertida de publicar, semelhante à do outro *site* de rede social. Nesse período, os integrantes começaram a realizar Twitcams, que eram conversas e performances ao vivo pela Internet, por meio do *site* Twitcam, via *login* ou usuário do Twitter, com o uso de uma *webcam*; os fãs interagiam por escrito, também logados pelo Twitter. Em entrevista com Kumpinski ao *blog* Bloody Pop (2010), o entrevistador menciona o fato de a

Apanhador Só ser uma banda elogiada pela forma como utiliza mídias digitais para a divulgação de seu trabalho.

O clipe de “Um Rei e o Zé” teve um *teaser* (2011) publicado no canal da banda no YouTube em janeiro de 2011. Em fevereiro, conforme *site* da BD Divulgação (NOVO..., 2011), que realizou a assessoria de imprensa para o lançamento, o clipe estreou na programação da MTV, sendo também disponibilizado no *site* da emissora. A publicação do vídeo no canal da banda no YouTube aconteceu quinze dias depois. O lançamento ocorreu em março do mesmo ano, com o *show* realizado no projeto Noite Senhor F, conforme o *site* Poa Show (SENHOR F..., 2011). O projeto, na época, levava mensalmente, em domingos à noite, com ingresso a preço popular, três bandas independentes para se apresentarem no bar Opinião. No *show*, os integrantes vestiam-se com roupas de ginástica, conforme a moda dos anos 1980 – assim como apareciam no clipe, em que jogavam uma partida de taco (Figura 12). O vídeo foi publicado no canal da banda no YouTube quatro dias depois.

Figura 12 – Frame do clipe “Um Rei e o Zé”



Fonte: Canal da banda no YouTube

No mesmo ano, 2011, foi lançado o álbum “Acústico-sucateiro”, com canções gravadas em performance na sala de estar da casa de Alexandre Kumpinski. No arranjo, foram utilizados, além do violão, do baixo e da voz, sons produzidos por meio de objetos como panela, ralador, móbile de chaves, sacola de supermercado, faca de cozinha com chave de fenda, pilão de tempero, caixa de fósforos etc. De acordo com entrevista a Sartori (2011) quando do lançamento, a intenção foi

viabilizar uma produção de baixo custo e que correspondesse a uma proposta estética da banda. O uso dos instrumentos de sucata já acontecia desde 2004 por parte da percussionista da banda na época, Carina Levitan. Assim, foi dado continuidade aos experimentos de obtenção de sonoridades, o que levou à gravação na sala de estar, sem o isolamento de som de um estúdio. Isso fez com que entrassem nas canções sons como o de caminhão de lixo, máquina de lavar e cachorro latindo.

As faixas do álbum são releituras de nove canções presentes no primeiro álbum, “Apanhador Só”, e mais a inédita “Na ponta dos pés”, que só era conhecida do público por meio dos *shows*. Para realizar o lançamento, a banda buscou uma forma diferenciada de disponibilizar o material aos fãs. Além da possibilidade de *download* pelo *site*, o grupo realizou o lançamento do álbum em fita cassete, na qual havia uma faixa bônus, “Pouco Importa” (Figura 13).

De acordo com a mesma entrevista ao *blog*, a ideia foi criar uma espécie de *souvenir* para os fãs, visto que já estava disseminada a escuta de música no formato MP3. Conforme fala de um dos integrantes da banda, Fernão Agra, o CD “é quase tão velho quanto a fita cassete”, “quase ninguém ouve”, e a fita é “um objeto interessante”, “é bonitinho, é pequenininho, é gostosinho”.

Figura 13 – A fita cassete do “Acústico-sucateiro”



Fonte: Filippo (2011)

Foi, então, realizado o lançamento do “Acústico-sucateiro” em fita (Figura 13). O encarte (Figuras 14 e 15) trazia a letra da música inédita, um agradecimento a

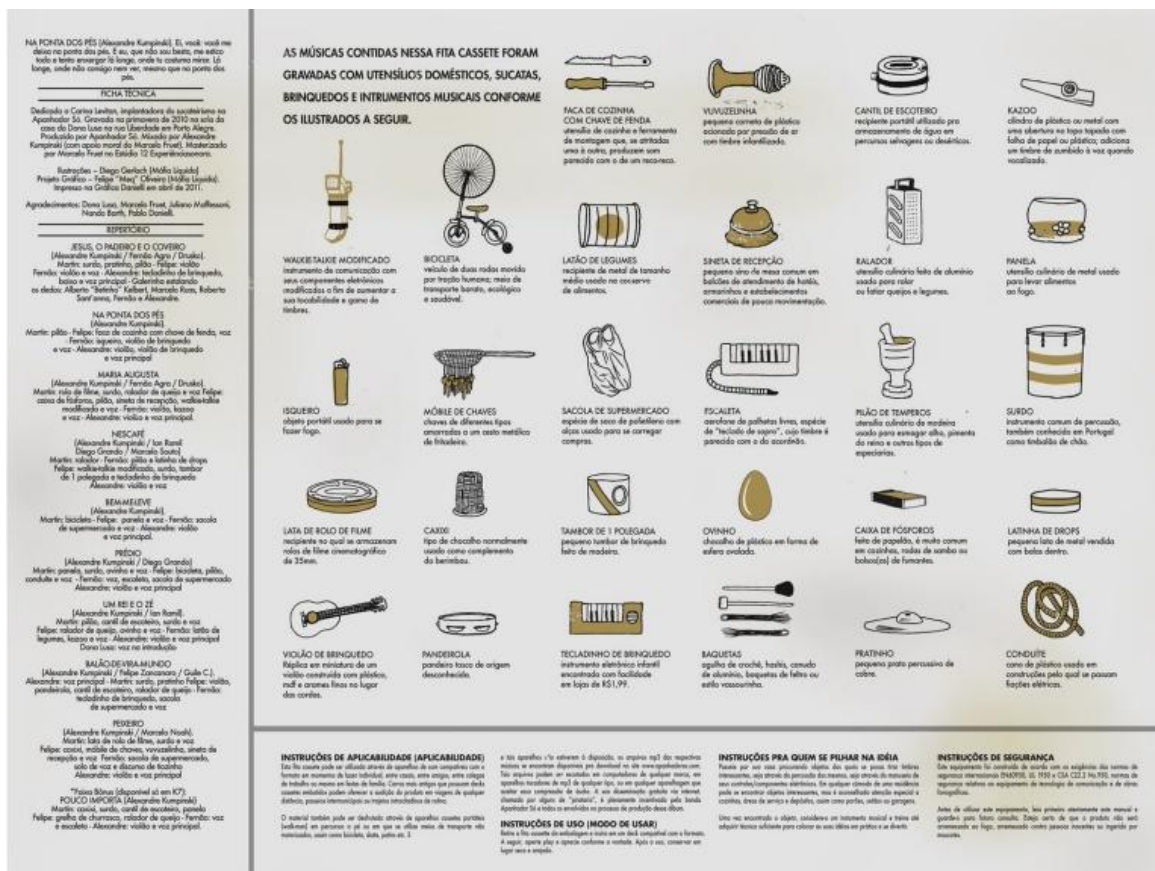
Carina Levitan – “implantadora do sucateirismo na Apanhador Só”, que já não mais integrava a banda –, a ficha técnica das canções e a descrição dos objetos utilizados para produzir sons. Também estavam presentes as “instruções de aplicabilidade”, como “esta fita cassete pode ser utilizada através de aparelhos de som compatíveis com o formato em momentos de lazer individual, entre casais, entre amigos, entre colegas de trabalho ou mesmo em festas de família”, e “Instruções de uso (modo de usar)” da fita, como “retire a fita cassete da embalagem e insira em um deck compatível com o formato”. Outras instruções são “pra quem se pilhar na ideia”, com sugestões para percussão com objetos, e “de segurança”, como “este equipamento foi construído de acordo com as exigências das normas de segurança internacionais [...] relativas ao equipamento de tecnologia de comunicação e de obras fonográficas”. O tipo de informação e o modo como essa é apresentada condiz com a estética do álbum e a proposta da banda com o trabalho, a partir de uma atmosfera despretensiosa, no que a banda chama na entrevista a Sartori (2011) de “deboche pensado”.

Figura 14 – Encarte da fita cassete do “Acústico-sucateiro”



Fonte: Filippo (2011)

Figura 15 – Parte interna do encarte da fita cassete do “Acústico-sucateiro”



Fonte: Filippo (2011)

A fita cassete do “Acústico-sucateiro” podia ser adquirida pelo *site*, nos *shows* ou ainda por meio de escambo, em que cinco fitas em bom estado e com a caixa de plástico davam direito a uma do álbum. Conforme entrevista de Kumpinski ao Showlivre (2012), para realizar a produção, foi necessário que a banda percorresse lojas que ainda tivessem em seus estoques fitas cassete, que haviam caído em desuso na época. Nas fitas recebidas, a gravação era realizada somente no lado A, deixando o lado B com gravações prévias que porventura houvesse sido feitas por quem antes as possuía. Na divulgação realizada pela banda em seus canais de comunicação – *site* e perfis em *sites* de redes sociais –, e também no adesivo da fita, constava o seguinte texto:

A Apanhador Só propõe um sistema de escambo que visa à reutilização de materiais. Em troca de cinco fitas cassete fora de uso (em bom estado), a banda oferece uma fita do “Acústico-sucateiro” – com projeto gráfico completo – reutilizada a partir de uma fita trocada anteriormente. As músicas presentes originalmente no lado B de todas as fitas recebidas pela banda através desse sistema são mantidas intactas. Dessa forma, se você tem em mãos uma fita reutilizada, poderá ouvir o que alguma pessoa, algum

dia, já gravou nesse lado da fita. Torcemos pra que feche com o teu gosto. (BLAMMER, 2011).

De acordo com a entrevista da banda a Sartori (2011), essas ações encadeadas estavam em consonância com a estética proposta de reciclagem, com a reutilização de objetos para produzir sons e com o escambo. Conforme o *site* Rock Gaúcho (2012), centenas de fitas cassete foram recicladas após poucos meses.

O “Acústico-sucateiro” foi lançado com três *shows* em Porto Alegre. Um aconteceu na sala de estar da casa da mãe do vocalista, outro no Bar Ocidente, com ambientação de sala de estar, e outro no Parque Farroupilha, no gramado, com o público sentado em volta da banda.

Pelo álbum, a banda recebeu quatro indicações ao Prêmio Açorianos de Música, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, conforme o *site* do órgão (PORTO ALEGRE, 2011): projeto gráfico (Felipe Meq Oliveira e Diego Gerlach), compositor (Alexandre Kumpinski), intérprete (Alexandre Kumpinski) e instrumentista (Felipe Zancanaro).

Foi realizada uma apresentação no Teatro Renascença, em Porto Alegre, no formato “elétrico-Acústico-sucateiro”, que une o uso de guitarra, baixo e bateria à percussão com objetos, conforme divulgação do evento no Last.fm (2011). Nessa ocasião, a Apanhador Só tocou as novas canções “Torcicolo” e “Paraquedas”. A banda apresentou-se nesse mesmo formato no Festival de Inverno de Porto Alegre, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, com sessão dupla no Teatro de Câmara Túlio Piva.

A Apanhador Só realizou também uma “Intervenção Acústico-sucateira” no Parque Farroupilha, também conhecido como Redenção. Nessa última ocasião, foi gravado o clipe de “Bem-me-leve” (Figura 16), que foi lançado no canal do YouTube (2011) e divulgado nas redes sociais da banda dez dias depois.

Figura 16 – Frame do Clipe de “Bem-me-leve”



Fonte: Canal da Banda no YouTube

No mesmo ano, foram realizados, conforme a página da banda no Facebook, *shows* no formato “Intervenção Acústico-sucateira” na cidade de São Paulo. As apresentações aconteceram no Parque Ibirapuera e na escadaria da Catedral da Sé. Este formato também foi o utilizado na participação da Apanhador Só no Largo Vivo, manifestação cultural que acontecia às terças-feiras, no fim da tarde, no Largo Glênio Peres, em Porto Alegre. De acordo com entrevista de Leme a Giorgis (2016e), tratou-se também de um movimento da banda no sentido de ampliar seu público, sem depender exclusivamente das casas de *shows*.

Também em 2011, foi iniciada a página da banda no *site* de rede social Facebook, com postagem com a explicação de que foi preciso transformar o perfil em página por terem atingido o número de 5 mil “amigos”. Por conta disso, foram perdidas as postagens anteriores. Conforme a entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), a maior parte das postagens é realizada pelos integrantes. Excetuam-se, por vezes, aquelas que tratam somente do serviço de *shows*, por exemplo.

A página no *site* de *streaming* de áudio SoundCloud foi também criada nesse ano. Ainda em 2011, a Apanhador Só recebeu a indicação ao Vídeo Music Brasil (VMB), do canal MTV, na categoria “Aposta”, com o clipe de “Um Rei e o Zé”.

Nesse mesmo ano, a banda realizou uma temporada de *shows* no Teatro Renascença, em Porto Alegre, que se chamou “Apanhador Só Convida” (Figura 17), em que, a cada uma das três noites, recebia uma banda. Foram elas, segundo o *site* Rock Gaúcho (PRÊMIO..., 2011): Rafael Castro & Os Monumentais, Banda

Gentileza e Bazar Pamplona. Mais uma vez, salienta-se a proposta da banda de continuamente estar próxima do público, ao mesmo tempo que se articula com outras da cena independente nacional.

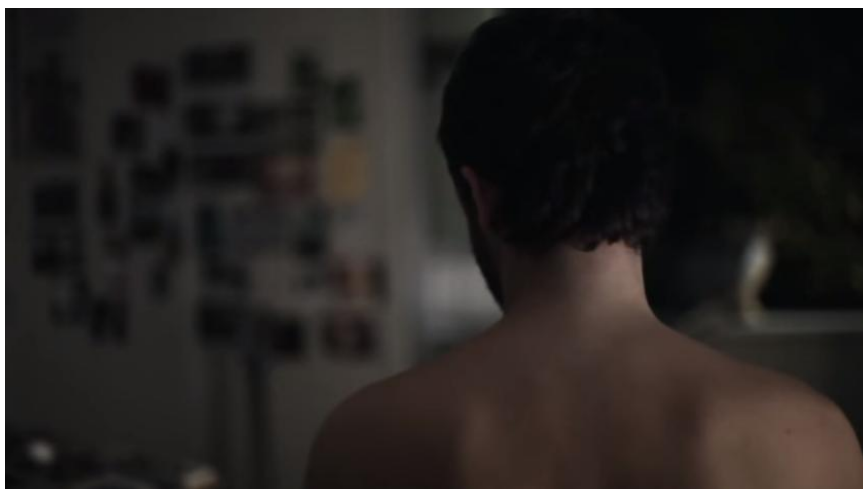
Figura 17 – Show no Teatro Renascença dentro do projeto “Apanhador Só Convida”, em 2011



Fonte: Foto da autora

Em 2012, uma semana antes do lançamento do clipe de “Nescafé” em seu canal no YouTube, a banda publicou o *teaser* com algumas imagens (Figura 18). No mesmo mês, a Apanhador Só realizou o lançamento do clipe na Sala P. F. Gastal, sala de cinema localizada na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Na ocasião, foram exibidos curtas-metragens e, depois, o clipe, seguido de *show* da banda.

Figura 18 – Frame do clipe de “Nescafé”



Fonte: Canal da banda no YouTube

No mesmo ano, a Apanhador Só lançou o EP “Paraquedas”, com as canções “Paraquedas” e “Salão-de-festas”, de forma independente, pelo selo Vinyl Land. Além de ser possível baixá-lo no *site* da banda, ele estava disponível para venda no formato de compacto em vinil branco de 7" (Figura 19). A capa trazia fotografia de Roberta Sant'Anna em projeto gráfico de Rafael Rocha. O EP foi gravado em São Paulo, com produção de Curumin e Zé Nigro. Nas letras e nos arranjos, uma grande carga de melancolia. O *show* de lançamento em Porto Alegre aconteceu no projeto Noite Senhor F, conforme reportagem em ZH Entretenimento (2012), no bar Opinião. Foram realizados também *shows* em Curitiba, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Nessa última cidade, a apresentação aconteceu no SESC Osasco, conforme Levino (2012), com entrada franca. Também foi parte do lançamento o *show* para o *site* Showlivre (2012).

Figura 19 – O compacto “Paraquedas” em vinil 7”



Fonte: Site da banda

O EP, conforme o *site* Rock Gaúcho (2012), trazia composições consideradas maduras, em que a estética do *rock* aliava-se a arranjos inusitados. A sonoridade é composta por efeitos *lo-fi*, uso de ecos e do minissintetizador *stylophone*, o que, segundo o *site*, consolida o hibridismo da banda.

A canção “Paraquedas” trata da imensidão de ser livre, de acordo com o *site* Rock Gaúcho (2012). Nela, que sugere uma queda livre, o texto do mesmo *site* aponta que quem a escuta pode divagar como quiser.

Na letra de “Salão-de-Festas”, ainda conforme o *site* Rock Gaúcho (2012), é possível encontrar imagens agrupadas como planos de um filme. É construído nela

um ambiente que se inicia com o tédio de um começo de festa. Após isso, encontra-se a alegria do fim de um clima monótono de “bom mocismo”, segundo o mesmo *site*.

Kumpinski aponta, em entrevista a Levino (2012), que preza o caos, em seu processo criativo. Coloca, também, que não há nenhuma lógica na inspiração para as letras. Em entrevista a Albuquerque (2012), Kumpinski indica como suas influências Chico Buarque, já anteriormente citado, e também Bob Dylan.

A opção que a Apanhador Só faz pelo formato de canções, conforme Albuquerque (2012), assim como a mistura de sonoridades que remetem ao tango e ao samba, de forma sutil, tornaram a banda uma das mais representativas do que o autor chama de “novo *rock gaúcho*”. Em entrevista a Albuquerque (2012), Kumpinski aponta que a internet, com as amplas possibilidades de acesso à informação que propicia, pode ter colaborado para que tanto os músicos quanto o público se tornassem mais abertos a diferentes sonoridades e, conseqüentemente, mais ecléticos.

Em reportagem da época, Albuquerque (2012) aponta que a Apanhador Só se projetou em razão do bom uso que realiza dos *sites* de redes sociais e por conta do *download* gratuito. Nas palavras do autor, a banda, “apesar de ter a cabeça no mundo digital, há um coração analógico batendo dentro. [...] Tem um jeito desplugado de ser.” Em entrevista realizada no mesmo ano, Arruda (2012) observa que a Apanhador Só busca manter um relacionamento direto com o público por meio do *site* de rede social Facebook. Comenta, ainda, a utilização do espaço para tratar da banda e de outros temas relacionados, também interagindo com os usuários do *site*. Em resposta a isso, Kumpinski aponta que a ação é de extrema importância, pois sem a qual não haveria a banda. Kumpinski também menciona, na mesma entrevista, que acredita que essa é a forma de estabelecer uma relação mais justa e democrática com o público e com o mercado.

De acordo com Felipe (2014), houve, em 2012, a possibilidade de um contrato com a gravadora Som Livre para gravar o segundo disco. Conforme a banda conta nessa entrevista, foram realizadas gravações, mas não se chegou a um consenso junto aos produtores da gravadora sobre o processo de produção e a proposta estética que a banda estava querendo na época, também muito relacionada a uma postura mais politizada e questionadora da sociedade. Os integrantes, então, reuniram-se para discutir se era aquilo mesmo que pretendiam, e chegaram à

conclusão de que preferiam manter o trabalho dentro do que se propuseram inicialmente. Diante disso, realizaram uma campanha de *crowdfunding*, ou financiamento coletivo, para custear a produção do álbum, ainda em 2012. Entre as recompensas, conforme a página do financiamento no *site* Catarse (2012), estavam o CD, podendo ter o encarte criado manualmente pelos integrantes da banda, assim como serenata, *show* Acústico-sucateiro em casa ou ainda oficinas, que poderiam ser de percussão com sucata, *circuit bending* ou de gestão de banda independente.

Como uma das ações para mobilizar os fãs, foi realizado *show* “Acústico-sucateiro” no gramado em torno do chafariz do Parque Farroupilha, em Porto Alegre (Figura 20). Um grande número de fãs esteve presente, e uma pessoa da equipe passava uma caixa na qual se lia “chapéu”. O público podia depositar, ali, quantias para auxiliar a banda.

Figura 20 – *Show* “Acústico-sucateiro” no Parque Farroupilha, em agosto de 2012



Fonte: Foto da autora (2012)

Nas três semanas que antecederam o *show*, foram publicados, no canal da banda no YouTube (2012), vídeos com o vocalista, Alexandre Kumpinski, executando “Líquido Preto”, “Não se precipite” e uma música ainda sem nome, que depois foi chamada de “Vitta, Ian, Cassales”. Na descrição e no *lettering* do vídeo, informava-se que a canção poderia estar no próximo álbum e convidava-se aqueles que o assistiam a apoiar a campanha de financiamento coletivo (Figura 21).

Figura 21 – Frame do vídeo de convite à participação na campanha de financiamento coletivo em 2012, com “Não se precipite”



Fonte: Canal da banda no YouTube

A campanha aconteceu de julho a setembro de 2012 e obteve sucesso: a meta de R\$ 44.748,00 foi superada, e a Apanhador Só recebeu R\$ 59.188,00, conforme a página do financiamento no *site* Catarse (2012). No mesmo ano, a banda lançou o clipe de “Cartão-postal” em seu canal no YouTube (Figura 22). Conforme a descrição do vídeo (2012), ele foi gravado durante a pré-produção do álbum, em Gravataí, cidade próxima a Porto Alegre. A canção, bastante melancólica, tem uma estética condizente no clipe e é executada em formato acústico.

Figura 22 – Frame do clipe de “Cartão-postal”



Fonte: Canal da banda no YouTube

Figura 23 – Apanhador Só em show no festival El Mapa de Todos, em 2012



Fonte: Foto da autora

Ainda em 2012, conforme Tavares (2012), a Apanhador Só apresentou-se no 1º Fórum Mundial da Bicicleta, em Porto Alegre, e no festival El Mapa de Todos (Figura 23), na mesma cidade, de acordo com a página do evento no Facebook (2012). Esse último reuniu, em três dias de novembro, bandas independentes de diferentes países da América Latina. O evento era organizado pela mesma produtora da Noite Senhor F, e foi realizado no bar Opinião, em um dos momentos mais lotados do festival. Nesse *show*, o público já conhecia, por exemplo, as canções “Líquido Preto” e “Cartão-postal”, que depois entrariam no novo álbum.

Kumpinski, de acordo com sua entrevista a Giorgis (2016b), engajou-se a partir de 2011 em atividades de defesa de ocupação do espaço público, como o já mencionado Largo Vivo, assim como as da Defesa Pública da Alegria e da Cidade Baixa em Alta, essas sendo mobilizações artísticas e de manifestação realizadas em resposta ao fechamento de bares no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, e também integraram atividades artísticas de rua, das quais também participavam coletivos como o Bloco da Laje. Outra atividade apoiada por Kumpinski, ainda conforme a entrevista, eram as Terças no Tutti, em que pessoas se reuniam no Viaduto Otávio Rocha e no Largo dos Açorianos. Porto Alegre passava por um período de preparação para a Copa do Mundo de 2014, e ações do poder público eram questionadas em defesa da liberdade do espaço na cidade.

Dentro desse contexto, o ano de 2013 marcou o lançamento do álbum “Antes que tu conte outra”. O disco contava com doze faixas: “Mordido”, “Vitta, Ian, Cassales”, “Lá em casa tá pegando fogo”, “Despirocar”, “Líquido preto”, “Não se

precipite”, “Rota”, “Torcicolo”, “Nado”, “Por trás”, “Reinação” e “Cartão-postal”. As letras e os arranjos traziam uma proposta de conteúdo e uma estética diferentes do primeiro álbum: questionamentos sociais e existenciais estavam mais presentes, com mais peso e densidade. Nas palavras de Alexandre Kumpinski, em entrevista para o *site* Lollapalooza (#LOLLAEntrevista..., 2014), “acho que é um disco que se conecta bastante com o que a gente tá vivendo agora, com as inquietudes e com os desconfortos que surgiram ao longo de 2013. Foi um ano desacomodado, que exigiu alguns posicionamentos em relação ao que nos rodeou”.

Conforme Leme, em entrevista a Giorgis (2016e), esse foi um álbum cujo lançamento gerou expectativa em razão da campanha de *crowdfunding* realizada e do espaço que a banda já havia conquistado. Segundo a entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), o público teve um aumento significativo com a campanha e, após o lançamento de “Antes que tu conte outra”, quintuplicou, em um período de seis meses.

De acordo com Leite (2014), no álbum “Antes que tu conte outra” a Apanhador Só ampliou os temas dos quais tratava nas canções, além de ter tido um amadurecimento na sonoridade criativa da banda e uma melhora nas letras, que já eram boas. Ele aponta, também, que a banda compôs a trilha sonora antecipada das manifestações de 2013, em razão de o álbum ter sido produzido entre o final de 2012 e o início de 2013. Assim, a Apanhador Só fez canção em alto nível nesse álbum ao captar as insatisfações presentes no contexto daquele período, segundo Leite (2014), amplificando as letras por meio dos arranjos. Conforme ele, os usos das distorções, das batidas eletrônicas e de outras sonoridades, como sinetas e latas, trazem a representação do mundo como “um tipo de engenhoca velha, rangendo” (LEITE, 2014), com uma ambientação que parece vir diretamente da vida cotidiana. Conforme o autor, o olhar da banda parte da concepção de artista como aquele que busca construir a representação do tempo e do espaço em que vive, da forma mais precisa possível.

Conforme Kumpinski, em entrevista a Ribeiro (2013), a canção “Mordido”, de harmonia tensa, foi escolhida para abrir o álbum como forma de apresentar seu tom experimental e contestador. A letra, de franqueza agressiva, junto com o arranjo ruidoso, contém a desacomodação que norteia o álbum, já o diferenciando de forma clara do primeiro.

A letra de “Vitta, Ian, Cassales”, de acordo com Kumpinski (2014), foi inspirada em um texto publicado por Lucas Cassales, um dos amigos mencionados no título, em um *site* de rede social. A canção traz, conforme ele, questões que mencionam aspectos da esfera pessoal, apresentando uma postura da banda pela utilização de menos personagens fictícios nas letras, buscando compreender os integrantes como mais uma parte do mundo que os cerca.

Em entrevista a Ribeiro (2013), Kumpinski aponta que “Lá em casa tá pegando fogo” é uma das canções mais metafóricas do álbum. Em seu arranjo, estão presentes voz e violão, com ruídos internos captados em uma casa: calha, skate, gás vazando de uma lata de cerveja, entre outros.

A letra de “Despirocar”, de acordo com essa entrevista, traz a narrativa do dia de um trabalhador brasileiro, apresentando aspectos perturbadores com uma forma de bom humor estranho, que ele relaciona com o que poderia ser a gargalhada de alguém em desespero. Essa canção foi a escolhida pela banda para o clipe que foi lançado antes do álbum, conforme explica Kumpinski (RIBEIRO, 2013), por ser representativa do álbum como um todo, em razão da agressividade das sonoridades, sendo, ao mesmo tempo, considerada cativante.

Segundo a entrevista, “Líquido Preto”, é como um anti-*jingle* que contesta e ironiza a marca de refrigerantes Coca-Cola, começando com um palavrão que, de acordo com ele, contrasta com a simulação de felicidade que se encontra na publicidade. Na canção, foi utilizada estrutura clássica de *jingle*, com um refrão marcante e uma harmonia animada.

A letra de “Não se precipite” trata da necessidade do diálogo sincero na boa manutenção dos diferentes tipos de relacionamentos, ainda conforme a entrevista. Kumpinski (RIBEIRO, 2013) aponta, ainda, que os ruídos no meio da canção remetem a uma discussão com dedo em riste.

Uma adaptação livre de poema de Karina Ramil deu origem a “Rota”, que é, entre as canções do álbum, uma das mais delicadas, de acordo com a entrevista de Kumpinski a Ribeiro (2013). A letra trata das reflexões de uma pessoa sobre sua liberdade para mudar a si mesma e a seu ambiente. Também aborda sua conformidade com relação aos diferentes aspectos da vida.

Segundo essa mesma entrevista, “Torcicolo” remete à situação de uma pessoa que está se sentindo desconfortável e manifesta sua vontade de ir embora do local onde está com uma pessoa com quem recém teve uma relação sexual. De

acordo com Kumpinski (2014), essa canção difere-se em tema e arranjo em relação às demais do álbum, mas a banda considera que cumpre a função de trazer um alívio em meio ao repertório denso por meio de uma música cativante.

A letra de “Nado” une imagens corriqueiras em grande quantidade, que vão se sucedendo em meio a sons cotidianos, como os de porta batendo e cachorro latindo, entre outros, conforme a entrevista de Kumpinski a Ribeiro (2013). É considerada pelo músico uma canção que é, em alguns momentos, debochada e autorreferencial, além de ser mais leve em relação às demais do álbum. Em alguns *shows*, essa é a canção em que o público é convidado a subir ao palco para ajudar a tocar, de acordo com Kumpinski (2014), fazendo com que se torne mais atuante em relação aos processos. Nos *shows* da turnê “Na sala de estar” realizados anos mais tarde, em 2015 e 2016, é o momento em que sucatas são entregues ao público para que batuque junto, de forma caótica.

Segundo a entrevista de Kumpinski a Ribeiro (2013), “Por trás” tem uma letra direta que questiona discursos que não possuem coerência com as práticas. Ele traz como exemplo discursos enganosos da publicidade, assim como de artistas, políticos e movimentos que questionam um sistema, mas que, a título de oportunidade, correspondem a ele.

De acordo com Kumpinski (2014), “Reinação” evoca uma cantiga infantil. A letra apresenta, em uma reconfiguração de versos do Hino Nacional Brasileiro, uma fábula sobre alguém que mudaria a lógica do cotidiano, trazendo bem-estar em meio ao contexto produtivista.

A canção “Cartão-postal” foi escolhida para encerrar o álbum, conforme a entrevista de Kumpinski a Ribeiro (2013), em razão de que, após tocá-la ou ouvi-la, a banda não tinha vontade de fazer mais nada. O verso final, “a carne dura menos que qualquer madeira”, lembra a Kumpinski (2014) a fragilidade dos corpos e a necessidade de que a vida valha a pena. Ele aponta, ainda, a importância de se dar valor ao que realmente importa, algo frequentemente esquecido.

O primeiro clipe, divulgado em 14 de maio de 2013, duas semanas antes do *show* de lançamento, foi o de “Despirocar”, que apresentava imagens de Porto Alegre e trazia, na descrição, a informação de que o álbum estaria disponível para *download* no *site* a partir de 21 de maio (Figura 24).

Figura 24 – Frame do clipe de “Despirocar”



Fonte: Canal da banda no YouTube

Com uma sessão lotada, foi aberta outra no mesmo dia, segundo o jornal *Correio do Povo* (2013), para o *show* no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, onde o CD e outros produtos da banda podiam ser comprados. Nessa apresentação, foram gravados os clipes de “Mordido” e “Não se precipite”, lançados, respectivamente, em dezembro de 2013 e março de 2015. Em comentário sobre o *show* de lançamento em Curitiba, que lotou o Teatro Paiol, Castilho (2013, grifo do autor) relata que a banda, ao tocar todas as canções de “Antes que tu conte outra”, “desconstruiu o ‘trauma do segundo álbum’ ao quase ignorar o primeiro”. Além disso, aponta o crescimento e a ousadia da banda, relacionada à sua performance ao vivo, comentando que o grupo, “com um disco ‘difícil’ nas mãos, soube fazê-lo acontecer ao vivo ao respeitar sua essência. No palco, a postura discreta da banda, ao contrário do que um dia foi timidez, denota confiança”.

No mesmo ano, em decorrência da experiência dos *shows* na sala de estar da casa de fãs, que era uma das recompensas para os que contribuíram para o financiamento coletivo, a Apanhador Só ampliou a realização desse tipo de apresentação, conforme a página da banda no Facebook (2013). Assim, em outubro de 2013, foi realizada uma temporada de oito *shows* nesse formato em Porto Alegre, na Casa Verde e na Casa da Dona Lusa.

Em 2013, “Antes que tu conte outra” foi escolhido o álbum do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, na categoria Música Popular, conforme o *site* Estadão - Cultura (APCA..., 2013). Com esse álbum, a banda venceu o Prêmio Açorianos de Música, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, conforme

Brigatti (2014), nas categorias intérprete pop (Alexandre Kumpinski) e álbum pop. O clipe de “Despirocar” foi indicado a clipe do ano pelo canal de TV por assinatura Multishow, conforme o *site* do canal (OS INDICADOS..., 2013). O projeto gráfico foi indicado ao 15º Grammy Latino, segundo o *site* do jornal Los Angeles Times (LATIN..., 2014).

A capa e o encarte (Figura 25), com projeto gráfico e direção de arte de Rafael Rocha, que também participou com fotografias junto com Fábio Baroli e Roberta Sant’Anna, traziam cartões e minipôsteres (Figura 26). Neles, constavam fotografias dos integrantes, de Zé da Terra¹⁴ e de outros que ilustravam, com as letras, a ficha técnica e a lista dos apoiadores do financiamento coletivo.

Figura 25 – Capa, contracapa e encarte do álbum “Antes que tu conte outra”



Fonte: Site da banda

¹⁴ Ator e fundador do Terreira da Tribo, grupo de teatro de rua de Porto Alegre.

Figura 26 – Cartões e minipôsteres com as letras das músicas de “Antes que tu conte outra”



Fonte: Site da banda

De acordo com a página da banda no Facebook, ainda em 2013 a Apanhador Só apresentou-se no festival independente Contrapedal, no Uruguai. Em 2014, esteve nos festivais Lollapalooza, em São Paulo, Circulart, na Colômbia, e Vive Latino, no México. Nesse mesmo ano, teve o álbum “Antes que tu conte outra” relançado em vinil de cor vermelha como a primeira edição do Noize Record Club (Figura 27). Trata-se de um clube de vinil da revista de música Noize, no qual se podem adquirir os álbuns em separado ou mediante a assinatura de três edições.

Figura 27 – Álbum em vinil e revista do Noize Record Club



Fonte: Site Noize Record Club (2014)

Todas as edições incluem o vinil de um álbum já previamente lançado em outro formato, e trazem a revista com uma série de seções dedicadas à banda, como reportagem principal, faixa-a-faixa, faça você mesmo, dicas de filmes e discos, e algo relacionado à cidade da banda, nesse caso, Porto Alegre. O álbum foi lançado com *show* no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, para o qual, mais uma vez, segundo o jornal Correio do Povo (2014), foi necessário abrir uma sessão extra.

Em 2015, a Apanhador Só apresentou-se no South by Southwest, de acordo com sua página no Facebook (2015), evento de cinema, mídias interativas e música, com festivais e conferências, que acontece anualmente em Austin, nos Estados Unidos. No mesmo ano, retomou a turnê “Na sala de estar” – que havia sido realizada nos tempos do “Acústico-sucateiro”, em 2011, e mais tarde novamente, em 2013 –, porém no formato de banda completa e plugado, em sala de estar de residência para um público de cerca de cem pessoas. Aconteceram, então, conforme a página no Facebook da banda, duas temporadas, uma em abril e outra em junho, “Vol. 2” (Figura 28). Após isso, a banda deu início a uma campanha de financiamento coletivo, conforme Foster (2015), para possibilitar a turnê pelo resto do Brasil, com o custeio de transporte e dos equipamentos, os quais, depois, seriam vendidos para a viabilização do novo álbum. De acordo com o mesmo jornalista, “são poucas as bandas que têm a capacidade de se relacionar sem intermediários com seu público. A Apanhador Só é uma delas”. Entre as recompensas, conforme a página no site de Catarse (2015), estavam desde *shows* na sala de estar dos fãs até

vinis de “Antes que tu conte outra” e do futuro álbum, passando por cassetes do “Acústico-sucateiro”.

Figura 28 – Show “Na sala de estar”, em junho de 2015, em Porto Alegre



Fonte: Foto da autora (2015)

Nas palavras de Alexandre Kumpinski, no vídeo de divulgação do financiamento coletivo (APANHADOR, 2015b):

[...] para nós é muito importante que esse projeto dê certo, porque ele é um passo adiante dentro dessa caminhada que a gente vem tendo como uma banda independente que quer continuar sendo independente. Ele abre uma possibilidade de autonomia, de circulação.

Junto a essa campanha, a banda iniciou votação por meio de sua página no Facebook para que os fãs escolhessem as cidades do Brasil pelas quais passaria a turnê. Assim, ficou definido que seriam 22 cidades: Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Rio de Janeiro, Vitória, Belo Horizonte, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza, Teresina, Belém, Brasília, Goiânia, Campo Grande, Pelotas, Santa Maria e Porto Alegre.

Como uma continuidade da campanha, foi realizado um *show* “Acústico-sucateiro crowdfundístico na Redenção”, em que a banda realizou performance em um dos gramados em torno do chafariz do Parque Farroupilha, em Porto Alegre (Figura 29). Assim como aconteceu em 2012, foi passada a caixa, onde se lia “chapéu”, para recolher os possíveis donativos dos fãs. Cabe salientar que o evento no Facebook possuía mais de 8 mil confirmados em sua véspera, informação a partir da qual a banda realizou postagem na página (APANHADOR, 2015a), informando

que o equipamento de que dispunha para a apresentação era bastante simples, o que poderia fazer com que muitos dos presentes não a escutassem, mas convidou a todos a levar objetos para batucar junto. Conforme Giorgis, Maroneze e Montardo (2016), no *show*, que aconteceu em 28 de junho de 2015, havia mais de 500 pessoas, a maioria das quais ouvia muito pouco do som, mas que estava atenta ao que conseguia escutar. As pessoas permaneceram sentadas ao redor da banda durante a apresentação e, ao fim, levantaram-se para dançar e cantar “Maria Augusta”.

Figura 29 – *Show* “Acústico-sucateiro crowdfundístico na Redenção”, com a banda, ao fundo, ofuscada pelo Sol



Fonte: Foto da autora (2015)

A meta do financiamento coletivo foi superada em julho daquele ano: eram necessários R\$ 77.620,00 e a Apanhador Só alcançou R\$ 103.898,00. Para comemorar junto aos fãs, a banda realizou um *show* “Acústico-sucateiro” no Largo Zumbi dos Palmares, lugar emblemático de manifestações no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre. Na mesma época, divulgações de vídeos de trechos de músicas que possivelmente estariam no próximo álbum começaram a ser realizadas pela página no Facebook (2015), um deles tendo sido registrado em frente ao Auditório Araújo Vianna, importante espaço de música independente em Porto Alegre.

Em agosto desse mesmo ano, a banda apresentou-se no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, junto com a banda uruguaia Perotá Chingó, cujos integrantes conheceu em um festival da Colômbia. Mais uma vez, esgotaram-se rapidamente os ingressos, o que motivou a abertura de outra sessão no mesmo dia.

É interessante observar que a Apanhador Só, que era a banda que convidava a outra, apresentou-se antes. Logo após o *show*, aconteceu a participação, também com espetáculo completo, da Perotá Chingó. Ao término, as duas bandas reuniram-

se no palco para uma versão acústica de “Na ponta dos pés”. Depois, elas saíram do teatro, e alguns integrantes da Apanhador Só continuaram batucando em frente ao local. Outro ponto interessante a ser observado foi a insistente procura, na banca de produtos da banda, pelo vinil de “Antes que tu conte outra”.

A turnê “Na sala de estar” começou em Porto Alegre, em agosto de 2015. Para os colaboradores do financiamento coletivo, eram enviados *e-mails* com pequenos relatos da turnê e vídeos exclusivos. Durante esse período, foi gravado em Curitiba o clipe de “Vitta, Ian, Cassales”, ao vivo, que seria lançado no mesmo ano (Figura 30).

Figura 30 – Frame do clipe de “Vitta, Ian, Cassales”



Fonte: Canal da banda no YouTube (2016)

Atualmente, ocorre a ampliação do uso dos serviços de *streaming* no Brasil para consumo musical, demonstrada pelo crescimento, no primeiro semestre de 2016, da receita nessa modalidade em 121% para serviços com assinatura e de 16% naqueles remunerados por publicidade, conforme a Pró-Música (RESUMO..., 2016). Relacionado a isso está o crescimento do uso da Internet por meio de celular. De acordo com Cetic.br (CELULAR..., 2016), em 2015 esse dispositivo tornou-se a principal forma de acesso à Internet no Brasil, sendo utilizado por 89% da população.

Essas questões impõem que artistas e bandas disponibilizem também seus trabalhos nas diferentes plataformas de *streaming*. De acordo com entrevista de Zancanaro a Kolberg (2016), considera-se mais difícil hoje que seja realizado o *download*, embora continue importante a disponibilização dos álbuns. Em razão da

monetização dos serviços de *streaming*, se uma banda não está nas plataformas, em suas palavras, “não está em lugar nenhum” (ZANCANARO, 2016 apud KOLBERG, 2016). Ao mesmo tempo, aponta que isso se torna uma forma de dominação do acesso na Internet por parte das plataformas, observando que as coisas livres na Internet vão diminuindo à medida que esses serviços se fortalecem. A Apanhador Só está presente nos serviços Spotify, Deezer, Google Play, Apple Music, Tidal e Superplayer, com distribuição pela Tratore.

Em 2016, aconteceu a continuidade da turnê “Na sala de estar”, conforme a página da banda no Facebook (2016). Foi lançado em abril o clipe de “Rota”, também de acordo com a página, com imagens gravadas, durante a estada da banda em Fortaleza, na praia de Iracema, com um telefone celular acoplado a um binóculo (Figura 31).

Figura 31 – Frame do clipe de “Rota”



Fonte: Canal da banda no YouTube (2016)

Nesse mesmo ano, a canção “Vitta, Ian, Cassales” fez parte da trilha sonora da novela das nove da Rede Globo, “Velho Chico” (TRILHA..., 2016). De acordo com Kumpinski, em entrevista a Giorgis (2016b), o convite para a utilização da música foi amplamente discutido pela Apanhador Só, e a decisão de autorizar o uso aconteceu por sentirem que era o momento de transcenderem para um outro tipo de público, que talvez só conhecesse o trabalho da banda por meio da novela. Kumpinski aponta, ainda, que isso integra um processo atual da banda de se reabrir aos acontecimentos.

Durante as ocupações das escolas públicas estaduais do Rio Grande do Sul, em reivindicação por melhores condições, no mesmo ano, a Apanhador Só apresentou-se, conforme a página da banda no Facebook (2016), em Santa Maria, na Escola Cilon Rosa, e em Porto Alegre, no Instituto de Educação (Figura 32), no Colégio Paula Soares e na Escola Presidente Roosevelt. Nessa última, a banda participou do “Domingão Okupa Roosevelt”, no qual realizou uma oficina de percussão sucateira e, após essa atividade, um *show* “Acústico-sucateiro”, atendendo aos pedidos de música do público, que também participou colaborando com a percussão em objetos.

Figura 32 – Show “Acústico-sucateiro” na ocupação do Instituto de Educação Flores da Cunha, em Porto Alegre



Fonte: Foto da autora (2016)

A turnê “Na sala de estar” terminou, conforme a página da banda (APANHADOR, 2016), passando por cidades do Rio Grande do Sul, como Santa Maria e Pelotas, culminando em oito *shows*, a maioria deles esgotados, em junho de 2016, em Porto Alegre, na Casa Frasca. Após isso, ainda em 2016, a Apanhador Só realizou *shows*, não mais no formato sala de estar, em Blumenau/SC, Curitiba/PR e São Paulo/SP. Apresentou-se também em Sorocaba/SP, no Festival Febre. Em novembro, a banda retirou-se para a cidade de Osório, no litoral norte do Rio Grande do Sul, para gravar seu novo álbum, com previsão de lançamento em 2017. No mês de dezembro, realizou *show* no festival Morrostock, em Santa Maria/RS.

Passemos, então, ao capítulo em que será realizada a análise deste objeto de estudo, cujo desenvolvimento tem por base a abordagem metodológica e a perspectiva teórica já detalhadas em capítulos anteriores.

6 ANÁLISE DOS ELEMENTOS DA TRAJETÓRIA DA APANHADOR SÓ

Após o detalhamento da perspectiva teórica e dos procedimentos metodológicos adotados para este estudo, assim como a descrição do objeto, passemos à análise. Retomando o que tange à arqueologia da mídia como método, temos que ela parte de um planejamento prévio, porém deixando-se conduzir pelos possíveis achados de pesquisa, que podem modificar rumos da trajetória, conforme Zielinski (2006). Foi realizado o acesso operacional por meio de constructos, que podemos caracterizar como as diferentes ações realizadas pela Apanhador Só, como os álbuns, os *shows*, os videoclipes e outras relacionadas. A partir disso, o processo de trabalho passou por uma ordenação e classificação dos achados de pesquisa. Isso resultou na apresentação das informações sobre a banda em ordem cronológica, como verificado no capítulo anterior. Com isso, objetivou-se objetivo propiciar a observação, de forma mais clara, do encadeamento das ações no decorrer da trajetória da banda.

A partir disso, é possível já relacionar as ações da Apanhador Só com as três leis fundadoras da Cibercultura, de acordo com Lemos (2005), que apresentam as alterações comunicacionais e de sociabilidade em razão do desenvolvimento tecnológico, principalmente por conta da Internet. Desse modo, com a liberação do polo emissor, amplia-se a possibilidade da produção, distribuição e divulgação do trabalho em música independente, como é o realizado pela Apanhador Só. Com as articulações em rede, por meio das diferentes ferramentas da Internet – como o *site* da banda e mesmo os de redes sociais, como MySpace, Orkut, Trama Virtual, Facebook, Twitter e YouTube –, a banda realizou o seu desenvolvimento, formando público e ampliando suas possibilidades de *shows* e de circulação. Junto a isso, há a reconfiguração das práticas sociais e dos formatos midiáticos, com as diferentes formas de acesso ao trabalho em música independente proporcionadas pela tecnologia, a partir do consumo musical por meio da Internet, da disponibilização gratuita para *download* e da publicação dos videoclipes. Articulam-se a essas leis da Cibercultura as forças da Cauda Longa propostas por Anderson (2006) na potencialização dos mercados de nicho, com a democratização das ferramentas de produção e distribuição, bem como da conexão entre oferta e procura. Todas essas questões podem ser relacionadas com as ações realizadas pela Apanhador Só no

que se refere ao lançamento de seus álbuns, junto com os videoclipes e a realização dos *shows*.

No entanto, relacionando com o que apontam Lévy (1999) e Lemos (2013) sobre a necessidade de acontecimentos no ambiente em que há ampla oportunidade de disponibilização de conteúdos – que também podemos articular com o discutido por Zielinski (2006) no que se refere ao desafio da expressão criativa diante da ubiquidade das tecnologias –, evidencia-se a necessidade da realização de ações diferenciadas. Isso possibilita que, nesse contexto, seja conquistada a visibilidade que propicie ao desenvolvimento do trabalho em música independente, como é o caso da Apanhador Só, com continuidade em sua articulação.

Retornamos, então, ao que Zielinski (2006) propõe, no que tange a que, após a constituição dos constructos que possibilitem o acesso para construção do objeto de pesquisa, se chegue a uma posição que se possa manejar. O objetivo é otimizar a articulação do trabalho, o que nos conduz a categorizar os elementos da trajetória da Apanhador Só, com a finalidade de verificar suas especificidades e, inclusive, suas inter-relações.

Observando o desenvolvimento da banda, é possível verificar uma série de ações, que dividimos em quatro grandes categorias: a apresentação do suporte físico para sua música, traduzido nos formatos e nos encartes; o uso estratégico do imagético, com ênfase no vídeo, expresso em clipes, Twitcams e outros; a potencialização da performance ao vivo como uma experiência imersiva e memorável; e as letras como visibilização conceitual das canções, que também se tornam a forma de expressão principal a ser utilizada pelos fãs para manifestar seu apreço e sua identificação, mencionando-as ou mesmo cantando-as junto nas apresentações. Esses elementos se inter-relacionam entre si, mas iremos observá-los, num primeiro momento, dentro dessa categorização.

No que se refere ao suporte físico para a música, podemos elencar a capa do EP “Embrulho pra Levar” – em papel-cartão, com a arte carimbada e amarrado por um barbante; o encarte do álbum “Apanhador Só” – com os pequenos cartões nos quais aparecem, de um lado, as letras escritas à mão e, do outro, ilustrações, dentro da proposta de uni-los para montar a estrutura na ordem das faixas do disco (ou não); o lançamento de “Acústico-sucateiro” em fita cassete, com o encarte trazendo um minipôster e, no verso, a explicação dos instrumentos e objetos

utilizados no arranjo, assim como a articulação com a ação de escambo para aquisição; o EP “Paraquedas”, em formato de vinil de 7” branco; e o álbum “Antes que tu conte outra” – com o encarte trazendo as letras e fotografias que ilustravam, de certa forma, as canções, em cartões e minipôsteres –, que depois também foi lançado em vinil vermelho. Salienta-se, ainda, o cuidado observado na elaboração do projeto gráfico e das fotografias, a partir da percepção de sua beleza estética e de sua articulação com o conceito dos trabalhos.

Em entrevista a Giorgis (2016b), Kumpinski comenta que, ao realizar “Embrulho pra Levar”, um dos focos era o baixo custo da produção, considerando-se que cada encarte foi montado manualmente pelos integrantes da banda. Ao mesmo tempo, havia o desejo de ter um disco que os músicos considerassem bonito, e do qual sentissem orgulho ao mostrá-lo. Alia-se a isso a importância de um projeto gráfico interessante para poder vender o disco, visto que, em razão do amplo acesso à música via Internet, o CD passou a ter mais o valor de objeto. Essa intenção desdobrou-se nos demais trabalhos da banda.

Conforme Leme, em entrevista a Giorgis (2016e), o público percebe o cuidado estético e sabe do envolvimento da banda nisso, pois há relação com o universo do grupo. O caso de “Embrulho pra Levar”, por exemplo, é bastante simples, e, por ter sido feita manualmente, tem um caráter artesanal, o qual é apreciado. Esse caráter foi também desenvolvido, de certa forma, no álbum “Apanhador Só”, lançado em CD, que, mesmo tendo sido produzido em gráfica, trazia essa mesma noção nos cartões que o acompanhavam. Isso se mostrava, na sua parte visual, na ideia das letras das músicas escritas com a caligrafia das pessoas que colaboraram com o disco, e também nas ilustrações.

A utilização da fita cassete para o “Acústico-sucateiro”, de acordo com Leme, na entrevista a Giorgis (2016e), também teve o foco tanto em pensar em como o suporte físico da música poderia ser mais charmoso quanto na viabilidade financeira. Era importante, também, que fosse condizente com a ideia de sucata e de reaproveitamento, e assim se articulou a concepção. Leme relata, inclusive, que os fãs chegavam com sacolas cheias de fitas para o escambo, o que transformava a ida ao *show* em uma situação inusitada. A forma do encarte, com ilustrações, também contribuía com o conceito.

Com respeito ao vinil branco de 7” do EP “Paraquedas”, houve o interesse de oferecer uma mídia diferente para o público, segundo Leme, em entrevista a Giorgis

(2016e). Esse disco foi pensado como uma forma de mostrar novas sonoridades para os fãs, sendo composto por duas faixas. É possível relacionar o uso de *stylophone*, um pequeno sintetizador do fim da década de 1960, com a opção estética da fotografia do encarte, com ruído e que remete ao passado em suas tonalidades.

Ainda conforme Leme, na entrevista a Giorgis (2016e), o álbum “Antes que tu conte outra” seguiu uma ideia semelhante no projeto gráfico e na proposta estética, apresentando os cartões e os minipôsteres. Dessa vez, porém, as imagens carregam mais fortemente uma ironia em sua proposta de apresentar uma leitura das letras das canções. A mesma ideia articula-se na versão em vinil vermelho, para a qual o projeto gráfico foi adaptado: a parte da ficha técnica e das fotografias dos integrantes da banda envolve o disco como um envelope, e as demais fotos com as letras no verso aparecem como encarte.

A isso também podemos articular o proposto por Bolter e Grusin (1999) no que se refere à remediação. Isso se relaciona com suas diferentes formas, tanto na mediação da mediação como na remediação do real e, ainda, também como reformatação e reabilitação de outras mídias. As mídias digitais são remediações das antecessoras, conforme os autores.

Um exemplo é que o registro fonográfico já existia no modo analógico antes do modo digital. Assim, considerando-se as diferentes formas do processo de remediação, observa-se tanto a questão da música, que passou a ser disponibilizada pela banda em MP3 para *download* gratuito, como, também, uma estratégia para obter atenção, já que o trabalho passou a ser apresentado na forma de mídias antecessoras, como o vinil e a fita cassete, com o complemento dos encartes bem elaborados.

É possível, também, articular a isso a questão do retrô apresentada por Reynolds (2011), que diz respeito a este período do início do século XXI. Por meio da documentação precisa de um passado recente, aliada a uma nostalgia que advém da fugacidade dos processos em meio à tecnologia (TAYLOR, 2001), elementos que remetem a um suporte físico passaram a ser valorizados. Isso é o caso dos álbuns lançados em vinil e fita cassete; dos encartes, em seu formato – com cartões e minipôsteres; das ilustrações; da forma como são apresentadas as letras; e, também, das fotografias, que remetem a um aspecto analógico de décadas

anteriores – representado, por exemplo, pela dupla exposição ou pelas tonalidades, em colorido ou preto e branco.

Na entrevista a Giorgis (2016e), Leme afirma que vê as capas, os encartes e os suportes físicos dos álbuns como mais uma expressão artística da banda, tornando o produto mais valioso, constituindo-se como um conjunto da obra que desperta a atenção do público. Ao pensar os lançamentos, a intenção é produzir um pacote completo que ajude a fidelizar o público – que, por sua vez, se sente recompensado. Ela aponta, ainda, que esses diferenciais certamente colaboraram muito para o processo de divulgação, como mote e como forma de apresentação dos trabalhos.

Podemos relacionar esses aspectos com o apontado por Paludo (2010) a respeito da desvalorização da comercialização do produto música, sendo a produção que represente para o público um *souvenir* uma forma de viabilização financeira do trabalho em música. É possível observar isso com grande clareza nas ações da Apanhador Só, no que se refere ao suporte físico escolhido para a música.

Articula-se a isso a segunda categoria, que corresponde à força que a banda possui sobre o imagético. Isso remete também aos encartes e ao suporte físico da música, mas cabe, nesse momento, aprofundar o que tange aos vídeos, incluindo-se aí os videocliques e seus *teasers*, assim como os demais produzidos para divulgação das campanhas de *crowdfunding* e as Twitcams. De acordo com a entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), a ideia da gravação do primeiro videoclipe, que foi o da canção “Maria Augusta”, partiu de amigos de Carina Levitan. No contexto da época, fim da década de 2010, essa havia se tornado uma expressão interessante para as bandas independentes. Outros videocliques foram produzidos por meio de amigos que estudavam Cinema. Kumpinski relata que foi frequentar esse curso superior somente tempos depois.

Quanto às estratégias de lançamento, segundo a entrevista de Kumpinski a Giorgis (2016b), ocorre também uma observação de como outros artistas procedem. Ele aponta que uma banda que é referência em estratégias desse tipo é o Radiohead. A respeito dos *teasers*, ele comenta que vieram de materiais que já estavam gravados, e não foram algo pensado antes. Aponta, ainda, a importância dessa forma de lançamento dos *singles* como uma maneira de apresentar aos fãs o conceito dos novos trabalhos, e a importância de Pamela Leme no processo de pensar e implementar essas estratégias.

É possível observar os vídeos em relação a questões de remediação, conforme o que conceituam Bolter e Grusin (1999). Isso se articula, por exemplo, com o conteúdo dos vídeos, que em diversos momentos foi composto de trechos de *shows*, como é o caso de “Prédio”, “Bem-me-leve”, “Cartão-postal”, “Mordido”, “Não se precipite” e “Vitta, Ian, Cassales”, numa remediação dessas apresentações ao vivo. De outra forma, verifica-se o lançamento de videoclipes com sua exibição antes do início de *shows*, ou ainda em uma sala de cinema, como foi o caso de “Nescafé”. Com isso, observa-se uma remediação do videoclipe publicado no canal no YouTube, ao ser exibido em outros espaços físicos, com a massiva presença de público – às vezes representativo do que iria ocorrer logo após, que era o *show*. De outro modo relacionado, encontra-se o compartilhamento do vídeo nos demais canais digitais da banda, como páginas e perfis em outros *sites* de redes sociais.

Podemos relacionar isso com as questões apontadas por Jenkins, Green e Ford (2014) a respeito de propagabilidade como um potencial de compartilhamento de conteúdo *online*, relacionado à aderência, que é a efetiva resposta e difusão desse conteúdo por parte do público, por motivos próprios. É possível observar isso pelos resultados alcançados pela Apanhador Só com a adesão do público ao *download* gratuito de seus álbuns, também motivado pelo compartilhamento entre as pessoas. Da mesma forma, articula-se a visualização de seus vídeos no YouTube, considerando-se que os compartilhados também contabilizam esse dado na plataforma. Um exemplo é a quantidade de visualizações dos cinco vídeos mais assistidos do canal da banda: “Cartão-postal”, 1.930.828; “Um Rei e o Zé”, 862.395; “Nescafé”, 577.386; “Bem-me-leve”, 429.412; e “Despirocar”, 251.596¹⁵. Importante observar a influência do contexto de cada uma das publicações, respectivamente: logo após atingirem a meta do primeiro *crowdfunding*; com o lançamento do videoclipe tendo contado com assessoria de imprensa, com *teaser* e sendo exibido também na MTV, quando concorreu ao prêmio Video Music Brasil na categoria Revelação; no período após a disponibilização do álbum “Acústico-sucateiro”, contando também com *teaser* e lançamento em sala de cinema, seguido de *show*, gravado ao vivo na “Intervenção Acústico-sucateira” realizada no Parque Farroupilha, sendo lançado dias depois; e o momento das manifestações de 2013, que se iniciaram com movimentos em Porto Alegre.

15 Dados coletados em 31 de dezembro de 2016.

Nos vídeos também é possível observar aspectos que remetem ao retrô. Observam-se as questões apontadas por Soares (2013) no que se refere às diferentes propostas estéticas que relacionam performance e cenários, ao mesmo tempo que as gramáticas produtivas, que se articulam por meio de escolhas quanto a recursos de câmera, de edição e de pós-produção. Também se podem perceber os videocliques como a forma de dar visibilidade às canções escolhidas para promover um EP ou um álbum, como uma camada visual sobre a música. Nesse âmbito, estão implicadas também questões referentes à forma como a biografia do artista configura-se e às geografias, tanto reais quanto imaginárias. Assim, aspectos como a ambientação em locais como o Teatro Renascença, o Theatro São Pedro e o Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS, um sítio em Gravataí/RS, uma sala de estar, a praia de Iracema, em Fortaleza/CE, bem como pontos relacionados com outras opções estéticas referentes à direção de arte, à fotografia e a edição, podem ser verificados como questões significativas nos vídeos da Apanhador Só. Ao mesmo tempo, verificamos o realizado pela banda no que se refere a trazer o olhar do público para seus *shows*, a partir do registro em vídeo que possibilita que as pessoas relembrem uma apresentação na qual estiveram ou mesmo possam conhecer como se processam essas performances ao vivo.

Passemos, então, à categoria que se refere à potencialização da performance ao vivo, que é relacionada com o aspecto imagético no que tange ao seu registro e à divulgação por meio dos vídeos, e também por conta dos diferentes elementos que compõem a questão visual dos *shows*. Nisso, podemos incluir desde a utilização da percussão sucateira, hoje principalmente executada por Felipe Zancanaro, até a cenografia, considerando-se que ambas implicam a presença da bicicletinha, que é o símbolo da banda e muito apreciada pelos fãs. Em entrevista a Giorgis (2016c), Levitan aponta que gosta de pensar o espetáculo, e, ao planejar os arranjos, enfocando a questão sonora, buscava também estabelecer a parte visual. Segundo ela, isso partiu de um desejo espontâneo de criar. A percussão sucateira tornou-se uma característica da Apanhador Só, e muitas pessoas conheceram a banda por conta desse elemento. No *show*, acaba gerando uma proximidade com o público, não somente pela sonoridade. Como exemplos, é possível mencionar o momento da percussão com chave de fenda na bicicleta, em “Bem-me-leve” – uma das canções mais apreciadas pelo público – e “Nado”, quando sucatas são entregues para o público batucar junto.

Conforme entrevista de Leme a Giorgis (2016e), em seu início a Apanhador Só tinha carisma, um disco e um *show*, em um ambiente que ainda não contemplava muitas oportunidades interessantes para a música independente. No entanto, a cada apresentação o público ampliava, pois a banda nunca passava despercebida.

Verifica-se a importância da performance, nos termos apontados por Lévy (1999), como forma de valorização do produto música, que se torna de acesso fácil no processo de reconfiguração da indústria fonográfica. Aliado a isso, está o cachê de *shows* como importante fonte de renda para os artistas nesse contexto, conforme colocado por Paludo (2010). Em relação a esse aspecto, Kischinhevsky e Herschmann (2011) também apontam o crescimento e a importância das apresentações ao vivo e dos festivais que as congregam, oportunizando espaços de articulação para as bandas e os artistas. No capítulo anterior, foi possível perceber, além das performances individuais, as diferentes apresentações da Apanhador Só realizadas junto com outras bandas, ou mesmo em festivais, buscando-se a construção e o estabelecimento de novos espaços para a música produzida.

Os *shows*, de acordo com Kumpinski, em entrevista a Giorgis (2016b), vão sendo pensados naturalmente, mas a banda procura pensar o momento da apresentação como uma experiência que proponha uma relação interessante com o público. Dessa forma, procura buscar locais que possibilitem uma vivência para o público, para além de simplesmente assistir a um *show*. Podemos observar que isso se articula, por exemplo, nas intervenções “Acústico-sucateiras” realizadas em diferentes espaços públicos. Essas atuações funcionam como uma forma de aproximação com os fãs, ao mesmo tempo que articulam uma reocupação dos espaços públicos com cultura, algo que passou a ter significativa expressividade em Porto Alegre a partir de 2011. Esse tipo de ação mostra-se especialmente importante nessa cidade, em contraponto à decadência das socialidades em ambiente urbano, iniciada pelo golpe militar de 1964 e em decorrência das reestruturações realizadas pelos governos autoritários, centradas em obras viárias para a rápida circulação de veículos automotores, que trouxeram como consequência problemas de segurança pública (MARONEZE, 2007).

A forma de pensar e realizar os *shows* culminou na turnê “Na sala de estar”, detalhada anteriormente neste trabalho, que percorreu cidades de todas as regiões do Brasil. Conforme Leme, em entrevista a Giorgis (2016e), a gênese desse processo foi o início das experimentações com sucata. A consolidação da ideia deu-

se quando a banda havia compreendido que podia simplificar os processos. De acordo com Kumpinski, na entrevista a Giorgis (2016b), a ideia deu certo por conta da construção realizada a partir da adesão dos fãs à campanha de *crowdfunding*, decorrente de um processo contínuo de aproximação com o público. Em suas palavras, “tudo se resume e tudo se consome nessa turnê”.

Observa-se que essa relação com os fãs, conforme já mencionado neste estudo, teve um crescimento significativo em uma etapa anterior da trajetória da banda, entre o primeiro financiamento coletivo, que viabilizou a produção do álbum “Antes que tu conte outra”, e o período após seu lançamento. Além da construção, Kumpinski, em entrevista a Giorgis (2016b), credits esse crescimento de público ao conteúdo das canções, que ia ao encontro de acontecimentos da época. Observa-se, também, que é comum presenciar nos *shows* o público cantando massivamente as canções junto com a banda, embora em tom baixo. Questões como essa apresentam uma dimensão da importância das letras das canções da Apanhador Só, sobre as quais foram apontados diversos comentários neste estudo. Cabe, então, passarmos à análise de conteúdo das letras da Apanhador Só com o objetivo de compreender melhor essas articulações.

A análise de conteúdo proposta por Moraes (1999) aponta a necessidade de definição de objetivos da pesquisa, com base em seis questões, que serão respondidas contemplando a obra da banda como um todo. Desse modo, considerando “quem fala”, temos como resposta a Apanhador Só, banda independente de Porto Alegre do gênero musical *rock*, surgida em 2003, que tem uma trajetória de relação próxima com seus fãs e, em suas letras, influências da música popular brasileira, a MPB, com base em artistas como Tom Zé, Chico Buarque e Caetano Veloso. Respondendo à questão “para dizer o quê”, tem-se que, em sua obra, a banda expressa valores representativos de sua identidade, como questionar estruturas da sociedade, contemplando ações como a reocupação de espaços públicos com atividades culturais e outras manifestações. No que tange a “a quem” se direciona a mensagem, é possível dizer que é a um público que se identifica com essas canções. Sobre “como” isso acontece, pode-se dizer que, além das canções da banda, com suas letras e sua música, assim como a forma como são feitos os arranjos, acontece também em consonância com os modos escolhidos para a formação de público. Entre eles, estão o uso das mídias sociais e a disponibilização dos álbuns para *download*, além da realização de *shows* gratuitos

em locais públicos ou em outros, como teatros e casas de *shows*, com ingresso de baixo custo. Ainda, as formas de viabilização de projetos, com editais públicos ou financiamento coletivo, são modos de formar o público. Com respeito a “com que finalidade”, pode-se dizer que é para transmitir a seu público uma visão sobre diferentes aspectos, que está relacionada aos demais elementos que a contextualizam. Para responder a “com que resultados”, é possível apontar que a relação bem estruturada e coerente entre o contexto, as canções com suas letras e a atitude da banda fazem com que se transmita uma determinada mensagem que atinge um público que se identifica e torna-se fiel.

Seguindo as etapas propostas por Moraes (1999), começando pela preparação, optou-se por acessar as letras das canções diretamente no *site*¹⁶ da banda. Foi realizada a escolha de que a análise abrangesse somente as letras das canções que estivessem disponíveis por escrito, de forma a realizar uma abordagem mais assertiva. Após isso, foram pesquisadas resenhas de álbuns e entrevistas encontradas em *sites*, *blogs* e revistas, assim como textos do tipo “faixa a faixa”, para encontrar detalhes que proporcionassem mais informações sobre as canções e seu contexto.

Na definição da unidade de análise, foi observado o conteúdo das letras para identificar seus temas, pois se optou por realizar a categorização a partir desse aspecto, numa abordagem indutiva-construtiva.

Assim, foi realizada a leitura das letras das canções da banda para a categorização dessas por temas, conforme segue (Tabela 1):

¹⁶ Disponível em: <<http://www.apanhadorso.com/discografia/>>.

Tabela 1 - Categorização das letras das canções por tema

1. Amor e desamor	2. Crítica à sociedade	3. Melancolia e questionamento existencial
a) Maria Augusta b) Peixeiro c) Bem-me-leve d) Nescafé e) Origames over f) Na ponta dos pés g) Paraquedas h) Salão-de-festas i) Vitta, Ian, Cassales j) Não se precipite k) Torcicolo	a) Jesus, o padeiro e o coveiro b) Vila do ½ dia c) Mordido d) Vitta, Ian, Cassales e) Despirocar f) Líquido preto g) Nado h) Por trás i) Reinação	a) Um rei e o Zé b) Pouco importa c) Prédio d) O porta-retrato e) Balão-de-vira-mundo f) E se não der? g) Vitta, Ian, Cassales h) Lá em casa tá pegando fogo i) Rota j) Cartão postal

Fonte: elaborada pela autora

Com relação à descrição das categorias, tem-se que as canções de “Amor e desamor” trazem histórias de amores de diferentes tipos e etapas: a ponto de se realizarem, em seu início, em processo de decadência, em momento de questionamento, em um instante de esperança ou mesmo após o fim. As de “Crítica à sociedade” apontam diferentes questões do cotidiano, problematizando as formas de articulação da vida em sociedade. Na categoria “Melancolia e questionamento existencial”, estão as letras que apresentam reflexões sobre circunstâncias diversas da vida, como momentos de repensar o já acontecido e obter algumas conclusões para seguir em frente.

Observados os temas sobre os quais versam as letras das canções da Apanhador Só, cabe relacionar com o apontado por Porta (2010) a respeito do amor como tema manifesto e que é, por excelência, o conteúdo da canção *pop*. A isso se une, conforme o autor, o princípio do “e além disso” (PORTA, 2010, p. 54, tradução nossa), que abre a temática para a consideração de um contexto, no qual entram as questões sociais, tanto do sujeito como de seu ambiente, de forma ampla. Esse ponto integra-se ao que o autor coloca como o tema inesgotável da injustiça do mundo.

De acordo com Porta (2010), uma canção é uma sequência de significados flutuantes que prevalecem sobre o significado do texto, não consistindo em um poema. Considerar isso, conforme o autor, leva a crer que a tentativa de uma leitura das canções é anulada, visto que intelectualmente isso pode ser realizado, mas, num âmbito prático e real, os ouvintes normalmente não fazem isso e, se o fazem, não é levando esse processo tão a sério.

Diante disso, e considerando a forma como vem sendo conduzida a análise das demais categorias de elementos da *Apanhador Só*, realizamos a opção de, com relação às etapas de descrição e interpretação da metodologia de análise de conteúdo, enfocarmos a letra da canção “Vitta, Ian, Cassales”. Não é por acaso que ela está nas três categorias temáticas dessa parte da análise: ela realmente se debruça sobre questões relacionadas ao amor e ao desamor, à crítica social e ao questionamento existencial melancólico. Em razão disso, parece funcionar como uma síntese da obra da *Apanhador Só*, no que tange às letras das canções. Passamos, então, à etapa de descrição e interpretação. Esta é “Vitta, Ian, Cassales”, composta por Alexandre Kumpinski:

Dobra uma esquina
 dobra outra esquina
 mais uma esquina
 e ainda uma outra mais
 e tu voltou pro mesmo lugar
 sem gasolina
 ainda há a buzina
 que te azucrina
 pressiona internamente
 a tua cabeça que quer gritar
 o olho pisca, querendo saltar
 o lábio sobe, querendo rosnar a veia salta, não vai aguentar...
 Vitta,
 eu tô cansado do pra lá e pra cá
 eu quero brisa leve
 se a vida é faísca
 que brilhe devagar
 Lucas,
 se o engraçado às vezes faz doer
 eu quero rir com cãibra
 até abrir ferida
 eu tô por me perder
 Tu te ilumina
 tomando um uísque com guaraná
 Cadê a tua mina?

Tá com a comanda
 Ah, fala demais
 fuma demais
 bebe demais
 Ah, calcula demais
 planeja demais
 e nada demais
 Vou ao comício
 faço exercícios
 mas nem um indício
 de como eu vou fazer pra ela perceber que se eu pedalo, ela é a corrente
 e perceber que
 se eu calo é porque
 não sei mais
 Se todo vício deixa resquícios
 com que artifícios é que eu vou conseguir fazer ela perceber
 que, se a medalha é minha, é dela
 e perceber
 que se eu corro abertamente eu vou mais?
 Ian,
 tô junto nessa de querer cantar
 um verso com coragem
 que sirva de bandagem
 pro que se quer curar
 Cairá um meio tom sem aviso
 a conta é tua e o risco
 é o próprio riso a cantar
 Eu dobro a esquina
 o calor no asfalto marola o ar
 Procuro a sombra
 eu vou de boa
 E o mundo vai ficando grave
 com todo estorvo, precipício
 muro em cima, todo entrave
 Ah, grave
 com todo o estorvo, precipício
 muro em cima, todo entrave
 grave
 estorvo
 entrave

Observaremos agora com mais profundidade essa letra, enfocando e relacionando seu conteúdo manifesto e latente. A letra da canção abre tratando da pressão do ambiente urbano, numa crítica social ao contexto, relacionada com a irritação e com o desamparo, aliada a uma questão existencial de um caminhar em círculos. A rapidez dos processos no cotidiano contemporâneo e uma busca por mais calma é evidenciada, também. Ao mesmo tempo, é expressa a intenção de

sentir com mais intensidade, apesar da oscilação entre alegria e tristeza e da perspectiva de dor presente nesse processo. Também é apresentada a questão de fazer muitas coisas, porém sem um resultado prático e efetivo na vida. Desse modo, o personagem da canção realiza muitas ações e, mesmo assim, não sabe bem como atrair a atenção do ser amado, que é a motivação de seus atos e o corresponsável por suas conquistas. O personagem também demonstra a intenção de que o ser amado compreenda que, em razão de sua forma de agir, consegue articular mais resultados. Na parte seguinte da letra, o personagem apresenta a intenção de praticar uma mudança em sua vida, num ato de coragem que solucione uma série de questões, ainda que nesse processo haja riscos. Ao término da letra, o personagem muda seu rumo, vencendo um obstáculo, e parece encontrar a calma e a fluidez que busca, mesmo em meio às dificuldades.

É interessante observar que a letra trata de um agrupamento de diálogos, em momentos diferentes, embora encadeados, com três amigos do compositor – Rafael Vitta, Lucas Cassales e Ian Ramil –, e também com ele mesmo. É possível, também, visualizar os diferentes elementos e atividades do cotidiano, que traduzem o contexto do personagem, ao mesmo tempo que geram uma identificação no público. Mais ao fim, ainda se observam mais claramente as referências a questões musicais, como o cantar, a caída do meio tom e o grave, todas relacionadas com os demais elementos apresentados, também os ilustrando.

De acordo com Leme, em entrevista a Giorgis (2016e), o componente irônico está presente nas letras das canções da Apanhador Só já desde o EP “Embrulho pra Levar”. Ela observa que muitas canções têm uma música, também no que tange ao arranjo, solar, o que poderíamos colocar com característica de uma forma de alegria. Entretanto, Leme aponta que, mesmo nas letras que parecem estar tratando de temas leves, há algo de soturno, numa quebra de sentimentos que leva a Apanhador Só a sempre trafegar entre dois polos – questões que podem ser identificadas a partir das informações sobre as letras presentes no capítulo anterior.

Em consonância a isso, esses aspectos podem ser observados na letra de “Vitta, Ian, Cassales”, como pudemos visualizar na análise da letra, e na obra da Apanhador Só como um todo. Em entrevista a Giorgis (2016b), Kumpinski apontou que nunca teve a intenção de compor a partir de um legado do cancioneiro da MPB, numa forma modernizada deste, pois a banda iniciou tocando as canções por ele compostas, que eram escritas na forma que lhe ocorriam. Aponta, ainda, que o uso

do “tu” – que pode ser visualizado em “Vitta, Ian, Cassales”, por exemplo –, acontece de forma natural, e jamais foi, para ele, um ponto de reflexão. De acordo com Kumpinski, os caminhos estéticos da Apanhador Só foram sendo definidos de forma espontânea, sem necessariamente se pensar de forma prévia em ter uma banda de uma ou outra forma determinadas, correspondendo, portanto, à forma como os músicos queriam mostrar-se e articular-se.

Podemos relacionar essas questões ao que nos aponta Porta (2010), sobre a recepção da música não ser textual, embora ela esteja relacionada com a literatura. A partir disso, considera a letra como um suplemento da música, ou seja, um componente que colabora para a sua produção de sentido em razão de um significado latente. É possível observar o que é apontado pelo autor no que se refere a que uma letra pode ser o centro de uma canção ou o resto, que depende de diferentes fatores que podem levar a que ela seja o centro da experiência estética vivenciada pelo público. Em relação a isso, podemos observar que, de alguma forma, as letras das canções da Apanhador Só estabelecem uma relação com os fãs, a partir de uma identificação ou por estarem aliadas a uma sonoridade, o que corresponde a serem cantadas pelo público nos *shows* e a serem citadas em postagens em *sites* de redes sociais, por exemplo. Observando a partir de um viés um pouco diferente, é possível apontar as letras como um componente estético significativo.

A partir disso, podemos relacionar as quatro categorias em que foram divididos os diferentes elementos da trajetória da Apanhador Só – o suporte físico da música, a força do imagético, a potencialização da performance ao vivo e as letras das canções –, constituindo, em união com outros aspectos imbricados, um conjunto que corresponde a uma ação ampla no contexto da convergência de mídias, em que as formas digitais de comunicação se estabelecem de maneira ubíqua. Podemos realizar uma relação disso com o apontado por Lévy (1999), em diálogo com Lemos (2013), sobre a geração de acontecimentos de forma a dar visibilidade ao trabalho em arte. Observando a análise realizada dos diferentes elementos neste capítulo, podemos visualizar a utilização adotada pela Apanhador Só em diferentes momentos para a construção em torno de seu trabalho em música.

O contexto da Cibercultura se estabelece, conforme Lévy (1999), como da ordem da performance. Considerando-se não haver uma divisão entre *online* e *offline* a partir do que apontam Fragoso, Recuero e Amaral (2011), inspiradas em

Hine (2000) observaremos a Internet como um elemento da cultura inserido na vida cotidiana, a partir de suas conexões. Cabe, desse modo, analisarmos como essas articulações se constituem em termos de redes sociais *online*, considerando esse recorte um enfoque diante da especificidade do contexto contemporâneo.

Assim, observando as articulações em rede no âmbito *online*, temos o que nos aponta Recuero (2014), quanto à representação em perfis e páginas de *sites* de redes sociais: construções identitárias que se articulam como representações performáticas dos atores sociais – nesse caso, a Apanhador Só. A autora aponta a necessidade da divulgação de informações para gerar empatia, relacionada com ações que criem elementos de visibilidade. Trata-se de uma forma de atuação com vistas a integrar a sociedade em rede. Isso se articula pelas relações, pelos laços sociais e pelas interações.

Dentre as formas de interação social da Apanhador Só, podemos elencar a síncrona – que se articula, por exemplo, pelas Twitcams; assíncrona – que é construída e se articula ao longo do tempo, consolidando-se e fazendo com que a banda tenha um público de trajetória que adere às suas iniciativas; e reativa – como quando é lançado um videoclipe, que sempre tem um engajamento significativo, ou é a aberta a venda de ingressos *online* para um *show*, circunstância em que normalmente as entradas esgotam-se com rapidez.

Uma relação, conforme Recuero (2014), envolve muitas interações, o que pode explicar a articulação que a Apanhador Só tem com seu público. Interações mútuas, que envolvem conversação, resultam laços sociais que podem ser fortes ou fracos, e resultam laços relacionais. Interações sociais reativas, como seguir ou adicionar um contato em *site* de rede social, resultam laços associativos, normalmente fracos. Laços fortes criam proximidade por meio da manutenção de uma conexão entre atores de uma rede. Já os laços fracos são estruturadores da rede, por conectarem os grupos constituídos por laços fortes. A partir dos laços recíprocos, constitui-se o capital social, que se relaciona à qualidade de conexões de uma rede social. Assim, observando-se as ações da Apanhador Só, é possível apontar que a banda possui capital social de primeiro e de segundo nível, pela consolidação relacionada a laços fracos e fortes, e, ao mesmo tempo, capital conector, fortalecedor e de manutenção, realizando um desenvolvimento contínuo que fomenta a sociabilidade de forma a realizar seu trabalho em música independente e a consolidar seu público.

Buscando refletir a respeito da construção identitária da Apanhador Só, articulada como representação performática em sentido amplo, relacionamos com o apontado por Paludo (2010) sobre verdade artística e pelo definido por Shuker (1999) como autenticidade. Trata-se de algo, portanto, imbricado com a identidade da banda e com os aspectos que fazem com que determinado público identifique-se com ela. Possivelmente, a continuidade do processo de consolidação da banda, de forma estratégica e em consonância com sua verdade artística, de forma autêntica, foi o que, aliada às ferramentas oportunizadas pela tecnologia no contexto da Cibercultura, constituiu sua trajetória, com os desdobramentos que observamos neste trabalho.

Alia-se à questão identitária da Apanhador Só a sua diferenciação em relação às demais bandas de seu contexto inicial – no caso, Porto Alegre. Em relação ao *rock* surgido na cidade, em termos gerais, Silveira (2014) aponta três características: uma forte veia britânica, principalmente baseada em The Beatles; uma displicência relativa à excelência na execução da música, o que o autor aponta como “estética da chinelagem”; e o humor hermético das letras, baseado no que se costuma chamar de “piadas internas”, numa forma que poderia ser caracterizada como *nonsense*. A partir disso, é possível considerar que esses aspectos constituiriam o que se poderia chamar de uma identidade do *rock* produzido em Porto Alegre, do qual a Apanhador Só, de certa forma, destoaria.

Em entrevista a Giorgis (2016b), Kumpinski aponta que a banda nunca quis se restringir ao que se convencionou chamar de *rock* gaúcho, embora os integrantes tenham escutado e apreciem bandas emblemáticas, como Graforrêia Xilarmônica e Cascavelletes. O posicionamento da Apanhador Só, conforme Kumpinski, é o de diluir fronteiras, considerando que tudo tem valor e pode ser incorporado, o que é bem representativo do Brasil, em sentido amplo. Ainda de acordo com Kumpinski, isso tornou a banda mais alinhada esteticamente com o que é realizado no restante do país, o que propiciou um diálogo mais fácil com grupos de outras regiões. No entanto, pondera que produzir seu trabalho sob essa perspectiva estética tratou-se de uma força que já estava ali, voltada a essa transcendência, processo no qual a Apanhador Só colaborou, inclusive trazendo uma abertura maior dentro da música produzida em Porto Alegre.

A partir das construções realizadas pela banda e do contexto em que se inserem, podemos traçar algumas relações com o apontado por Zielinski (2006),

com a perspectiva da observação proposta pela arqueologia da mídia de não necessariamente visualizar o que há de velho no novo, mas, sim, o que há de novo no velho. Desse modo, é possível observar que se tratou de um movimento realizado pela Apanhador Só com suas diferentes ações. Em um ambiente em que a produção, a divulgação e a distribuição da música podem ser articuladas de forma acessível, utilizando-se as tecnologias digitais, a banda buscou e construiu o novo nas antigas formas de se realizar o trabalho em música.

Desse modo, verificamos, nos diferentes elementos, uma reutilização e uma ressignificação de formatos como o suporte físico, com seus encartes; dos elementos imagéticos, como os vídeos; dos *shows*, articulados de diferentes formas; e também das letras como mais um componente da experiência estética. Com isso, puderam articular o proposto por Zielinski (2006), fazendo com que conceitos e ideias tivessem vida por mais tempo, em um âmbito em que nada dura, que é o da cultura da tecnologia. Assim, os diferentes aspectos da trajetória da Apanhador Só, unidos a todas as demais ações relacionadas, tornaram cada um desses elementos bastante específicos, focados e, para o público da banda, especiais.

Podemos articular isso com o proposto por Gumbrecht (2010) no que se refere ao detalhamento do uso das materialidades da comunicação como dispositivo de experiência estética. Isso desdobra-se na produção de presença, que “toca” os corpos, no ambiente de fragmentação temporal – como é o caso do contexto contemporâneo permeado pelas tecnologias –, produzindo sensações a partir de sensorialidades que são evocadas e que transcendem o interpretativo. Assim, numa oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, é gerada a epifania e o “estar perdido em intensidade concentrada” num acontecimento, em termos de sensações, algo que se diferencia do que é cotidiano.

Nas diferentes ações e nos distintos elementos da trajetória da Apanhador Só, podemos observar o processamento dessas questões. Retornando às quatro categorias de elementos, podemos verificar a questão da sensorialidade atrelada ao suporte físico dos álbuns adotado pela banda, assim como no uso do imagético, que se articulou com os vídeos, junto à forma como se desenvolvem seus *shows* e também às letras como um elemento a mais nesse processo. Essas questões relacionam-se com o apontado por Gumbrecht (2010), como a tipologia de apropriação-do-mundo nas formas do comer, do penetrar e do misticismo. Assim, a geração de experiências baseadas no palpável, na presença e proximidade humana,

propiciando uma identificação, uma visualização da arte da banda em outros termos e o seu compartilhamento entre seus semelhantes, remetendo também a elementos de nostalgia, como menciona Gumbrecht (2010) no que tange ao desejo de presentificação, são elementos que podemos visualizar como geradores de um diferencial da Apanhador Só no contexto em que se insere.

Considerando a produção de presença como complementar ao interpretativo, como propõe Gumbrecht (2010), verifica-se a importância disso para a produção de um significado na experiência com produtos midiáticos, o que articulamos com o apontado por Zielinski (2010). Isso se une ao descrito por Lyotard (1987 apud ZIELINSKI, 2006) sobre o momento de troca em tempo real, designado por ele como instante, a partir de uma performance que constitui um evento. Alia-se a isso o que Zielinski (2006) coloca como a importância de que, àqueles que vivem a experiência estética, seja devolvido algo do tempo que lhes foi roubado.

A partir disso, podemos observar que o contexto da Cibercultura, com as oportunidades propiciadas pelas tecnologias, não seria suficiente para a constituição da carreira independente que a Apanhador Só vem articulando desde seu início, em 2003. O modo como buscou aproximar-se de seu público, construindo experiências que tivessem um significado e fizessem com que as pessoas se sentissem recompensadas pelo tempo dispendido no consumo dos diferentes elementos, certamente foi, conforme podemos observar e relacionando com o apontado pelos autores, essencial para sua consolidação. Visualiza-se, portanto, o desenvolvimento das ações da Apanhador Só, em conteúdo e em forma, como fundamentais para a produção de presença que se desdobra, sendo também indissociável desse processo a imbricação profunda da essência identitária da banda nas formas como se articula.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os diferentes elementos da trajetória da Apanhador Só – como os álbuns e seu suporte físico, os vídeos, as apresentações ao vivo e as letras das canções –, junto com suas articulações no contexto da Cibercultura, observados sob a perspectiva da arqueologia da mídia, consistiram no tema deste estudo. A partir disso, buscou-se verificar como se processaram essas articulações a partir do olhar teórico proposto, considerando-se a Apanhador Só como uma manifestação cultural.

Como forma de desenvolver este trabalho, foram estabelecidos os objetivos de descrever a trajetória da banda, enfocando momentos fundamentais e detalhando seus elementos artísticos, relacionais e de divulgação, e de realizar a análise desses elementos a partir do referencial teórico escolhido, propiciando uma compreensão que possibilitasse responder ao problema de pesquisa. A perspectiva teórica adotada abrangeu a arqueologia da mídia, a Cibercultura – articulada com as questões da reconfiguração do mercado fonográfico e da sociabilidade – e as materialidades da comunicação, desdobradas na produção de presença e na experiência estética.

Observou-se que foi possível, com o estudo realizado, responder ao problema de pesquisa, pois construiu-se um entendimento sobre as ações da banda, a partir de uma reflexão sobre como as articulações se desenvolveram no decorrer de sua trajetória. Nesse processo, foram testadas as hipóteses definidas para este estudo. Com isso, pôde-se observar que a Apanhador Só criou diferenciais em seu trabalho, o que contribuiu para sua consolidação e para a formação de público. Isso oportunizou que a banda se sobressaísse em um ambiente saturado, dentro do contexto da Cibercultura, numa geração de experiências que aliou o suporte físico dos álbuns – como *souvenirs* –, os *shows* e os vídeos, assim como as letras das canções e o estabelecimento de relações com o público e com outros artistas e bandas.

Podemos apontar como possível contribuição deste trabalho a produção de conhecimento sobre a forma como uma banda independente articulou-se, considerando como contexto a Cibercultura e, como espaço geográfico, a cidade de Porto Alegre, embora depois tenha-se desdobrado em outros locais. Alia-se a isso a proposta de utilização da arqueologia da mídia como perspectiva teórica e metodológica voltada ao objeto de pesquisa relacionado à música, aliado às

questões da Cibercultura e das materialidades da comunicação. É importante, também, colocar a relevância do estudo ao se focar uma manifestação cultural independente e que vem construindo sua trajetória, de forma crescente, desde 2003, o que evidencia uma consolidação e um diferencial em relação a outros objetos de pesquisa.

Dentre as limitações deste estudo, esteve o aprofundamento maior do olhar sobre os elementos artísticos, relacionais e de divulgação elencados. Optou-se por uma forma de categorização para tornar mais clara a maneira de observar as diferentes questões, o que culminou na análise a partir da inter-relação dos elementos, com base nos álbuns e seu formato, nos vídeos e outras questões do imagético, nas apresentações ao vivo e seus formatos e locais, e nas letras das canções. Todos esses elementos foram identificados como um encadeamento que constitui um conjunto coeso. A análise mais profunda deles, agrupados por tipos ou não, poderia resultar em um estudo específico para cada um, tal a riqueza de seu conteúdo e de seu potencial estético. De maneira semelhante, são diversas as formas de abordagem possíveis para os detalhamentos do objeto de pesquisa. Aponta-se, portanto, uma perspectiva para possíveis desdobramentos deste trabalho, em grande multiplicidade.

Considera-se, então, que este estudo correspondeu ao que se propôs, desenvolvendo o olhar a respeito da Apanhador Só e, possivelmente, abrindo caminhos para outras investigações relacionadas. A partir do trajeto de pesquisa planejado, foi sendo realizado seu desenvolvimento, atentando-se aos diferentes achados e a suas possibilidades e rearticulando-se o percurso a partir das surpresas, que traziam novas perspectivas possíveis, impensadas quando do início de sua realização. É provável que a trajetória deste trabalho assemelhe-se muito à da Apanhador Só, assim como, também, aos caminhos que percorremos em nossas vidas.

REFERÊNCIAS

#LOLLAEntrevista – Apanhador Só. **Site Lollapalooza Brasil**. 6 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.lollapaloozabr.com/2014/lollaentrevistaapanhadorso>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

AGÊNCIA Alavanca. **Apanhador Só começa turnê do álbum de estreia**. Site Agência Alavanca. 28 abr. 2010a. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20100505001957/http://alavanca.art.br/2010/04/28/apanhador-so-comeca-turne-do-album-de-estreia/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

AGÊNCIA Alavanca. **Apanhador Só lança álbum de estreia nesta quarta**. Site Agência Alavanca. 19 abr. 2010b. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20100505002331/http://alavanca.art.br/2010/04/19/apanhador-so-lanca-album-de-estreia-nesta-quarta/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

AGÊNCIA Alavanca. **Blog da Agência Alavanca**. Disponível em: <<http://alavanca.wordpress.com>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ALAVANCA. **Site da Agência Alavanca**. Disponível em: <<http://alavanca.art.br>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

ALBUQUERQUE, Carlos. **Apanhador Só, que faz show no Rio, lança compacto em vinil**. 12. abr. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/apanhador-so-que-faz-show-no-rio-lanca-compacto-em-vinil-4618408>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ALMEIDA, Lais Barros Falcão de. **A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da Nova MPB**. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2016.

ALVES, Thiago Meneses. **Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza**. 2013. 256 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2013.

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANITELI, Gustavo Henrique Silva. **A indústria da música em transição: o uso das mídias tradicionais e das novas tecnologias da comunicação como meio para alavancar a difusão e a distribuição da música no Brasil**. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – Fundação Universidade Federal do ABC, Santo André, SP, 2013.

APANHADOR Só. **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/apanhadorso>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

_____. **Comunidade no site de rede social Orkut da Apanhador Só**. Disponível em: <<http://orkut.google.com/c596503.html>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

_____. **CD Apanhador Só.** Porto Alegre: Independente, 2010.

_____. **EP Apanhador Só.** Porto Alegre: Independente, 2008.

_____. **EP Paraquedas.** São Paulo: Independente, 2012.

_____. **Página no site de rede social Facebook da Apanhador Só.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/apanhadorso>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

_____. **Página no site de rede social MySpace da Apanhador Só.** Disponível em: <<https://myspace.com/apanhador>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

_____. **Página no site de rede social SoundCloud da Apanhador Só.** Disponível em: <<https://soundcloud.com/apanhadorso>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

_____. **Perfil no site Twitter.** Jan. 2010. Disponível em: <https://twitter.com/apanhador_so>. Acesso em: 12 abr. 2016.

_____. **Site da Apanhador Só.** Disponível em: <<http://www.apanhadorso.com>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

APANHADOR Só (Líquido Preto) - Crowdfunding pro segundo álbum! **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 14 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6r9CNgZuuo>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só (música ainda sem nome) - Crowdfunding pro segundo álbum! **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 31 jul. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ULHPffVsmdA>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só (Não Se Precipite) - Crowdfunding pro segundo álbum! **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 7 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7PB9FoHhfv4>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só | Bem-Me-Leve (Intervenção Acústico-sucateira no Parque da Redenção). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 21 set. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCV0o-ha_OA>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - 12 horas no estúdio. **Canal Trama Virtual no site YouTube.** 21 jun. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C-VhpjGE7Xs>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Acústico-sucateiro crowdfundístico na Redenção. **Evento no Facebook.** 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/731366943656417/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

APANHADOR Só - Cartão Postal. **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 29 out. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qskeD0d11oc>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Crowdfunding para Turnê "na sala de estar" + Próximo álbum. **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 22 jun. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AubNFY6P65c>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Despirocar (clipe oficial). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 14 maio 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NzQyyACE7c>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Maria Augusta (clipe oficial). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 31 ago. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NIAPdkt-6f4>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Nescafé (Clipe Oficial). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 9 abr. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d8YMkrZBfZY>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Pouco Importa at FestAnormal. **Canal madeinrs no YouTube.** 16 jun. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=--VIDJN7yRk>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APANHADOR Só - Prédio (Clipe Oficial). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 20 ago. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-ZM0FvjMSoA>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Rota (Clipe Oficial). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 7 abr. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vcMjMqXz1jk>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Segundo Álbum. **Página do financiamento coletivo da Apanhador Só no site Catarse.** 2012. Disponível em: <<https://www.catarse.me/apanhadorso>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

APANHADOR Só - Teaser do clipe "Nescafé". **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 2 abr. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T-XbzZJsE3A>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só - Teaser do clipe "Um Rei e O Zé". **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 12 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CxCa6kl6fLY>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

APANHADOR Só - Turnê nacional "na sala de estar" + Gravação do próximo álbum. **Página do financiamento coletivo da Apanhador Só no site Catarse.** 2015. Disponível em: <<https://www.catarse.me/apanhador>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

APANHADOR Só - Um Rei e o Zé (Clipe Oficial). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube.** 24 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PLgYc5rIW6o>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só "na sala de estar" em Curitiba (Vitta, Ian, Cassales). **Canal da banda Apanhador Só no site YouTube**. 6 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hqhy4mb4_84E>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só: Sessão extra do show. **Correio do Povo**. 22 maio 2013. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/maispreza/?p=10563>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só (RS) - disco novo a caminho. **Blog Xubbamusik**. 4 out. 2008. Disponível em: <<http://xubba.blogspot.com.br/2008/10/apanhador-s-rs-disco-novo-caminho.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só em vinil (e tem sessão extra). **Correio do Povo**. 16 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/maispreza/?p=14657>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só estreia em vinil com "Paraquedas" e lança o disco na Internet. **ZH Entretenimento**. 15 maio 2012. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/05/apanhador-so-estreia-em-vinil-com-paraquedas-e-lanca-o-disco-na-Internet-3758903.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só estreia em vinil com Paraquedas, lança o disco na internet e faz show no dia 27, no Opinião. **Site Rock Gaúcho**. 19 mai. 2012. Disponível em: <<http://www.rockgaucho.com.br/noticias/apanhador-so-estreia-em-vinil-com-paraquedas-lanca-o-disco-na-internet-e-faz-show-no-dia-27-no-opinio.html>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APANHADOR Só faz temporada na Sala Álvaro Moreyra. **Blog da Agência Alavanca**. 08 dez. 2008. Disponível em: <<https://alavanca.wordpress.com/2008/12/08/apanhador-so-faz-temporada-na-sala-alvaro-moreyra/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APANHADOR Só lança clipe em cinema de Porto Alegre. **Canal Brasil - Evidente**. 18 abr. 2012. Disponível em: <<http://colunas.canalbrasil.globo.com/platb/evidente/2012/04/18/apanhador-so-lanca-clipe-em-cinema-de-porto-alegre/>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só lança novo videoclipe no Verde Club no próximo domingo. **Site Rock Gaúcho**. 31 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.rockgaucho.com.br/noticias/apanhador-so-lanca-novo-videoclipe-no-verde-club-no-proximo-domingo.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só leva revelações do pop nacional ao Teatro Renascença. **Site Rock Gaúcho**. 13 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.rockgaucho.com.br/noticias/apanhador-so-leva-revelacoes-do-pop-nacional-ao-teatro-renascenca.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só no Estúdio Showlivre 2010 - Showlivre Classics - Apresentação na íntegra. **Canal do Showlivre no YouTube**. 05 ago. 2014. Disponível em: <

<https://www.youtube.com/watch?v=vEenN0uDUAM&t=3s>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APANHADOR Só no Estúdio Showlivre 2012 - Apresentação na íntegra. **Canal do Showlivre no YouTube**. 16 mai. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypcNY_cU02o>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APANHADOR Só oferece duas músicas novas para *download*. **Blog da Agência Alavanca**. 14 abr. 2008. Disponível em: <<https://alavanca.wordpress.com/2008/04/14/apanhador-so-oferece-duas-musicas-novas-para-download/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APANHADOR Só na piscina lá de casa. **Canal de Carina Levitan no site YouTube**. 24 abr. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Di-nvqNDBLU>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

APANHADOR Só volta a São Paulo para show de graça no SESC Pompéia; banda faz apresentação extra no Milo Garage. **Blog da Agência Alavanca**. 11 fev. 2008. Disponível em: <<https://alavanca.wordpress.com/2008/02/11/apanhador-so-volta-a-sao-paulo-para-show-de-graca-no-sesc-pompeia-banda-faz-apresentacao-extra-no-milo-garage/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

APCA divulga os melhores de 2013. **Site Estadão - Cultura**. 10 dez. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/apca-divulga-os-melhores-de-2013,1106691>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

ARRUDA, Renata. **Entrevista/Cobertura**: Apanhador Só. 27 abr. 2012. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2012/04/27/entrevistacobertura-apanhador-so/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BELO, Rafaela Freitas. **O bonde passou**: videoclipes de funk ostentação e o mercado musical brasileiro na internet. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2016.

BLAMMER, Fernanda. **Apanhador Só lança “Acústico Sucateiro”**. Blog Miojo Indie. 4 maio 2011. Disponível em: <<http://miojoindie.com.br/apanhador-so-lanca-o-acustico-sucateiro/>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

BLOGNATV. **VidAnormal: seriado feito aqui**. Blog NATV. 2007. Disponível em: <<https://natv.co/vidanormal-seriado-feito-aqui/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BOTTONI, Luis. **Crowdfunding**: uma alternativa para o mercado da música independente. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2016.

BRANDT, Pedro. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 23 abr. 2010. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/04/23/interna_diversao_arte,188177/index.shtml>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BRIGATTI, Gustavo. **Vitor Ramil é o grande vencedor do Prêmio Açorianos de Música**. ZH Entretenimento. 24 abr. 2014. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/04/vitor-ramil-e-o-grande-vencedor-do-premio-acorianos-de-musica-4483753.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

BRITO, Roberta Henriques de. **Com uma ajuda dos meus amigos**: redes online e offline de produção e mediação da música independente. 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2011.

BRITTOS, Valério Cruz; OLIVEIRA, Ana Paola. MTV, sucesso musical e cenas alternativas. **Música Hódie**, Goiânia, v. 6, n. 1, nov. 2006. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/musica/article/view/1874/12001>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

BRUNS, Axel. **Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond**: from production to produsage. New York: Peter Lang, 2008.

BULK, Márcio. **roquenrol bim-bom**. 04 jul. 2012. Blog Banda Desenhada. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/07/roquenrol-bim-bom.html>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. **Subindo a serra**: Banda Mantiqueira. 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Música Popular Massiva na perspectiva mediática**: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no Heavy Metal. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2006.

CARRIJO, Aline Fernandes. **Goiânia pelo caminho do rock**: processo de construção das cenas do rock independente a partir de 1990. 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2012.

CARVALHO, Fabiana. **Festival de Bandas Trama Universitário**. 17 mar. 2006. Disponível em: <<http://orkut.google.com/c17926-t6a5212bdc77d780e.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. **Lord of Hell**: a prática musical da banda Vomer na cena do rock/metal em Montes Claros-MG. 2011. 301 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2011.

CASANOVA, Janaína Oldani. A rede é nóiz: a amplificação do discurso do rap a partir do uso da tecnologia e das redes sociais na trajetória do rapper Emicida. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2016, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1729-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

CASTILHO, Cristiano. Apanhador Só no Paiol: faltou lugar e sobrou exatidão.

Gazeta do Povo, Curitiba, PR, 23 set. 2013. Disponível em:

<<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/pista1/apanhadorsonopaiolfaltoulugaresobrouexatidao>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

CASTILHO, Cristiano. O voo alto do Apanhador Só. **Gazeta do Povo**, Curitiba, PR, 09 fev. 2011, Caderno G. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/o-voo-alto-do-apanhador-so-d69seb1jd2oopa9onwqvpavke>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

CELULAR torna-se o principal dispositivo de acesso à Internet, aponta Cetic.br. Site Cetic.br - Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação. 13 set. 2016. Disponível em: <<http://www.nic.br/noticia/releases/celular-torna-se-o-principal-dispositivo-de-acesso-a-internet-aponta-cetic-br/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

CONTER, Marcelo Bergamin. **Lo-fi: agenciamentos de baixa definição na música pop**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2016.

CORREA, Wyllian Eduardo de Souza. Festivais independentes no caderno Ilustrada. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2011, Porto Alegre.

Anais eletrônicos... Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Festivais%20independentes%20no%20caderno%20Ilustrada.pdf/at_download/file>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. **Produção, comunicação e consumo musical no Brasil no início do**

século XXI: o estudo de caso dos festivais de música independente realizados no país e vinculados à Abrafin. 2012. 199 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2012.

COSTA, Márcio Leonardo Monteiro. **Modelos de circulação do mp3-demo através da internet**: um estudo de caso sobre música independente no Maranhão. 2008.

111 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2008.

DE MARCHI, Leonardo. **A Nova Produção Independente**: indústria fonográfica brasileira e as novas tecnologias da informação e da comunicação. 2006.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2006a.

_____. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. **Revista ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, jan.-jul. 2006, p.121-140, 2006b.

_____. Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0286-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: Um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital.

Revista EPTIC, Sergipe, v. 14, n. 2. 2012. Disponível em:

<<http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/419/347>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

DO CAOS à utopia. **Canal fabricadepixels no YouTube**. 20 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bcdmq3vZaac&t=17s>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

DUARTE, Emmanuel Vitor Cleto. Como era verde o nosso site: um estudo de caso da home page do Móveis Coloniais de Acaju como modelo para artistas independentes e suas alterações após a parceria da Som Livre. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2016, São Paulo.

Anais eletrônicos... São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em:

<<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0185-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2015.

DUARTE, Rodrigo Juste. **Som na Caixa: Apanhador Só - "Embrulho Para Levar"**. Blog Digão Publica. 2007. Disponível em:

<<http://digaopublica.blogspot.com.br/2008/12/som-na-caixa-apanhador-s-embrulho-para.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

EDIÇÕES Anteriores - NRC#001 Antes que tu conte outra (2013), Apanhador Só. Site **Noize Record Club**. Disponível em: <<http://noize.com.br/recordclub/#>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

EL MAPA de Todos. **Página do festival El Mapa de todos no site Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/elmapadetodos>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

ENTREVISTA: Apanhador Só. **Blog Bloody Pop**. 10 ago. 2010. Disponível em:

<<https://bloodypop.com/2010/08/10/entrevista-apanhador-so/>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

_____. **Blog do Caderno G**. 10 fev. 2011. Disponível em:

<<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/blog-do-caderno-g/entrevista-apanhador-so/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

_____. **Canal Música Pavê no YouTube**. 14 jan. 2013. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=D2wsA3aRN4s&t=333s>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

FALEIROS, Fabiana. **Entrevista exclusiva com Alexandre Kupenske da Apanhador Só**. Blog programa cuéditi. 30 abr. 2006. Disponível em: <http://cuediti.blogspot.com.br/2006_04_01_archive.html>. Acesso em: 12 abr. 2016.

FELIPE, Leo. **Antes do Antes**. NOIZE #65. Noize Comunicação. 2014. Disponível em: <<http://issuu.com/noize/docs/noize65issu>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

FELIX, Vinícius. **Trama Virtual chega ao fim no próximo domingo**. Estadão – Link. 24 mar. 2013. Disponível em: <<http://link.estadao.com.br/noticias/geral,trama-virtual-chega-ao-fim-no-proximo-domingo,10000033961>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

FILIPPO, Filipi. **Acústico Sucateiro / Apanhador Só**. Projeto no site Behance. 2011. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/1804021/Acustico-Sucateiro-Apanhador-So>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

FOSTER, Gustavo. Apanhador Só planeja turnê nacional com shows em salas de estar. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 abr. 2015, ZH Entretenimento. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/04/apanhador-so-planeja-turne-nacional-com-shows-em-salas-de-estar-4743250.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

FARIAS, Tassio Ricelly Pinto de. **Andread Jó e a nova produção independente em Fortaleza/CE**: reflexões sobre a música em tempos de reprodutibilidade técnica, ciberespaço e negócios eletrônicos. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, RN, 2015.

FERNANDES, Fernanda Marques. **Música, estilo de vida e produção midiática na cena indie carioca**. 2007. 213 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

FERREIRA, Clodomir Souza. **Impressões digitais da (in)dependência**: os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007). 2008. 296 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana no início dos anos 2010**: a música brasileira depois da Internet. 2013. 344 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

GHEZZI, Daniela Ribas. **"De um porão para o mundo"**: a vanguarda paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos campos fonográficos e musicais. 2003. 275 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

GIORGIS, Belisa Zoehler. "Derreto e me misturo aos milhões que me carregam": análise do discurso no videoclipe de "Rota", da Apanhador Só, em meio digital. In:

XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2016, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2016a. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1254-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. **Entrevista com Alexandre Kumpinski**. 2016b.

_____. **Entrevista com Carina Levitan**. 2016c.

_____. **Entrevista com Marcelo Fruet**. 2016d.

_____. **Entrevista com Pamela Leme**. 2016e.

_____. Mapeando sons em Porto Alegre: apontamentos iniciais sobre a cena independente autoral. In: PINHEIRO, Cristiano Max Pereira; BARTH, Mauricio (Org.). **Indústrias Criativas**. p. 14-22. Novo Hamburgo: Feevale, 2016f.

_____. Memória social e Cibercultura: cobertura jornalística participativa de show da banda Apanhador Só. In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM MEMÓRIA SOCIAL, 2016, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <<http://seminariosmemoriasocial.pro.br/wp-content/uploads/2016/03/B014-BELISA-GIORGIS-normalizado.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016g.

GIORGIS, Belisa Zoehler; MARONEZE, Luiz Antonio Gloger; MONTARDO, Sandra Portella. "Olhando aqui de perto, tudo é tão normal": imersão etnográfica em show da banda Apanhador Só. In: 30ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2016, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: UnB, 2016. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/30rba/admin/files/1466474458_ARQUIVO_Olhandoaquideperto,tudoetaonormal-ImersaoetnograficaemshowdabandaApanhadorSo.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

GIRARD, Bibiano et al. Apanhador Só na Casa Verde. **Revista O Viés**, Santa Maria/RS, 27 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/reportagens/2010/06/apanhador-so-na-casa-verde/>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

GODDARD, Michael. Media Archaeology, "Anarchaeology" and Material Media. **New Media and Society**, v. 17, n. 11, p. 1761-1776, abr. 2014. Disponível em: <<http://online.sagepub.com>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.

HERSCHMANN, Micael. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: SÁ, Simone Pereira de. (Org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. v. 1, 1. ed. Porto Alegre: Sulina/Globo Universidade, 2010. p. 249-266.

_____. (Org.). **Nas bordas no mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HERSCHMANN, Micael, KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre. **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 23-34.

HIRAOKA, Eduardo. Entrevista: Apanhador Só. **Move that Jukebox**. 02 jun. 2010. Disponível em: <<http://movethatjukebox.com/entrevista-apanhador-so/>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

ITO, Liliane de Lucena. **Músicos conectados, fãs colaborativos**: uma análise do site MySpace. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, SP, 2011.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**. São Paulo: Aleph, 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JUCA Box. **Canal no site YouTube**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/christopheeeeeer>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Manguêbit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 16, 2006. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/gt2_marcelok.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo e HERSCHMANN, Micael. A reconfiguração da indústria da música. **E-compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 14, n. 1, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/524/508>>. Acesso em: 10 maio 2015.

KOLBERG, Richard. **Música e identidade**: um olhar documental da cena musical independente no Rio Grande do Sul. 2016. Projeto experimental de conclusão do curso (Comunicação Social - Relações Públicas) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/estudosculturnais/arquivos/tcc-tac/MUSICA%20E%20IDENTIDADE%20UM%20OLHAR%20DOCUMENTAL.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

KUMPINSKI, Alexandre. Faixa a Faixa. **NOIZE**, Porto Alegre, v. 8, n. 65, jun./ago. 2014. Disponível em: <<http://issuu.com/noize/docs/noize65issu>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

LATIN Grammys 2014: Complete list of nominees and winners. **Los Angeles Times**, 20 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms->

latin-grammys-2014-nominations-winners-list-20140924-story.html>. Acesso em: 12 abr. 2016.

LEITE, Guto. A banda que apanhou no ar o espírito do Brasil contemporâneo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 fev. 2014, ZH Entretenimento. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/02/a-banda-que-apanhou-no-ar-o-espirito-do-brasil-contemporaneo-4428161.html>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

LE MOS, A. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____. **Ciber-Cultura-Remix**. 2005. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

LEVINO, Rodrigo. Banda Apanhador Só lança compacto em show gratuito. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jul. 2012, Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/07/1119995bandaapanhadorsolancacomcompactoemshowgratuito.shtml>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

LEVITAN, Carina. Perfil de Carina Levitan no Flickr. 12 dez. 2006. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carilevi/3513496779/in/photostream/>>. Acesso em: 20 nov. 2016

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Fabiana de Oliveira. **Recife como cidade do desejo**: um híbrido de sons e sentidos. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2007.

LIMA, Tatiana Rodrigues. “Tudo ao mesmo tempo agora”: mediações da música na era digital. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014, Foz do Iguaçu/PR. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1786-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

LOPES, Vinicius Guimaraes Lyra. **A emergência da banda de rock Forfun**: um estudo sobre estratégias comunicacionais, complexidade, tecnologia e redes. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2013.

LUCENA, Giselle Xavier d’Ávila; ALBERTO, Thiago Pereira. Exílio na rua principal: a música como expressão da identidade territorial (e em rede) na banda Los Porongas. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014, Foz do Iguaçu/PR. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2289-2.pdf>>.

MARON, Pedro. Canal de Pedro Maron no YouTube. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCUh5BI7y5OQrwrLCER5gCrQ>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

MARONEZE, Luiz Antonio Gloger. **Porto Alegre em dois cenários**: a nostalgia da modernidade no olhar dos cronistas. 2007. 259 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2007.

MEDEIROS, Abda de Souza. **Cosmologias do Rock em Fortaleza**. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2008.

_____. **Entre a "terra do sol" e a "cidade maravilhosa"**: rotas, desvios e torneios de valor no rock metal. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2014.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gestão & Produção**, São Carlos/SP, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010.

NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. **Ok computer**: novas práticas sociais na indústria fonográfica geradas pela Internet. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2008.

NOVO clipe da Apanhador Só estreia dia 9 na MTV. BD Divulgação. 13 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.bddivulgacao.com.br/post.php?n=79>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

OFUGI, Fabrício. **A Internet livre como meio do músico independente**. 2010. 89 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, 2010.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de. **Para além do iTunes**: a indústria fonográfica da primeira década do século XXI na perspectiva de um selo musical de Brasília. 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.

OLIVEIRA, Tania Carolina Viana de. **O rock e o sertão**: juventude, consumo e estilo de vida em Sergipe. 2013. 96 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Fundação Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2013.

OS INDICADOS ao Prêmio Multishow 2013. Globo.com. Multishow. 26 ago. 2013. Disponível em: <<http://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2013/materias/os-indicados-ao-premio-multishow-2013.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PARIKKA, Jussi. **What is Media Archaeology?** Cambridge: Polity Press, 2012.

PALUDO, Ticiano. **Reconfigurações musicais**: os novos caminhos da música na era da comunicação digital. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – FAMECOS/PUCRS, Porto Alegre, RS, 2010.

PEREIRA, Leonardo Dias. Apanhador Só: integrantes esquadrinham o álbum de estreia. **Urbanaque**. 19 abr. 2010. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20121012173001/http://urbanaque.com.br/2010/04/19/apanhador-so-integrantes-esquadrinham-o-album-de-estreia/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

PEREIRA, Rafael Lage. **A música instrumental do Macaco Bong**: rock sem palavras e indústria da música em disputa. 2014. 187 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2015.

PIRES, Victor De Almeida Nobre. **Além do pós-rock**: as cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2013.

PORTA, Eloy Fernández. **€@O\$**: la superproducción de los afectos. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

PORTO ALEGRE. Secretaria Municipal de Cultura. Indicados ao Prêmio Açorianos de Música - 2011. Porto Alegre: PMPA/SMC, 2011. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=42&p_secao=214>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PRIMO, Alex. Interações mediadas e remediadas: controvérsias entre as utopias da Cibercultura e a grande indústria midiática. In: PRIMO, Alex (Org.). **Interações em rede**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 13-32.

PORTAL Trama Virtual. **Intelimen**. Disponível em: <http://www.intelimen.com.br/portfolio.php?case=trama_virtual>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PRÊMIO Açorianos de Música 2011 divulga vencedores. Rock Gaúcho.com. 27 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.rockgaucho.com.br/noticias/premio-acorianos-de-musica-2011-divulga-vencedores.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PRÊMIO Dynamite e Trama Universitário anunciam vencedores. Coquetel Molotov. 19 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.coquetelmolotov.com.br/pt/noticias.php?cod=243>>. Acesso em 12 abr. 2016.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo/RS: Feevale, 2013. Disponível em:

<<http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2015.

RAMOS, Natasha. Apanhador Só lança CD homônimo com sons pouco convencionais. **Palco Alternativo**. 9 jun. 2010. Disponível em:

<<https://palcoalternativo.wordpress.com/category/raio-x/>>. Acesso em 12 abr. 2016.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

REIA, Jhessica. Novas tecnologias e do-it-yourself na música: observações sobre a cena straightedge paulistana. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2012, Fortaleza/CE. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1222-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

REICHELT, Henrique Ramos. **Da venda de discos à monetarização das mediações musicais**. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2011.

RESENDE, Gabriel Murilo Magalhaes. **Macaco Bong.Tec**: música como tecnologia social de empoderamento estético e político. 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2013.

RESUMO do Mercado Fonográfico no 1º Semestre de 2016 e mudança de nome da ABPD para Pro-Música. **Site da Pró-Música - Produtores Fonográficos Associados**. 25 out. 2016. Disponível em: <<http://abpd.org.br/2016/10/24/resumo-do-mercado-fonografico-no-1o-semester-de-2016-e-mudanca-de-nome-da-abpd-para-pro-musica/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, Inc, 2011.

RIBAS, João Vicente. A adesão de cancionistas do Rio Grande do Sul ao crowdfunding. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2015, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2956-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

RODRIGUES, Daniele da Silva. **Underground na internet**: uma análise sobre a efetividade da comunicação online de bandas independentes. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Publicidade e Propaganda, PUCRS, Porto Alegre, RS, 2015.

RODRIGUES, Rafael. **Blog Entretantos - Site da revista Bravo!** 04 mai. 2010. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20100519120417/http://bravonline.abril.com.br/blogs/entretantos/2010/05/04/apanhador-so>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. **E-Compós**, v. 6, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/92/92>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SANES, Daniel. Apanhador Só: provocando transe coletivo. **Site Nonada**. 11 set. 2011. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2010/09/apanhador-so-provocando-transe-coletivo/>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SANTOS, André Pequeno dos. A indústria fonográfica nos tempos da internet: como a pirataria pode modelar novos modelos para a música. **Informação & Informação**, Londrina/PR, v. 18, n. 2, p. 130-149, maio/ago. 2013.

SANTOS, Marcio Renato dos. Poesia nas letras: o destaque é o texto elaborado. **Gazeta do Povo**, Curitiba/PR, 09 fev. 2011, Caderno G. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-voo-alto-do-apanhador-so-d69seb1jd2oopa9onwqvpavke>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

SARTORI, Lola. Pé na porta com Apanhador Só – Parte 1. **Coletivo Veneta**. Disponível em: <<https://venetacoletivo.wordpress.com/2011/05/01/pe-na-porta-com-apanhador-so/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

SENHOR F Produtora e Opinião apresentam Noite Senhor F – Prévia El Mapa de Todos. **Site Poa Show**. 23 fev. 2011. Disponível em: <<http://poashow.com.br/2011/02/23/senhor-f-produtora-e-opiniao-apresentam-noite-senhor-f-previa-el-mapa-de-todos/>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SERAFIM, Mariana Tavares. **O uso da Cauda Longa nas estratégias de divulgação de grupos musicais independentes**: estudo de caso do O Teatro Mágico. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade Feevale, 2016.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do rock gaúcho. In: DI PINTO, Charles; BORBA, Gustavo. **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOLLA, Mariangela Da Cunha. **Dentro ou fora do eixo?** Uma cartografia das controvérsias sobre a produção cultural no Brasil. 2014. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2014.

SOUZA, Jairo de. Jogando pra torcida adversária. **Poppy Corn**. 17 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.poppycorn.com.br/artigo.php?tid=1397>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SOUZA, Marco Antonio Ferreira de. **Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do Grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004)**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2015.

TAYLOR, Timothy D. **Strange sounds: music, technology & culture**. New York: Routledge, 2001.

TRAMAVIRTUAL estreia programa na TV com show do Mombojó. Globo Online. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 jun. 2006, Caderno G. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/tramavirtual-estreia-programa-na-tv-com-show-do-mombojo-a38ikvqa56t3oplpzrzpu0jy>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Produção independente de música 1979-2001**. 2005. 215 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, SP, 2005.

TRAMA Universitário. **Resultado do Festival de Bandas Trama Universitário**. 2006. Disponível em: <http://tramauniversitario.uol.com.br/participe/concursos/festival_bandas/resultado.jp>. Acesso em: 14 abr. 2016.

TRILHA sonora de 'Velho Chico' tem músicas de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso, Roberto Carlos e mais. **Globo.com/GShow**. 20 fev. 2016. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Musica/noticia/2016/02/trilha-sonora-de-velho-chico-tem-caetano-veloso-gal-costa-alceu-valenca-xangai-e-mais-brasilidade.html>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. Música Independente e Alternativa: formulação de uma matriz de correlações entre variáveis mercadológicas e culturais. In: XIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2003.

VIANA, Lucina Reitenbach. **Música na Cibercultura: reconfiguração da estrutura do mercado a partir da desintermediação do funk brasileiro e sua produção em rede**. 2009. 190 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR, 2009.

VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005, Rio de

Janeiro. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1880-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **E-compós**, v. 7, dez. 2006. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo, DE MARCHI; Leonardo. A consolidação dos serviços de streaming: reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil. In: XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2016, Goiânia/GO. **Anais eletrônicos...** Goiânia: UFG, 2016. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/streaming-completo_3377.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

YAMAOKA, Eloi Juniti. O uso da Internet. In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2015.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

APÊNDICES

APÊNDICE I – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM ALEXANDRE KUMPINSKI

1. No início da banda, como vocês começaram a pensar as suas opções estéticas, quando passaram a ter um trabalho autoral?
2. Quando deram início ao uso de redes sociais, como Orkut, Twitter e Facebook? Como foi pensada a forma de se comunicar com os fãs?
3. Como foram pensadas por vocês a questão de gravar os videoclipes e a dos formatos físicos diferenciados dos álbuns, considerando as opções estéticas envolvidas nisso? Como se articula a divulgação?
4. Como são pensados os *shows*?
5. Gostaria que falasse um pouco sobre os diferentes papéis no desenvolvimento de uma banda, incluindo o da produção musical e o da produção executiva.

APÊNDICE II – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM CARINA LEVITAN

1. Como começou o seu trabalho com música?
2. Como você vê a relação entre as artes visuais e a música, em sua trajetória?
3. Como começou o trabalho com a Apanhador Só?
4. Como se articulou o processo da criação da identidade sonora da Apanhador Só?
5. Como você vê a continuidade dessa identidade sonora como processo estético, também visual?

APÊNDICE III – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM PAMELA LEME

1. Como você vê a situação da música independente no contexto brasileiro e, mais especificamente, no de Porto Alegre?
2. Como começou o trabalho com a Apanhador Só e em quais períodos da trajetória da banda você prestou assessoria?
3. Qual o papel fundamental do tipo de assessoria que você presta para a trajetória de uma banda independente?
4. Como normalmente são pensadas as diferentes ações da Apanhador Só e qual a colaboração da assessoria de comunicação nisso?
5. Como você observa as articulações dos artistas e das bandas independentes, principalmente da Apanhador Só? Como você as avalia?

APÊNDICE IV – ROTEIRO DE QUESTÕES DA ENTREVISTA COM MARCELO FRUET

1. Gostaria que falasse um pouco sobre sua trajetória, como ela começou e foi se desenvolvendo, em atuação e formação.
2. Como você vê a situação da música independente no contexto brasileiro e, mais especificamente, no de Porto Alegre?
3. Como você observa o equilíbrio da música independente como uma escolha relacionada a uma opção estética ou de viabilização financeira?
4. Como você observa as articulações dos artistas e das bandas independentes? Como as avalia?
5. Quais pontos você considera que seriam importantes para que as articulações acontecessem de uma forma melhor?
6. De que forma as modificações trazidas pelas tecnologias colaboraram para o trabalho, do ponto de vista dos artistas e das bandas independentes e também da produção?
7. Como você avalia as ações realizadas pelos diferentes artistas e bandas independentes?