



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**A GAMBIARRA, MÚSICA DOMÉSTICA E O VIDEOCLÍPE COMO DISPOSITIVOS
DE EMANCIPAÇÃO CRIATIVA DOS ARTISTAS PERIFÉRICOS**

RYNNARD MILTON ALVES DIAS

Foz do Iguaçu

2022

Resumo

Este artigo discorre sobre a produção musical aqui denominada "Música Artesanal" ou "Música Doméstica" atrelada à linguagem do videoclipe como dispositivo emancipatório do artista periférico. O conceito de gambiarra, que perpassa todos os tópicos deste artigo, é utilizado para abordar os processos criativos dos artistas periféricos como uma saída criativa que promove ressignificações e traduções de aspectos de algumas linguagens artísticas para sua realidade.

Palavras Chave : Arte ; Gambiarra ; Música Artesanal ; Música Doméstica ; DAW ; Videoclipe

Resumen

Este artículo aborda la producción musical aquí denominada "Música Artesanal" o "Música Doméstica" ligada al lenguaje del videoclip como dispositivo emancipador del artista periférico. El concepto de gambiarra, que atraviesa todos los temas de este texto, se utiliza para abordar los procesos creativos de los artistas periféricos como una salida creativa que promueve resignificaciones y traducciones de aspectos de algunos lenguajes artísticos a su realidad.

Palabras clave: Arte ; Gambiarra; Música Artesanal; Música Doméstica; DAW; Videoclip ;

Introdução

Calcular o número de pessoas envolvidas na produção de uma música localizada em um patamar industrial pode ser complexo e certamente, muito extenso. Existem profissionais que vão desde o engenheiro de som, mixadores, preparadores vocais, produtores, marketing, diversos músicos, compositores entre outras funções que poderiam preencher todo um capítulo deste artigo. Além disso, se pensarmos na divulgação deste material, atualmente a produção e distribuição de vídeos é essencial, trazendo consigo mais uma vasta gama de profissionais. A construção da música dada como industrial é extremamente segmentada, hierarquizada, altamente técnica e complexa; sua execução e distribuição ramifica-se em outra enorme cadeia de capital humano envolvendo empresas e mesmo questões políticas. As grandes gravadoras e *holdings* de entretenimento têm interesses em diversos segmentos da cultura na sociedade, tais como a concessão de frequências de canais de TV e rádio, verbas de publicidade dos órgãos públicos e acesso a leis de incentivo. Todos esses mecanismos moldaram a forma de assimilação, criação e execução musical. Concomitantemente, uma massa de artistas independentes se movimentam nas beiradas dessa indústria, criando pequenos nichos culturais com recursos e alcances limitados. É um nicho que preserva uma certa “simplicidade” produtiva, mas também acessa determinadas estruturas como estúdios, músicos, produtores, etc, além de estarem inseridos em circuitos de execução, tais como festivais de música, apresentações em instituições culturais, plataformas de *streaming*, entre outros. Há também uma terceira via, artistas periféricos que realizam suas composições, gravações e exibições sem

nenhum apoio financeiro ou institucional, produzindo o que Tacuchian (1994) qualifica como Música Doméstica.

Atrelado a esse processo da música doméstica, temos o videoclipe caseiro como mecanismo potencializador do discurso político presente na obra do artista periférico. Tais audiovisuais com frequência ilustram sua obra com corpos e espaços do universo próprio do artista, condensando diversas estéticas de vídeo. Serão frequentes vídeo-colagem, vídeo a partir do acervo pessoal/memória ou até mesmo de banco de conteúdos gratuitos, além da utilização de softwares para animação de imagens.

A Gambiarra

A gambiarra, conceito muito presente nos contextos subdesenvolvidos, é a definição perfeita para demarcar o processo criativo do artista periférico. Em meu processo criativo com o artista Mestza, utilizamos mecanismos e ferramentas que são estudados de forma autônoma, autodidata, com uso de *hacking* de alguns *softwares* pagos além de reinventar determinadas funções de programas e dispositivos. Tais ferramentas são utilizadas para compor o arsenal de recursos para criação, com objetivo de contornar determinada escassez da técnica e de equipamentos usuais de um processo artístico.

A prática da gambiarra envolve sempre uma intervenção alternativa, o que também poderia ser definido como uma reapropriação material: uma maneira de usar ou constituir artefatos, através de uma atitude de diferenciação, improvisação, adaptação, ajuste, transformação ou adequação necessária sobre um recurso material disponível, muitas vezes com o objetivo de solucionar uma necessidade específica. Podemos compreender tal atitude como um raciocínio projetivo imediato, determinado pela circunstância momentânea; ou ainda, como uma espécie de design espontâneo. (ROCHA, 2017, p.62)

Exemplos seriam a utilização de um aplicativo de gravação de celular para captação de vocais de uma música; um software de edição de áudio simples para produção musical; um colchão comum como substituto da espuma acústica nas paredes, com fins de evitar a reverberação indesejada; uso da câmera do celular para gravação de material e performances para composição de videoclipe, entre outros. A gambiarra não só possibilita certos processos de produção outrora inacessíveis, como também imprime diversas características estéticas na obra

oriunda deste processo, tanto de forma não planejada, quanto como discurso estético intencional, como aponta Obici.

Se a princípio a gambiarra não surge como um projeto estético, ela virá a ser apropriada por artistas, seja como tema ou conceito, sugerindo o anúncio daquilo que seria tratado por “estética da gambiarra”. Se for possível pensar a gambiarra como tática, como apontamos, ela acaba por impulsionar uma ação, diálogo e manobras dentro do próprio circuito da arte. (OBICI, 2014 p.69)

Baseando-se no panorama da introdução que brevemente conceituou a música industrial, música independente e a gambiarra, partimos agora para a forma de arte que aqui denominamos “música artesanal” ou “música doméstica”. Alguns conceitos norteiam pontos importantes deste trabalho, tais como a descrição de algumas funções de aplicativos de edição de áudio e produção musical, que têm por objetivo simplificar algumas questões técnicas no processo criativo do músico doméstico. Costurado a esse conceito, será abordado também a incorporação da técnica da apropriação de materiais e da colagem ou bricolagem de fragmentos audiovisuais (Áudio/vídeo) como recurso de produção musical e de videoclipes para músicos amadores .

Música Artesanal ou Música Doméstica.

O ato de se fazer música de forma doméstica, artesanal é um hábito antigo e presente em várias matrizes humanas. Se trata da música feita no ambiente familiar, visando a execução e entretenimento para os membros de um determinado ciclo, comumente cultural, hereditário e que geralmente está ligada a alguma atividade nesse ciclo, como o trabalho no campo, cerimônias religiosas entre outras. Segundo Tacuchian, podemos evidenciar uma raiz desse conceito de música doméstica em algumas culturas na europa:

[...] Na Idade Média, já era comum a família se reunir em torno de uma mesa para cantar um moteto, cujas partes eram dispostas no papel, de modo que cada cantor pudesse ler o texto sem deixar o seu assento. Ainda os Mestres-Cantores eram artesãos, que preenchiam suas horas de lazer com uma prática musical. Na Renascença, a música doméstica era muito difundida, apesar de não ter a mesma repercussão daquela feita por profissionais, nas casas da nobreza ou na Igreja. Era uma música intimista, cantada por vozes brancas, algumas delas substituídas por um instrumento musical. Na passagem da Renascença para o Barroco, a música vocal passa a ser paulatinamente substituída pela música instrumental no repertório da música doméstica. (TACUCHIAN, 1994, p.48)

Esse hábito da música doméstica se modificou conforme o passar dos séculos. O próprio autor citado acima afirma que a emergência de novas classes sociais depois da Revolução Francesa desenvolveu a indústria e manufatura de instrumentos musicais e impressão massificada de partituras, o que fortaleceu ainda mais esse hábito. Já saltando para o século XXI, com a democratização dos computadores domésticos, alguns *softwares* e a internet inauguraram novas possibilidades no âmbito da criação musical e música doméstica. Agora, não só a reprodução musical doméstica se consolida, mas também gera condições para criação musical em casa, substituindo grandes estúdios, equipamentos robustos e dúzias de profissionais. Um marco para essa ótica de produção musical seria o surgimento das chamadas DAW'S (*Digital Audio Workstations*, ou Estações de Trabalho de Áudio Digital) que permitem não só a edição de faixas de áudio mas também sua manipulação, distorção e gravação de instrumentos sintetizados com a possibilidade de estarem organizados em multifaixas em um único *software*. Esse tipo de *software* condensa diversas funções desenvolvidas com objetivo de simular as ferramentas disponíveis em estúdios de produção musical convencionais. O desenvolvimento desses *softwares* é fundamental para nosso objeto de estudo (música doméstica), uma vez que essa ótica de produção só é possível graças a essa simplificação possibilitada pelas DAW's.

Em meu processo de experimentação musical utilizei o aplicativo *GarageBand*, *software* criado pela Apple que condensa ferramentas básicas/convencionais presentes nas principais DAW's de produção musical e edição de áudio. Um diferencial é que esse programa possui inúmeras estratégias de simplificação técnica musical. Ele torna acessível fundamentos da criação musical para os músicos domésticos, deixando mais leve o processo de composição musical. O aplicativo já foi amplamente utilizado por artistas consolidados :

Grimes gravou seu primeiro álbum para 4AD, *Visions* de 2012, inteiramente no *GarageBand*. O hit *Umbrella* de Rihanna cresceu a partir do loop de bateria 'Vintage Funk Kit 03' do *GarageBand*. Lana Del Rey falou sobre experimentar o *software* no início de sua carreira, e Björk revelou anteriormente que usou o *GarageBand* para seus sets de DJ. Em outros lugares, artistas [...] como Kelsey Lu e Julianna Barwick também usaram o *software* em suas experimentações sonoras. (WELSH, 2019)¹

¹ Tradução livre do autor.

Outro comentário interessante é da banda estadunidense *Ultramods*. A dupla independente lançou em 2011 o álbum *Underwear Party" inteiramente* no aplicativo. Max Bunny Sparber, o vocalista principal da dupla, relata:

O GarageBand para o iPad tornou a criação de músicas tão simples que foi possível produzir um álbum em apenas duas semanas usando o aplicativo. Vejo o aplicativo como um pacote tudo combinado em um. Tanto os novos músicos como os profissionais ficarão surpresos com o que podem fazer com ele (SPABER *in* HAYASHI 2011)

Além dos pontos anteriores, podemos citar também o desenvolvimento da transmissão e *download* em altas velocidades (internet banda larga), a popularização de periféricos como os fones de ouvido, microfones, interfaces MIDI¹ e os *Smartphones* que possuem ou se comunicam de forma eficiente com estes acessórios. Vicente brilhantemente sintetiza um panorama histórico dos adventos tecnológicos que influenciaram diretamente essa nova forma de produção:

[...] o emprego das tecnologias digitais nos campos da produção e da distribuição musical representa, efetivamente uma mudança qualitativa, um novo estágio de desenvolvimento técnico que se sobrepõe às suas três fases anteriores : a mecânica, relacionada aos primeiros aparelhos distribuídos comercialmente já a partir do final do século passado; a elétrica, inaugurada com o desenvolvimento de válvulas e marcada pela transição do discos de 78 rpm aos discos de 33 1/3, bem como pelo advento dos gravadores e da estereofonia; e a eletrônica, que resultou na criação de transistores e levou ao aprimoramento das técnicas de *high fidelity*, ao desenvolvimento dos estúdios multicanais, etc . Já a fase atual, digital, caracteriza-se tanto pelo desenvolvimento dos equipamentos digitais de gravação e reprodução (como os CDs e placas multimídia, por exemplo), quanto pela constituição do protocolo MIDI, que levou ao surgimento de toda uma gama de hardwares e softwares que pulverizaram e, em boa medida, virtualizam as atividades de produção musical. (VICENTE. 1996, p.5)

É importante citar também o advento das plataformas que permitem a hospedagem e compartilhamento de áudio e vídeo, tais como o YouTube e Soundcloud. Todos esses avanços somados reinventaram os fundamentos da produção musical tradicional e também possibilitaram novas formas de difusão do trabalho do artista periférico. Vieira (2010) faz uma associação importante dos adventos tecnológicos domésticos, dando-nos um panorama que engloba também as transformações na forma de ensino, mudanças sociais na criação em grupo além de outros temas que o surgimento dessas tecnologias possibilitam.

Instrumentos virtuais, digitalização da música, interação homem-máquina em performances musicais ao vivo, plataformas computadorizadas de ensino e criação de novos sons desafiam os conceitos tradicionais - apreciativos, cognitivos, educacionais e interpretativos em relação à música

- e os limites tradicionais de acesso ao conteúdo musical, viabilizando formas alternativas (home studio, disco patrocinado, download remunerado, bibliotecas digitais, compartilhamento de arquivos em rede...) que criam um cenário próprio, ou mesmo independente. Grupos como fanfics e fansubbers, por exemplo, emergem desse mundo globalizado, rompendo formas tradicionais de acesso ao conteúdo cinematográfico e audiovisual, criando comunidades que vão além do contato presencial, com trocas de informação e conhecimento, treino de idioma, uso e análise discursiva de softwares, bem como construção de novas amizades. Estando, portanto, intimamente marcados pela virtualidade. (VIEIRA, 2010. p. 23)

Articulação da Música Doméstica com o VideoClipe

O videoclipe é uma linguagem que se forma a partir do hibridismo de diversos outros segmentos do audiovisual: A televisão, a publicidade e ecos dos sistemas de consumo e da indústria musical de massa (SOARES, 2004 p.2). Visualizamos a popularização do videoclipe a partir do desenvolvimento dessa linguagem em alguns canais de TV a cabo estadunidense, ao longo da década de 80, com as ininterruptas exibições na MTV ou VH1. Com a democratização de câmeras digitais já nos anos 2000, os artistas periféricos acessaram mecanismos para registrar sua realidade, seus discursos e, principalmente, suas dores (SOARES, 2004 p.3). Essa popularização viabilizou o registro de vídeo fora dos âmbitos industriais, e os artistas rapidamente absorveram as formas amadoras ou domésticas de audiovisual como discurso estético. Tais produções foram assimiladas por um público da internet, principalmente após o surgimento das plataformas de vídeo como YouTube. O videoclipe se torna uma das principais ferramentas de crítica ou representação da realidade dos artistas periféricos, sendo um mecanismo fundamental para suas vivências através dessa linguagem audiovisual.

[...] não serão tratadas como reflexos de uma realidade, nem como moldura que encerra um conteúdo, e sim como evocações do real, que com ele mantêm uma relação, mas que a ele não se submetem e não se curvam, e sim lhe dirigem um olhar e querem ser retribuídas (...). A arte, os objetos estéticos, excedem a experiência no sentido restrito, porque se ligam aos vários âmbitos da cultura e, deve-se complementar, estão ligados à linguagem estética que pode prescindir de uma referencialidade direta (COSTA, OLIVEIRA, 2017, p. 183).

A videoarte também teve um papel importante no processo de desenvolvimento da linguagem do videoclipe. Nos anos 60 surgiram formatos mais acessíveis de gravação de vídeo, em fitas magnéticas que não necessitam dos processos de revelação. Eram imagens extremamente ruidosas, com baixa

qualidade se comparado a película - e por esse motivo, pouco utilizadas pela indústria cinematográfica.

Dissolvendo a figura tradicional em mosaicos de informação numérica, o videoclipe não faz senão endossar e difundir massivamente a linha de trabalho que a vídeo-arte traçou para si mesma nesses últimos 20 anos de história [...]. Há quem diga, a respeito dessa adesão dos artistas do vídeo à produção de videoclipes, que o grande evento dos anos 80, em termos de tevê, foi a transformação da vídeo-arte em *television art*, ou seja, a conversão de uma arte de elite para uma arte de massa. (MACHADO, 1995, p. 169- 171)

Analisando alguns aspectos da linguagem do videoclipe dentro da América Latina, percebemos uma forte tendência de representações dos cenários urbanos e cotidianos, como forma de crítica social e política, principalmente partindo do nicho dos artistas periféricos. Segundo análise de Costa e Oliveira (2017), o videoclipe no nosso continente possui bases herdadas do "Terceiro Cinema". que Este reivindicou uma "autonomia representativa" dos povos do terceiro mundo, desvinculando-se das construções estéticas do grupo dominante no cinema industrial. Os autores observam

[...] reflexos do que hoje se conhece como Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) (...) (em) filmes, séries e nos videoclipes (gênero aqui escolhido), por exemplo, essas particularidades latino-americanas apresentam-se de diferentes formas na tela. Seus personagens e as temáticas abordadas (na forma e no contexto em que são representadas) são os primeiros pontos notados. Observando um pouco mais além, também nas cores, cenários, objetos ou performances em cena, essas características latinas se fazem presentes. (COSTA, OLIVEIRA, 2017, p. 185).

Em relação à sua estética e processo criativo, o videoclipe figura como uma linguagem acessível aos contextos subdesenvolvidos, pois como bem aponta Machado (2000) se faz aceitável, dentro de suas bases, certas características estéticas resultantes da precariedade de produção e técnica:

Outra tendência importante do atual videoclipe é o abandono ou rejeição total das regras do "bem fazer" herdadas da publicidade e do cinema comercial. O que vale agora é a energia que imprime ao fluxo audiovisual, a fúria destrutiva e libidinosa que sacode e dissolve as formas bem definidas impostas pelo aparato técnico. Nada daquele controle de qualidade que poderia imprimir ao produto a chancela de um acabamento industrial. Em lugar da competência profissional ou da mera demonstração de um bom aprendizado das regras e truques do feudo audiovisual, agora presenciamos o retorno a um primitivismo liberado, à imagem "suja", mal iluminada, mal ajustada, mal focada e granulada, o corte na rebarba a câmera sem estabilidade e sacudida por verdadeiros terremotos, todas as regras mandadas para o vinagre e todo o visível reduzido a manchas disformes, deselegantes, gritantes, inquietantes. (MACHADO, 2000, p. 177)

Quando executado fora de um âmbito industrial, portanto, o videoclipe agrega diversos aspectos da gambiarra quanto à estrutura de produção e também se apropria dessa precariedade, utilizando-a em determinadas representações como elemento estético. Os pontos citados referentes à linguagem do videoclipe, costurados ao conceito de gambiarra e interpretados pela ótica criativa do audiovisual, levam a paralelos de alguns preceitos discutidos pela filosofia do Cinema Novo (OBICI, 2014), que propôs atributos à condição produtiva precária como força motriz para produção de uma obra.

Lomana Rocha costura e identifica o conceito da gambiarra na construção estética de presente em *Branco Sai, Preto Fica* (dir. Adirley Queiroz, 2014). No filme é amplamente explorado o re-design de certos objetos para construção de novos sentidos, uma forma de utilizar bases da gambiarra como instrumento de articulação de discursos. Os cenários improvisados pelos personagens, bem como suas máquinas e engenhocas, permitem evidenciar o aspecto estético-político da afirmação do que a autora descreve como “a alegoria de um país-gambiarra”, poderoso em sua capacidade criativa de ressignificação.

Branco Sai, Preto Fica utiliza sua própria escassez de recursos como elemento de invenção e criação. O filme constrói um universo de artifícios envolvendo os corpos e os espaços por meio da utilização de elementos visuais provenientes do cotidiano, materiais comuns, lixo, ferro velho, pedaços de metal, fios, próteses, máquinas, trens, carros, luzes frias. Enfatizando a utilização de uma ‘pobreza tecnológica’ como recurso estético altamente expressivo e alegórico. [...] Materiais comuns como folhas de zinco, fios, luz incandescente, são utilizadas de forma a contextualizar, por intermédio do design vernacular próprio da gambiarra, esse universo peculiar e alegórico. (ROCHA, 2017 p.65)

Uma referência bastante conhecida e que une os conceitos abordados sobre música doméstica, o videoclipe e gambiarra seria *Envolvimento* de Mc Loma e Gêmeas Lacração, lançado em 2015. A faixa, composta pelas meninas com apoio de um DJ local, se tornou um inegável sucesso após ter obtido milhões de visualizações no *Youtube* e o topo das paradas nas plataformas de *streaming*. Gravado pelas próprias artistas com um celular, utilizando seu quintal e a vizinhança como cenários, o vídeo é um exemplo de gambiarra tanto por seus equipamentos e produção amadora, quanto pela ressignificação de determinados recursos como objetos, ideias, moda, conceitos estéticos, etc. A bicicleta com uma caixa de frutas se torna um “Uber” improvisado dentro do enredo do videoclipe, evocando aspectos

do real de forma cômica. Um “faz de conta” que se apropria da estética de videoclipe da indústria musical norte-americana, traduzida para realidade e com recursos e espaços de um contexto subdesenvolvido “E isso, em geral, é perceptível nas ruas, locais utilizados e que servem de base para a análise” (COSTA, OLIVEIRA, 2017, p.185) Uma versão caseira de grandes produções, revelando-se como uma gambiarra de ideias e estéticas.



Imagens 1 e 2 - Capturas do clipe de *Envolvimento*

O site do observatório audiovisual Mediabox, em seu artigo “MC Loma e as Gêmeas Lacação: O poder da propagação nas redes”, escrito por Léo Lima, aborda um ponto fundamental para entender a importância das dinâmicas das redes para o artista periférico. O artigo discorre sobre a viralização de determinados conteúdos na internet utilizando o videoclipe *Envolvimento*. Lima entende esse fenômeno viral a partir do prisma do autor Henry Jenkins. Para ele, o conteúdo passa por uma intensa e constante avaliação social, sendo possível estabelecer um vínculo com um público sem depender de uma estratégia de distribuição comercial. Segundo Stuart Hall, “somos capazes de nos comunicar porque compartilhamos os mesmos mapas conceituais, dando sentido ou interpretando as coisas de formas semelhantes” (HALL, 2017, p.33), o que permitiria a construção dos vínculos e relações. A linguagem é o segundo elemento de representação que auxilia na comunicação e construção de sentidos desse “mapa conceitual” mental, conforme evidenciado por Lima:

As gírias, comuns à localidade e à realidade recifense, foram abraçadas e utilizadas pelos jovens. A rápida circulação e reprodução destas marcas orais historicamente regionais e, possivelmente, marginalizadas é uma característica da corrente era de tecnicidade.(LIMA, 2018)

O videoclipe, destarte, se torna uma linguagem de extrema importância para expressão e emancipação do artista periférico. Posteriormente à viralização de

Envolvimento, a produtora *Kondizilla* - um dos maiores canais musicais do *Youtube* - produziu uma releitura do clipe utilizando uma estrutura luxuosa, contrastando com a realidade do clipe original. Ainda no trabalho de Lima, ele cita um fragmento do texto de Rocha (2018), intitulado “Redesenhando Mapas e encontrando caminhos para entrar na Modernidade: novas competências e formatos a partir da mediação da tecnicidade”. Para a autora, que estuda impactos da Produtora *Kondzilla* nos cenário cultural brasileiro, “[...] as transformações tecnológicas ajudam a configurar um novo tipo de tecnicidade, que tem permitido mudanças nos modos de circulação e produção do saber e tem contribuído para que sujeitos historicamente marginalizados ao produzirem conhecimento [...]” sendo conhecimento aqui entendido pela autora como “[...] saberes que promovem uma interação entre máquinas, computadores e técnicas que potencializa as culturas populares-urbanas e reaviva seus repertórios de oralidade (ROCHA,2018). Neste sentido, a autora defende que através de sua trajetória, a produtora se configura como um agente emancipatório de artistas de contextos subdesenvolvidos.

Relato pessoal, debate de ideias com MESTZA e a sua Estética do Erro.

“La estética del error es la estética de la verdad, el arte por el arte y para no explotarse. Por eso el proyecto es también la manera más cercana de manifestación y expresión de estos almas”. MESTZA².

Utilizando fundamentos deste artigo relacionados às facilidades dos softwares e periféricos para o músico doméstico, abordarei agora meu processo criativo e do artista MESTZA, discente de Antropologia da UNILA. Esta escolha se deu primeiramente pelos anos de parceria musical que temos dentro da ótica da música doméstica. Também foi importante nossa proximidade, que permitiu o diálogo sobre o nosso processo criativo que fundamentará parte deste segmento..

Desde meu ingresso na UNILA, venho estudando formas de produção de baixo custo devido à impossibilidade de acessar certos dispositivos. Durante o uso de algumas DAW'S, fui percebendo as facilidades que estes softwares ofereciam e compilei faixas experimentais no EP *Monstera*, totalmente composto no

² Fragmento retirado dos relatos enviados por MESTZA.

Garageband. Nesse período, trabalhei com MESTZA em um primeiro momento no projeto *Salve as Pretas* em 2016, marcando o início de nossa parceria criativa. Outro ponto crucial dessa parceria foi o trabalho *D'Alma*, uma faixa feita a partir de colagem de fragmentos de imagens e sons coletados em bancos de domínio público montados com filmagens de MESTZA na Vila C, realizadas por mim. A escolha desta locação se deu por conta da presença das torres de alta-tensão, algo que nos chamava atenção em nossa vivência no bairro, bem como dialogava com a estética robótica presente na canção. Incorporamos certos objetos que encontramos embaixo das torres, como por exemplo, um sofá descartado e galhos caídos. Gravamos cenas em frente a um terreno em que acontecia uma queima de entulho, incorporando o fogo e fumaça como elemento da visualidade e conferindo agressividade ao discurso visual. A ressignificação de elementos ou seu *re design*, como já citado, é um instrumento presente no filme *Branco Sai, Preto Fica* e também no videoclipe *Envolvimento*.





Imagens 3, 4 e 5 - Capturas do videoclipe *D'Alma*

AdriOna e eu, nos processos de edição do material, utilizamos efeitos e sobreposições visuais, bem como um tratamento de cor que objetivava um aspecto ácido nas cores dos planos. Também pontuo o conforto emocional que um ambiente mais isolado conferia a MESTZA para realizar sua performance frente às câmeras. Nesse momento de parceria, eu criava os instrumentais, a partir de colagens de fragmentos sonoros obtidos em bibliotecas e bancos de *online*. Gosto de pensar nesse processo de composição e a relação de autoria a partir do prisma do artista baiano Tom Zé, que em seu texto intitulado “A Estética do Plágio”, encarte de seu álbum *Com Defeito de Fabricação* (1998) afirma que “[...] portanto, terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.”³

Depois de processados os instrumentais, MESTZA então escrevia as letras, gravava sua voz no microfone do celular e editava os vocais em seu computador. Nesse processo tivemos contato com as abordagens “Lo-Fi” e também o artista desenvolveu o termo “Estética do Erro”. Nosso processo sempre foi coletivo, ambos opinávamos sobre o processo do outro, de forma a buscar um crescimento técnico e um aprimoramento dessa estética. Ao longo de 2 anos, desenvolvemos mais de 20 demos e 3 videocliques que serão compilados no nosso primeiro projeto, chamado *Mestizxs Ciborgues*.

³ Texto do encarte disponível em :

<https://baixacultura.org/a-estetica-do-plagio-de-tom-ze/#:~:text=Em%201998%2C%20o%20m%C3%BAsico%20baiano,%E2%80%9CCom%20Defeito%20de%20Fabrica%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9C>



Imagens 6, 7 e 8 - Matéria visual criado para o álbum *Mestizos Ciborgues*

No decorrer do processo, fomos conhecendo outros artistas que passaram a contribuir na realização e desenvolvimento de nossas músicas e vídeos. Figura importante é AdriOna, egressa do curso de Cinema e Audiovisual na UNILA que nos ajudou na montagem e finalização de 2 videoclipes e também realizou remixes de algumas demos. Outro artista que passou a fazer parte do nosso projeto foi o produtor soteropolitano Gabriel Paz, que há anos trabalha com mixagem, masterização e produção musical. Esse caráter coletivo, como destacado por Obici, é uma marca da produção musical doméstica, sendo também característico do cinema pós-industrial (MIGLIORIM, 2011).

Dentro dos debates sobre nosso processo criativo, provoquei o artista com algumas questões redirecionadas com os temas do presente artigo. MESTZA discorreu sobre o citado conceito da “Estética do Erro” que se desdobra sobre certas características da arte periférica. Segundo ele, tal Estética caracteriza-se por uma produção artística desvinculada das formas tradicionais de criação. Questionei o artista também acerca da importância dos dispositivos, computadores pessoais e softwares para o seu processo criativo:

Costumo dizer que estes dispositivos são ferramentas de poder. Quando temos um celular e acesso a internet estamos nos apoderando de uma arma letal. Quando um artista pobre, preto, periférico se apodera destes dispositivos é uma arma apontada para a cara da arte hegemônica, eurocêntrica, arte de museu. Para mim, estas ferramentas são essenciais no meu trabalho. Não que eu não pudesse fazer arte sem um celular. Todos podem. Mas como um ciborgue que sou, em todo o processo do meu trabalho eu estou em contato com softwares de edição e produção musical, já me sinto um deles. Acredito que (de outra forma) minhas formas de transmitir e atingir outras pessoas através das minhas artes seria reduzida. Para mim é importante este contato com o outro e ele só é possibilitado através destas ferramentas de poder. Eu utilizo em todo o processo do meu

trabalho audiovisual. Desde a captação até a pós-produção e divulgação do mesmo⁴. (MESTZA, 2021)

MESTZA se refere ao conceito de ciborgue como um corpo e mente mesclado com os dispositivos eletrônicos e softwares. “Eu nunca tive oportunidade de fazer nenhum tipo de curso nessas áreas. Sou bastante leigo. Mas eu gosto de testar, escrachar, fazer gambiarras!” (CORREIA, 2021).

Ao se referir a gambiarra, o artista entra no conceito de “Estética do Erro” e discorre dentro desse conceito que ele investiga : ‘

Estética do Erro surgiu para mim eu estava em um processo de composição muito intenso no projeto MESTZA. Por um momento era óbvio que eu queria um videoclipe em uma BMW, com luzes leds, mas eu não tinha nada disso, o que eu tinha eram pessoas extremamente talentosas e artísticas que estavam dispostas a produzir arte.[...] A estética do erro é o processo em si. Esse conceito também fala que tudo pode ser substituível.(CORREIA, 2021)

Concluindo o debate com o artista, indaguei sobre perspectivas profissionais futuras que a música doméstica pode oferecer, gerando ou não algum retorno financeiro. O artista cita a importância das plataformas de difusão e hospedagem de conteúdo como uma importante ferramenta de autonomia criativa:

A produção doméstica nos dá extrema autonomia criativa, pois se opõe às produções em massa das indústrias audiovisuais. Eu acho muito autêntico quem faz arte por fazer, sabe? A internet criou um espaço de universalização horizontal [...] mas é importante nos atentarmos ao seguinte, tipo a Billie Eilish. uso ela de exemplo porque é uma pessoa branca, no mundo pop, norte-americana e que seu primeiro álbum foi todo gravado na produção doméstica. Eu acho que o que a gente tem que diferenciar aqui é a produção doméstica da produção pobre, errática, a produção da estética do erro. A produção doméstica da Billie, e a produção doméstica da Mc Loma [...]. Porque uma coisa é produzir em casa com sintetizadores, caixas de alta potência [...] outra coisa é, produzir na escassez.

Conclusão

O estudo de caso relacionado aos processos criativos em parceria com o artista MESTZA, cristaliza todos os fundamentos abordados no artigo. Somos músicos domésticos, produzindo nossa arte e criando estratégias a partir das ferramentas encontradas, bem como executamos a filosofia da gambiarra traduzida por MESTZA em sua *Estética do Erro*.

⁴ As citações do artista MESTZA (Ariane Correia) partem de uma entrevista realizada por correio eletrônico. As respostas foram escritas em Maio de 2021.

A gambiarra permite ao artistas periférico gerar novas óticas de produção artística, contribuindo de forma direta na emancipação no âmbito criativo de contextos subdesenvolvidos. A gambiarra, portanto, configura-se como uma filosofia criativa que chancela a expressão de novos emissores de cultura. São artistas que a partir de seus contextos subdesenvolvidos, produzem uma rica gama de arte, escoando suas criações na internet e realizando possíveis imbricamentos com saídas emancipatórias, conforme abordado no estudo de *Envolvimento* e sua parceria com Kondzilla.

Catálogo de Obras autorais



Faixa: Alma Você

Ano: 2018

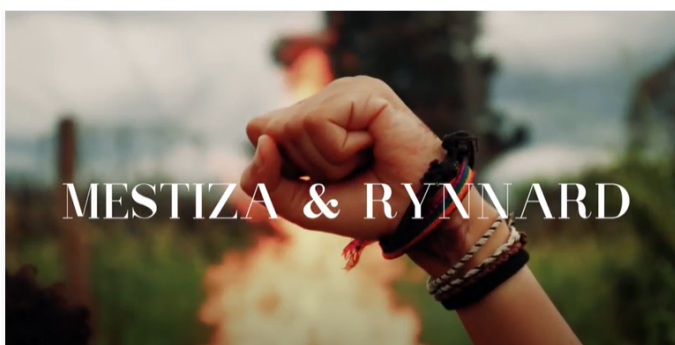
Instrumental e Filmagem: Rynnard

Letra, Vocais, edição e Arranjo dos Vocais : MESTZA

Forma de Produção : Colagem de fragmentos sonoros provenientes de bancos de domínio público.

Montagem : AdriOna

Link: https://www.youtube.com/watch?v=7W_YAWZlqj0



Faixa: D'Alma"

Ano: 2018

Instrumental e Filmagem: Rynnard

Letra, Vocais, edição e Arranjo dos

Vocais : MESTZA

Forma de Produção : Colagem de fragmentos sonoros de bancos de domínio público + Garageband

Montagem : AdriOna

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=z-f8pDXlvzk+>



Faixa: Artificial

Ano: 2018

Instrumental, Colagem Digital, parte da letra : Rynnard

Letra, Vocaís, edição e

Arranjo dos Vocaís : MESTZA

Forma de Produção : Colagem de fragmentos sonoros de bancos de domínio público + Garageband. Vídeo Colagem :

Videos de banco de dados gratuito e recortes de imagens.

Link: <https://youtu.be/teKiAFPEvdA>

Referências

COSTA, Vitória. OLIVEIRA, Edson. **De cidades e sociedades: estética, contextos e tendências na representação urbana e da periferia em videoclipes da América Latina.** PROA - Revista de Antropologia e Arte. Campinas | n.7 | v.2 | p. 177 - 203. jul-dez | 2017.

CORREIA, Ariane. **A Estética do Erro.** 2017. Monografia (Graduação em Antropologia) - Universidade Federal da Integração Latino Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

HAYASHI, B. Músicos independentes gravam um álbum usando o GarageBand para iPad . Portal Yahoo. Disponível em <https://br.noticias.yahoo.com/m%C3%BAsicos-independentes-gravam-%C3%A1lbum-usando-garageband-ipad-20110405-110831-755.html> . Acesso em 13/11/2021

LIMA, L. **MC Loma e as Gêmeas Lacação: O poder da propagação nas redes.** Observatório Audiovisual MediaBox. Disponível em <http://mediabox.observatoriodoaudiovisual.com.br/2018/03/mc-loma-e-as-gemeas-lacação-o-poder-da.html> Acesso em 18/11/2021

QUEIROZ, A. **Branco Sai, Preto Fica.** Direção: Adirley Queiroz. Cinco da Norte.Vitrine Filmes. Brasília, 2015.

ROCHA, S. M. **Redesenhando mapas e encontrando caminhos para entrar na modernidade: novas competências e formatos a partir da mediação da tecnicidade.** In Anais...II Congresso Internacional sobre Competência Midiática, Juiz de Fora, 2017.

ROCHA, Iomana. **A gambiarra e o alegórico no cinema contemporâneo brasileiro.** Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, [Sp. 60-67, ago. 2017.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro**. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

TACUCHIAN, Ricardo. **Música doméstica e tecnologia**. Revista Música, São Paulo, v.5, n. 1: 48 - 55. 1994.

TOM ZÉ , **A Estética do Plágio** . Disco *Com defeito de fabricação* , Gravadora Luaka Bop. Texto do encarte, 14 set. 1998.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas**. 1996. 154f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

VIEIRA, Gabriel da Silva. **O Home Studio como ferramenta de ensino da performance musical**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

WALSH, A. C. *How GarageBand Streamlined Music Production*. Disponível em <https://www.redbull.com/gb-en/how-garageband-changed-music> Acesso em 05/12/2021 .