

Entre a “mesmice” e o
“ecletismo iluminado”:
curadoria musical e o
caráter político do consumo
da música ao vivo

Victor de Almeida Nobre Pires

Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, Alagoas,
Brasil. Contato com o autor: victor.pires@delmiro.ufal.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir questões relativas às hierarquizações do consumo musical ao vivo no jornalismo cultural contemporâneo. Propõe-se aqui analisar, a partir de um editorial do New York Times, como um modo de consumo musical que se diferencia da alegada “mesmice” das programações dos grandes festivais de verão nos Estados Unidos tem sido cada vez mais valorizado. Percebe-se também, a articulação política entre o consumo musical em festivais de grande porte e a valorização de curadorias que negociam um “ecletismo iluminado” de produções de menor porte, como o da rede Sofar Sounds.

Palavras-chave: Música ao vivo. Ecletismo musical. Consumo musical.

Abstract: This article aims to discuss issues regarding hierarchies of live music consumption in contemporary cultural journalism. It is proposed here to analyze, from a New York Times editorial, how a kind of music consumption that differs from the alleged “sameness” of the lineups of major summer festivals in the United States has been increasingly valued. One also perceives the political articulation between musical consumption in large festivals and the valuation of curators who negotiate an “enlightened eclecticism” of smaller productions, such as the Sofar Sounds’ network.

Keywords: Live music. Musical eclecticism. Music consumption.

1 Introdução

O consumo cultural sempre foi uma temática recorrente na área da Comunicação. Pensando em específico a intersecção com os estudos da música, é evidente a importância que trabalhos sobre o consumo como prática de construção de valor e distinção cultural, além de refletir sobre as formas de escuta, tem para o desenvolvimento do campo de estudo.

Nesse contexto, é notável como os mais diferentes agentes envolvidos nos processos de produção, circulação e fruição musicais – sejam eles músicos, jornalistas ou fãs, por exemplo – articulam os produtos consumidos e a maneira como esse consumo se dá através de novas e diferentes formas de hierarquização cultural. Basta ver os embates materializados na tradição de estudos que trabalhavam com noções de alta e baixa cultura (sobretudo de como fãs de gêneros como o pop e o rock se apropriam dessas categorizações para valorizar ou desvalorizar seus produtos em detrimento de outros).

O presente artigo visa discutir como essas questões em torno de hierarquizações culturais do consumo musical têm assumido novas formas e valorizações através do discurso do jornalismo cultural, em torno dos modelos de produção e curadoria de festivais de grande porte. Assim, interessa aqui refletir como um consumo eclético, que busca construir sua unicidade a partir de uma diferenciação do que circula nos demais festivais, ganha valor em relação ao consumo baseadas nos índices de vendagem. Em outras palavras, como um “ecletismo” musical vem ganhando valor em detrimento de uma “mesmice” que é percebida pela crítica musical nas programações de grandes eventos.

Para tanto, proponho uma reflexão sobre um editorial da seção de cultura do New York Times, no qual os críticos musicais descrevem os motivos pelos quais não iriam cobrir os grandes festivais de verão da temporada nos Estados Unidos, como o Coachella, Lollapalooza e tantos outros. A partir disso, serão discutidos alguns aspectos políticos importantes que emergem no embate entre a alegada “mesmice” dos grandes eventos e de um “ecletismo” desejável buscado pelos críticos da publicação.

Discutir essas questões em torno do consumo musical nos festivais e dos significados do ecletismo em eventos segmentados, como o Sofar Sounds, é ir além das dualidades do universo da música, pensando gradações políticas inscritas nos processos de produção e consumo de shows. Essas questões dizem muito sobre os próprios objetos aqui analisados, contribuindo não só para o entendimento do mercado de música ao vivo atual, mas também propondo uma problematização política dos estudos sobre o consumo musical contemporâneo.

2 Dos festivais

Os festivais de grande porte são um exemplo para ser pensado aqui. É interessante perceber o cosmopolitismo estético (REGEV, 2013) como balizador valorativo quando paramos para observar os modelos de eventos como Lollapalooza, Coachella, Glastonbury, Roskilde,

Primavera Sound e o Rock In Rio, para citar apenas alguns. Assim como tantos outros festivais, esses eventos que reúnem anualmente milhares de pessoas e contam com extensas escalasções de bandas e artistas ajudam a confirmar um certo padrão institucionalizado de valor (REGEV, 2013) que conforma a noção de festival. As ideias de se ter um evento com diversos palcos com tamanhos distintos (principal, alternativo, tenda eletrônica, por exemplo), dispendo de *headliners* (ocupados por bandas consagradas ou que estejam fazendo sucesso na temporada), realizado em três dias (embora possa variar, geralmente são realizados entre sexta e domingo) e em locais de área verde (de preferência nas imediações das grandes metrópoles), fizeram com que houvesse a disseminação de estratégias produtivas semelhantes e padrões estéticos detectáveis. Para Regev (2013), a emergência e a consolidação de certas formas de produção e consumo de arte são centrais para se compreender a criação e expressão da unicidade cultural na modernidade tardia.

Em seu centro, o circuito de globalização cultural que produz o cosmopolitismo estético consiste de missões por reconhecimento, por um senso de paridade, por participação e filiação no que coletivos e atores individuais ao redor do mundo acreditam ser a fronteira inovadora da criatividade e da expressão artística na cultura moderna. Em uma mão, novos tipos e padrões de expressão em todas as formas de arte e cultura, implicitamente ou explicitamente apresentadas como modelos para serem seguidos em ordem de não ficar para trás “do novo e excitante” na cultura moderna, são constantemente disseminados pelas forças que lideram diferentes mundos da arte através da mídia global, das indústrias culturais e, em algumas extensões, o sistema educacional. Em outra mão, coletivos e atores individuais em vários níveis nacionais e locais, acreditando no valor e significado desses modelos, desenvolvem interesses de se tornar participantes reconhecidos nessas fronteiras e procuram contribuir suas próprias variedades desses tipos e padrões de expressão com a circulação global (REGEV, 2013, p. 06).

Nesse sentido, é perceptível em vários eventos da música ao vivo – sejam eles festivais, franquias de eventos ou turnês, por exemplo – como esse senso de prática cosmopolita auxilia na construção de valor de todos eles. A música ao vivo contemporânea em si não pode ser compreendida fora de seus vínculos globalizantes, seus desdobramentos e materializações. Assim, perceberemos como a ideia de cosmopolitismo reforça os contornos de modelos homogeneizantes de produção e consumo musical ao vivo, ao mesmo tempo também ajuda a dar valor a determinadas práticas.

Por exemplo, é notável a influência que o festival de Woodstock tem para os eventos de hoje, a partir do aperfeiçoamento e ampliação das estratégias criadas pelo evento de 1969. O Woodstock, além de todo impacto cultural do ideal hippie¹ por trás do movimento “paz e amor”, da importância para a consolidação da contracultura americana e de diversos ícones do rock nos anos 60, instituiu um padrão referenciado para as produções que surgiram posteriormente, balizando como um festival de música deveria ser e forjando o modelo de “festival” que reconhecemos atualmente.

¹ A cultura hippie surgiu como um movimento jovem nos Estados Unidos durante o começo dos anos 1960. Sua origem teve influência de movimentos sociais europeus do final do século XIX e começo do século XX

No começo de 1984, Roberto Medina pretendia se mudar para outro país, desiludido com a realidade brasileira. (...). Indeciso, e com o início da democracia se aproximando, Medina teve um sopro de ânimo. Em janeiro de 1980 o empresário trouxe Frank Sinatra para cantar no estádio do Maracanã, diante de 175 mil pessoas. Agora, ele acreditava que era possível dar um passo ainda maior. Em sua mesa de projetos na agência Artplan, uma ideia grandiosa começava a surgir: um megafestival chamado Rock In Rio, que aproveitasse esse momento de euforia do povo brasileiro, principalmente da juventude. O parâmetro? Woodstock, o evento musical mais conhecido do mundo, realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 na cidade de Bethel, Nova York, com um público total de 500 mil pessoas. A expectativa era reunir 1,5 milhão de expectadores em dez dias de shows (ANUBIS, 2014, sp.).

Assim como ocorreu com o surgimento do Rock In Rio, vários outros festivais seguiram os rastros deixados pelo Woodstock e viram, nos empreendimentos da produção musical ao vivo, uma possibilidade de investimento rentável. Mas o dado novo é que, particularmente, desde os anos 2000, acompanhamos uma expansão desses eventos e modelos produtivos mundo afora. Para citar apenas alguns exemplos, temos o próprio Rock In Rio que saiu do Rio de Janeiro para empreender também em Lisboa, Madri e Las Vegas; o Sónar que, além de sua realização anual em Barcelona, já expandiu para cidades como Reikiavik, Estocolmo, Copenhague, Buenos Aires, Nova York, Londres, Frankfurt, Seul, Toronto, Los Angeles, Tóquio, dentre outras; e Lollapalooza, criado em Chicago, mas hoje também realizado em São Paulo, Buenos Aires, Santiago, Paris e Berlim. Isso é apenas uma pequena amostra de como a música ao vivo em si não pode ser compreendida fora de seus traços globalizantes e da construção de sua unicidade cultural que está diretamente atrelada aos padrões institucionalizados criados dentro da indústria da música.

Quando emoldurado desse jeito, a teorização de globalização cultural engloba ambas as noções de poder que os centros metropolitanos de produção cultural (maioria notavelmente no ocidente) exerce sobre os periféricos e a noção de fluxo multidirecional, incluindo os contra-hegemônicos. De fato, (...), abordagens teóricas sobre globalização cultural têm sido caracterizadas por um certo movimento, um desenvolvimento do grupo de abordagens marcadas pela ideia de imperialismo cultural/midiático, para abordagens que sublinham fluxos transnacionais, multidirecionais de produtos culturais, significados e a emergência de comunidades globais e redes culturais (REGEV, 2013, p. 06).

Mas, recentemente, uma questão que vem ganhando corpo na cobertura do jornalismo cultural sobre os festivais de música, sobretudo os dos eventos de grande porte, é como não apenas os modelos de produção estão mostrando padrões, mas também as programações têm se mostrado, de acordo com a imprensa especializada, homogeneizantes.

Parte desse processo tem a ver com as realidades de mercados que a maior parcela desses eventos dialoga. Sendo assim, parto do pressuposto que não é possível discutir esses padrões estéticos da curadoria musical descolados de seus vieses mercadológicos. Basta ver o impacto que o crescimento das franquias e das grandes produtoras para percebermos como

e de algumas manifestações religiosas orientais. O etos fundamental do movimento inclui a harmonia com a natureza, vivência em comunidade, experimentação artística e está comumente vinculado ao uso recreativo de drogas.

houve um expressivo aumento do número de eventos ao redor do mundo. Esse aumento de investimento e produções tem trazido à vista vários fenômenos interessantes de serem analisados, como, por exemplo, o surgimento de monopólios na indústria do entretenimento ao vivo no Estados Unidos.

Desde 2000, grandes firmas de entretenimento têm comprado alguns dos maiores eventos e espaços de show, espelhando o que aconteceu na indústria da música gravada nos anos 1960 e 1990, quando selos menores foram incorporados por um punhado de empresas internacionais maiores.

Em 2001, a segunda maior produtora do mundo, AEG, comprou a Goldenvoice, que produz 11 festivais, incluindo o Coachella. AEG é um conglomerado internacional de esportes e entretenimento que é dona de dezenas de times e arenas. AEG está ainda, de qualquer modo, atrás da Live Nation, que produz mais de 60 festivais e está controlando as ações em festivais major como Bonnaroo, Sasquatch!, Lollapalooza e Austin City Limits. Com os seus tamanhos e poderes de compra, essas agências podem agendar bandas para múltiplos eventos e oferecer shows em espaços diversos, desde grandes estádios à clubes menores (WYNN, 2017, online.).

Aliados a essa realidade de mercado, não faltam exemplos para mostrar como os gêneros musicais são mediadores ativos nas redes inscritas no segmento musical ao vivo. Desde shows pequenos aos grandes eventos e megafestivais, se formos analisar bem, perceberemos como sonoridades e gêneros musicais específicos são confrontados com estratégias econômicas, práticas produtivas, modos de endereçamento, ideais curatoriais artísticos e uma série de outras dinâmicas que vão atuar como moldadores da experiência musical ao vivo.

Indo um pouco além, também, que as redes de consumo da música ao vivo forjam uma sonoridade ou espectro de gêneros afins que confirmam ou conformam a expectativa dos fãs. Se formos imaginar os embates culturais simbólicos entre fãs durante toda divulgação de escalação do festival Rock In Rio, percebemos como existe uma disputa que inscreve as pretensões comerciais do festival, um imaginário do gênero rock e o horizonte de expectativas dos fãs de música.

A discussão vem à tona a cada edição do Rock in Rio: como pode um festival que tem a palavra “rock” no nome trazer tantas atrações pop (e de hip hop, R&B, eletrônica, MPB, reggae, axé...)? Já que o nome do evento sugere, parte do público espera (e até exige) da organização do festival que apenas roqueiros subam ao palco.

Os fãs, que quase sempre reagem de forma pacífica (hoje com a ajuda amplificadora das redes sociais) às vezes ultrapassam a linha da intransigência. Eduardo Dusek e Erasmo Carlos, em 1985, Lobão, em 1991, e Carlinhos Brown, em 2001, já sentiram na pele essa rejeição. A polêmica começou junto com o Rock in Rio. Em 1985, muita gente já expressava sua insatisfação com um “line-up” nem tão roqueiro assim. Na época, os músicos Ritchie e Rita Lee - que foi uma das atrações do evento - sugeriram que o festival deveria se chamar “Pop in Rio” (GOMES, 2011, s/p).

Nesse caso, é possível perceber como as disputas de resistência em torno do ideal do rock, como gênero, é articulado a partir de suas “rivalidades” com a música pop, com o axé, com a MPB e com a música eletrônica, por exemplo. Roberto Medina, idealizador do festival, reconhece em várias entrevistas que o evento nunca foi restrito ao gênero, mas que em toda edição lida com questionamentos de fãs. Mesmo assim, o ideal ligado ao rock como gênero faz

parte da construção do significado e das estratégias que o festival articula para realização de suas edições, uma vez que parte do seu valor cultural se apoia na realização de shows de rock históricos no Brasil, como o Queen, por exemplo.

Existe mesmo essa confusão. A proposta efetivamente nunca foi ser rock. Tratamos o rock como a atitude do roqueiro, uma atitude positiva, empreendedora e construtiva. O que a gente chama de rock é o espírito rock - explica Roberta Medina, vice-presidente do Rock in Rio.

Na primeira edição em 1985 a escalação já era muito mesclada e, além do rock, tinha jazz, com George Benson; todo tipo de MPB, com Elba Ramalho, Alceu, Ney Matogrosso e Ivan Lins; além do pop descartável das Go Go's.

Acima de tudo, a proposta do Rock in Rio é fazer públicos diferentes conviverem em paz no mesmo local. Isso não é um evento de nicho, o Rock in Rio é um evento para todo mundo, e não só para os roqueiros - diz Roberta.

E, com o tempo (já são 26 anos desde a primeira edição), até mesmo o processo de escalação mudou. Desde o primeiro evento em Portugal, em 2004, os organizadores do Rock in Rio adotaram a opinião pública - através de pesquisas de mercado - como forma de escolher quem deve subir ao palco (GOMES, 2011, online).

Vários outros exemplos de festivais que se confundem com seus gêneros poderiam ser nomeados. Como, por exemplo, a proeminência que um festival como o Wacken Open Air tem para todos os fãs de heavy metal ao redor do mundo, o fetiche que fãs de Electronic Dance Music têm em ir para o Tomorrowland ou, ainda, a tradição do jazz no festival de Montreux. São modelos de eventos que se negociam com seus gêneros a ponto de se tornarem ícones dentro do imaginário dessas sonoridades, constantemente expandindo-as e desafiando suas convenções.

Claro que nem todos os eventos do mundo emulam com tanta distinção os valores de sonoridades particulares. Embora, ainda que a construção de eventos abertos a uma relativa diversidade musical, sem um gênero declarado, é possível perceber como essas articulações obedecem a horizontes de expectativa, percepção e estratégias produtivas. Também, ainda, podemos mensurar como, por vezes, o sucesso comercial de certas tendências musicais podem influenciar a formação de escalações que tentam atrair o maior número de pagantes possível conformando um espectro de sonoridades que pode chegar até a ser quase padronizado. Exemplo que também ilustra essa relação entre sonoridades, mercado e música ao vivo é como o modelo de festivais de verão dos Estados Unidos tem montado suas programações. Um editorial dos críticos de música do jornal New York Times, após anos cobrindo os principais eventos do calendário musical norte-americano, levantou uma questão: estariam os festivais de verão ficando todos iguais? Em outras palavras, haveria a fórmula dos grandes festivais se institucionalizado a tal ponto que estariam passando por uma era da “mesmice”?

Quando o Coachella abrir seus portões no Empire Polo Club hoje, soa a corneta para a temporada de festivais, agora um verão de música ao vivo começa de costa a costa. Na época do primeiro Coachella em 1999, seu multi-dia, multi-palco formato era uma novidade para todos que não viajaram para o aniversário do Woodstock ou para festivais de jam-band nos anos 90. Hoje, virtualmente toda grande cidade nos EUA e Canadá anualmente tem seu próprio mini-Coachella em algum final de semana entre abril e outubro, dando a todo fã de música uma oportunidade próxima e conveniente de entrar no campo, embeber a substância de sua escolha, ter uma insolação e ouvir algumas bandas.

Mas como festivais de música proliferaram de George a Golf Shores, existe uma suspeita crescente que eles tenham diluído seus charmes regionais. Enquanto o fluxo cultural era claro – os jovens descolados iam para o Coachella, os hippies para o Bonaroo, os mais velhos pais e mães alternativos para o Lollapalooza – esses e outros festivais aparentam estar convergindo em uma insatisfatória medianidade homogênea. Esse sentimento foi revelado por um artigo do New York Times mês passado, onde os críticos de rock do jornal proclamaram juntos que eles não iam mais cobrir os maiores festivais por causa de “uma implacável mesmice” (MITCHUM; OWENS, 2016, online.)

Claro que poderíamos inferir que uma das causas dadas para a “mesmice” generalizada dos festivais norte-americanos seria justamente o modelo aparentemente baseado em padrões institucionalizados de valor cultural, modos de se fazer e estratégias que mobilizem e criem um senso da ideia que temos, por vezes pré-concebida, do que é um “festival de verão”. Mas uma das hipóteses colocadas pelo crítico Ben Ratliff é justamente a repetição de bandas e artistas, homogeneizando as programações musicais do verão e criando uma espécie de espectro de gêneros musicais e sonoridades similar na maioria dos eventos do calendário.

Quer ver o LCD Soundsystem? Você pode pegá-los no Coachella, Bonaroo, Panorama e Way Home. Major Lazer? Coachella, Sasquatch, Firefly e Panorama. ASAP Rocky? Coachella, Firefly e Panorama. Gary Clark Jr.? Coachella, New Orleans Jazzfest, Governor’s Ball e Way Home. (...)

Ninguém tinha essas conversas em 2002, quando nós cobrimos pela primeira vez o Coachella, e quando não era usual viajar através do país regularmente para um festival pop. Depois do comercialismo, cinismo, desorganização e violência do Woodstock ’99, Coachella parecia ser um movimento na direção certa: ele levou o público do festival a sério. Agora, o público é levado a sério em todo lugar, mas alguma coisa é levada menos seriamente. Poderia ser a música? (RATLIFF, 2016, online.)

Com um cenário que se pauta por essas estratégias, os críticos começaram a centrar suas atenções em eventos que, segundo eles próprios, sugerissem mais “originalidade”, algo que eles dizem encontrar nos festivais e eventos segmentados. Sendo assim, o caminho para o “rompimento”, mesmo que parcial, com esses padrões “institucionalizados” de festivais de verão passam por um valor de unicidade construído nesses eventos atribuídos a artistas e bandas contratados ou, também, gêneros musicais – ou gama de gêneros – segmentados.

Os repetidores descritos acima sugerem um amontoado sobreposto nos festivais de música de verão. Nós medimos a unicidade de cada festival calculando quantos de seus atos aparecem nesse festival e em nenhum outro neste verão – uma barra alta, mesmo com mais de 900 atos listados através de 21 festivais analisados. Mesmo assim, a maioria dos festivais estão com uma marca de menos de 50%, com apenas três – o Levitation de Austin, o New Orleans Jazz & Heritage Fest e o SunFest de West Palm Beach – mais da metade única. Essa simples análise responde à questão do New York Times de onde podem ser encontrados festivais únicos – somente vão para aqueles organizados ao redor de um gênero particular, idealmente um com uma ampla tenda. O New Orleans Jazz & Heritage Fest antecede a cena dos festivais modernos por algumas décadas, que remonta a 1970, e manteve seu foco na rica cena local, enquanto subitamente estica o escopo no topo do line-up, agendando muito atos não-jazz como Neil Young, Nick Jonas e Snoop Dogg. Levitation, antigamente conhecido como Austin Psych Fest, não reservou ninguém com mais de três aparições nesse verão, mas ainda apresenta um alcance largo de sons eletrônicos (Caribou, Nicholas Jaar) e velhos conhecidos (Brian Wilson, Lee Scratch Perry). (MITCHUM; OWENS,

2016, online.).

Com a homogeneização das programações e uma alegada cooptação dos grandes eventos, os críticos do New York Times apontaram que o momento agora seria de voltar o olhar para iniciativas menores, prestar atenção nas redes sociais e recuperar o que, para eles, os festivais de grande porte perderam: a curiosidade. Parte disso se deve ao grau de investimento, a cada ano maior, por parte das produtoras e promotoras que os festivais precisam otimizar seus gastos com bandas, investindo naquelas que tragam mais retornos financeiros.

Onde se poderia ir, então, para aprender mais sobre música que está sendo feita e tocada nesse país atualmente? Meu instinto, nos últimos anos, diz que o foco está nos festivais pequenos. Geralmente, eu vejo notícias de festivais e encontros que são bem focados tematicamente e quase praticamente ignorados pela crítica. Para ser justo, existe um orçamento definido para se ir atrás e, talvez, menos curiosidade ainda. Mas vamos mirar alto. Esse ano, eu acho, eu vou confiar no Twitter, Instagram e Snapchat para me manter atualizado das grandes tendas. É tempo de ir à caça (CARAMANICA, 2016, online.).

Esse exemplo poderia ser bastante profícuo para ilustrar como toda essa controvérsia reforça a dualidade entre autenticidade e cooptação comercial na música. Também poderia ser uma oportunidade para se pensar como o fluxo do “novo e excitante” da cultura, como descrito por Regev, é mutável. Se antes os festivais eram as trincheiras para o descobrimento e o consumo da nova música ou, em outra instância, um filtro relevante do que está acontecendo em diversos nichos da música contemporânea, percebemos como esse papel passa a ser desempenhado por outros eventos.

3 Ecletismo x mesmice: questões políticas

A valorização cada vez maior dos eventos de menor porte, de curadorias mais “originais” e, principalmente, do valor não só cultural e econômico, mas também artístico das programações, transforma e reconfigura o cenário da música ao vivo em várias instâncias. Muito além do *hype* ou dos jogos distintivos visualizáveis no universo da música, interessa aqui como os elementos que colaboram para a conformação de um cosmopolitismo estético que constrói uma ideia de globalidade nas redes da música ao vivo e, também, como essas questões interferem no modo como pensamos, produzimos e consumimos música na contemporaneidade.

Iniciativas como o Sofar Sounds, rede que produz shows intimistas com programações secretas, por exemplo, teve muito do seu crescimento devido aos processos relacionados com o cosmopolitismo de seus modos de produção e consumo, até mesmo de maneira dual, pois, se por um lado, a relativa homogeneização dos grandes eventos que não se apresentavam mais como um celeiro de novidades musicais; por outro, a própria rede assume um viés cosmopolita a partir da sua expansão e negociação em diversos outros contextos localizados.

Acredito que dois pilares dos modos de produção do Sofar Sounds dão um significado político à rede em oposição aos modelos dos grandes festivais: a exclusividade do público (ba-

seado em pequenas e restritas audiências) e o segredo sobre as escalas musicais (buscando apresentar novos artistas). Sendo assim, a diversidade musical praticada pelos organizadores do Sofar tem muito a dizer.

Nós abrimos para qualquer gênero. Pode ser qualquer coisa, desde alguém com uma guitarra a um duo ou uma banda completa. Nós temos muito “spoken word”². Nós tivemos comédia. Você vem e você não sabe o que esperar. Uma das coisas que nós nos orgulhamos mais é que tivemos muitos músicos no começo de suas carreiras e que vieram a se tornar muito conhecidos. Vir ao Sofar é muito sobre descobertas musicais e aqui você vai ter algo excitante (OFFER *apud* PULIA, 2016, online.).

Pensando essa questão mais a fundo, podemos ver como a noção de ecletismo de gêneros presente na rede do Sofar Sounds, além de apenas uma simples direção curatorial, pode trazer traços importantes acerca dessa rede particular, mas também modos de se pensar a música ao vivo e o consumo cultural de forma mais ampla. Inclusive, servindo como um traço distintivo que reforça a elitização de nichos exclusivos como trincheiras de resistência para o consumo musical. No caso do Sofar Sounds, o processo de consumo, o ecletismo musical e a estratégia curatorial não podem ser entendidos em separado. Aliás, nem aqui e nem na análise de outra rede de consumo da música ao vivo; pois, a própria maneira como os festivais de verão norte-americanos passam por um processo de homogeneização de programação baseados em índices mercadológicos, premiações musicais e *hype* criado pela crítica musical, por exemplo, o próprio Sofar Sounds tenta, enquanto alternativa, construir seu ecletismo ao prospectar novos artistas, das diversas cenas locais em que atua.

Sendo assim, mesmo sem articular um gênero musical estrito de maneira particular, acredito que a sonoridade “ecclética” – como uma paleta ou um espectro de gêneros – curada, construída e percebida dentro das redes da música ao vivo, podemos inferir, assim como afirma Janotti Jr (2007), que essas construções servem como endereçamento para um “leitor” ou consumidor ideal.

Peterson e Kern (1996) sistematizaram a ideia de um tipo de consumidor identificado como “onívoro”. A partir da análise de padrões de consumo cultural, os autores têm identificado que, historicamente, grupos de nicho têm mostrado preferência e participação em numa grande gama de atividades culturais dos mais diversos gêneros, enquanto outras coletividades mais amplas têm mostrado interesses mais restritos, baseando-se nos modismos e hits do momento. Diversos autores, como Ollivier (2004), levaram as ideias de Peterson mais adiante e começaram a problematizar como o processo de “evidente abertura à diversidade” tem substituído os padrões da chamada alta cultura como meios de distinção entre diversas elites culturais.

(...) o modelo da pessoa educada não é mais o esnobe, mostrando gostos exclusivos pela alta cultura e abandonando a cultura de massa comercial. Assim, o novo ideal é do onívoro, que mostra gostos por uma diversidade de objetos e práticas multiculturais, as quais incluem a alta cultura, mas não são restritas a ela. Oferecendo uma interpretação um pouco distinta, outros argumentam que gostos abrangentes servem não

2 “Spoken word” é um tipo de performance artística baseada na declamação e/ou fala. É uma forma de arte focada na poesia recitada em voz alta e tem muita influência em gêneros como hip hop, rap, por exemplo.

apenas como meios de distinção, mas também como um recurso coloquial que facilita acesso a redes sociais amplas. Redes amplas, que por sua vez, oferecem diversificadas fontes de informação que aumentam a habilidade das pessoas de agir estrategicamente nas suas vidas pessoais e profissionais (OLLIVIER, 2004, p. 205).

O que Ollivier (2004) tenta mostrar é que em um mundo no qual as relações são cada vez mais anônimas e segmentadas, conhecimento de uma diversidade cultural ampla, seus modos de apreciação e características são mais valorizados que um conhecimento restrito de símbolos de uma alta cultura. Segundo a autora, gostos ecléticos são possibilidades de participação em círculos exclusivistas, ao mesmo tempo em que amplos recursos culturais facilitam interação em uma diversidade de situações sociais.

Em seu trabalho, Ollivier se ocupa de pensar as relações culturais de desigualdade a partir do gosto e seu uso da música popular. Com forte influência estruturalista, pensando a construção da ideia de status e poder manifestados a partir da observação de gostos diversos, ecléticos e cosmopolitas como um atributo de grupos culturalmente dominantes. Se formos pensar as controvérsias que ilustram essa sessão, quando analisamos a partir do editorial do New York Times e a “mesmice” que massifica os festivais de verão norte-americanos, bem como a construção de valor do Sofar Sounds como uma rede aberta a diferentes sonoridades, é possível perceber como a unicidade, homogeneização e o fechamento das programações dos festivais tem uma conotação negativa. Enquanto a diversidade, abertura e o cosmopolitismo associados ao Sofar Sounds, sobretudo ligado ao segredo e a surpresa dos shows, assumem uma conotação boa e são “desejáveis”.

A partir dessa base, Ollivier (2004) propõe uma hipótese de trabalho sobre a diversidade e seu papel nos fenômenos culturais contemporâneos. A hipótese diz respeito à prevalência da diversidade como um processo sintomático para a legitimação cultural. Nesse sentido, argumenta que é notável, com o passar do tempo, como isso tem tanto um caráter normativo, como também prescritivo, estabelecendo o que é desejável ou indesejável na aquisição e consumo de bens culturais. Geralmente, estabelecido em cima de binarismos construídos entre termos como “diverso, aberto, eclético, global, cosmopolita, educado, iluminado, dominante e desejável em uma mão em oposição a aquilo definido como homogêneo, local, fechado em si mesmo, não-educado, regressivo, dominado e não desejado na outra” (OLLIVIER, 2004, p 206).

Então, Ollivier (2004) vai afirmar que, muito além de ser uma questão de atitude, o ecletismo, a diversidade, a abertura e, até mesmo, o cosmopolitismo, por exemplo, são questões de recursos. Ou seja, a ideia de evidente abertura à diversidade funciona, também, como um traço distintivo e marcador de um indivíduo dentro de um determinado contexto sociocultural.

Como argumentado por Donnat, a mostra de gostos ecléticos, o qual é a fundação das atitudes de elite, “requerem uma combinação de muitos ativos nos termos de capital cultural, disponibilidade pessoal e proximidade a eventos culturais. Para a extensão do que as pessoas geralmente gostam do que eles conhecem, abertura para a diversidade entre respondentes de alto status não é somente uma questão de atitude, mas também uma questão de recursos. Gostar de caviar tanto quanto de manteiga de amendoim, violoncelo barroco tanto quanto rap e montagens clássicas tanto quanto

novelas assume que alguém teve a oportunidade de provar caviar, ler peças clássicas e ouvir o violoncelo de Bach. A extensão desses gostos reflete estratégias pessoais de definirem a si mesmas em relação aos outros, essas estratégias continuam forjadas em parte pelos recursos disponíveis a eles em virtude de suas posições e estruturas sociais. Evidente abertura à diversidade e largos recursos culturais pode funcionar, em algumas circunstâncias, como uma fonte de capital cultural, no sentido bourdieusiano de ser largamente considerado desejável, mas desigualmente distribuído. Como um set de esquemas e recursos interligados os quais “mutualmente implicam e sustentam um ao outro com o passar do tempo”, eles podem assim constituir uma nova estrutura de status (OLLIVIER, 2004, p. 207).

Nesse caso, Ollivier (2004) explora o contexto político da diversidade e do ecletismo que podem ser visualizados como fatores de distinção, segmentação e elitização em diversas redes da música ao vivo contemporânea. Mas, ainda, existe uma outra dimensão que vai além do ecletismo em si, conforme mostram redes, como o Sofar Sounds, que se valem dessa articulação entre a diversidade de gêneros musicais conformadas nesses fenômenos culturais e suas marcações cosmopolitas, mas também dos aspectos artísticos e performáticos da música.

Primeiramente, é importante afirmar que existe a questão dicotômica, como descrita por Gracyk (1996), da romantização da música como arte autêntica versus o entretenimento como cooptação da performance ao vivo. Nesse sentido, a música deveria ser consumida pelo seu caráter performático, baseada na interação e espontaneidade, separando do caráter fugaz, ensaiado e previsível da performance de entretenimento.

Mas a grande questão que colabora para a visível elitização do consumo musical no Sofar Sounds tem a ver, não só com esse senso de abertura e ecletismo, mas também com uma reivindicação do valor artístico, da música como arte performática, das bandas e artistas que se apresentam nas sessões graças a uma curadoria que emula, como chama Coulangeon (2003), um “ecletismo iluminado”.

O amante musical eclético pode assim ser analisado como um consumidor iluminado que maximiza sua satisfação musical diversificando seus centros de interesse. Em segundo lugar, a ligação entre capital cultural e tolerância estética trazida por uma estreita correlação entre realização educacional e diversidade de interesses musicais tende a validar por gostos artísticos, uma clássica hipótese da sociologia de atitudes políticas: capital cultural manifesta a si mesma não somente numa inclinação pela cultura intelectual ou aprendida como uma capacidade de interpretar e assimilar novidade e diferença – precisamente a interpretação do efeito de capital cultural em termos de tolerância estética que tem no seu centro o modelo onívoro/unívoro (COULANGEON, 2003, p. 131).

Essa possibilidade de assimilar e consumir o “novo e excitante” faz toda a diferença quando pensamos em uma rede que tem como objetivo resgatar o valor da música como arte performática por intermédio de programações e escalações secretas. “Para a música, somente o ecletismo ‘iluminado’ qualifica-se como um modo particular de refinamento estético, enquanto que ecletismo indistinto constitui a mais radical desqualificação no que diz respeito a competência e ‘bom gosto’” (COULANGEON, 2003, p. 136).

O “ecletismo curado” do Sofar Sounds é um fator importante para a conformação das

sessões, uma vez que é ele que vai dar limites para a construção de uma “sonoridade do Sofar”, construindo horizontes de expectativas nos fãs, agindo como filtro informacional do universo da música e tensionando as convenções de gênero que são conformados na rede. Assim, podemos perceber uma série de outras dinâmicas envolvidas no processo de construção da música ao vivo e também as maneiras pelas quais as sonoridades compreendidas dentro da rede formatam traços distintivos e as redes também forjam suas sonoridades. Pensar noções como a da “evidente abertura a diversidade” e “alcance cultural amplo”, de Ollivier e “ecletismo iluminado”, de Coulangeon, dentro de um contexto como o do Sofar Sounds, nos faz perceber como os jogos de distinção e criação de status assumem formas complexas.

Outro ponto é ver como os gêneros musicais – compreendidos em si mesmos ou “ecleticamente” dentro de redes cosmopolitas – podem ser entendidos como actantes ativos no processo de construção e mediação da música ao vivo. Além disso, são também produtores de globalidade, cosmopolitismo e distinção cultural à medida que são acionados e consumidos durante a realização de eventos e conformando expectativas de fãs dos mais distintos fenômenos culturais contemporâneos. Assim, as sonoridades, enquanto actantes, tem muito a nos dizer sobre nossos objetos.

Considerações finais

Refletir sobre os aspectos políticos do consumo musical ao vivo não se refere apenas a construir dualidades entre os fenômenos trabalhados no presente artigo. Em última instância, parte significativa do valor cultural desses eventos é forjada a partir de disputas políticas materializadas através do discurso midiático, bem como das práticas produtivas, modos de curadoria e consumo de festivais de grande porte, como o Coachella, e eventos segmentados a exemplo do Sofar Sounds.

Sendo assim, trazer à vista debates que tratam da “mesmice” ou do surgimento de um “ecletismo iluminado” na música contemporânea só ilustram o que está em jogo para o surgimento do que Regev aponta como “novo e excitante” na cultura contemporânea, além de mostrar que não podemos compreender os processos de produção e consumos musicais sem perceber seus aspectos políticos, os quais, claramente, têm muito a nos contar sobre esses fenômenos.

Outro ponto que se faz necessário notar é como as disputas por valor e legitimidade cultural, no campo da música, ganham novos contornos. Mesmo que os embates aqui não evoquem o dualismo entre “alta” e “baixa” cultura, é perceptível como essas questões sobre a cooptação mercadológica das programações dos festivais e a curadoria artística dos eventos menores formatam novas formas de hierarquização do consumo musical para fãs e críticos culturais.

Referências

ANUBIS, Marcos. **Rock In Rio, a história da primeira edição do maior festival de música do mundo**. CWB Live, 2014. Disponível em: <<http://cwblive.com/rock-in-rio-a-historia-da-primeira-edicao-do-maior-festival-de-musica-do-mundo/>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

CARAMANICA, Jon. **Why We're Not Making Plans for Coachella and Bonnaroo**. New York Times, 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/03/19/arts/music/summer-music-festivals.html>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

COULANGEON, Philippe. Social Stratification of Musical Tastes: Questioning the Cultural Legitimacy Model. **Revue française de sociologie**, Paris, v. 44, n. 01, p. 123-154, 2003.

GOMES, Filipe. Rock no Rock in Rio: uma velha discussão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 ago. 2011. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/rock-no-rock-in-rio-uma-velha-discussao-que-2870629>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

GRACYK, Theodore. **Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock**. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

JANOTTI JR, Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. **Interin**, Curitiba, v. 04, n. 01, p. 1-12, 2007.

MITCHUM, Rob; OWENS, Hunter. **Are Music Festivals Really All The Same Now**. Adequate Man, 2016. Disponível em: <<https://adequateman.deadspin.com/are-music-festivals-really-all-the-same-now-1771174117>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

OLLIVIER, Michèle. Towards a structural theory of status inequality: structures and rents in popular music and tastes. **Research in Social Stratification and Mobility**, Amsterdam, v. 21, n. 01, p. 187-213, 2004.

PETERSON, Richard A; KERN, Roger M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. **American Sociological Review**, Thousand Oaks, v. 61, n. 05, p. 900-907, 1996.

PULIA, Shalayne. **Why SoFar Sounds Is London's Hottest Music Export Now**. InStyle, 2016. Disponível em: <<http://www.instyle.com/lifestyle/sofar-sounds-secret-music-shows-interview>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

RATLIFF, Ben. Why We're Not Making Plans for Coachella and Bonnaroo. **New York Times**, Nova York, 18 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/03/19/arts/music/summer-music-festivals.html>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.

WYNN, Jonathan. Are there too many music festivals. **Washington Post**, Washington, 17 abr. 2017. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2017/04/17/are-there-too-many-music-festivals/?utm_term=.dc0a4c63c2ab>. Acesso em: 08 fev. 2018.

Recebido em: 08/02/2018

Aceito em: 28/11/2018