



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE

A CULTURA DOS FESTIVAIS INDEPENDENTES
Experiências do segmento de música ao vivo na Bahia

por

CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

SALVADOR-BA

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

**A CULTURA DOS FESTIVAIS INDEPENDENTES
Experiências do segmento de música ao vivo na Bahia**

por

CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

Orientador(a): Prof. Dr. MESSIAS GUIMARÃES BANDEIRA

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor.

SALVADOR-BA

2020

Oliveira, Cristiano Nascimento.

A cultura dos festivais independentes: experiências do segmento de música ao vivo na Bahia /
Cristiano Nascimento Oliveira. - 2020.

253 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências
Professor Milton Santos, Salvador, 2020.

1. Música popular - Bahia - História e crítica. 2. Festivais de música - Bahia. 3. Teoria ator-rede.
4. Suíça Bahiana Festival. 5. Feira Noise Festival. 6. Radioca Festival. I. Bandeira, Messias Guimaraes. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 780.79

CDU - 78(813.8)

CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

**A CULTURA DOS FESTIVAIS INDEPENDENTES
Experiências do mercado de música ao vivo na Bahia**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Cultura e Sociedade.

Aprovada em _____ de _____ de 2020.

Messias Guimarães Bandeira – Orientador _____
Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas (UFBA)
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos
(IHAC) Universidade Federal da Bahia

Joé Roberto Severino _____
Doutor em História Social (USP)
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos
(IHAC) Universidade Federal da Bahia

Tatiana Rodrigues Lima _____
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Rita de Cássia Aragão Matos _____
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Paulo Marcondes Ferreira Soares _____
Doutor em Sociologia (UFPE)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)



Universidade Federal da Bahia

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos



PARECER DA BANCA EXAMINADORA

DOUTORANDO: CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

TÍTULO DA TESE: "A CULTURA DOS FESTIVAIS INDEPENDENTES: EXPERIÊNCIAS DO SEGMENTO DE MÚSICA AO VIVO NA BAHIA".

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Cultura e Sociedade LINHA DE PESQUISA: Cultura e Artes

DATA DA DEFESA: 10/09/2020 HORA: 09h30 LOCAL: Ambiente Virtual

BANCA EXAMINADORA: ASSINATURAS:
1. ORIENTADOR(A): Prof.(a) Dr.(a) Messias Guimarães Bandeira
2. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Tatiana Rodrigues Lima
3. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Paulo Marcondes Ferreira Soares
4. EXAMINADOR(A) INTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino
5. EXAMINADOR(A) INTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Rita de C Aragão Matos

RESULTADO:
A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA TESE E ARGUIÇÃO DO (A) CANDIDATO (A), DECIDIU PELA:
[] aprovação da Tese com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade.
[X] aprovação da Tese.
[] reprovação da Tese.
[] reformulação da Tese, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

CONSIDERAÇÕES: O CANDIDATO PROCEDEU À APRESENTAÇÃO DA TESE, SENDO ARGUIDO PELA BANCA EXAMINADORA EM SEGUIDA. APÓS APRESENTAR A RÉPLICA, O CANDIDATO TEVE A SUA TESE APROVADA PELOS EXAMINADORES.

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
10/09/2020

PREENCHER SOMENTE EM CASO DE REFORMULAÇÃO DO PROJETO DE TESE:
[] O(a) Mestrando(a) apresentou a reformulação e o Projeto de Tese foi APROVADO pela Banca.
[] O(a) Mestrando(a) apresentou a reformulação e o Projeto de Tese foi REPROVADO pela Banca.
AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

Para minha avó Valda (*In Memoriam*), Cida e Léo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus e ao meu orientador, professor doutor Messias Guimarães Bandeira, pelo apoio e orientação para elaboração deste trabalho e pela amizade. Também pela oportunidade de aprendizado durante as disciplinas ministradas que tiveram, de fato, grande importância para minha formação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, por ter aberto portas para o desenvolvimento deste trabalho. À Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (Fapesb), pelo auxílio fundamental que deu tranquilidade para dedicar-me exclusivamente à pesquisa.

Aos professores doutores Tatiana Lima e Beto Severino, por terem aceitado participar da defesa e pela participação na qualificação desta tese e pelos conselhos e direcionamentos fundamentais que contribuíram para este trabalho. Aos professores doutores Rita Aragão e Paulo Marcondes.

Agradeço a Marlus, Andrea e Taise, funcionários da secretaria do PósCult-UFBA, sempre prontos para nos ajudar e tirar dúvidas.

Aos colegas do programa, pelo apoio, companheirismo e troca de experiências.

Aos meus queridos amigos, especialmente Ravena, Flávia, Nayra, Adriana, Lucas, Zé, Rayssa, Rauni, Cris, Laís, Roberta, Matheus, Jessica, Duda, Juliana, Manu, Tama, Celle, Murillo e Mário, pelos momentos de diversão, pela amizade, incentivo e auxílio quando necessário.

À Patrícia, por toda ajuda e leitura do trabalho.

À Suze, Sérgio, Rafa e Rômulo, pelo acolhimento e amor.

A minha família, em especial a minha mãe, Cida, pelo amor e incentivo em todos os momentos. Também pela convivência nessa vida, sem a qual talvez não chegasse às questões e conclusões deste trabalho. A minha avó Valda (*in memoriam*), pelo exemplo de humildade, sabedoria e luta por uma vida mais digna. A Leonardo, pelo amor e companheirismo que tornam meus dias mais felizes. Ao meu irmão, Rafa, pelo carinho e apoio sempre. Ao meu primo, Caio, e a todos que de alguma forma contribuíram para esta trajetória. Obrigado!

RESUMO

A presente tese parte do pressuposto de que a reconfiguração da indústria musical passa não apenas pelas novas estratégias de circulação da música gravada, mas, sobretudo, pela emergência de novos formatos e experimentações no mercado de música ao vivo, em especial dos festivais. Dessa forma, pretende-se compreender os festivais independentes em seus aspectos culturais, econômicos, sociais e comunicacionais, considerando-os espaços em que se articulam diversos atores (artistas, produtores, críticos, públicos etc.), através de experiências coletivas. Na busca por uma análise apurada do setor da música ao vivo, área de interesse da tese, propõe-se um diálogo com a Teoria Ator-Rede (TAR). Assim, sugere-se que shows e festivais podem ser compreendidos como redes dinâmicas que possibilitam a materialização da experiência presencial do consumo de música, em determinados contextos e condições. Para tanto, a proposta é desenvolver estudos de caso de três festivais independentes da Bahia: Suíça Bahiana, de Vitória da Conquista; Feira Noise, de Feira de Santana; e Radioca, de Salvador. O *corpus* de análise pode ser considerado representativo do contexto musical contemporâneo, já que eles são realizados tanto em capitais como em cidades do interior do referido estado, em diferentes épocas do ano e com propostas estéticas distintas. Além disso, contempla festivais marcados pela intensa apropriação das tecnologias digitais, pelo desenvolvimento de práticas colaborativas e pela utilização de leis de incentivo e editais de cultura na captação de recursos. O estudo proposto foi viabilizado com base em uma articulação teórica multidisciplinar e na utilização de métodos como coleta, seleção e análise de materiais veiculados sobre os eventos em sites, blogs e redes sociais, observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com produtores, músicos e público. A intenção foi mostrar singularidades e encontrar os prováveis pontos em comum que permitiram vislumbrar um panorama dos festivais independentes na atualidade. Dessa forma, a tese contribuiu no entendimento do papel desempenhado pelos festivais na consolidação das práticas produtivas do mercado independente, por meio de uma abordagem que permitiu traçar as complexas redes que se formam em torno das práticas musicais e que resultam na circulação de artistas, na formação e consolidação de público, no compartilhamento de repertórios culturais e no fortalecimento das cenas musicais locais. Além disso, a intenção era resgatar uma memória afetiva dos festivais na Bahia e apresentar como as cenas musicais baianas dialogam nos eventos independentes.

Palavras-chave: Festivais Independentes, Teoria Ator-Rede, Territorialidades Sônico-Musicais, Cenas Musicais.

ABSTRACT

The present thesis is based on the assumption that the reconfiguration of the music industry requires not only new strategies for the circulation of recorded music, but, above all, the emergence of new formats and experiments in the live music market, especially festivals. In this way, it intends to understand independent festivals in their cultural, economic, social and communicational aspects, considering them as spaces in which diverse actors (artists, producers, critics, audiences, etc.) are articulated, through collective experiences. In the search for an accurate analysis of the live music sector, an area of interest for the thesis, a dialogue with the Actor-Network Theory (TAR) is proposed. Thus, it suggests that concerts and festivals can be understood as dynamic networks that enable the materialization of the face-to-face experience of music consumption, in certain contexts and conditions. To this end, the proposal is to develop case studies of three independent festivals in Bahia: Suíça Bahiana from Vitória da Conquista; Feira Noise from Feira de Santana and Radioca from Salvador. The corpus of analysis can be considered representative of the contemporary musical context, since they are performed both in capitals and inland cities, at different times of the year and with different aesthetic proposals. In addition, it includes festivals marked by the intense appropriation of digital technologies, the development of collaborative practices and the use of incentive laws and public bidding processes in fundraising. The proposed study was made possible based on a multidisciplinary theoretical articulation and using methods such as collection, selection and analysis of materials published about the events on websites, blogs and social networks, field observations and semi-structured interviews conducted with producers, musicians and the public. The intention was to show singularities and find the likely points in common that allowed to glimpse a panorama of independent festivals today. Thus, the thesis contributed to the understanding of the role played by festivals in consolidating the productive practices of the independent market, through an approach that allowed to trace the complex networks that are formed around musical practices and that result in the circulation of artists, in forming and consolidating audiences, sharing cultural repertoires and strengthening local music scenes. In addition, the intention was to rescue an affective memory of festivals in Bahia and to present how Bahian music scenes dialogue in independent events.

Keyword: Independent Festivals, Actor-Network Theory, Sonic-Musical Territorialities, Musical Scenes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Comentários sobre o 13ª Festival No Ar Coquetel Molotov	30
Figura 2 - Capas dos discos da Excalibur e Ñrü.....	146
Figura 3 - Bar Paraki	147
Figura 4 - Apogeu, Café Society, O Rancho Roche Beer e Fenix Rock Bar	148
Figura 5 - Festival Agosto de Rock.....	152
Figura 6 - Micareta de Feira de Santana 2019.....	155
Figura 7 - Banda Mont Zaion	156
Figura 8 - Cervejaria Sertões, Dom Vicente, Seriguela e A Vendinha	159
Figura 9 - Bandas Brincando de Deus, Cascadura, Inkoma e Úteros em Fúria	162
Figura 10 - Groove Bar	165
Figura 11 - Festa na Boomerangue.....	166
Figura 12 - Cartaz da Festa Nave	166
Figura 13 - BomBar, Chupito, Lálá e Mercadão	167
Figura 14 - Festival Boom Bahia	169
Figura 15 - Cartaz da 9ª edição do Festival BigBands	170
Figura 16 - Show de Wado em Vitória da Conquista.....	180
Figura 17 - Shows de Cata Raybaud no FSB	186
Figura 18 - Comentário sobre Luiza Audaz	188
Figura 19 - Shows do FSB de Molho Negro e Morficos.....	188
Figura 20 - Equipe de tatuagem do evento, oficinas de fotografia e audiovisual, feira e debates	191
Figura 21 - Prints dos comentários no Facebook oficial do Feira Noise.....	208
Figura 22 - Feira Noise e os shows de A Vez das Mina e Roça Sound	210
Figura 23 - Radioca no TCA	223
Figura 24 - Festival Radioca ano 5	224
Figura 25 - Palco principal do Festival Radioca ano 5.....	225

LISTA DE GRÁFICO

Gráfico 1 - Crescimento da Música ao Vivo no Brasil	87
--	----

LISTA DE SIGLAS

ABRAFIN	Associação Brasileira de Festivais Independentes
AI	Atos Institucionais
CCPI	Centro de Culturas Populares e Identitárias
CUCA	Centro Universitário de Cultura e Arte
FBA	Festivais Brasileiros Associados
FCBA	Fundo de Cultura do Estado da Bahia
FdE	Circuito Fora do Eixo
Fecomercio/SP	Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo
FIB	Festival de Inverno Bahia
FIC	Festival Internacional da Canção Popular
FSB	Festival Suíça Bahiana
FTC	Faculdade de Tecnologia e Ciência
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado
ICMS	Imposto de Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços
IES	Instituições de Ensino Superior
IFBA	Instituto Federal da Bahia
IRDEB	Instituto de Rádiodifusão da Bahia
LGBTQ+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
MAB	Museu de Arte de Bahia
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MPB	Música Popular Brasileira
PIB	Produto Interno Bruto
PMVC	Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista
PósCult-UFBA	Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia
PPT	Pedra Papel Tesouro
RBF	Rede Brasil de Festivais
SECULTBA	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
SESC	Serviço Social do Comércio

SEPROMI	Secretaria de Promoção da Igualdade Racial
TAR	Teoria Ator-Rede
TCA	Teatro Castro Alves
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UESB	Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1 MÚSICA AO VIVO NA PERSPECTIVA DA TEORIA ATOR-REDE: NOTAS METODOLÓGICAS	22
1.1 ENTRE HUMANOS E NÃO HUMANOS	27
1.2 PERFORMANCE DE GOSTO	37
1.3 SEGUINDO OS ATORES	42
2 A CENTRALIDADE DA MÚSICA AO VIVO: ENTRE O SENSÍVEL E O ECONÔMICO	46
2.1 TERRITORIALIDADES SÔNICO-MUSICAIS	54
2.2 A EXPERIÊNCIA COLETIVA	67
2.3 O MERCADO DE SHOWS BRASILEIRO	78
3 OS FESTIVAIS DE MÚSICA NO BRASIL: UMA TRAJETÓRIA MARCADA PELA DIVERSIDADE	90
3.1 OS FESTIVAIS TELEVISIVOS	95
3.2 O FESTIVAIS DO <i>MAINSTREAM</i>	105
3.3 OS PRIMEIROS FESTIVAIS INDEPENDENTES	115
3.4 OS FESTIVAIS EM REDE	128
4 AS CENAS MUSICAIS DO TERRITÓRIO BAIANO	142
4.1 MÚSICA INDEPENDENTE NA TERRA DO FRIO BAIANO	143
4.2 A CONSTRUÇÃO DE CENAS MUSICAIS EM FEIRA DE SANTANA	154
4.3 CIRCUITO INDEPENDENTE NA CIDADE DA MÚSICA	160
4.4 FESTIVAL SUÍÇA BAHIANA	172
4.5 FESTIVAL FEIRA NOISE	192
4.6 FESTIVAL RADIOCA	211
5 CONSIDERAÇÕES	228
REFERÊNCIAS	236
ANEXO A – CARTAZES DAS EDIÇÕES DO SUÍÇA BAHIANA	243
ANEXO B – CARTAZES DAS EDIÇÕES DO FEIRA NOISE	246
ANEXO C – CARTAZES DO FESTIVAL RADIOCA	251

APRESENTAÇÃO

Os estudos sobre os festivais de música têm crescido significativamente nos últimos anos. Boa parte desse interesse deve-se ao fato de que a música é um elemento que promove tensões, conflitos e disputas na cultura contemporânea, principalmente por agenciar gostos e valores. Além disso, com a reconfiguração da cadeia de produção musical impulsionada pelo alargamento do acesso à internet e pela popularização das tecnologias digitais, houve um crescimento significativo do número de agentes e produtores envolvidos diretamente nos processos de produção, circulação e consumo musical. Dessa forma, tornou-se indispensável pesquisar e compreender as relações que atravessam a música ao vivo, assim como a formação de cenas musicais, as territorialidades urbanas, os ambientes virtuais e as experiências culturais que surgem dentro dos festivais de música independente. Com isso, a perspectiva podemos chamar de uma nova “cultura dos festivais” adquire destaque por ser uma experiência coletiva e individual, uma vez que possibilita relacionar um leque de práticas – sensíveis, afetivas, econômicas, estéticas, culturais, sociais, entre outras – que se estabelecem no campo da música popular massiva (JANOTTI JR., 2003).

A presente tese se insere nesse contexto de novas práticas de escuta e de reconfiguração da indústria da música. Ao longo dos quatro últimos anos, nos encontros realizados em eventos e congressos na área da pesquisa, foi possível participar de debates e apontar questões sobre o desenvolvimento do trabalho que tiveram como foco principal articular as perspectivas teóricas nos estudos em relação à cultura na contemporaneidade. Ainda nestes encontros, foi possível perceber o pequeno número de produção acadêmica dos estudiosos brasileiros que pesquisam sobre os aspectos afetivos e estéticos da música ao vivo. Além das investigações sobre esta temática, as discussões foram relevantes para saber qual o caminho que a tese iria tomar, reconhecendo os limites e as possíveis lacunas que os festivais independentes de música proporcionam.

Durante as orientações individuais, recebi indicações de leituras e apontamentos sobre os caminhos que a pesquisa deveria seguir. As disciplinas cursadas no doutorado também tiveram um papel relevante nessa trajetória, ressaltando dois componentes curriculares imprescindíveis: Cultura e Contemporaneidade – ministrado por meu orientador, Messias Bandeira; e Seminários Avançados em Cultura, ofertado pela professora Edilene Matos. Na primeira disciplina, as leituras realizadas focaram em teóricos contemporâneos, como Hans Ulrich Gumbrecht e Jacques Rancière, fazendo uma reflexão sobre a experiência estética nos estudos culturais, além de servir como base teórica neste trabalho. Já em Seminários

Avançados em Cultura, na apresentação do projeto de pesquisa, a professora Edilene Matos ajudou a repensar o título da tese e indicou leituras precisas, contribuindo para o amadurecimento das questões do trabalho e apontando possibilidades teórico-metodológicas a serem seguidas. Também ressalto que as demais matérias cursadas ao longo do curso, como Teorias da Cultura I e II, foram relevantes, principalmente por fazer compreender nossa área de estudo.

O Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (PósCult-UFBA) foi de extrema importância para que este estudo ganhasse forma. A partir dos questionamentos em sala de aula e da busca de esclarecimentos teóricos e conceituais sobre estas inquietações, pôde contribuir para o enriquecimento, especialmente pela dinâmica que o programa proporciona. Quanto às orientações, elas foram realizadas desde o início do doutorado em 2015, quando novas leituras sobre a temática do trabalho foram realizadas para examinar algumas questões acerca da pesquisa. Isso permitiu aprofundar o estudo e articular de uma melhor forma os assuntos acerca da proposta inicial deste trabalho. Além disso, após algumas sugestões do orientador, em relação às leituras, percebeu-se que a maioria dos trabalhos acadêmicos dedicados ao tema foram analisados a partir do modelo de negócio, de um campo mercadológico, quase nunca destacando as experiências estéticas e afetivas que os festivais proporcionam e a formação de cenas musicais. Assim, este trabalho tomou novos rumos e os questionamentos fizeram com que a tese problematizasse tais indícios.

Do mesmo modo, não se pode obliterar do ponto de vista pessoal. Em virtude do percurso acadêmico, talvez possa traduzir as opções tanto pelo objeto aqui escolhido – os festivais de música independente – quanto pelas correntes teóricas que serão utilizadas. Há algum tempo, foram realizadas leituras e produção de artigos sobre a relação entre música, comunicação e cultura, com foco na reconfiguração da cadeia produtiva musical, após a popularização das tecnologias digitais. O fio condutor da maioria desses trabalhos foi a música popular periférica, que apresenta uma dinâmica própria de produzir e fazer circular seus produtos musicais. Esta tese dá continuidade à pesquisa na área de música e amplia os estudos acerca da temática, ao agregar outras questões sobre os Estudos Culturais, partindo da ideia de compreender o que representa uma nova cultura dos festivais de música independente e a reconfiguração que vem ocorrendo com eles.

Desde o início das pesquisas para a escrita desta tese, seguiu-se a leitura da bibliografia selecionada (ressalta-se, aqui, que ocorreram algumas mudanças, a fim de dinamizar a escrita e por conta do amadurecimento da pesquisa), além dos novos textos que

foram surgindo nos estudos, encontros de orientação e grupo de pesquisa, nos encontros com colegas de Pós-Graduação e com outros pesquisadores em circunstâncias diversas e que foram acrescentados à bibliografia deste trabalho. Ademais, buscou-se levantar materiais na internet, como artigos acadêmicos, dissertações e teses, pesquisas e entrevistas sobre o tema.

Foi por meio da internet que aconteceram alguns acompanhamentos, blogs, sites e redes sociais sobre os festivais que apresentam informações, calendários e grade de atrações, assim como veículos de grande circulação e representação também foram de extrema importância para apresentar os debates presentes no trabalho. Outro empenho foi o de assistir e observar os festivais analisados e o mecanismo de funcionamento de cada festival, nos quais percebe-se a tentativa de fixar uma imagem de independente. Participar dos festivais foi outro momento relevante para a pesquisa, a oportunidade de conhecer mais de perto a performance das bandas, artistas e como o público participa nesses eventos, além das entrevistas com os produtores e público.

Destaca-se que toda essa trajetória permitiu a estruturação da tese, a partir do levantamento bibliográfico, da coleta dos dados e outros materiais importantes sobre o objeto. Dessa forma, a busca por novos modelos de negócios na música resultou na consolidação de algumas práticas, dentre elas a valorização da experiência musical coletiva, associada às apresentações ao vivo, sobretudo em festivais independentes. Tais eventos, cada vez mais numerosos, além de mobilizar a cadeia produtiva da música em diversas frentes, movimentam gradativamente mais recursos financeiros, interesse da mídia e, sobretudo, tornam-se parte do horizonte de expectativas e do calendário anual do público dos mais variados gêneros musicais, que encontram nos festivais a oportunidade de vivenciar trocas, gerar memórias e atualizar identidades coletivas.

Na visão de Hobsbawm (2013), os festivais tornaram-se sólidos componentes do complexo da indústria do entretenimento, cada dia mais importante do ponto de vista econômico, e especialmente do turismo cultural, que se expande com rapidez. Para justificar sua proposição, o autor apresenta dados que demonstram o crescimento expressivo desses eventos no contexto mundial. Um dos exemplos é o da Grã-Bretanha, que em 2003 sediava 120 festivais e três anos depois já contava com 221 eventos do gênero. Essas iniciativas culturais

[...] requerem certo espírito comunal, o que significa não apenas um senso de interesses e sentimentos comuns, mas até – como nos festivais pop – de autoexpressão coletiva pública. [...] O que caracteriza os novos festivais é, acima de tudo, a descoberta de formas em desenvolvimento de comunicação artística e experiência estética, quase sempre pelo surgimento de novos

grupos de público que se organizam por conta própria (HOBSBAWM, 2013, p. 64-65).

No caso do Brasil, estudos recentes, como a 16ª pesquisa Entertainment and Media Outlook da PwC em 2015, apontavam que o país já era o segundo maior mercado de música ao vivo na América Latina, depois do México. Nessa perspectiva, o país vem se consolidando em relação aos concertos de música ao vivo, uma vez que a oferta do mercado de shows cresce a cada dia¹, impulsionada, principalmente, pelo apoio estatal, pelas dinâmicas culturais dos produtores e da própria resstruturação do mercado da música. Uma análise da Pesquisa da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo (Fecomercio/SP) destacou que cerca de 40% do aumento de compras no Brasil é realizado pela classe C², ou seja, segundo a antropóloga Luciana Aguiar, sócia-diretora da consultoria Plano CDE³, a consolidação da classe C como classe média brasileira faz com que o consumo de diversos produtos aumente gradativamente em cada segmento, inclusive o mercado cultural de entretenimento.

Para uma melhor compreensão sobre a ascensão dos festivais, segundo o professor e pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Micael Herschmann (2010a), estamos vivenciando uma segunda era dos festivais brasileiros, um período em que a cadeia produtiva musical vem se reconfigurando e buscando novos consumidores e experiências na produção musical. De forma cronológica, aqui no Brasil podemos dividir os festivais em três momentos distintos, a primeira fase, na década de 60, estaria ligada à competição, na qual eram realizados festivais de música na televisão apoiados pelas gravadoras do período, com intuito de premiar artistas e canções, a exemplo dos Festivais da Canção, na TV Excelsior e Record e Festival da Nova Música Popular Brasileira, organizado pela TV Globo no início dos anos 80, finalizando a era dos festivais competitivos nos anos 2000. O segundo momento é marcado por grandes festivais, estes relacionados ao *mainstream*⁴ – diferente da primeira fase, o foco principal é apresentar ao público os artistas com maior destaque nas mídias.

¹ Dados da 16ª pesquisa Entertainment and Media Outlook da PwC apontam que o Brasil é o segundo maior mercado de música ao vivo na América Latina, depois do México. A receita total desse segmento aumentou de US\$ 165 milhões em 2010, para US\$ 205 milhões em 2014, com a perspectiva de atingir US\$ 280 milhões em 2019, com o crescimento médio de 6,4% ao longo do período.

² A Pesquisa da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo (Fecomercio/SP) mostra que a classe média será a principal responsável por sustentar um crescimento acumulado de 40% projetado pela entidade para a economia brasileira até 2020. Disponível em: <http://www.fecomercio.com.br/NoticiaArtigo/Artigo/3249>. Acesso em: 15 set. 2017.

³ Empresa de pesquisa e avaliação de impacto especializada nas famílias CDE no Brasil.

⁴ *Mainstream* é um termo originalmente inglês empregado como um conceito para se referir ao modelo de pensamento ou gosto de caráter popular e dominante.

Podemos considerar que os eventos *mainstream* são idealizados e realizados por grandes empresas de entretenimento, em sua maioria estão ligadas a grandes marcas multinacionais. Esses eventos gigantescos têm ampla divulgação nos meios de comunicação, suas grades de atrações são formadas por bandas e artistas nacionais e estrangeiros do cenário pop, fazendo com que milhões de pessoas frequentem regularmente suas edições. Estes festivais ocorrem normalmente em capitais do país (HERSCHMANN, 2010a), principalmente no eixo Rio-São Paulo. Entre os principais eventos, podemos destacar Rock in Rio (Brasil), Sonar (Barcelona), SWU, Lollapalooza (EUA, Brasil, Chile), Coachella (EUA), Glastonbury (Inglaterra) e Tomorrowland (Bélgica).

Um terceiro momento estaria ligado aos festivais independentes, foco do presente trabalho, organizados por coletivos culturais e/ou produtores, que utilizam leis de incentivo e editais de cultura para captar recursos públicos e privados e, como estratégia de divulgação e mobilização do público, empregam basicamente as mídias digitais (blogs, sites, redes sociais etc). Além disso, contam com uma programação formada por artistas que ocupam certa posição periférica no mercado musical – seja como estratégia política consciente ou como contingência profissional – e por atividades de formação, como oficinas, palestras, minicursos etc. Mesmo que eventos com essa proposta já existissem no país anteriormente, foi a partir da primeira década do século XXI que eles ganharam força, cresceram e foram descentralizados, atingindo não só as capitais, mas também cidades do interior e regiões que se encontram distantes dos polos hegemônicos de circulação da cultura.

Inicialmente, os festivais resultavam, principalmente, das ações de alguns produtores que buscavam potencializar as cenas locais de seus territórios. Entretanto, no final de 2005, formalizou-se uma aliança entre esses produtores a partir da fundação da Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin), e posteriormente duas outras redes colaborativas: Festivais Brasileiros Associados (FBA) e Rede Brasil de Festivais (RBF) que é composta por seis circuitos regionais: Circuito Mineiro, Circuito Paulista, Circuito Sul, Circuito Centro-Oeste, Circuito Nordeste e Circuito Amazônico.

Portanto, o que se identifica nessa realidade é que o circuito de festivais assume destaque na divulgação de novas bandas e novas cenas no cenário independente. A formação desses novos circuitos é importante para a circulação de bandas de diferentes regiões durante todas as épocas do ano e na aglutinação das práticas produtivas do mercado independente nacional. Além disso, por meio do associativismo há um processo de consolidação das práticas, estando algumas das principais conquistas relacionadas às ações coletivas, que passam a prevalecer como modo de organização: composição de calendário unificado,

captação conjunta de recursos públicos e/ou privados, interlocução com as instâncias governamentais na formulação de novas políticas públicas, dentre outros fatores. Mesmo com muitos impasses, o êxito dessa lógica colaborativa acabou por estimular o surgimento de diversos outros festivais por todo o país.

Dessa forma, a presente tese analisará três festivais da Bahia, o Suíça Bahiana de Vitória da Conquista, o Feira Noise de Feira de Santana e o Radioca de Salvador. A delimitação decorre do fato de que, dentre as regiões brasileiras, a Nordeste é a que possui a maior distribuição de eventos por estado e apresenta uma boa quantidade de festivais realizados nas capitais (17 eventos), mas também uma grande interiorização (16 eventos), possibilitando afirmar, sem ressalvas, a existência de um mapa mais democrático de mostras musicais interligadas pelo interior do país. Ademais, ao me dedicar a analisar especificamente festivais independentes baianos, procuro dar visibilidade a uma cena musical que, em geral, era (e ainda é, em alguma medida) tratada de maneira homogeneizante: aquilo que se convencionou chamar de “música baiana” (artistas alavancados pela chamada “axé music”).

A tese aborda os festivais independentes como eventos consolidados que ocorrem frequentemente, movimentando a economia local, oferecendo visibilidade para bandas e cenas musicais emergentes, possibilitando um intenso intercâmbio artístico, estimulando a mídia e proporcionando experiências sensíveis e afetivas para os participantes. Por isso, foi essencial fazer um recorte dos festivais que seriam estudados, pois assim seria possível conhecer suas trajetórias, suas articulações e movimentações ao longo do ano a partir do acompanhamento midiático, da observação participante, parte essencial deste trabalho, e entrevistas com público, produtores, artistas dos festivais independentes.

Nesse sentido, a nossa proposta é compreender como os festivais independentes estão em constante reconfiguração, analisando o mercado de música ao vivo, sobretudo os festivais, a partir dos estudos de caso dos eventos, buscando identificar as rupturas e continuidades dos modelos e as estratégias para a afirmação dos festivais, contribuindo não só para uma compreensão ampla das transformações do consumo de música, bem como para as configurações mercadológicas e estéticas deste importante ramo das indústrias culturais.

A tese encontra-se dividida em duas partes, totalizando quatro seções que estão inevitavelmente interligadas. Na primeira parte da tese, o foco é a reconfiguração da indústria musical, a popularização das tecnologias digitais e o crescimento da música ao vivo. Já a segunda parte destina-se aos festivais, apresentando uma breve história dos festivais de música, passando pelos festivais em rede até a análise dos festivais selecionados para compor este estudo. Dessa forma, será apresentada uma breve reflexão sobre as potencialidades da

cartografia como uma ferramenta multidisciplinar para a análise dos festivais contemporâneos, permitindo identificar similaridades e diferenças entre eles. Nesse sentido, demonstra-se que a cartografia vem sendo crescentemente adotada nos estudos da cultura da música, o que indica a capacidade desse instrumental em subsidiar significativamente os pesquisadores a enfrentar os desafios das pesquisas empíricas, além de ser mais um indício da condição multidisciplinar dos estudos sobre a música popular massiva.

A primeira seção começa com um debate sobre a consolidação de duas tendências do mercado musical contemporâneo: o consumo de música via plataformas de *streaming* e a valorização da música ao vivo. Aponta-se que esses fenômenos não devem ser abordados como uniformes e coerentes, mas como estabilizações pontuais dentro da cultura da música, englobando uma diversidade de práticas e códigos múltiplos. Na busca por uma análise apurada do setor da música ao vivo, área de interesse da tese, buscamos, enquanto suporte metodológico, um diálogo com a Teoria Ator-Rede (TAR). Assim, sugere-se que shows e festivais podem ser compreendidos como redes dinâmicas que possibilitam a materialização da experiência presencial do consumo de música, em determinados contextos e condições. Para estruturar a proposta, são elencadas quatro questões relevantes desenvolvidas nos tópicos da seção: o caráter contingencial e heterogêneo das associações da música ao vivo; a mediação dos atores não humanos envolvidos nessa forma de fruição musical; a importância do segmento para a manifestação de performances de gosto; e os relatos dos participantes como estratégia de apreensão das lógicas dessas redes.

Com base nos principais conceitos sobre as facetas e nuances da expressão “ao vivo”, quando empregada no campo da música, a segunda seção aborda, historicamente, as transformações na execução e na escuta musical, desde os concertos musicais, passando pelo surgimento dos primeiros meios de registro, até a popularização das tecnologias digitais. O intuito é demonstrar que as performances ocupam diferentes lugares dentro da organização da produção musical, seja como principal meio de difusão cultural, passando pela ação de complementaridade junto ao comércio de fonogramas, chegando a sua revalorização econômica pela perspectiva da experiência. Ainda nessa seção, serão discutidas questões sobre as territorialidades sônico-musicais, a experiência coletiva e o mercado de shows brasileiros. Ressalta-se, ainda, de maneira panorâmica, que as apresentações ao vivo assumem diferentes posições e funções de acordo com os contextos sociais e de mercado, seja pela experiência em observar a performance dos músicos, o contato direto com seus artistas preferidos, ou, com a reconfiguração completa da cadeia de produção musical a fim de

aumentar o retorno financeiro com a erosão da venda de discos, ou mesmo para serem descobertos por uma gravadora.

Na segunda parte da tese, a terceira seção tem como foco os diversos eventos de música ao vivo, visto que os festivais são sólidos componentes do complexo da indústria da música, cada dia mais importantes do ponto de vista econômico e cultural. Para justificar a proposição, são apresentados dados que demonstram o crescimento expressivo desse tipo de evento no contexto mundial e nacional. Além disso, aborda-se a presença marcante dos festivais na historiografia da música brasileira e apresenta-se uma classificação dos eventos em dois tipos: festival enquanto mostra e festival enquanto competição. Por fim, enfatiza-se a importância de retomar, em parte, a história dos eventos no Brasil considerados festivais, e organizar algumas diferenciações entre os principais deles.

A primeira parte do panorama histórico do desenvolvimento dos festivais de música no Brasil tem início no ano de 1965, data do primeiro festival da TV Excelsior, indo até 1985, ano em que a Rede Globo realizou o último grande festival. Na segunda parte, por sua vez, a atenção concentra-se nos grandes festivais de arena, sem caráter competitivo, que eclodiram no país a partir de 1985, ano em que foi realizada a primeira edição do Rock in Rio. Apesar de heterogêneos, o intento é encontrar semelhanças entre os festivais do *mainstream*, tais como possuem em comum o fato de apresentarem receitas oriundas, em sua maioria, de grandes empresas dispostas a investir verbas publicitárias consideráveis nos eventos; estabelecem parcerias com grandes veículos de comunicação e são realizados, principalmente, no eixo Rio-São Paulo. Os tópicos seguintes narram o surgimento dos festivais independentes, o desenvolvimento desses primeiros festivais e como estimularam o aparecimento de vários outros eventos semelhantes em diversas localidades do Brasil, resultando, no final de 2005, no surgimento de diversas associações e coletivos, criando uma rede de festivais.

Na quarta e última seção, busca-se, com base nos rastros (reportagens, coletâneas, páginas em sites de redes sociais, entrevistas etc.), identificar a nova cultura dos festivais independentes e elencar seus principais atores e fluxos que delimitam nosso argumento. A análise reside, sobretudo, nos debates sobre estratégias de produção e circulação musical, as formações das cenas musicais e questões estéticas e rotulações, destacando ainda o caráter cultural e midiático do fenômeno.

Por isso, foram escolhidos alguns eventos, com perfis e formatos diferentes (Festival Radioca, Feira Noise e Festival Suíça Bahiana), para compreender a pluralidade dos festivais independentes desenvolvidos no Brasil, com base nas proposições feitas nas primeiras seções. Encontrar os prováveis pontos em comum que permitam vislumbrar um panorama dos

festivais independentes na atualidade é um dos recortes dessa seção. Além disso, a intenção é resgatar uma memória afetiva dos festivais na Bahia, vislumbrando uma cartografia. Por fim, refletir sobre o alcance e os limites dos festivais independentes e sobre o percurso analítico que serviu de alicerce para a tese aqui apresentada.

Nesse sentido, para adentrar nos meandros de uma coletividade musical, ou seja, perceber como os festivais estão cada vez mais cosmopolitas, torna-se imprescindível, portanto, identificar os agentes envolvidos na conformação das experiências que singularizam esse agrupamento e reforçam seu senso de distinção de uma nova cultura dos festivais. Seguindo estes caminhos, parece oportuno encaminhar o debate para questões referentes à natureza e agência dos atores que participam dos eventos de música ao vivo, em busca da não hierarquização entre elementos humanos e não humanos, pois ambos são de extrema importância para a consolidação dos eventos na cultura contemporânea. Um dos objetivos é considerar simetricamente os sujeitos e os aparatos técnicos nas pesquisas sobre os festivais, além de trazer para o centro de discussão e análise elementos que, por vezes, são parcialmente invisíveis e desconsiderados.

No caso específico dos festivais, ao seguir os atores em ação e acompanhar de perto o desenvolvimento das dinâmicas em torno das práticas musicais, o pesquisador assume o papel de mais um dos diversos porta-vozes do agrupamento, falando por muitos, coletando e mediando argumentos. O pesquisador está colhendo dados, relatos, pontuando discussões para, em seguida, servir como mediador dos processos que ocorrem naquele lugar.

Vale ressaltar que a produção dos relatos, baseando-se na cartografia, exige que o pesquisador escolha, de modo consciente, caminhos para seguir os atores. Deste modo, as cartografias produzidas dizem respeito sempre a uma situação e a um momento específico e, conseqüentemente, podem se tornar fontes de novas controvérsias, possibilitando novas performances e produções de existência. É exatamente a proposta deste trabalho, mediar ações para que novos analistas e pesquisadores possam perceber as nuances que os festivais de música independentes provocam, Além de questionar de que maneira os festivais musicais independentes voltados para comunidades urbanas (de jovens) constituem redes de promoção simbólica, cultural e econômica na música contemporânea?

1 MÚSICA AO VIVO NA PERSPECTIVA DA TEORIA ATOR-REDE: NOTAS METODOLÓGICAS

As duas últimas décadas foram marcadas por intensas reconfigurações no mercado musical. Nesse período, a popularização das tecnologias digitais produziu incertezas para os diversos elos da cadeia produtiva da música, desde a gravação até o consumo final, e resultou na emergência de novos hábitos e atores. Entre prognósticos apressados que indicavam, por exemplo, a desintermediação (VIANA, 2010) e a desmaterialização musical (VICENTE, 2012; CASTRO, 2005), algumas práticas se estabilizam no cenário midiático contemporâneo e ampliam, significativamente, a presença da música no cotidiano.

O *streaming* se consolida como principal forma de distribuição da música gravada, oferecendo acesso a canções e álbuns hospedados em plataformas digitais, gratuitas ou por assinatura, sem a necessidade de baixar e armazenar os arquivos em dispositivos individuais. Os softwares e plataformas são, portanto, importantes atores na rede da música, assim os serviços de *streaming* articulam “práticas de consumo individuais e coletivas, pois ao mesmo tempo em que permitem a criação de listas musicais personalizadas, possibilitam também a construção de relações com outros ouvintes, por meio de sistemas de recomendação musical e de redes sociais” (OLIVEIRA; ARAÚJO, 2014, p. 01). Nesse sentido, os pesquisadores Tatiana Lima e Rômulo Vieira (2016) ressaltam que

As políticas adotadas pelas plataformas e as ferramentas disponíveis aos usuários geram mediações que apontam para relações tensivas entre as lógicas de produção dos sites e as expectativas e competências dos usuários. Isso demonstra que as plataformas são, para além de dispositivos de publicação e de escuta sonora, um campo de disputa de poder envolvendo os aspectos centrais do mapa noturno das mediações: a cultura (e o capital cultural dos usuários no manejo dos dispositivos e na produção de sentidos), a política (principalmente no que tange às institucionalidades autorais e seu tensionamento frente às práticas sonoras contemporâneas), a economia (e o capital econômico necessário para acesso a serviços extra e à promoção/divulgação) (LIMA; VIEIRA, 2016, p. 73).

Conforme analisado pelos autores, as plataformas estabelecem lógicas de produção, distribuição e consumo, ou seja, é importante compreender que existem esferas de mediações (MARTÍN-BARBERO, 2015) que passam pela cultura, pela política, pelos tensionamentos, conflitos e disputas. Nos Estados Unidos, um levantamento realizado no primeiro semestre de

2019⁵ aponta que esse modelo de negócio é responsável por, aproximadamente, 80% da receita total da indústria fonográfica. No Brasil, o faturamento do setor aumentou 38% em um ano e, hoje, representa 69,5% do total⁶ do segmento.

Outra tendência estabelecida é a centralidade da música ao vivo como estratégia de sustentabilidade da indústria musical. Os shows possibilitam a comunhão entre apreciadores de determinados gêneros e artistas, por isso são altamente valorizados e constituem-se como fonte significativa de renda para uma série de profissionais da música, dentre eles técnicos de som, promotores de eventos, músicos e casas de espetáculos. Herschmann (2010a, p. 76) destaca que

os concertos ao vivo vêm crescendo de importância dentro da indústria da música, e isso está relacionado ao alto valor que esta “experiência” tem no mercado, isto é, à sua capacidade de mobilizar e seduzir os consumidores e aficionados a despeito: a) do preço a ser desembolsado (muito vezes bastante alto) para assistir ao vivo às performances; b) e da alta competitividade que envolve as várias formas de lazer e entretenimento na disputa de um lugar junto ao público hoje no dia a dia do mundo globalizado.

Apesar da predominância, as plataformas de *streaming* e os espetáculos ao vivo são estabilizações pontuais do consumo musical, que resultam de um conjunto complexo de códigos plurais e múltiplos que marcam a cultura vigente. São práticas que não devem ser consideradas de forma essencialista e homogênea, como caixas-pretas. Para Latour (2000, p. 14),

[a] expressão caixa-preta é usada em cibernética sempre que uma máquina ou um conjunto de comandos se revela complexo demais. Em seu lugar, é desenhada uma caixinha preta, a respeito da qual não é preciso saber nada, senão o que nela entra e o que dela sai. [...] Ou seja, por mais controversa que seja sua história, por mais complexo que seja seu funcionamento interno, por maior que seja a rede comercial ou acadêmica para a sua implementação, a única coisa que conta é o que se põe nela e o que dela se tira.

A metáfora da caixa-preta é produtiva, pois remete a um cenário ordenado e permanente, no qual as propriedades internas dos grupos – suas lógicas de pertencimento e práticas culturais – não contam, uma vez que as formas de solidariedade estabelecidas entre seus integrantes podem ser explicadas, inquestionavelmente, baseando-se em estruturas externas predominantes, sejam elas econômicas, culturais, políticas ou materiais. Mesmo que toda associação apresente uma tendência a tornar-se uma caixa-preta, o interessante é sempre

⁵ ALEXANDER, J. Streaming makes up 80 percent of the music industry’s revenue. **Site The Verge**, 2019. Disponível em: bit.ly/2pG3EpR. Acesso em: 10 set. 2019.

⁶ ESTADÃO CONTEÚDO. Indústria da música no Brasil cresceu acima da média internacional. **Site Exame**, 2019. Disponível em: bit.ly/2Cq1Wva. Acesso em: 10 set. 2019.

considerar os diversos elementos que estão estabilizados e identificar o processo de construção das associações.

John Law utiliza o termo pontualização para se referir às tentativas de transformar um cenário múltiplo, como o da produção e consumo musical, em uma caixa-preta. Na visão do autor, as tentativas de pontualizações são sempre precárias e ameaçadas pelas situações que fogem à regra geral.

[...] recursos pontualizados propiciam um modo de desenhar rapidamente as redes do social sem ter que lidar com uma complexidade infinita. E a medida que são incorporadas nesses esforços de ordenamento, são performadas, reproduzidas e se ramificam através das redes do social (LAW, 1992, p. 5).

Assim, uma análise detalhada do consumo de fonogramas permite observar, por exemplo, diferenças geracionais e entre gêneros musicais. No Brasil, o *Spotify*, maior serviço de *streaming* do mundo, tem sete milhões de usuários mensalmente ativos, estando 70% na faixa etária dos 18 aos 24 anos⁷. Na plataforma, oito dos dez artistas mais ouvidos no país, em 2018, são do funk ou do sertanejo⁸. Paralelamente, de janeiro a setembro de 2019, a venda de vinis cresceu 15% entre os brasileiros, em relação ao mesmo período do ano passado. As maiores demandas são de bandas independentes que encomendam discos para serem vendidos nos shows e relançamento de álbuns clássicos da MPB⁹.

O rótulo música ao vivo, por sua vez, abarca eventos de diversos formatos e dimensões, desde projetos de nicho, como o Sofar Sounds, até megafestivais como o Rock In Rio. Mesmo sendo uma alternativa bem-sucedida de monetização, não pode ser tomada como padrão inequívoco. No *mainstream*¹⁰, enquanto o Lollapalooza Brasil teve ingressos esgotados para o final de semana da edição 2018, eventos como o SWU e o Planeta Terra foram descontinuados no país. Entre os eventos de pequeno e médio porte, o cenário não é diferente: a 20ª edição do Festival de Lençóis, que aconteceria em setembro de 2019, foi

⁷ RODRIGUES, F. 7 lições de Marketing do Spotify para você aplicar em sua estratégia digital. **Site Inteligência Corporativa**, 2018. Disponível em: bit.ly/2KggGKP. Acesso em: 10 set. 2019.

⁸ PINHEIRO, J. Spotify divulga os mais ouvidos de 2018; funk e sertanejo dominam no Brasil. **Site Canaltech**, 2018. Disponível em: bit.ly/33GdRRF. Acesso em: 10 set. 2019.

⁹ NUNES, M. Venda de vinis cresce, e fábrica da Baixada Fluminense já produz discos para o Brasil e o exterior. **Site Extra**, 2019. Disponível em: glo.bo/33HDAZU. Acesso em: 12 out. 2019.

¹⁰ *Mainstream* – traduzido como fluxo principal – refere-se aos produtos midiáticos destinados a uma circulação ampla, não segmentada. São expressões que empregam fórmulas consagradas de sucesso e difusão associada aos meios de comunicação massivos. Esse distanciamento significativo entre o ambiente de produção e de consumo resultaria em sua consagração mercadológica e estética. Seu contraponto seriam as produções independentes, destinadas ao consumo segmentado e que, por isso, apresentariam um maior grau de autonomia. Entretanto, cabe ressaltar que as interseções entre essas diferentes lógicas de circulação e reconhecimento são cada vez mais comuns.

cancelada por falta de patrocínio – o evento era realizado anualmente há 20 anos e estava previsto para setembro de 2019. De acordo com a produtora cultural Paula Rezende, responsável pela realização, a dificuldade de conseguir patrocinadores, na atual conjuntura do mercado, inviabilizou esta edição do projeto que todos os anos movimenta a economia da região da Chapada Diamantina. Já o Festival Bananada, em Goiânia, comemorou 21 anos, em agosto do mesmo ano, reunindo mais de 21 mil pessoas, e foi confirmado também para 2020. As ilustrações apresentadas indicam que apontamentos generalistas não permitem compreender as dinâmicas dos diferentes fenômenos musicais em suas singularidades.

Na busca por uma aproximação microscópica, local, atenta aos desvios e a apropriações cotidianas das tendências em voga na música, a premissa é compreender a música ao vivo – segmento que nos interessa – como uma rede cultural, em constante reconfiguração, formada por atores heterogêneos, que são responsáveis pela materialização das experiências musicais e das performances de gosto em contextos específicos. De acordo com Piekut (2014, p. 191-192),

[s]om musical faz muitas diferenças no mundo, mas também é uma entidade fraca que necessita de emaranhamentos; ou, talvez mais precisamente, a música é uma entidade forte, justamente por causa dos muitos emaranhados em que está necessariamente envolvida. O que quer que a música possa ser, ela se baseia claramente em muitas coisas que não são a música, e, portanto, devemos concebê-la como um conjunto de relações entre os materiais e eventos distintos que foram traduzidos para trabalhar em conjunto¹¹.

Como forma de capturar toda a gama de elementos que permeia os modos de produzir e consumir música ao vivo, interessa-nos apresentar aspectos da Teoria Ator-Rede (TAR) que contribuem para aprimorar o referencial teórico-metodológico dos estudos do segmento, com ênfase em três pontos interligados: 1) a multiplicidade dos atores que configuram a experiência presencial no consumo de música; 2) a música ao vivo como território para constituição de processos de identificação cultural e performances de gosto; 3) o papel dos relatos e rastros dos atores na compreensão das dinâmicas que constituem essas redes.

Resultado dos esforços de um grupo interdisciplinar, formado por sociólogos, antropólogos e engenheiros ingleses e franceses, que a partir dos anos 80 engajou-se na estruturação de uma forma alternativa para a prática científica, a TAR é reflexo da busca pós-

¹¹ No original: Musical sound makes many differences in the world, but it is also a weak entity that requires entanglements; or, perhaps more accurately, music is a strong entity precisely because of the many entanglements that it is necessarily caught up within. Whatever music might be, it clearly relies on many things that are not music, and therefore we should conceive of it as a set of relations among distinct materials and events that have been translated to work together.

estruturalista por alternativas epistemológicas de pesquisa que não tomassem como certa a existência de estruturas sociais estáveis.

Situada como uma sociologia da ciência e da tecnologia, a TAR se expandiu para uma crítica à sociologia tendo como influências mais reconhecidas o pós-estruturalismo, a semiótica material de Foucault, os conceitos de agenciamento, rede e topografia de Deleuze e Guattari, as ideias de tradução, sujeito, objeto, espaço e tempo de Michel Serres, a etnometodologia de Garfinkel e a associologia de Gabriel Tarde. A sua ontologia se aproxima do trabalho de Alfred Whitehead e, mais recentemente, dos modos de existência de E. Souriau. O termo foi proposto inicialmente por Michel Callon (LEMOS, 2013, p. 34).

A Teoria Ator-Rede surge propondo uma redefinição da noção de social. A palavra passa a ser utilizada não como um adjetivo, em referência “a um estado de coisas estável, a um conjunto de associações que, mais tarde, podem ser mobilizadas para explicar outro fenômeno” (LATOURET, 2012, p. 17), mas para designar um movimento de associações e reunião de elementos. Nessa perspectiva, o social é algo em construção permanente, a ser especificado, pois não é possível conhecer antecipadamente a composição de grupos, uma vez que as associações podem se redefinir constantemente e que novos elementos sempre almejam fazer parte de sua composição.

Dessa forma, a TAR preconiza que a constituição dos diversos grupos não pode ser circunscrita ao domínio ostensivo, ou seja, determinada de maneira inequívoca por um analista que observa externamente. Em contrapartida, indica que as associações são sempre passíveis de negociações e revisões. A opção é por uma definição performativa do social que “desaparece quando não é mais representado – ou, caso permaneça, isso significa que outros atores entraram em cena. E essa cena, por definição, não pode ser o ‘mundo social’, pois ele próprio fatalmente precisa de renovação” (LATOURET, 2012, p. 63).

Ao pesquisador cabe acompanhar o processo de formação dos grupos, com especial atenção aos debates sobre as origens, as relações e a natureza dos componentes do social, identificando os meios que proporcionam sua subsistência e não sua substância. A TAR traduz uma “visão ontológica que considera os seres como plurais, como trajetórias se realizando enquanto movimentos de alteração em busca de sua manutenção” (LEMOS, 2013, p. 32). Dessa forma, essa perspectiva analítica pode ser útil para compreender “aquilo que não possui qualquer substância a priori e cuja existência precisa ser constantemente reafirmada para que possa continuar a existir” (LATOURET, 2012, p. 14). Em diálogo com essa proposição, Piekut (2014, p. 192) defende que

[n]o glossário de Bruno Latour, poderíamos dizer que “música”, como “sociedade”, não existe. ‘É o nome que foi colado em certas seções de determinadas redes, associações que são tão esparsas e frágeis que teriam escapado por completo, se tudo não tivesse sido atribuído a elas’. A tarefa para os estudiosos, então, é rastrear este conjunto desorganizado de associações promíscuas que escapam das análises convencionais do mundo¹².

Estudar, em sintonia com a Teoria Ator-Rede, a cultura da música significa questionar a estabilidade de caixas-pretas, como as ideias de gênero musical, cena, performance e música ao vivo, buscando caminhos para abri-las e delinear os vínculos que as sustentam como agregados sociais. Trata-se, sobretudo, de enxergar essas noções como associações sociotécnicas, que dão concretude a determinadas práticas, gostos, hábitos e valores culturais compartilhados.

Para adentrar nos meandros dessas associações, parece oportuno encaminhar o debate para questões referentes à natureza e agência dos atores envolvidos nas apresentações musicais ao vivo, em busca da não hierarquização entre elementos humanos e não humanos. Considerar simetricamente os sujeitos e os aparatos técnicos nas pesquisas sobre esse segmento implica trazer para o centro de discussão e análise elementos que, por vezes, são parcialmente invisíveis e desconsiderados. É nas conexões entre elementos heterogêneos que se formam as complexas redes que, aqui, denominamos música ao vivo.

1.1 ENTRE HUMANOS E NÃO HUMANOS

A fim de abordar o caráter híbrido das redes que se formam em torno das expressões musicais, recorreremos, mais uma vez, à Teoria Ator-Rede. Uma das proposições da TAR é considerar os agregados sociais como uma trama de associações composta por atores heterogêneos. Nessa perspectiva, o termo ator designa tudo que age, deixa traço, produz efeito no mundo, podendo se referir a pessoas, objetos, máquinas, instituições, animais etc. Como define Latour (2012, p. 108), “qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator”. Ao propor a utilização da palavra ator para se referir a humanos e não humanos, a TAR problematiza a crença em uma dicotomia rígida entre sujeito e objeto e defende que os

¹² No original: Glossing Bruno Latour, we could say that ‘music’, like ‘society’, does not exist. ‘It is the name that has been pasted onto certain sections of certain networks, associations that are so sparse and fragile that they would have escaped attention altogether if everything had not been attributed to them’. The task for scholars, then, is to trace this ramshackle set of promiscuous associations that spill out across conventional parsings of the world.

artefatos, cujos sentidos são atribuídos pelos homens, participam ativamente das ações cotidianas, provocando transformações.

Além de “determinar” e servir de “pano de fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas “no lugar” dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação for logo de início plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de não-humanos (LATOUR, 2012, p. 108-109).

Assim, percebemos que a TAR reconhece as diferenças entre os dois tipos de atores, sendo essa a condição inerente para o caráter heterogêneo do social. Por outro lado, preconiza que os artefatos podem ser decisivos na constituição do social e, com isso, é necessário que se adote o Princípio de Simetria ou Ontologia Plana, isto é, que se dê igual importância de tratamento para a produção dos humanos e dos não humanos, estudando-os simultaneamente.

A ênfase se desloca da dicotomia entre sujeito e objeto para as diferenças de agências e de ação dos elementos que integram os grupos. Cabe reconhecer que nem sempre os instrumentos metodológicos reconhecem tal realidade e defendem os artefatos como agentes ativos em determinada ação. Para Latour, um ator é definido pelas decorrências de suas realizações, e aquilo que não deixa traço não pode ser considerado um ator. Portanto, apenas podem ser vistos como atores aqueles elementos que produzem efeito na rede, que a transformam e são transformados por ela e são esses elementos que devem fazer parte de sua descrição. Entretanto, não é possível prever que atores produzirão efeitos na rede, que atores farão diferença, senão pelo acompanhamento de seus movimentos.

A ANT sustenta que não devemos supor encerrada a discussão em torno das conexões de atores heterogêneos, que o chamado “social” tem, muito provavelmente, algo a ver com reunião de tipos de atores. Segundo a ANT, se quisermos ser um pouquinho mais realistas, em relação aos vínculos sociais, que os sociólogos “razoáveis”, teremos que aceitar isso: a continuidade de um curso de ação raramente consiste de conexões entre humanos (para as quais, de resto, as habilidades sociais básicas seriam suficientes) ou entre objetos, mas, com muito maior probabilidade, ziguezagueia entre umas e outras (LATOUR, 2012, p. 113).

Quase todas as interações entre as pessoas são mediadas por alguma materialidade e a própria existência humana está diretamente ligada ao desenvolvimento da técnica. Logo, a TAR propõe um enfoque pragmático que não seja centrado nem apenas no técnico, nem

apenas no humano e que possibilite respeitar a dinâmica não linear e não hierárquica das relações entre esses dois campos. Com isso, o modelo de coletividade apresentado pela TAR ultrapassa a dicotomia entre natural e instrumental e exprime o que ocorre em nosso meio: as relações entre indivíduos e materialidades nas práticas cotidianas.

A música é um campo particularmente fértil para vislumbrar essa relação entre humanos e não humanos no estabelecimento de experiências coletivas. A articulação entre instrumentos, repertórios, artistas, fãs, aparelhos de escuta, técnicos de som, produtores, suportes de gravação, locais de execução pública, dentre outros elementos, demonstra que as expressões musicais se materializam sempre por meio de uma rede sociotécnica.


No caso do segmento ao vivo, a infraestrutura para shows e festivais, por exemplo, aparece com frequência nas narrativas de artistas, público, jornalistas e produtores culturais como elemento fundamental na configuração da fruição musical. Howard Becker (2004, p. 17) assinala que:

[t]oda obra de arte tem que estar em algum lugar. Obras físicas, como pinturas e esculturas, têm que estar abrigadas em algum lugar: um museu, uma galeria, um lar, uma praça pública. Música, dança e teatro tem que ser apresentados em algum lugar: um pátio, um teatro ou sala de concertos, um lar privado, uma praça pública ou rua. Livros e materiais similares também tomam espaço – em livrarias e depósitos de distribuidores e nos lares das pessoas. Quais lugares estão disponíveis para exibir ou apresentar ou manter e gozar das obras? Quem está encarregado e é responsável por elas? Como esta organização de lugar restringe o trabalho lá feito? Quais oportunidades elas tornam disponíveis?¹³ (BECKER, 2004, p. 17).

A 13ª edição do Festival No Ar Coquetel Molotov, realizada no dia 22 de outubro de 2016, na Coudelaria Souza Leão, em Recife, ganhou as páginas dos jornais e repercutiu nas redes sociais, não pelo público recorde de mais de 7 mil pessoas ou pela grade de atrações, que reuniu nomes como Céu (SP), Boogarins (GO), BaianaSystem (BA) e Karol Conká (PR), mas por problemas de infraestrutura. No Facebook, diversos frequentadores do evento, como os destacados na Figura 1, a seguir, relataram os problemas:


¹³ No original: “Every artwork has to be someplace. Physical works, like paintings and sculptures, have to be housed someplace: a museum, a gallery, a home, a public square. Music and dance and theater have to be performed someplace: a court, a theater or a concert hall, a private home, a public square or street. Books and similar materials take up space too – in bookstores and distributors warehouses and people’s homes. What places are available to exhibit or perform to keep and enjoy works in? Who is in charge of them and responsible for them? How does this organization of place constrain the work done there? What opportunities does it make available?”.

Figura 1 - Comentários sobre o 13ª Festival No Ar Coquetel Molotov

 **Maurício Carvalho**
3 hrs · 🌐


ÓDIO define minha experiência nesse festival. Fila pra tudo: pra chegar ao evento, pra esperar a van, pra entrar no local do show, pra beber, pra comer, pra sair do local do show, pra andar, pra VIVER. A única coisa que não tinha fila era pra peidar, porque até pra respirar tinha fila - o galpão onde ficava o palco principal entupido de gente, abafado e as pessoas fumando horrores num ambiente sufocante. Foi realmente um inferno. E na hora de ir embora, mais fila. Foi minha primeira vez e foi a última. Só consegui tomar duas cervejas a noite inteira, comer nem pensar. Eu só pensava em sair dali.

👍 Like 💬 Comment ➦ Share

 **Mariana Barreto**
3 hrs · Recife · 🌐

Sobre o Coquetel Molotov: Sensação que estava num jogo de vídeo game e tinha que completar MISSÕES. Era uma missão em TUDO que você ia tentar fazer. Primeiro trânsito pra chegar, e depois que cheguei disseram que não tinha ingresso, MENTIRA! FILA IMENSA pra entrar, pegar a van, comprar copo, comprar bebida, pra ir ao banheiro, INFERNNO! Decepcionada com a organização. Quem fez o evento foram os artistas, apresentações magníficas.

👍 Like 💬 Comment ➦ Share

 **Cecilia Torres**
5 hrs · 🌐

há 13 anos, quando fui pro primeiro festival no ar: coquetel molotov. lá no teatro da ufpe, nunca imaginei o sucesso que esse evento seria. quanto a isso, quero parabenizar a equipe, Ana Garcia e Jarmeson de Lima, vocês são guerreiros por manterem vivo um festival desse porte.

sobre ontem, não consegui ver aquele festival intimista das primeiras edições. massa, o festival cresceu e agora vai pra outras cidades. mas acho que faltou pensar melhor na estrutura pra atender a quantidade de gente que deu ontem na coudelaria souza leão. quando vi o trânsito que enfrentei na caxangá pra chegar, não conseguia acreditar que era em razão do festival. a fila pra entrar, pegar a van, as filas intermináveis dos banheiros, pra conseguir comer ou beber algo. me senti num festival imenso e desorganizado como aqueles de são paulo. não consegui ver o show do boogarins do começo, mesmo tendo saído às 18h30 de casa. desisti de ver o deerhoof porque imaginei o inferno que seria sair dali depois de 1h da manhã, pegar van, taxi, etc. fui pra casa decepcionada.

parabéns sempre pela iniciativa de trazer tantas bandas fudas sempre, de fazer um festival único no brasil. mas repensem totalmente a estrutura pra atender aquela quantidade de gente (tinha umas 8 ou 10 mil pessoas ontem?). da forma que está é totalmente inviável.

👍 Like 💬 Comment ➦ Share

Fonte: <https://www.facebook.com/NOARCM/>.

As declarações do público mostram que aspectos como localização, quantidade de sanitários e funcionamento dos bares influenciam diretamente a experiência musical ao vivo, reforçando que as diferentes configurações espaciais implicam em limites e oportunidades para manifestações artísticas e dinâmicas de circulação da cultura.

De acordo com a Teoria Ator-Rede, os componentes do social podem ser classificados, com base em seus efeitos, em mediadores ou intermediários. Os intermediários são os elementos que transportam significados e informações sem provocar transformação; os mediadores, por sua vez, transportam significados, transformam, traduzem, distorcem, modificando-os e fazendo outras entidades agirem. Como sintetiza Latour (2012, p. 65),

[...] um intermediário pode ser considerado não apenas como uma caixa-preta, mas uma caixa-preta que funciona como uma unidade, embora internamente seja feita de várias partes. Os mediadores, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem valer por um, por nenhuma, por várias, ou uma infinidade. O que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes.

Assim, independente da complexidade dos intermediários, na prática, eles devem ser tomados como uma unidade, pois não são efetivamente atores (ainda que já tenham sido e possam a vir a ser novamente) e, na maioria das vezes, passam despercebidos; eles ficam em segundo plano na análise, pois são apenas meios para se atingir um objetivo maior, instrumentos cujas características não são determinantes nos arranjos sociais. Um mediador, por sua vez, mesmo que apresente uma aparência simples, pode se revelar complexo e apontar em várias direções; deve ser apreendido como um ator, humano ou não humano, porque age ou faz outras entidades atuarem na construção do coletivo; suas particularidades influenciam na construção da rede e, portanto, devem ser consideradas na análise do grupo. Entretanto, Lemos (2013) alerta que a diferenciação entre as noções de intermediários e mediadores é sempre problemática, já que todo transporte implica alguma transformação.

Entendemos que o intermediário faz parte da ação, mas que ele fica em um fundo. O que ele “transporta” não faz outros fazerem coisas. Ele não é, portanto, um mediador, já que não mobiliza outros. O actante é o ator principal, ele está na frente da cena, se inscreve em outros e faz a ação acontecer. Continuando com a metáfora teatral, em um teatro, os intermediários estão lá quando entramos e nos sentamos. Mas a peça só começa quando mediadores tomam a cena. A questão é que como não há essência, um pode virar o outro, a depender de como se constitui a rede, as associações (LEMOS, 2013, p. 47).

Em conformidade com as observações acima, é possível afirmar que o estudo das associações deve, então, identificar e separar os mediadores e os intermediários, reconhecendo que esses diferentes papéis são desempenhados apenas em determinados contextos e não são inerentes a nenhum elemento. Desse modo, a ideia de substância, como

concepção previamente explicativa da ação, é ultrapassada e torna-se possível acompanhar o desempenho dos atores e dos intermediários na constituição de associações híbridas.

Objetos criados pelo homem podem agir de formas imprevistas/indesejadas e ganhar, na relação com os indivíduos ou demais elementos técnicos, usos não planejados, às vezes nem mesmo servindo para aquilo que foram desenvolvidos. Consideremos o simples fato de que um artefato pode quebrar, com reverberações diversas, algumas improváveis, como mencionado anteriormente. Vamos imaginar, como exemplo, a apresentação de uma banda em uma casa noturna de pequeno porte. Logo no início do show, o sistema de som do local deixa de funcionar. O técnico se mobiliza para solucionar o problema e identifica que é necessário substituir uma peça. Não há possibilidade de consertar o equipamento imediatamente, nem existe outro à disposição para dar continuidade ao evento. Como consequência, o grupo fica impedido de apresentar suas canções; o dono do clube tem prejuízos por conta da devolução do dinheiro da venda dos ingressos; e o público volta para casa mais cedo ou se dirige para outro local em busca de diversão. O sistema de som, que até então era um mero intermediário, passou a ocupar o papel de mediador pela força de sua transformação, pelo fato de induzir os demais agentes à reconfiguração de suas atividades e promoção de novas interações entre os elementos que integram a rede.

É preciso destacar que no conceito de rede proposto por Latour não há qualquer alusão à ideia de rede ligada aos meios digitais. No contexto da internet, por exemplo, rede refere-se ao transporte de dados, sem alterações significativas, por longas distâncias. Na TAR, por sua vez, rede não é por onde as coisas se deslocam, não é infraestrutura, nem sociabilidade – embora inclua também essas dimensões. É o próprio movimento associativo que forma o social, refere-se àquilo que se forma na relação das coisas; é o resultado das alianças, dos fluxos e dos movimentos, nos quais os atores envolvidos se influenciam mutuamente e de forma constante. No livro *Jamais Fomos Modernos*, Latour (1994, p. 11) já apresentava essa proposta de rede não como estrutura fixa, mas de caráter aberto e híbrido:

[...] não existe uma rede e um ator colocado na rede, mas existe um ator cuja definição de mundo esboça, traça, delinea, detalha, descreve, projeta, inscreve, registra, lista, grava, marca, ou caracteriza uma trajetória que é chamada rede. Nenhuma rede existe independentemente do próprio ato de traçá-la, e nenhum traçado é feito por um ator exterior à rede. A rede não é uma coisa, mas o movimento registrado de uma coisa. Não se trata de uma rede ser uma representação ou uma coisa, parte de uma sociedade ou parte de um discurso ou parte da natureza, mas do que se move e de como esse movimento é registrado.

Pondera-se que na noção de rede apresentada pelo pensador francês o que importa não é apenas a ideia do vínculo, mas, sobretudo, o resultado das alianças. Além disso, a organização dos elementos é descentralizada e não segue linhas hierárquicas; qualquer ator pode estabelecer conexões com os demais e, conseqüentemente, afetá-los. Assim, existem cadeias de associações mais estáveis do que outras, embora elas sejam sempre passíveis de mudanças em sua composição. A relevância da proposta está justamente em enfatizar a ação, em conhecer de que matéria o social se constitui e seguir a dinâmica de produção e transformação inerente às redes sociotécnicas.

O emprego do hífen busca ressaltar que “ator” e “rede” não são totalmente distintos, mas dois aspectos de uma mesma realidade. Isso porque quando se fala em atores empenha-se em perceber como as redes são formadas pela ação dos mesmos e ao pensar em redes deve-se considerar que os atores são definidos pelas relações que ligam uns aos outros.

Um ator-rede é rastreado sempre que, no curso de um estudo, se toma a decisão de substituir atores de qualquer tamanho por sítios e locais e conectados, em vez de inseri-los no micro e no macro. As duas partes são essenciais, daí o hífen. A primeira parte (ator) revela o minguado espaço em que todos os grandiosos ingredientes do mundo começam a ser incubados; a segunda (a rede) explica por quais veículos, traços, trilhas e tipos de informação o mundo é colocado dentro desses lugares e depois, uma vez transformado ali, expelido de dentro de suas estreitas paredes (LATOUR, 2012, p. 260).

Desse modo, a TAR propõe um movimento cíclico para descrever o desenvolvimento das associações e não somente um modo de caracterizar seus elementos. Além disso, modifica a concepção geral de que as pessoas estão situadas em um nível micro e são influenciadas e determinadas por macroestruturas (classes sociais, gênero etc.) ao mesmo tempo em que podem influenciá-las. Ao questionar a busca por explicações de fenômenos localizados em contextos mais amplos, Latour (2012) propõe compreender que o local e o global não são dados da realidade, mas resultado das redes de relações. O autor desloca o foco para o processo de construção das redes e suas ações e não para categorias previamente estabelecidas, que acabam padronizando o estudo de diferentes casos empíricos. “O macro não está ‘acima’ nem ‘abaixo’ das interações, mas unido a elas como outra de suas conexões, alimentando-as e sendo por elas alimentado” (LATOUR, 2012, p. 257).

A utilização de plataformas virtuais permite visualizar essa relação entre local e global nas cenas musicais como fruto de conectores que possibilitam movimentos de mão dupla. Janotti Junior e Pires (2011, p. 10) destacam que uma cena musical é caracterizada pelas

“interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida”. Connell e Gibson (2003) abordam o caso de cenas de punk rock dispersas geograficamente, mas que interagem por meio da internet e constituem-se mutuamente.

[...] o aumento do uso de recursos da Internet permitiu que muitas subculturas paralelas se tornassem conectadas, aumentando os meios de fluxo de informações através de cenas dispersas. Um efeito disso tem sido desvincular a noção de cena da localidade (embora as cenas continuem a contar com infraestruturas fixas dentro das localidades para sua sobrevivência). Daí sites como www.i94bar.com reúnem cenas punk de garagem da Austrália, Estados Unidos, Noruega, Itália e Suécia, que compartilham um interesse comum nas bandas australianas Radio Birdman e The Scientists e também em ícones dos anos 1960 como MC5 e Stooges, proporcionando uma maior exposição aos novos (e de outra forma obscuros) selos como o Low Impact Label, que abriga grupos como Sewergrooves e Maggots. Para determinados nichos de gêneros pouco amplos o suficiente para sustentar uma cena local, os fluxos de informação geram um sentimento de “comunidade imaginada” central para a ideia de uma cena, mas desconectada de um único lugar (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 107)¹⁴.

Assim, a cena *punk* global não é vista como uma imagem vaga ou uma entidade que carece de existência concreta, mas como resultado de conexões contínuas, estabelecidas pela circulação de informações e produtos musicais em canais como *sites*, *fanzines* e programas radiofônicos e televisivos, entre cenas musicais locais que compartilham afinidades estéticas. Latour (2012) defende que ainda que o contexto seja local, os vínculos e as mediações são sempre heterogêneos, heterotópicos, assíncronos e exercem pressões não isobáricas (com forças distintas), conforme o ponto da rede. O global passa a ser o conjunto de todas as interações locais distribuídas no tempo e no espaço.

O carácter cada vez mais transnacional das cenas musicais seria, então, resultado da facilidade de comunicação e de circulação de produtos musicais. Isso porque se um lugar pretender influenciar outro precisará encontrar meios para isso. “Para tanto, devemos inventar uma série de grampos, para manter a paisagem firmemente plana e forçar, por assim dizer, o

¹⁴ No original: [...] the increasing use of Internet resources has enabled many parallel sub-cultures to become connected, increasing the means of information flow across dispersed scenes. One effect of this has been to de-link the notion of scene from locality (although scenes continue to rely on fixed infrastructures within localities for their survival). Hence websites such as www.i94bar.com bring together niche garage punk scenes in Australia, the United States, Norway, Italy and Sweden, which share a common interest in Australia’s Radio Birdman and The Scientists, and also such 1960s icons as MC5 and the Stooges, while providing a wider exposure to new (and otherwise obscure) labels such as Sweden’s Low Impact label, home to groups such as Sewergrooves and the Maggots (see also Kibby 2000). For particular niche genres barely large enough to sustain a local scene, information flows generate a sense of ‘imagined community’ central to the idea of a scene, but disconnected from a single place.

candidato com papel mais ‘global’ a sentar-se ao lado do ‘local’ que alega explicar, em vez de permitir que ele salte as suas costas” (LATOUR, 2012, p. 252).

A formação e o fluxo das redes, por sua vez, podem ser vislumbrados por intermédio do processo de translação ou tradução, que se refere ao diálogo ou a ação que os diversos atores estabelecem entre si, sem causalidade facilmente identificável. É o elo que coloca os elementos humanos e não humanos em relação, produz agenciamentos, gera comprometimento dos envolvidos em uma causa comum e resulta em processamento, na troca e na transformação das redes sociotécnicas. Dessa forma, aproxima-se também da ideia de mediação, de Martín-Barbero, sendo os dois termos utilizados constantemente nas análises da TAR como sinônimos. Para Callon, a translação é uma noção simples, mas fundamental. “A ideia de tradução corresponde à circulação e transporte, a tudo o que faz que um ponto se ligue a outro pelo fato da circulação” (2008, p. 308). É difícil imaginar o desenrolar de alguma ação, por mais banal que seja, sem a ocorrência de translações envolvendo uma trama de atores de natureza diversa.

Tomemos como referência a gravação de uma canção em um estúdio profissional, que conta com salas, instrumentos, equipamentos e técnicos para transformar o som de uma banda em um arquivo digital que, mais tarde, será disponibilizado na internet¹⁵. Antes da gravação efetivamente, a banda realiza ensaio para que o técnico possa regular o nível dos graves, médios e agudos que serão captados das vozes e dos instrumentos. O processo se inicia com o baixo e a bateria construindo a base da gravação. Para ajudar na marcação do ritmo da música, um clique fica pulsando constantemente no retorno, um fone de ouvido pelo qual os músicos ouvem o que todos estão tocando. O resto da banda grava logo em seguida, em algumas sessões. Depois de captado, o som passa por um pré-amplificador e chega à interface, aparelho que digitaliza o áudio antes de enviá-lo ao computador. No processo de edição, produtor e técnico manipulam o som graficamente por meio de softwares, ajustando a afinação, recortando e juntando os melhores trechos de cada sessão para montar a versão ideal da música. O som chega separadamente em cada um dos mais de 90 canais da mesa de som. Na mixagem, realizada com a ajuda de equalizadores e outros aparelhos, são programados, canal por canal, efeitos e variações de volume que dão mais dinâmica à canção. Todo o som é condensado em dois canais – direito e esquerdo – para obter o efeito estéreo que se ouve em qualquer fone de ouvido. A etapa final é a masterização, que resulta na produção do arquivo

¹⁵ A descrição do processo de gravação tomou como base matéria publicada na revista *Superinteressante* sobre o tema. JOKURA, T. Como é feita a gravação de uma música? **Site Superinteressante**, 2018. Disponível em: bit.ly/2Om1lR3. Acesso em: 09 abr. 2019.

de áudio compactado, em MP3, por exemplo, que será disponibilizado pelo grupo em suas redes sociais.

Dessa forma, a gravação de uma música foi resultado do envolvimento de vários atores, que executaram tarefas consecutivas e interdependentes para alcançar um objetivo final. Nesse processo, as responsabilidades foram transferidas gradativamente de um ator para outro, configurando o que Latour (2012) denomina delegação, isto é, a distribuição e transferência de tarefas entre humanos e não humanos. À medida que as etapas foram se desenvolvendo, uma rede passou a ser construída pelos agentes que se mobilizaram em torno da ação coletiva, do registro da canção.

Em virtude dessa proposta relacional e performativa entre pessoas e materialidades é que a Teoria Ator-Rede tem sido utilizada por diversas áreas do conhecimento como uma ferramenta para compreender a composição dinâmica e diversificada dos agrupamentos. Nas palavras de Lemos (2013, p. 37):

[a] questão principal proposta pela TAR às ciências sociais como um todo é, a meu ver, dedicar atenção à dinâmica de formação das associações, aos movimentos e aos agenciamentos, à distribuição da ação entre atores diversos, humanos e não humanos, a partir de uma simetria generalizada. Ela é uma sociologia da mobilidade. É nesse sentido, ao mesmo tempo crítico e móvel, que Latour propõe ver a TAR como uma “associologia”, já que dirige a atenção ao que se está construindo como híbridos por meio de associações. Nesse movimento, controverso na maioria dos casos [...], pode-se compreender a ciência e as demais formas associativas que compõem o social.

O diálogo com a TAR possibilita abrir a caixa-preta da música ao vivo e vislumbrar como esse segmento do mercado se materializa em diferentes circunstâncias, por meio de associações híbridas, que resultam de relações e práticas desenvolvidas por atores humanos e não humanos, e estão sujeitas à reconfiguração com a entrada de novos elementos. Como orienta Latour (2012, p. 257), “contar uma história de ator-rede é ser capaz de apreender essas muitas conexões, sem estragá-las desde o começo com a decisão a priori sobre ‘qual é o verdadeiro tamanho’ de uma interação ou de um agregado social”. Assim, o que chamamos de música ao vivo é sempre circunstancial, resultado provisório de um processo negociado e sujeito a tensões e novas instabilidades.

1.2 PERFORMANCE DE GOSTO

A interlocução com a Teoria Ator-Rede permite também refletir sobre como as experiências presenciais de consumo musical são também manifestações de gosto. Na busca por tentar compreender, de forma mais expandida, os fenômenos relativos ao gosto, Antoine Hennion (2011) adotou como pressupostos as concepções da TAR, em especial a importância das mediações entre sujeitos e objetos, e propôs uma virada pragmática dos estudos sobre o tema. Na perspectiva do autor, o gosto é resultado de uma vinculação afetiva entre os sujeitos, a música e as materialidades tecnológicas.

Enquanto boa parte das abordagens da sociologia tradicional, em especial os trabalhos de Bourdieu (1979), considera o gosto¹⁶ como uma mera reprodução da hierarquia de posições sociais, Hennion aposta no caráter ativo das práticas culturais, evidenciando a capacidade das pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente refletir uma ordem existente. Por consequência, o autor propõe discutir o gosto, especialmente pela música, como uma atividade coletiva e reflexiva, superando os paradoxos encontrados nas análises de sociólogos, musicólogos, etnomusicólogos e culturalistas.

Concebendo o gosto como atividade reflexiva dos amadores, é possível recuperar a importância dos objetos sobre os quais se apoiam essas práticas; dos formatos e procedimentos com frequência bastante elaborados que os amadores empregam e discutem coletivamente para garantir sua felicidade; da natureza da atividade desenvolvida; das competências envolvidas e portanto, sobretudo, de suas capacidades criativas, e não só reprodutivas (HENNION, 2011, p. 255-256).

Sob esse viés, uma compreensão ampla sobre a natureza do gosto musical deve passar por cada mediação, observar cada dispositivo, ver cada situação se desenrolar e acompanhar a maneira como circulam peças, linguagens, corpos, coletivos, objetos, formas de julgar e práticas de escuta, produzindo, ao mesmo tempo, conjuntos de expressões musicais e públicos prontos para recebê-los. Trata-se de considerar as ligações, os gostos, os modos de fazer e os prazeres dos ouvintes como uma atividade em si mesma e uma competência desenvolvida, passível de autocrítica, em vez de um simples jogo passivo de diferenciação social.

Dito de outra maneira, trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma “constatação”. Quando alguém

¹⁶ Gosto, aqui, definido como a faculdade de julgar os valores estéticos de maneira imediata e intuitiva (BOURDIEU, 1979a, p.109), é uma escolha forçada pelas condições de existência (BOURDIEU, 1979a, p.199-214).

diz que gosta de ópera ou de rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa. A música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir (HENNION, 2011, p. 260).

Logo, o gosto passa a ser visto não como uma propriedade fixa e simbólica dos indivíduos que pode ser desconstruída analiticamente, mas como uma espécie de comportamento. Ir a um show, assistir a um videoclipe, tocar um instrumento musical, discutir sobre o novo single de um artista são ações corriqueiras que, além de afirmarem preferências musicais, reconfiguram a própria ideia de gosto.

Hennion (2011) indica quatro componentes iniciais que continuamente se redefinem e conformam os gostos a partir de suas próprias elaborações e o constituem na condição de atividade reflexiva. São eles: os coletivos, aqui identificados como culturas estéticas; os dispositivos e as condições de gostar (tempo, espaço, ferramentas, regras, rituais, formas etc.); o corpo que experimenta (o gosto como modo de trabalho que implica engajamento sensível); e, por fim, os objetos do gosto, suas características e o “retorno” que eles oferecem. Assim, percebe-se que o gosto musical pode ser relacionado ao que Hesmondhalgh (2013) afirma ser o motivo da importância da música em nosso cotidiano e das afetações emocionais que ela nos provoca: o fato da música ser, ao mesmo tempo, íntima e social, privada e pública.

É no propósito da compreensão dessas relações que a noção de performance de gosto torna-se fundamental para uma abordagem que leve em consideração as manifestações sobre gosto musical nos diversos contextos. Cultivar o gosto por um gênero musical ou artista é um processo que é atualizado cotidianamente, seja para confirmar ou desmentir afetos anteriores, a partir de mediações bastante heterogêneas, e frequentar shows ao vivo é uma das formas de concretizar a experiência musical.

Nesse sentido, o intenso compartilhamento e a conseqüente viralização de materiais oriundos da música pop nas redes digitais podem ser categorizados como manifestações do gosto. Diariamente, os sites de redes sociais são preenchidos com postagens de conteúdos relativos ao gosto pessoal dos usuários. São vídeos do YouTube, canções do SoundCloud, imagens de artistas, links com textos, *posts* de blogs ou notícias sobre música. Nesse processo, produtos musicais são escutados, ironizados, compartilhados, curtidos de forma frenética e despertam discussões polarizadas entre os que amam e os que odeiam

determinados artistas e/ou expressões musicais. Tais conversações e críticas desvelam aspectos cotidianos a respeito do consumo de produtos culturais mediados pelos objetos técnicos.

Um caso empírico que ilustra bem o desenrolar das performances de gosto nas redes digitais é o hábito de filmar shows e postar os vídeos nas redes sociais. Tornou-se comum ver pessoas utilizando *smartphones*, câmeras e até *tablets* para registrar apresentações musicais de grande ou pequeno porte. O surgimento de aplicativos, como o Periscope¹⁷, o crescimento do número de canais no Youtube especializados em vídeos de shows e a popularização da função “stories”¹⁸ nas diversas redes sociais revelam que grande parte desse conteúdo produzido destina-se ao compartilhamento.

Entretanto, apesar de sua inegável onipresença, a prática de registrar shows divide opiniões, pois interfere na fruição do espetáculo, tanto para quem está filmando quanto para o resto do público. Alguns artistas criticam o hábito, dentre eles o grupo norte-americano Yeah Yeah Yeahs que, em suas performances, pede aos fãs que não assistam ao show através das telas do celular ou de câmeras.

“Por favor, não veja o show através da tela do seu celular ou de sua câmera. Tire essa m* daí e faça um favor a quem está atrás de você”. Esse aviso nada simpático foi afixado na entrada da apresentação da banda Yeah Yeah Yeahs em Nova York no domingo (9). O apelo do grupo norte-americano reflete uma tendência cada vez mais comum em eventos de entretenimento ao redor do mundo. Registrar a experiência parece estar se tornando mais importante do que vivê-la no momento em que ela acontece (O GLOBO, 2013, ONLINE)¹⁹.

Um exemplo desse hábito cultural que ganhou notoriedade ocorreu durante os shows do grupo inglês Radiohead no Brasil, em 2009. As duas apresentações, uma no Rio de Janeiro e outra em São Paulo, foram acompanhadas por mais de 50 mil pessoas e fizeram parte da turnê do álbum *In Rainbows*, lançado em 2007, de forma revolucionária para a época – o quinteto permitiu que cada um de seus fãs decidisse quanto pagaria pelo disco na hora de fazer o *download*.

¹⁷ Periscope é um aplicativo de *live streaming* (transmissão ao vivo), disponível para dispositivos móveis com tecnologia iOS ou Android.

¹⁸ A função “stories” possibilita disponibilizar conteúdo (fotos e vídeos) de forma efêmera, isto é, o material postado desaparece depois de algum tempo. O recurso popularizou-se com o app Snapchat e depois foi assimilado por redes como o Instagram, o Facebook e o WhatsApp.

¹⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/habito-de-filmar-fotografar-eventos-culturais-divide-opinioes-8081259>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Como em qualquer outro show, grande parte do público registrou momentos da apresentação em seus dispositivos e postou os vídeos em sites de redes sociais. A atitude corriqueira foi determinante para o desenvolvimento do Projeto Rain Down, que recriou na íntegra os dois shows do Radiohead no Brasil, usando apenas gravações feitas pelo público.

A iniciativa foi do *webdesigner* paulistano Andrews Ferreira que acompanhou o show da banda em São Paulo e, após a apresentação, procurou no YouTube vídeos da apresentação. Ele encontrou vários trechos, muitos da música *Paranoid Android*, porém nenhum dos vídeos estava completo. Na intenção de ter a música na íntegra, Andrews capturou os vídeos, feitos por diferentes pessoas e com qualidades diversas, e editou todos em uma versão multicâmera. O resultado foi compartilhado através das redes digitais e recebeu um expressivo número de comentários no Youtube. Com a repercussão positiva, Andrews decidiu dar continuidade à empreitada, editando e disponibilizando os vídeos de todas as canções dos shows dos roqueiros ingleses no Brasil. Para organizar, faixa a faixa, as apresentações do Radiohead no Brasil centenas de pessoas participaram espontaneamente de diferentes formas: enviando vídeos ou fotos, apresentando sugestões, comentando e divulgando o trabalho.

Nesse sentido, percebe-se que as pessoas que filmam shows em seus celulares não estão fazendo isso apenas pelas memórias, mas também para apresentar uma imagem delas mesmas nas redes digitais, onde as personalidades são basicamente uma enumeração de gostos, que também são construídos nesse processo.

Dessa forma, entendemos que os perfis pessoais em sites de redes sociais são marcados, por um lado, pela individualidade e singularidade de seus usuários – que optam por (não) publicar certos conteúdos - tais como fotos, links para reportagens, entre tantos outros - de determinados modos, como por exemplo fotos apenas do rosto no perfil, uso de certos emoticons ao tecer comentários, etc. Mas, por outro lado, também são marcados pelas afiliações dos mesmos, que podem se dar inclusive para grupos bastante numerosos e heterogêneos, como as milhares de pessoas que “curtem” determinada marca/empresa/produto cultural; e por padrões de comportamento, como o tipo de foto do perfil ou a utilização dos mesmos trechos de música ou aforismos (SÁ; POLIVANOV, 2012, p. 578-579).

Entretanto, ainda que a Internet tenha contribuído para uma maior repercussão e abrangência das performances de gosto, por meio do compartilhamento de imagens de shows, é importante ressaltar que esse processo sempre marcou a circulação da música popular, permitindo ainda um contato mais estreito e rápido entre cenas dispersas geograficamente. Até a década de 1990, as gravações de apresentações ao vivo de bandas e artistas eram raras e só existiam graças a ação de alguns poucos fãs, que tinham acesso a equipamentos de

gravação e se arriscavam a levá-los aos shows. Esses registros acabaram dando origem aos *bootlegs*, termo utilizado para descrever discos e fitas VHS que eram comercializados e trocados, mas que não constavam no catálogo oficial das bandas.

Um *bootleg* era uma gravação não autorizada pelo artista, ou pela gravadora ou pelas duas partes. Elas podiam ocorrer de várias formas, como pela utilização de câmera VHS ou gravador de voz escondido no meio do público. Outros métodos eram mais sofisticados, como o uso de equipamento profissional de gravação acoplado ilegalmente à mesa de som e filmagens profissionais destinadas aos telões da casa, que acabavam vazando. A produção de *bootlegs* foi global e criou uma subcultura de gravação, trocas e comercialização desses registros²⁰, conforme explana matéria publicada sobre o tema na revista Vice:

Antes da internet, partes do mundo já se conectavam por causa de música. Existiam bootleggers na Europa, nos EUA, no Japão e no Brasil. Aqui no Bananão, bootleg tinha nome e sobrenome, Roberto Souza. Conhecer sua história é conhecer a história dos bootlegs no Brasil.

O engenheiro, hoje com 58 anos, gravou em vídeo praticamente todos os nomes do rock que passaram pelo país entre 1986 e 1995. Nas contas dele, foram cerca de 70 shows, incluindo nomes como Motörhead, Deep Purple, Black Sabbath, Yes, The Cult, Kiss, Ramones, Bon Jovi, AC/DC, Skid Row, Iron Maiden, Ozzy, Faith No More, Metallica, Judas Priest, Slash, Pantera, Aerosmith e Alice Cooper. “Eu filmava porque eu gostava. Todo mundo quer ter uma recordação dos shows que vai”, diz ele.

A partir do começo dos anos 1970, gravações de artistas começaram a se espalhar na gringa, primeiro em vinil e depois em fitas K7. O apetite era tão grande que acabou incentivando algumas bandas a lançar material ao vivo, como o Kiss, que em 1975 soltou o clássico “Alive”. No fim da década, as fitinhas já chegavam ao Brasil e Roberto começou uma coleção, o que permitiu que fizesse seus primeiros contatos com a comunidade global de bootleggers. As listas de trocas surgiam em anúncios de revistas gringas de música, e as trocas rolavam via correio – se tudo rolasse rapidamente, as fitas chegavam em até 1 mês e meio.

Mas, para ele, só o som não bastava. Ele queria IBAGENS! As coisas começaram a mudar a partir de 1982, quando a Sharp lançou o primeiro videocassete do Brasil. No ano seguinte, o Van Halen passou por aqui e teve show transmitido pela Band. Roberto pirou com a possibilidade de registros em vídeos e gravou o Van Halen. Dois anos depois, foi a vez do primeiro Rock in Rio virar fita VHS. Com essas pepitas na mão, ele começou a anunciar em revistas gringas, a ideia era fazer trocas e aumentar a coleção particular.

Os gringos piraram no material que ele tinha, e ele começou a receber dezenas de cartas propondo trocas. Em pouco tempo, o cara tinha virado uma espécie de Central do Brasil dos bootlegs. Para qualquer estrangeiro que quisesse fitas daqui, Roberto tinha virado um nome quase obrigatório – ao

²⁰ A história de *bootleggers* de diversos países, dentre eles o Brasil, foi registrada no documentário “Bootleg Cowboys - The Music Industry’s Outlawed Historians”, lançado em 2016. A produção é totalmente independente e foi realizada por Gary Shurtleff, 47, um *bootlegger* aposentado da região de San Francisco, Califórnia.

passo que a sua coleção pessoal de fitas também aumentava (ROMANI, 2017, ONLINE)²¹.

Portanto, a performatização do gosto implica ainda no estabelecimento de distinções dentro dos agrupamentos. Indivíduos que frequentam mais shows, produzem ou têm acesso a mais materiais sobre determinados artistas ou gêneros musicais, como o webdesigner Andrews Ferreira e o engenheiro Roberto Souza, são conseqüentemente mais conhecidos e, em alguns casos, tornam-se tão populares que viram uma espécie de “sub-ídolos”. Pelo acúmulo de conhecimento e de vivências com determinados produtos culturais, são referências para o grupo e contribuem para o fortalecimento de comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008), conectando pessoas que, mesmo dispersas geograficamente, consomem os mesmos produtos musicais e possuem visões semelhantes sobre questões como criatividade, valor estético, mercado e identidade.

1.3 SEGUINDO OS ATORES

A aposta na TAR como ferramenta para o entendimento do processo de construção de alianças na área da música encontra mais um desafio: como apreender o coletivo de mediações e negociações de interesses que mantêm articulados humanos e não humanos que dão concretude às experiências musicais presenciais? De que forma os estudos sobre esse segmento podem ampliar a presença de diferentes mediadores nas descrições das redes que são acionadas pela música ao vivo?

Para lidar com a malha de conexões que a música agencia devemos, antes de tudo, reconhecer que não existem associações estáticas, mas em processos contínuos de formação. As redes são constituídas pela constante redefinição, realizada pelos seus porta-vozes, de seus objetivos, limitações e características. Como propõe Latour (2012, p. 56), “O delineamento de grupos é não apenas uma das ocupações dos cientistas sociais, mas também a tarefa constante dos próprios atores. Estes fazem sociologia para os sociólogos, e os sociólogos aprendem deles o que compõem seu conjunto de associações”.

Por isso, a TAR propõe como princípio básico “seguir os próprios atores”, a fim de descobrir quais definições esclareceriam melhor as associações por eles estabelecidas. Trata-se, sobretudo, de deixar não só o fenômeno falar, mas literalmente os atores que permitem sua

²¹ Disponível em: https://noisy.vice.com/pt_br/article/maior-bootlegger-brasil-roberto-souza. Acesso em: 27 jan. 2017.

existência. Por estarem mais envolvidos no assunto, eles teriam um entendimento especialmente valioso. Como sintetiza Latour (2012, p. 51), “a primeira característica do mundo social é o constante empenho de algumas pessoas em desenhar fronteiras que as separem de outras”. Dessa forma, ele recomenda que o analista respeite o “objeto” e busque descrevê-lo, esperando que ele se mostre por si.

Em acordo com essa premissa, os concertos ao vivo, como espaços de partilha de valores, interesses e afinidades, envolvem negociações entre seus participantes e posicionamentos em relação a outros eventos. Além disso, podem ser compreendidos com base em uma série de rastros deixados pelos atores, pontuando as práticas, os gostos e os rituais de pertença.

Os rastros dos atores que articulam determinada associação em torno da música permitem identificar diferentes pontos de vista sobre o processo de instauração dos eventos, seus limites, lógicas de pertencimento, definições estéticas, posicionamentos valorativos etc. A proposta sugere que a observação do fenômeno – a prática do empirismo e a rejeição a quadros de referência – deve ser a base de uma pesquisa. A melhor maneira de compreender um coletivo é abandonar as categorias sociológicas globais e dirigir o olhar para os momentos em que eles tomam forma, nos quais noções fundamentais, ideologias e projetos estão sendo construídos e debatidos.

Lemos (2013) indica que, no desenvolvimento de pesquisas inspiradas pela TAR, o analista deve lançar mão de lentes de observação que permitam identificar as diferentes posições que estão em negociação no processo de formação das associações e conhecer as dimensões da rede sociotécnica. Para o autor, “uma das primeiras ações é mapear as declarações e ligá-las às questões que emergem da literatura científica, criando um banco de dados sobre essas declarações dispersas e os documentos da literatura” (LEMOS, 2013, p. 115). Tal mapeamento permitiria observar vários pontos de vista, visualizar a distribuição das ações, identificar os atores, revelar as mediações e agenciamentos.

Como afirma Latour (2012, p. 118),

[p]ara serem levados em conta, os objetos precisam ingressar nos relatos. Quando não deixam traços, não fornecem nenhuma informação ao observador e não produzem efeitos visíveis em outros agentes. Permanecem em silêncio e deixam de ser atores: literalmente, não são mais levados em conta.

Desse modo, percebemos que as narrativas cotidianas de pessoas que vivenciam a cena revelam constantemente aspectos importantes das relações que se estabelecem entre os

diversos atores. Seja por meio de entrevistas, coleta de depoimentos e/ou da reunião de publicações em sites, blogs, jornais impressos e redes sociais, o pesquisador pode captar, de maneira atenta, os conflitos e polêmicas instituídos no interior das cenas. Nessas estratégias, há reverberações da atividade jornalística, como também do trabalho do etnógrafo. “É como se disséssemos aos atores: Não vamos tentar disciplinar vocês, enquadrá-los em nossas categorias; deixaremos que se atenham aos seus próprios mundos só então pediremos sua explicação sobre o modo como os estabeleceram” (LATOUR, 2012, p. 44).

Assim, a TAR busca dar aos atores um espaço para se expressarem e para que eles sejam protagonistas na elaboração de conceitos, teorias e categorias. Nesse sentido, seu propósito não é explicar, mas descrever o que os atores fazem, estabelecendo relações, comparações e organizando os relatos, que permitam o traçado da rede composta por atores humanos e não humanos.

Definirei um bom relato como aquele que tece uma rede. Refiro-me com isso a uma série de ações em que cada participante é tratado como um mediador completo. Em palavras mais simples: um bom relato ANT é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas observando. Em vez de simplesmente transportar efeitos sem transformá-los, cada um dos pontos no texto pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de uma nova translação (LATOUR, 2012, p. 189).

A descrição, a partir dos rastros deixados pelos atores, acaba por revelar o processo de produção da existência de determinado grupo. Apoiada em Bruno Latour, Pedro (2008, p. 12) aponta que o processo descritivo deve, minimamente:

1) Buscar uma porta de entrada – É preciso encontrar uma forma de – entrar na rede [...] e, de algum modo, participar de sua dinâmica. 2) Identificar os porta-vozes – [...] é preciso identificar aqueles que “falam pela rede”, e que acabam por sintetizar a expressão de outros actantes [...], não se pode deixar de tentar buscar as vozes discordantes’ [...]. 3) Acessar os dispositivos de inscrição, ou seja, tudo o que possibilite uma exposição visual [...] e que possibilitam objetivar a rede; 4) Mapear as ligações da rede – Trata-se aqui de delinear as relações que se estabelecem entre os diversos atores e nós que compõem a rede. Envolve as múltiplas traduções produzidas pelos atores, ressaltando-se suas articulações, em especial: os efeitos de sinergia ou de cooperação na rede; os efeitos de encadeamento ou de repercussão da rede; as cristalizações ou limitações da rede (PEDRO, 2008, p. 12).

Entretanto, é importante salientar que os relatos se configuram também como mediadores, pois um texto nunca é um intermediário de uma realidade indiscutível, mas

sempre resultado de uma seleção de informações e mediação de falas. No caso específico da música ao vivo, ao seguir os atores em ação e acompanhar de perto o desenvolvimento das dinâmicas em torno das práticas musicais, o pesquisador assume o papel de mais um dos diversos porta-vozes do agrupamento, falando por muitos, coletando e mediando argumentos.

A produção dos relatos, baseando-se na TAR, exige que o analista escolha, de maneira consciente, caminhos para seguir os atores. Assim, as cartografias produzidas dizem respeito sempre a uma situação e a um momento específico e, conseqüentemente, podem se tornar fontes de novos debates, possibilitando novas performances e produções de existência.

2 A CENTRALIDADE DA MÚSICA AO VIVO: ENTRE O SENSÍVEL E O ECONÔMICO

O crescimento da música ao vivo é um processo que está diretamente relacionado com a cultura contemporânea. Conforme apontado no capítulo anterior, pode-se atribuir esse crescimento a diversos fatores – tecnologia digital, popularização das mídias, reestruturação da indústria da música, novas plataformas de escuta, novos circuitos sonoros e a ampliação de um mercado musical independente. No campo da economia, a música ao vivo está fortemente ligada à ideia de consumo de shows e festivais, ou seja, na produção, distribuição e circulação da cadeia produtiva da música ao vivo. Enquanto nos aspectos sensíveis, as experiências individuais e coletivas são intimamente demarcadas por questões de gostos, valores e experiências estéticas. Em direções múltiplas, o sensível é o estímulo que os sentidos captam da natureza e das coisas, ou seja, “as sensações são seu princípio mais básico e importante” (CONDILLAC, 1993, p. 4).

Para melhor compreender o debate conceitual na esfera econômica, ainda é característico partir de definições que enfatizam os produtos materializados e o consumo destes. Uma vez que objetos e produtos midiáticos são, em geral, feitos para consumo, a intenção é acelerar a produção de bens simbólicos e garantir que um maior número de pessoas consiga usufruir. Aqui, não se trata de uma crítica aos formatos de produção e consumo de uma sociedade capitalista, mas apontamentos dessa cultura do consumo que vem crescendo muito nos últimos anos. Canclini (2010, p. 60) reforça que a consumação “é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas”.

É possível destacar que para todo nicho cultural existe um público específico, mas que não são totalmente fixos, eles se dispersam em diferentes mercados. Na sociedade contemporânea, a aquisição acelerada dos produtos faz com que as indústrias procurem trabalhar o redimensionamento de seus atrativos, fortalecendo a competição mercadológica. E ampliando, de forma eficaz, estratégias que dialoguem com o sensorial na construção de símbolos e significados das obras musicais – a fim de provocar novas necessidades de consumo e de experiências. Em relação ao público, Canclini (2013, p. 150) indica que

O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidades diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas.

Historicamente, as interpretações acerca das estatísticas de consumo cultural devem levar em consideração as diversas formas de avaliação, já que são definidas por sociólogos, economistas e, até mesmo, por comunicólogos. Isso implica a importância de se reconhecer o público, o mercado a ser analisado e o grau individual e coletivo de um bem cultural que está intrinsecamente ligado ao prazer e a vontade do público. Para exemplificar tal afirmação, Françoise Benhamou (2007) destaca que um museu recebe diariamente vários visitantes, no entanto, o consumo das obras expostas no ambiente é feito coletivamente, por muitas pessoas num mesmo lugar e individual, já que alguns indivíduos podem passar alguns segundos admirando o trabalho artístico e outros longos minutos. “O prazer e a vontade de consumir aumentam proporcionalmente ao consumo. Por consequência, os gostos parecem evoluir no curso do tempo, contrariamente ao princípio de racionalidade dos consumidores” (BENHAMOU, 2007, p. 30).

No caso da música, especificamente os shows e festivais, o consumidor está decidido sobre seus gostos, suas escolhas e o prazer que terá nas performances ao vivo, produzindo, assim, um determinado prazer que obtém ao consumir um show de seu artista ou banda favorita. Claro que existem exceções, um determinado indivíduo pode não conhecer alguma banda, ir ao show influenciado por amigos, ser então impactado da mesma forma e se tornar um fã e um provável consumidor ativo. Assim o indivíduo torna-se um consumidor produtivo, aumentando as chances de ter novas experiências sonoras.

Nesse sentido, parece relevante observar exatamente a convergência entre dois “territórios”: o valor e o gosto, a partir do consumidor na cultura contemporânea. O tempo todo são engendradas novas formas e novos relatos sobre questões de gosto e de valor, através das representações de músicos da cultura pop e os fãs/consumidores. O valor da música ao vivo é resultado de realizações e produções culturais, a exemplo dos grandes festivais do cenário *mainstream*, como o Rock In Rio – um dos maiores festivais do mundo e o maior do Brasil, chegando em sua sétima edição, em 2017; Lollapalooza Brasil – tornou-se um evento

importante para a cidade de São Paulo, destinado ao público *indie*²², com atrações do rock alternativo, pop rock, eletrônica, dentre outros; e o Tomorrowland – festival que engloba uma variedade de gêneros musicais prestigiados durante três dias de evento.

Pensando nestes eventos, com todas essas possibilidades de gênero musical, atração nacional e internacional e uma programação diversificada dos espetáculos musicais, vale mencionar que fomentam experiências nos festivais. Esses eventos são elaborados não somente para o consumo de shows, mas para garantir diversas formas de experiências, fortalecendo, dessa forma, a dimensão cultural da música ao vivo. Em relação a esses eventos, Herschmann e Queiroz (2012, p. 100) apontam para “uma espécie de ‘megaparque temático’, no qual é possível não só dançar e assistir aos shows, mas também, entre outras coisas, comprar acessórios e/ou discos, jogar videogames e/ou desfrutar de atividades típicas de uma área de entretenimento”, ou seja, são festivais com grande estrutura arquitetônica e que permitem ao público consumir outros elementos que compõem o evento.

Baudrillard (2008, p. 15) acrescenta que “à nossa volta, existe hoje uma espécie de evidência fantástica do consumo e da abundância, criada pela multiplicação dos objetos, dos serviços, dos bens materiais [...]”; desse modo, chama a atenção para os “modelos consumíveis” numa sociedade de consumo ativo, independentemente de crises econômicas. O autor destaca, ainda, características importantes acerca da sociedade contemporânea, criando novos espaços para o público consumidor, moldando as relações de consumo e a importância que as mercadorias podem ter para o indivíduo no cotidiano.

Assim, no campo da música, Herschmann (2010b) salienta que a indústria musical vem dando sinais de recuperação com a força do mercado de concertos ao vivo, uma vez que este consumo proporciona “experiências únicas e memoráveis”. De fato, percebe-se que no Brasil a crise econômica pode não ter afetado diretamente o mercado de música ao vivo, pois, segundo os jornalistas Eduardo Nunomura e Jotabê Medeiros, ambos da Revista Carta Capital, ao publicarem uma matéria sobre o esgotamento de ingressos de show da banda irlandesa de rock U2 e os ingressos do festival Rock in Rio:

Que tipo de crise é essa? Em menos de duas horas, sumiram todos os ingressos para os três shows do U2 no Morumbi, em outubro. São três estádios lotados, uma estimativa de público de mais de 200 mil pessoas. Detalhe: os ingressos custavam até 1.360 reais e havia filas online para comprar de até 70 mil pessoas. O Rock in Rio 2017, que será realizado nos dias 15, 16, 17, 21, 22, 23 e 24 de setembro, no Parque Olímpico do Rio,

²² Gênero musical surgido no Reino Unido e Estados Unidos durante a década de 1980. É enraizado em gêneros mais antigos, como o rock alternativo e que tenha uma produção independente.

esgotou os ingressos ainda no início de abril (o preço era de 455 reais), também em poucas horas. São 700 mil pessoas em 7 dias de evento, com atrações como Justin Timberlake, Lady Gaga, Aerosmith e outros (NUNOMURA; MEDEIROS, 2017, ONLINE).²³

De acordo com o Rockin' Chair²⁴ – site sobre a agenda de shows internacionais do estado de São Paulo –, registrou-se um aumento substantivo no preço dos ingressos no País. No ano de 2014, o preço médio dos megashows era de R\$ 420,00. Em 2018, estava com o preço médio em R\$ 525,00, ocorrendo um aumento de 25% entre os anos de 2014 até 2018, sendo um aumento significativo. Na capital baiana, a venda pela internet para o show do cantor britânico Paul McCartney foi esgotada em pouco tempo. O evento estava marcado para o dia 20 de outubro de 2017, mas em maio do mesmo ano os ingressos já estavam vendidos. Além de Salvador, os ingressos para os shows em Porto Alegre, Belo Horizonte e São Paulo também se esgotaram pela internet.

Claro que os exemplos acima estão relacionados com artistas do cenário *mainstream*, em que a relação entre produto e consumo do público é diferente. No entanto, o mesmo acontece com espetáculos alternativos, menores e independentes, como o show do cantor norte-americano Devendra Banhart, que aconteceu em Salvador (setembro de 2017), e esgotou as entradas cinco meses antes do evento. Além da capital baiana, a turnê do músico pelo Brasil passou por Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, isso aponta que a circulação e o crescimento de turnês internacionais no País vêm se consolidando ainda mais.

Em linhas gerais e com base na subjetividade de outros gêneros musicais, Simone Sá (2011) e Felipe Trotta (2010) relatam sobre as formas de negócios atrelados à música popular periférica, especificamente o funk carioca e o forró eletrônico cearense. A experiência da música ao vivo nesses gêneros musicais surge na análise da promoção e do consumo do circuito excessivo e heterogêneo do funk e do forró eletrônico pelas diversas camadas sociais. Sá (2011, p. 14) reforça sobre as

estratégias apontadas na atualidade como inovadoras para lidarem com a crise da indústria fonográfica a partir do declínio da venda de produtos físicos tais como CDs e DVDs. Pois, mesmo reconhecendo que não há mais uma fórmula única para os negócios musicais hoje [...] a ênfase nos shows em detrimento da venda de suportes físicos se mostra fundamental. A

²³ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/960/megashows-com-ingressos-esgotados-sem-crise-para-os-ricos>. Acesso em: 01 ago. 2017.

²⁴ O site tem informações sobre as apresentações, de qualquer gênero musical, que acontecem no Estado de São Paulo.

horizontalização da cadeia produtiva e a valorização da mão de obra, das relações sociais locais e do mercado informal são elementos centrais dos novos negócios da música que foram antecipados por estes gêneros musicais, justificando sua inclusão como exemplos vigorosos de soluções criativas dentro da cadeia do entretenimento na atualidade.

Nessa direção, Trotta (2010, p. 258), em relação ao forró eletrônico, completa que “o vetor principal de divulgação e experiência musical não é o disco, mas o show. [...] os empresários do forró investem alto na gravação e na ‘divulgação’ de seus produtos em rádios comerciais, mas não procuram reaver esse investimento com a venda de discos”, ou seja, mesmo em se tratando de gêneros musicais específicos, é interessante compreender como as estratégias voltadas para o consumo de música ao vivo são observadas em diferentes nichos musicais.

É notório que as táticas comerciais utilizadas pela indústria musical se valem de como ocorre com o funk, o forró eletrônico, o brega e os demais gêneros populares periféricos, uma vez que são sustentadas pela ideia de que o suporte físico perdeu centralidade, com o avanço das plataformas de *streaming*, o aumento de shows, dentre outros. Assim, podemos observar que a escuta musical se tornou precedente da experiência musical ao vivo, um “esquenta” para os shows de cantores e bandas preferidas, por exemplo, quando festivais vão acontecer na cidade, algumas plataformas online de música criam playlists com artistas que tocarão no evento. Vale ressaltar que, mesmo a indústria musical passando por uma reestruturação no seu mercado, os produtos e novas formas de consumo não invalidam as já consolidadas ao longo do tempo, elas se reestruturam de acordo com a procura e consumo, um exemplo é a volta do vinil, pois grande parte dos artistas contemporâneos está lançando e relançando álbuns nesse suporte. Os jornalistas do site G1, Phelipe Siani, Marina Araújo e Pedro Vedova, em matéria publicada em 2016, relatam que as vendas de vinil voltaram com força e cresceram cerca de 20% naquele ano.

No Brasil, foram fabricados em 2014 102 mil discos. Todos saíram da fábrica do Rio de Janeiro. Em 2015, no ano seguinte, foram 123 mil discos. A previsão dessa fábrica é encerrar este ano de 2016 com uns 20% de aumento na produção, ou seja, 150 mil discos fabricados. E essa história de disco de vinil voltando à moda não é exclusividade só nossa. Na Inglaterra, por exemplo, as vendas desse tipo de mídia só aumentam, na contramão das quedas nas vendas de CDs. Um grande exemplo de tudo isso é o que está sendo feito nos estúdios que ficam perto da faixa de pedestres mais famosa do mundo. No Reino Unido, os vinis atropelaram velhas marcas. No ano passado, esse “boom” ficou evidente: as vendas ultrapassaram a dois milhões de cópias de LPs, o que não acontecia há 21 anos. A prova de que isso não é passageiro está nos próprios estúdios de Abbey Road. O lendário Abbey

Road agora trabalha com uma nova tecnologia de remasterização de LPs. A promessa para os clientes é libertar aqueles graves e agudos da gravação que nunca foram fielmente reproduzidos. Abbey Road Studios começa com seis clássicos, incluindo “Exile on Main Street”, dos Rolling Stones, e depois vai expandir a produção. Investimento em um setor dado como morto (SIANI; ARAÚJO; VEDOVA, 2016, ONLINE).²⁵

O que implica dizer que, ao analisar os produtos musicais, é preciso levar em consideração as nuances que se encontram em determinado setor, seja na música ao vivo ou gravada. O que deve ser compreendido é a relação que o indivíduo tem com cada segmento musical, sua completude e as possíveis interações entre a escuta gravada e a experiência de um concerto ao vivo. Ainda corroborando a ideia de que uma prática não invalida a outra, Iazetta (2009, p. 204) indica que:

Essa nova forma de organização se consolida explicitamente com o suporte da Internet, mas pode ser notada em segmentações que surgem diretamente dos grandes meios de comunicação de massa, como a proliferação dos canais de TV à cabo ou o surgimento de pequenas produtoras e gravadoras musicais que se especializaram em atender segmentos específicos de ouvintes. Em ambos os casos há uma ampliação de ofertas de produtos culturais e uma diversificação desses produtos. O mais interessante é que essa nova configuração não elimina as anteriores, assim como as formas de comunicação reprodutivas como a imprensa ou o cinema não eliminaram os modos orais de comunicação. Ocorre na verdade uma ampliação por superposição de possibilidades.

Expressar suas funcionalidades e possibilidades amplia a dimensão de consumo, assim como uma “dimensão estética que, através de uma sensibilidade partilhada, socializa o sensível e sensibiliza o social” (CARDOSO FILHO, 2015, p. 69). Da mesma forma que na esfera econômica, nos aspectos sensíveis a música perpassa por muitos caminhos, a relação afetiva entre indivíduos e a música e, como isso, estão conectados aos modos como são construídas as relações culturais na contemporaneidade, que são fatores importantes para entender a centralidade da música ao vivo. A partir desses fenômenos, percebemos como as práticas produtivas adotadas por músicos, gravadoras e produtores culturais têm se transformado ao longo do tempo.

Os festivais e shows contemporâneos são profundamente marcados pelo excesso de elementos estéticos e sonoros, fazendo da música ao vivo uma experiência caracterizada pela articulação do individualismo e do coletivismo que marcam os estados de sensibilidade provocados pela escuta musical. Categorias do sensível, como observar, tocar, examinar,

²⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2016/05/vendas-de-vinil-voltaram-com-forca-e-estao-crescendo-cerca-de-20-ao-ano.html>. Acessado em: 02 ago. 2017.

sentir e ouvir, são acionadas na integração do indivíduo com o ambiente no qual a música se encontra (nas casas de show, praças públicas, boates etc.), e com as demais pessoas que acompanham os shows. As sensações experimentadas no decurso de uma experiência sonora demonstram as ideias de compartilhamento de algo comum e de divisão do todo em partes distintas, o que Jacques Rancière (2005) vai chamar de “partilha do sensível”. Esse conceito reflete, de forma ambivalente, a tensão entre a participação e a separação existente dentro de uma comunidade.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Logo, a expressão “partilha do sensível” sugere também um espaço de disputas por esse comum, um terreno em que conflitos são estabelecidos a partir da pluralidade das práticas humanas. Como consequência dessa configuração, são instituídas divisões entre os que estão integrados na ordem do discurso compartilhado e aqueles que permanecem excluídos do espaço previamente definido como coletivo. Rancière (2005, p. 16) reforça que a partilha do sensível “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”. Dessa maneira, se explica por que a música ao vivo é experienciada e compartilhada a partir da sensação que o indivíduo aciona, já que

Uma música é feita a golpes. Impulsos sonoros de uma certa força. Corpos que se chocam, energia que se explode. Isto quer dizer que ouvimos o som como um corpo no espaço: alto baixo, grande ou pequeno, duro ou macio, liso ou encrespado, em movimento etc. E os sons são pensados pela mente como qualquer outra realidade: simples e complexa, contínua ou descontínua, repetida, variada etc. (STEFANI, 1989, p. 17).

São estes os primeiros sentidos e significados da música, os que são dados pelos códigos gerais da percepção e do sensível partilhado. É verdade, em princípio, que a música ocupa um papel importante nas relações humanas, pois pode influenciar no desenvolvimento cognitivo, afetivo e social do indivíduo. Isso acontece por conta dos seus consequentes desdobramentos, tem seu campo de influência expandido para novos interlocutores através de

novas experiências. O que ocorre é que a música está cada vez mais próxima do ser humano e, com isso, contribui para um melhor desenvolvimento social, cultural e político, seja na forma como a música golpeia nosso corpo ou como nos faz pensar e agir de forma política.

Entre suas múltiplas dimensões, a música articula, de maneira contrastante, mas complementar, aspectos públicos e privados que são vivenciados, na maioria das vezes, concomitantemente. Por um lado, as expressões musicais estão ligadas ao âmbito individual, atuando como dispositivos que expressam visões de mundo e agenciam sentimentos, emoções e memórias. Ao mesmo tempo, estão vinculadas a experiências coletivas – celebrações religiosas, cerimônias fúnebres, festas populares e festivais, dentre outras –, estabelecendo laços e distinções entre as pessoas em virtude de determinadas preferências e do conhecimento de um mesmo repertório.

De maneira geral, pode-se afirmar que cada peça musical, por meio de seus aspectos sonoros e/ou verbais, estimula certas práticas de escuta, afeta corporalmente os ouvintes e propõe vínculos da ordem da coletividade. Essa conexão entre público e privado atravessa os diferentes períodos do desenvolvimento formal e técnico das expressões musicais. No século XVIII, antes mesmo do advento das tecnologias de gravação e reprodução sonora, os concertos já estabeleciam rigorosas regras de conduta ao público e aos músicos e, principalmente, instituíam exigências para que um determinado indivíduo pudesse fazer parte desse tipo de celebração musical. De acordo com Iazzetta (2009, p. 51), essa aceitação, como em qualquer tipo de grupo fechado ou seita, está geralmente vinculada a duas variáveis: em primeiro lugar, a prova de que o indivíduo possui uma habilidade ou um bem que o distingue das outras pessoas e por meio dos quais pode contribuir com o grupo; em segundo lugar, a existência de um conhecimento mínimo de regras de conduta e do repertório daquele grupo.

O surgimento dos meios de registro, a partir do início do século XIX, possibilitou que a música fosse introduzida também no ambiente doméstico e tivesse seu consumo ampliado. Com isso, cresceu também a possibilidade de formação de comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008), conectando pessoas que, mesmo dispersas geograficamente, consomem os mesmos produtos musicais e possuem visões semelhantes sobre questões como criatividade, valor estético, mercado e identidade. Como reforça Herschmann (2007, p. 75), esse senso de compartilhamento é um dos prazeres da música pop, pois, quando compramos discos e revistas ou escutamos rádio, fazemos isso com o objetivo também de nos sentir parte de uma determinada coletividade que compartilha gostos e códigos sociais. Na última década, a intensa popularização das tecnologias digitais impulsionou o surgimento de novos canais de produção, circulação e consumo musical que ampliaram significativamente a presença da

música na vida cotidiana. Emergiram, simultaneamente, processos criativos e de fruição cada vez mais individuais e novas alternativas de sociabilidade em torno dos produtos musicais. Como apontam Janotti Jr. e Pires (2011, p. 10),

Consumir música nos dias de hoje é estar conectado a uma rede cultural que une o usuário que baixa álbuns de seus artistas favoritos na internet, o fã que vai aos shows de música de artistas da sua cidade, o jovem que, influenciado por seus ídolos, decide iniciar a prática de determinado instrumento musical, o músico que grava um disco inteiro em casa fazendo o uso de um computador, um grupo de amigos que monta uma banda, produtores culturais locais que promovem shows e amigos que se reúnem para conversar sobre suas bandas e álbuns favoritos. Enfim todas essas ações colaboram para que a música se afirme como um produto de forte presença em diferentes espaços do mundo atual.

Portanto, a música ao vivo se caracteriza por muitos elementos que legitimam a relevância dos concertos, isto é, as performances artísticas, o espaço do evento e as características culturais da cidade e do ambiente em que ocorre o show são fatores que interferem e auxiliam de maneira fluida todo um espaço propício de experiências estéticas, assim como a música gravada possibilita diversos elementos que contribuem para uma experiência. Por consequência, toda essa sensação vivenciada na música aumenta significativamente o consumo de música, independente de qual espaço ou plataforma esteja sendo consumida, construindo uma valoração musical acessada em plataformas de streaming, como também no ao vivo.

2.1 TERRITORIALIDADES SÔNICO-MUSICAIS

A mobilização gerada pela música ao vivo é um recurso capaz de ressignificar, em certa medida, os diferentes espaços, ambientes e territórios. Shows, festivais e outros eventos, que reúnem grupos musicais e público nos espaços da cidade, alteram, mesmo que de forma pontual, o ritmo e o cotidiano urbano, criando paisagens sonoras, delimitando circuitos culturais, materializando cenas musicais e gerando uma série de benefícios locais diretos e indiretos. Essas alterações são movimentos transculturais que engendraram renovações na linguagem, no design, nas formas de urbanidade e nos hábitos de consumo musical, principalmente ao vivo. Os novos canais abertos para um público mais diversificado exigem dos agentes culturais uma disposição cada vez mais preparada para compreender o moderno e as mudanças de um ecossistema urbano e cultural.

A sociedade está em crescente transformação e adaptação, seja no campo político, social, cultural, seja no âmbito urbano, sendo necessário repensar a eficácia das inovações e das irreverências que ocorrem na cultura contemporânea. É preciso analisar como se reformulam os vínculos entre sociedade e espaço nas condições atuais de produção e circulação cultural. Haesbaert (2010, p. 20) sugere que “sociedade e espaço social são dimensões gêmeas. Não há como definir o indivíduo, o grupo a comunidade, a sociedade sem ao mesmo tempo inseri-los num determinado contexto geográfico, ‘territorial’”; isto significa que a base para compreender essas transformações é contextualizar o território, já que interfere nas relações sociais e culturais que, por consequência, fazem parte da construção da subjetividade ou da identidade pessoal (HAESBAERT, 2010).

De forma geral, pode-se dividir as várias concepções de território em três grupos principais. Haesbaert (2010) analisa o território pela vertente política – as ideias mais difundidas e aceitas entre diversas ciências, sendo o território produto de um controle central (o próprio Estado); uma vertente cultural – refere-se à dimensão simbólica e subjetiva, ou seja, o território é uma apropriação simbólica de um grupo sob o espaço habitado, quando um indivíduo se identifica com determinada característica cultural; por fim, a vertente econômica – embora seja a menos usual, enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas (relações capital/trabalho). Por mais que todas tenham direções distintas, ambas dialogam em determinado momento. A vertente cultural muitas vezes está ligada à econômica, já que se torna difícil dissociar território cultural da relação com a economia dos indivíduos, especialmente no campo da música ao vivo, em que “os indivíduos e grupos se relacionam e ocupam a cidade de um modo não programático, mas se ajustando aos espaços e aos diversos grupos culturais que nele os re-significam” (FERNANDES, C. S., 2013, p. 5).

Para uma melhor compreensão acerca do território, faz-se necessário identificar as características que ocupam um espaço sonoro. É importante mapear todo o espaço envolvido, a fim de conhecer as dinâmicas culturais e as peculiaridades de cada território. A cidade de Salvador e suas práticas culturais, por exemplo, tecem o cotidiano da cidade, conhecida pela variedade de festejos que ocorrem durante o ano, criando uma rede de eventos musicais culturais. O que facilita construir uma cartografia que se “delineia nos espaços que colocam em evidência a diversidade e diferenças culturais ‘formantes’ das urbes, ou seja, as suas múltiplas ‘territorialidades’” (FERNANDES, C. S., 2013, p. 5).

Cartografar um espaço sonoro significa reconhecer as relações e práticas sensíveis dos objetos, dos atores, das produções e das redes interculturais que se relacionam. Entender a cidade como espaço cultural é entender sua arquitetura, sua comunicação e ressignificar o

urbano, ou melhor, torna-se essencial a construção de outras visões sobre um determinado lugar, que estimula outras formas de utilização da urbe. Tanto a arquitetura quanto a comunicação se apropriam da cultura, a fim de que sejam criadas condições para que a população desenvolva outro olhar sobre esses espaços. Nesse seguimento, percebe-se que a arquitetura, assim como a geografia, são as áreas que conseguem captar as estruturas materiais e políticas produzidas pela natureza e modificadas pelo homem, já a comunicação estaria articulando e processando os símbolos gerados pela sociedade, fornecendo vozes aos atores que habitam o espaço.

A cidade começa a ser compreendida como um sujeito operacional e analisada a partir de diversas territorialidades existentes nela. A urbe é também o lugar onde as indústrias culturais estão instaladas e em interação permanente com o seu público consumidor, o que faz a cultura urbana incorporar as particularidades intermediárias entre os modos de vida público e privado – destacando a diversidade de estilos de vida dos habitantes dos centros urbanos e criando espaços de serviços e de entretenimentos na contemporaneidade. Como aponta C. S. Fernandes (2013, p. 8), é interessante observar a cidade

não somente como um aparato programado e planejado, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo espaços comunicantes de cultura. Implica, portanto, exercitar uma prática compreensiva que parte do fenômeno para explicar a sociabilidade contemporânea. Uma compreensão que considera a complexidade, a mutabilidade constante das conformações sócio-espaciais-corporais, em que a separação tempo/espaço, sujeito/objeto, natureza/cultura é posta ‘em suspensão’ no entendimento máximo de que são os homens (corpo e espírito) em movimento na/pela cidade, na experiência sensível de seu contato e interação social que nela têm lugar, os quais constroem os sentidos sócio-espaciais que promovem as territorialidades.

Como afirma a autora, os indivíduos potencializam os territórios, isso é possível quando se percebe que a cultura contemporânea é multifacetada, ora online, sem fronteiras e multicultural (aberta a todos), ora política, econômica e midiática (com acesso restrito). A fruição das pessoas movimentam os territórios diversos e fazem a intermediação de fluxos culturais, sociais e políticos. No caso da música ao vivo, ela vem ganhando uma maior visibilidade no cotidiano da cidade, visto que a ocupação dos espaços e das praças públicas é uma realidade dos últimos anos, além do crescimento de casas de shows personalizadas, bares, pubs etc., movimentando todo um cenário cultural independente, e da fruição de um público ativo, isso por conta dos múltiplos territórios, das ocupações, do engajamento político, cultural e atuação dos atores sociais nestes territórios. “Pode-se dizer que as diversas

experiências musicais amalgamam relações sociais e permitem construir processos de ‘reterritorialização’ (Deleuze & Guattari, 2004) nas urbes” ((FERNANDES, C. S., 2013, p. 9).

Desse modo, detectar determinados padrões com base no registro dos comportamentos e nos discursos dos agentes, levando em consideração as formas diferentes de expressão e de um universo simbólico, como a cidade, é de extrema importância, principalmente quando se trata de entender a música nos espaços públicos. Em pesquisas anteriores, a noção de “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2012) representa o arcabouço teórico para compreender a apropriação da cidade por meio dos atores culturais da música, além de constatar a existência de uma experiência coletiva atuante nos territórios promovidas por grupos musicais, agentes culturais, produtores, além do público e dos fãs, ocupando, assim, os espaços públicos e ressignificando o cotidiano das urbes. Para chegar nesta noção, Herschmann e Fernandes (2012) analisaram a cidade do Rio de Janeiro, através da observação de campo, a fim de identificar as mudanças que estavam ocorrendo em volta da cidade, chegando à seguinte conclusão:

assim, pode-se afirmar que essa “cultura de rua” carioca vem fundando relevantes territorialidades. Mais do que isso: a hipótese central aqui analisada é a de que há “territorialidades sônicas-musicais” significativas sendo construídas no cotidiano do Rio de Janeiro e que a análise das mesmas permite compreender a trama urbana de uma perspectiva menos usual, isto é, possibilita construir uma ‘cartografia sensível’ da cidade, que na maioria das vezes, não coincide com o mapeamento frequentemente realizado pelos tecnocratas do poder público (HERSCHMANN; FERNANDES, 2012, p. 12).

Então, territorialidades sônico-musicais decorrem da importância da música e dos múltiplos gêneros e sonoridades contemporâneas que cercam as cidades, reestruturando toda arquitetura, comunicada através dos processos de reterritorialização desses atores culturais da música. Vale destacar que a reterritorialização só ocorre quando os atores envolvidos decidem quais os lugares/áreas serão ocupados com a música, mas, para isso, é relevante conhecer e pesquisar os determinados lugares: qual a circulação de pessoas nesse espaço? Como ocorre o fluxo? Existe uma movimentação cultural nos arredores? Essas perguntas norteiam os atores e os ajudam a conhecer certos ambientes.

Na capital baiana, pode-se ressaltar que a maioria dos atores culturais está presente em certos bairros, alguns já consolidados (com casas de shows, boates, pubs, utilização de praças públicas para eventos musicais), outros em processo de ocupação e até mesmo sendo

reocupados, como é o caso do centro da cidade. Os bairros mais afastados do centro ainda carecem de uma política pública voltada para a inserção cultural. A separação do espaço urbano entre o centro e a periferia é demarcada pelo domínio que os grupos sociais têm sobre o poder econômico e político, o que dificulta um maior trânsito dos atores culturais. O bairro Rio Vermelho, em Salvador, é conhecido por ser um dos espaços mais boêmios, cercado por bares, restaurantes, casas noturnas, inferninhos²⁶, pubs, dentre outros; o bairro tem características peculiares e que promovem uma ferveção na cena musical e cultural baiana.

Uma das ruas mais movimentadas do Rio Vermelho, Rua da Paciência, localizada bem na orla do bairro, possui bares, restaurantes e boates que movimentam a cena local nos finais de semana, aglomerando muitas pessoas nas ruas. Inaugurado em 2016, o Chupito Bar é um dos bares dessa rua que atrai um público bem diversificado, o ambiente é pequeno, mas não se torna um problema para os frequentadores, uma vez que a calçada é uma opção. A programação tem início nas quartas-feiras e quase sempre é comandada por DJs, o gênero musical depende do residente e do DJ convidado, mas é possível escutar um som mais minimalista até o axé baiano. Os jornalistas do Correio Alexandre Lyrio e Naiana Ribeiro (2016) contam suas experiências sobre uma noite pelo bairro e no Chupito:

há fenômenos que são quase inexplicáveis. O que dizer do que ocorre nas madrugadas de quinta, sexta e sábado em frente ao Bar Chupito, na altura da Praia da Paciência? Passamos uma madrugada no local. Calçadas lotadas de jovens transformam a região em uma ‘festa de largo’ que ocorre três dias da semana, sem falar nas vésperas de feriados. O que leva tantos jovens a ficar horas e horas em pé, consumindo bebidas alcoólicas e conversando? (2016, ONLINE).

A pergunta dos jornalistas pode ser respondida tranquilamente, há uma cena cultural quase sempre em construção no Rio de Vermelho através dos espaços que promovem música, encontros e bebida. Vale ressaltar que a ocupação da população nas ruas não é somente neste bairro, mas algo geral, o Rio Vermelho tem destaque para uma cena mais alternativa, em outros bairros as aglomerações estão vinculadas a outras cenas e sonoridades, a exemplo dos paredões²⁷ de pagode que promovem diversos eventos nos finais de semana na periferia de Salvador. Após a revitalização do bairro, o novo Rio Vermelho teve um aumento de cerca de

²⁶ Designação de algumas boates menos refinadas.

²⁷ São carros com enormes caixas de som – os paredões de som começaram a se popularizar primeiro no Nordeste, relacionados ao ritmo nordestino pagodão.

30%²⁸ do público, o que sugere a emergência de uma nova cartografia composta pela revitalização, pelos atores e pelo crescimento no número de casas noturnas, festivais e espaços públicos frequentados. Aliás, a ocupação de espaços públicos é destacada, pela maioria dos atores, como uma estratégia de grande relevância para a formação de cenas. Ao lado do Chupito, que é musicalmente mais eletrônico, funcionava o The Dubliners Irish Pub, voltado para um público que curti mais o rock; o pub funcionava quase todos os dias da semana e a programação contava sempre com apresentações de bandas de rock consagradas, bandas alternativas e de *covers*.

Alguns metros depois do Irish, estava a boate San Sebastian (continua no Rio Vermelho, mas em outra rua), frequentada, em sua maioria, pelo público LGBTQ+²⁹ e o Lálá - Espaço Multicultural, sendo uma casa dedicada às artes integradas no Rio Vermelho, que abre no verão, no espaço de quatro andares, onde funcionam o Bar do Lálá, Teatro dos Balanços, Chapelaria do Lálá e o Bar da Torre. O Lálá funciona de forma colaborativa, segundo o idealizador, Ricardo Dantas:

O Lálá nunca vai trabalhar com o *pague quanto quiser*. O artista precisa sair do espaço com pelo menos R\$ 50 para pagar seu táxi, comer alguma coisa. Quem se apresenta aqui não se apresenta pelo cachê, mas tem de suprir as necessidades básicas. A gente tem de estabelecer essa relação de respeito com os artistas. Manter financeiramente o espaço com a ajuda do público. Sem patrocínios de empresas privadas nem financiamento via editais (2017, ONLINE).³⁰

O Lálá é um espaço cultural, o que difere dos demais espaços do bairro, por isso a crítica do idealizador. Ainda nos entornos do bairro podem ser encontradas outras casas de shows, como XYZ, Zen, Commons Studio Bar, Mercadão. CC, Portela Café, Zero etc., cada um desses lugares tem suas particularidades e semelhanças, especialmente devido ao fato de atingir um público mais heterogêneo. Na geografia do bairro, dois largos movimentam a rotina do Rio Vermelho: o largo de Santana (popularmente conhecido como largo da Dinha) é rodeado por três bares e algumas barracas de comidas (acarajé, tapioca, pastel etc.), neste largo alguns artistas de rua se apresentam tocando música ao vivo, montam seus instrumentos quase em frente aos bares e as pessoas pagam o valor diretamente para eles (o *pague quanto*

²⁸ Disponível em <http://www2.correio24horas.com.br/detalhe/salvador/noticia/bar-chupito-faz-sucesso-entre-jovens-e-adultos-lota-calcadas-no-rio-vermelho/?cHash=6fa39717dff477955930575d5ba7545>. Acesso em: 15 set. 2017.

²⁹ Sigla de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

³⁰ Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/no-rio-vermelho-lala-reabre-com-ocupacao-artistica-de-rebeca-matta/>. Acesso em: 15 set. 2017.

quiser). Uma curiosidade são outros artistas que divulgam seus discos andando entre as mesas e com um microfone acoplado na camisa, cantam suas músicas e interagem como o público, chamando muita atenção dos frequentadores.

Já no largo da Mariquita são realizados alguns shows e festivais, um exemplo é o Festival da Cidade, realizado pela prefeitura em comemoração do aniversário de Salvador. O evento ocorre em alguns pontos da cidade, mas grande parte dos shows é realizada no largo; a pluralidade de gêneros musicais que dividem o palco agrada boa parte da população e dos turistas: Simone e Simaria, Pato Fu, Harmonia do Samba, É O Tchan, Pablo, Larissa Luz, Adão Negro são alguns artistas que já se apresentaram no evento. Outro festival que acontece no largo é o Festival da Primavera, criado em setembro de 2013 e tem uma programação diversificada, com música, esporte, gastronomia, lazer, teatro, dança, artesanato e feiras.

O bairro do Rio Vermelho possui, assim como o bairro da Lapa no Rio de Janeiro ou a rua Augusta em São Paulo, uma vida cultural oferecida para a população de grande parte da cidade, já que os trânsitos acabam ocorrendo de acordo com o circuito cultural que a urbe oferece, que é resultado de esforços dos agentes culturais, dos atores humanos e não humanos envolvidos e das pessoas que frequentam, isto é, uma população consciente da dimensão social e cultural que o território e suas ações estéticas podem alcançar. Nessa lógica, “a música de rua vem sendo defendida pelos atores [os músicos que a praticam e seus ouvintes] como uma prática ‘libertária’ (emancipatória) que pode tornar mais acessível a experiência musical aos músicos e aos consumidores” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 90). Deste modo, podemos compreender essa movimentação como um “ativismo musical” não-alinhado às agendas de partidos políticos, mas interessado em provocar os cidadãos a repensarem seu lugar na cidade” (DE MARCHI, 2014, p. 6), originando formas distintas às da agenda do setor público (como os festivais destacados acima) e mesmo da iniciativa privada (que patrocina eventos a fim de fazer publicidade). Então, pensando nessas articulações entre atores e públicos, cabe interpretar que vem sucedendo mudanças que sugerem refletir o lugar da cultura dentro do território urbano.

Refletir acerca dos territórios sônico-musicais permite-nos compreender que eles são formados pelas relações de poder. Há uma mudança de objeto de estudo quando se declina para a figura contemporânea do território, isto é, analisar o espaço já não é analisar apenas os aspectos geográficos, mas as condições textuais, culturais, políticas, estéticas e sociais em que a interação desses conhecimentos gera suporte necessário para compreender as interpretações dos discursos que o território proporciona. De fato, estudiosos das ciências sociais e da geopolítica buscam analisar a ideia de território como uma construção das relações de poder:

o território é o espaço apropriado por uma determinada relação social que o produz e o mantém a partir de uma forma de poder [...] O território é, ao mesmo tempo, uma convenção e uma confrontação. Exatamente porque o território possui limites, possui fronteiras, é um espaço de conflitualidades (FERNANDES, 2005, p. 27).

Essa conceituação do território está relacionada com a ideia de poder, sabe-se que grande parte da divisão territorial é feita a partir da divisão de classe e poder, a dualidade centro-periferia tem aspectos que se dinamizam constantemente, já que as relações de poder são potencializadas em momentos distintos, que, por sua vez, ampliam a capacidade de legitimar ações sobre o lugar ao ponto de “delimitá-lo”. Nesse sentido, Bhabha (1998) reforça que não delimitar o espaço consiste nas diversas possibilidades de repensar rupturas em relação à tradição, articulação de diferenças culturais, do ponto de vista da minoria, e uma negociação complexa, em curso, que procura atribuir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.

Não há como se declinar da ideia de que o poder está intrinsecamente ligado como uma ação do território. Mas cabe ressaltar que os grupos e classes sociais precisam operacionalizar o território, reconhecer que, como lugar público, ele deverá atender a toda uma população, embora o território seja definido com limites, não tão estáveis, já que territórios possuem fronteiras. Logo, a fronteira comporta a passagem entre pontos extremos em relação aos embates culturais. Ao assumir como base algumas discussões sobre o pós-modernismo, Bhabha (1998) assegura que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. Segundo o geógrafo, Guy Di Méo (2001, p. 8),

todos os indivíduos que hoje formam os grupos sociais, também possuem uma competência territorial (ao mesmo tempo que social). Sem dúvida, nem todos possuem o mesmo status, nem todos detêm o mesmo poder de operar e criar territórios. Entre os principais detentores dessa capacidade estão os representantes do poder político institucional, os líderes da economia e os diferentes líderes (culturais, religiosos, ideológicos) da opinião. Em segundo plano, os indivíduos que produzem e reproduzem o cotidiano, que também, são importantes promotores do território.

O autor faz uma abordagem geral sobre a relação de poder existente no território, o que faz pensar como os atores culturais reestruturam o território a partir da inserção de certos gêneros musicais. A essa altura percebe-se o quanto a relação cidade e música atualiza conceitos já tão definidos, posto que são as estruturas simbólicas da música ao vivo que se deslizam, de forma eficaz, em diferentes cenários e circuitos culturais. Pode-se ponderar que disputas entre gêneros musicais ocorrem com frequência, as preferências musicais são guiadas

por diversos elementos, desde a cultura da cidade até a relação de poder existente em determinado gênero musical. Janotti Jr. (2005, p. 3) aponta que

a penetração do estilos musicais juvenis no universo cultural das grandes cidades brasileiras está ligada ao modo como os ouvintes e fãs se apropriam da cidade (através das casas de shows, dos pontos de encontro e dos aparelhos de som), transformada então, pelas linguagens do rádio, da televisão e dos próprios aparelhos de telefonia móvel. É comum ouvir em nosso tecido urbano os encontros tensivos entre a sonoridade dos alto-falantes dos vendedores de frutas, do amolador de facas, dos vendedores ambulantes, dos interfones, dos aparelhos de som automotivos, dos avisos sonoros da marcha à ré dos caminhões, dos avisos de chamadas do celular. Dificilmente alguém associaria estes sons à música caipira ou às canções indígenas. Essas misturas e encontros criam indagações fundamentais para a compreensão dos diferentes cenários musicais: quem é o ouvinte que habita os espaços performáticos inscritos nas canções? Qual a tessitura urbana que está associada a determinada canção?

As respostas para estas perguntas estão diretamente associadas à visibilidade de diferentes modos de “agregação e exclusão” (JANOTTI JR., 2005), de valor e gosto, além da forma como esses produtos são expostos pela cultura midiática. Não é difícil destacar modelos de manifestações relacionadas às relações de poder do território com a música, a cena rock é demarcada por um território específico, onde fãs e artistas trocam experiências e possuem certos hábitos, desde a estética visual até a performance corporal, claro que isso não é a regra. O rock gaúcho³¹, por exemplo, delimita seu espaço de apresentação a partir do lugar em que a cena surgiu. Os produtores do Festival de Rock Gaúcho (FRG), na edição de 2017, destacaram a importância de permanecer no local em que tudo começou:

ao longo das últimas três décadas, o bairro Bom Fim, em Porto Alegre e, em especial, o Auditório Araújo Vianna, foram palco de inúmeros eventos que construíram a identidade musical pela qual somos, hoje, reconhecidos. Nenhum outro bairro, nenhum outro palco poderiam ser melhores para receber o FRG onde os artistas cantarão junto com os fãs de Rock Gaúcho a música que fazemos (2017, ONLINE).³²

É notório que existam certas relações que podem reforçar algumas ações, neste caso, é compreensível que as tessituras urbanas agenciam e medeiam ações a partir da produção de sentido da música. Martín-Barbero (2015, p. 51) argumenta que “pela unidade de pensamento

³¹ É um termo utilizado, primeiramente, para referenciar grupos de rock surgidos no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, pois têm características específicas da região em sua construção sonora.

³² Disponível em: <http://usinadacultura.com/index.php/agenda/item/1739-dias-23-e-24-de-setembro-%E2%80%A2-festival-rock-ga%C3%BAcho-edi%C3%A7%C3%A3o-independ%C3%A2ncia-porto-alegre-rs.html>. Acessado em: 20 set. 2017.

e de emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva” é que ações mediadoras e a própria materialidade das interações comunicativas oferecidas pela cidade ajudam a reconfigurar os territórios.

Em contrapartida à demarcação do rock gaúcho, o festival Villa Mix Goiânia, conhecido como o festival de música sertaneja, em 2017 apostou em um evento que misturou e uniu todas as tribos musicais. Com o tema “o mundo é mix”, a produção reuniu artistas de diferentes gêneros musicais, além dos sertanejos Matheus e Kauan, Cesar Menotti e Fabiano, Luan Santana, Simone e Simaria, teve também o forró de Wesley Safadão e Aviões do Forró, atrações internacionais, como a cantora de música pop Demi Lovato e o cantor colombiano Maluma, faziam parte da grade, sem contar do axé da baiana Ivete Sangalo. Portanto, houve uma reestruturação da grade com ganho em mais público e visibilidade, tornando a relação com o território mais fluida. O jornalista Murillo Soares acrescentou que o

Festival apostou muito alto ao trazer dois nomes internacionais – de ritmos distintos – que pouco têm a ver com o público que sempre vai no Villa Mix. Um movimento ousado, mas que atraiu fãs de Maluma e Demi de todos os cantos do Brasil. No ano que vem, o Villa Mix Goiânia promete ser ainda maior e deverá ter mais atrações internacionais. As apostas começam agora (2017, ONLINE).³³

Vale ressaltar que a música popular massiva articula tanto o individual quanto o coletivo, ou como Janotti Jr. (2005, p. 4) descreve: “à reorganização das formas do habitar, do trabalhar e do brincar presente nos imaginários que cercam as cidades contemporâneas”. De fato, os territórios e cenários são demarcados por características culturais, gerando assim hegemonias em certas paisagens sonoras (SCHAFER, 2001), no caso de Salvador, por exemplo, o axé é uma marca musical da cidade, da mesma forma que o pagode baiano; no Rio de Janeiro o samba e o funk configuram o desenho da cidade, de tal modo que em Recife o manguebeat e o brega fazem parte da paisagem sonora pernambucana. Por mais que esse cenário seja reflexo de um imaginário coletivo, não se pode definir que outros gêneros não tenham notoriedade, já que os territórios são ressignificados com frequência, seja pela apropriação ou ocupação cultural.

Uma parcela da fruição musical implica estilos e modos de vida no espaço urbano. Quase sempre, as próprias denominações sobre preferências musicais podem circunscrever

³³ Disponível em: <http://www.emaisgoias.com.br/villa-mix-goiania-inaugura-fase-mais-pop-do-festival/>. Acesso em: 20 set. 2017.

imaginários territoriais, um exemplo é o próprio festival Villa Mix, ou seja, existe um imaginário de que o evento é realizado dentro de uma cidade com uma cultura musical voltada para o sertanejo e por muitos anos ter grande parte de suas atrações artistas do gênero, circunscrevendo o espaço a partir das preferências. Quando esse imaginário passa a ser repensado, novos territórios e cenas musicais vão surgindo e ganhando visibilidade na urbe. Portanto, a cena começa a ser pensada para tentar dar conta de uma série de práticas “sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos (JANOTTI JR.; PIRES, 2011, p. 11). A ampla aceitação e o emprego difuso da noção de cena são destacados por Sá (2013, p. 27):

Utilizada com diferentes acepções por aqueles que compartilham laços e afetos a partir da paixão por um gênero musical, pelos jornalistas dos cadernos culturais ou por pesquisadores acadêmicos, ela [a noção de cena musical] tornou-se uma flexível categoria para lidar com diferentes expressões das redes musicais que se espalham pelo tecido urbano e lidam com a multiplicidade de informações, com o dinamismo dos laços afetivos e com as múltiplas alianças construídas em torno da música.

Embora já houvesse sido utilizada anteriormente, em um sentido amplo, por estudiosos de música, a noção de cena foi introduzida efetivamente no meio acadêmico no início dos anos 90, a partir das discussões do pesquisador canadense Will Straw (1991), como uma das perspectivas para compreender as lógicas de pertencimento fluidas e transitórias. O autor manteve o sentido original do termo, cujas primeiras referências podem ser localizadas na década de 1940. Na época, jornalistas norte-americanos utilizaram a expressão para caracterizar a efervescência cultural em torno do Jazz. Posteriormente, o termo ganhou projeção e passou a figurar na imprensa como uma referência recorrente às atividades musicais presentes em determinados espaços urbanos e suas relações com os campos econômicos, culturais, territoriais e sociais.

Straw (1991) sugere que as cenas articulam influências locais e globais, ressaltando que a música é inseparável da dinâmica mais ampla do processo social. Logo, a ideia de cena é uma tentativa de abordar a fusão entre produção musical, práticas de consumo e sensibilidades cotidianas em uma diversidade de contextos marcados pelo fluxo de produtos culturais de origens distintas. A ênfase na ação que as expressões musicais proporcionam contribui fundamentalmente para a rentabilidade teórica da perspectiva das cenas musicais.

Ao elaborar a noção, Straw articulou os conceitos de campo de Bourdieu (1983), lógicas das mercadorias de Miége (1989) e de práticas cotidianas de De Certeau (1994), pois “estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilo (que incluem etapas de produção, circulação e consumo), quanto com os tipos de mundo nos quais as pessoas viviam sua relação com a música” (JANOTTI JR., 2012, p. 9).

Assim, as cenas são derivadas de identificações entre indivíduos que compartilham inclinações estéticas, ideológicas ou mercadológicas semelhantes a partir de territórios sônicos-musicais. Nesse sentido, devemos ter em mente que esses agrupamentos não são fruto apenas de interações afetivas, mas também daquelas estabelecidas pelas lógicas de produção e comercialização da indústria musical, com o objetivo de explorar mercados cada vez mais segmentados. Como exemplo, temos as cenas locais de música independente que, por mais que não se desenvolvam baseando-se em um gênero determinado e estejam geograficamente dispersas, estão conectadas entre si por meio de práticas comuns e de redes econômicas e de comunicação, além de apresentarem singularidades em cada cidade ou país onde se desenvolvem. Em sua leitura da noção de cena, Sá (2011) aponta três características produtivas dessa expressão como moldura analítica para analisar a diversidade de novas produções musicais e a maneira como as comunidades de gosto lidam com o fluxo e o excesso informacional:

Primeiramente porque aponta para a flexibilidade e fluidez das práticas musicais contemporâneas, ressaltando os vetores de fluxo, movimento e mutabilidade das identidades pós-modernas, sem, no entanto, abrir mão de uma unidade cultural flexível que possa circunscrevê-las. Trata-se, pois, de uma noção que pode indicar, ao mesmo tempo, a direção de um movimento e sua escala, sem a rigidez que a noção de subcultura, atrelada a discussões de classe e cultura parental, apresenta; nem a excessiva flexibilidade de conceitos pós-modernos tais como neotribos ou canais, que se tornam poucos operativos por ignorarem a centralidade dos processos de classificação e suas disputas simbólicas como elementos de construção identitária e de sociabilidade. Em segundo lugar [...] porque esta expressão evoca ao mesmo tempo a intimidade de uma comunidade e o fluido cosmopolitismo da vida urbana, podendo assim ser utilizada para descrever unidades culturais cujos limites são invisíveis e elásticos. Assim, à concepção de comunidade a noção acrescenta dinamismo; e à vida urbana cosmopolita, ela reconhece ‘uma vida interior e secreta’ constituída por movimentos microscópicos e locais dos grupos que ainda não ganharam visibilidade espetacular ou midiática. Além disto, no caso de cenas locais inspiradas em movimentos globais [...] a expressão é produtiva justamente porque circunscreve uma unidade local sem se esquecer de seus vasos comunicantes com a esfera global. Em terceiro lugar, porque ela revelou-nos apta a um produtivo diálogo com outras discussões em torno da noção de valor e gênero musical [...] que também nos são muito caras (SÁ, 2011, p. 152-153).

Entretanto, essas mesmas particularidades apontadas para justificar sua utilização são consideradas, por outros autores, como fragilidades da ideia de cena. A impossibilidade de empregar o termo como um conceito de contornos precisos é criticada por Trotta (2013). O autor resgata uma das definições de Will Straw que, em entrevista concedida à Janotti Jr. (2012a), caracteriza de forma evasiva a noção de cena, como “esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (p. 9). Com base nessa definição, Trotta afirma ser difícil pensar em práticas musicais que não poderiam, a princípio, ser associadas à noção de cena. Janotti Jr. (2012b, p. 255) ressalta que essa amplitude é frutífera e cena deve ser pensada como uma “ideia que permite nomear experiências e atravessamentos estéticos, econômicos e identitários relacionados aos processos comunicacionais da música popular massiva”.

Assim, tentando sintetizar o debate, percebemos que a concepção de cenas musicais aponta para uma abordagem performativa dos fenômenos musicais, permitindo circunscrever diferentes grupos de afinidade e compreender a dinâmica de formação de vínculos entre os diversos atores heterogêneos que gravitam no campo musical, bem como o desenvolvimento de práticas afetivas, estéticas, culturais, econômicas e políticas que dialogam dentro do território sônico-musical. Trata-se de um contraponto à aplicação de estruturas e agências previamente definidas por uma essência para explicar a dinâmica das associações musicais. A perspectiva das cenas permite analisar, semiótica e sociologicamente, os múltiplos fatores que podem influenciar na constituição de alianças com base na música e os diálogos e tensões decorrentes desses agrupamentos. No traçado dessas redes, podem ser identificados tanto grupos em que os laços são mais fortes e duradouros como aqueles em que o sentido de pertencimento é mais volátil.

Diante desses apontamentos, as pesquisas que circunscrevem as práticas musicais e tessituras urbanas têm por finalidade demarcar socialmente as experiências sonoras. Paisagens sonoras, territórios sônico-musicais e cenas musicais, pois tais noções funcionam como agenciadores ativos para compreensão de identidades, afetividades, memória, compartilhamento e ações coletivas (FERNANDES; HERSCHMANN; TROTTA, 2015). Com isso, notam-se alguns consensos e negociações que facilitam a compreensão de certos movimentos culturais como a resignificação dos territórios na contemporaneidade.

2.2 A EXPERIÊNCIA COLETIVA

Uma das marcas das territorialidades sônico-musicais, assim como das cenas, é a experiência estética coletiva. Os indivíduos relacionam-se entre si, com a arquitetura e com o lugar, produzindo interações sensíveis que ganharam valor comercial em decorrência de uma economia estruturada e fortalecida pela oferta de sensações. A ambiência projetada pelos eventos de música ao vivo é espaço de afetos e possui uma alta concentração de estímulos, seja pela oportunidade singular de ver um show que não se repete exatamente igual, como pela imprevisibilidade bastante comum às experiências de vivência num ambiente coletivo. Assim, ir a um show ou a um festival é uma “oportunidade única” para o público e, conseqüentemente, assegura a proeminência do mercado de shows na esfera econômica.

O valor da experiência coletiva e presencial proporcionada pela música ao vivo é marcada justamente pela troca afetiva que ocorre durante e após o evento. Para uma melhor compreensão acerca da experiência coletiva, faz-se necessário buscar dentro da experiência estética as definições do que seria experiência no campo das artes, para entender a arte como experiência, neste nosso caso, a música ao vivo. John Dewey (2010) faz uma abordagem sobre o conceito de experiência que difere das demais que se fundamentam em leis metafísicas, uma vez que permite avaliar o papel da experiência no plano da ação dos atores, da interação mente/corpo que se transforma no sensível.

Para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir: as visões que cativam a multidão, as origens da arte na experiência humana serão aprendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores; por quem notar o deleite da dona de casa que cuida de suas plantas e o interesse atento com que seu marido cuida do pedaço de jardim em frente à casa (DEWEY, 2010, p. 62).

O autor defende que a experiência adota uma função relevante nas ações de um indivíduo, isso significa que as experiências podem orientar, compartilhar, preservar e interferir nas ações humanas. De tal modo, a experiência torna-se uma fonte de sensações, fazendo com que cada ator tenha uma experiência individual e coletiva, a depender de seu ponto de referência. Em um show, as manifestações artísticas são estruturadas a partir do espaço, do público e dos suportes técnicos envolvidos durante o evento, já a experiência conta, além desses, com a performance dos corpos e o pós-evento, pois Dewey (2010)

descreve que a experiência não tem início nem fim, e sim um todo. Isso caracteriza um fluxo contínuo de ações em que os atores são surpreendidos pelas sensações que emergem da experiência; assim:

a experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. Em vez de significar a rendição aos caprichos e à desordem, proporciona nossa única demonstração de uma estabilidade que não equivale à estagnação, mas é rítmica e evolutiva. Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética (DEWEY, 2010, p. 83).

É possível tratar a experiência como uma cultura da participação de forma coletiva, uma espécie de excedente cognitivo, ou seja, relacionado com o conhecimento, o aprendizado e a vivência. Os sentidos, para Dewey, são carregados do sentimento que decorre da apreensão intensa dos significados e dos objetos que nos cercam, assim a participação de um indivíduo dentro de um espaço é associada ao estado de coletividade, pois está cercado de atores não humanos e sensações. Ao participar de um show, somos movidos à experienciar tudo aquilo que envolve o ambiente, desde a escolha do local até as comidas e bebidas que foram escolhidas para serem comercializadas no espaço, além, é claro, do público e do artista.

De fato, experienciar significa o reconhecimento pleno do espaço, já que uma série de sensações e sentidos atravessam nosso cotidiano. O jornalista Murilo Roncolato (2017), em matéria publicada no site Nexo Jornal, retrata a mudança do público ao participar de um festival de música. O jornalista aponta como os festivais colocaram a experiência em primeiro lugar, reestruturando o formato e criando uma nova cultura dos festivais de música.

Chuva, suor e – muita fila para uma – cerveja. Na semana passada, no festival Lollapalooza, 190 mil pessoas tiraram um ou os dois dias do final de semana para caminhar, por vezes espremido, pelo terreno irregular do Autódromo de Interlagos, em São Paulo. Lá, tiraram e publicaram fotos usando hashtags, provaram pratos de chefs famosos, fizeram a barba, compraram um boné ou até tiveram a sorte lida em cartas de tarô. E, claro, também assistiram a apresentações musicais de seus artistas favoritos – ou de completos desconhecidos. O que importa, para muitos deles, é ter ido ao evento. Os nomes de bandas e artistas é, sem dúvida, o que motivou a compra do ingresso (os valores de entrada chegavam a R\$ 920), mas, ao fim, as performances nos palcos se tornam parte de um pacote maior. O que move

o público nos festivais de música atualmente é a chamada ‘experiência’ (2017, ONLINE).³⁴

Essa mudança está relacionada não só esteticamente, mas há uma estratégia de mercado a fim de abarcar um maior número de público, o que não invalida a experiência, pelo contrário, proporciona novas ferramentas para experienciar. Desse modo, “a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2010, p. 89). A partir dessa interação, os atores e o público são acionados por uma cultura da participação, através das redes e dispositivos oferecidos nos espaços onde os festivais são realizados

A experiência coletiva ocorre continuamente, pois a interação entre os atores humanos com as condições ambientais (não humanos) está emaranhada no próprio processo de experienciar. “Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias” (DEWEY, 2010, p. 109), isso quer dizer que emerge a sensação do individual para o coletivo. Os festivais são experimentados de modo singular e coletivo compondo uma experiência agregadora, de tal modo como as emoções ligam-se a acontecimentos e atores não humanos a partir das sensações.

É perceptível que não somente de shows é feita a programação dos festivais na contemporaneidade, isso por conta dessa transformação e reestruturação do espaço e dos mercados de shows. Vale destacar que as apresentações são a base para chamar atenção dos fãs e de um público cosmopolita, no entanto, para trazer este público mais heterogêneo é importante chamar sua atenção para uma experiência que vai além do show. No 27º Festival de Inverno de Garanhuns/PE, edição de 2017, foi lançada a Plataforma FIG como uma nova ação do evento para fomentar o mercado da música. A plataforma tem como objetivo central promover palestras, debates, encontros e apresentação de novos mecanismos que possam auxiliar o cenário da música brasileira, já que se sabe da importância de festivais pernambucanos na cena independente da música nacional, a exemplos dos festivais Coquetel Molotov, Abril pro rock, Mimo, dentre outros.

Em entrevista para a Secretaria de Cultura de Pernambuco, a produtora Melina Hickson ressaltou que esses encontros promovidos pela nova plataforma “são sem dúvidas

³⁴ Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/04/01/Como-os-festivais-colocaram-a-experi%C3%Aancia-em-primeiro-lugar-e-viraram-%E2%80%98playgrounds-musicais%E2%80%99>. Acesso em: 25 set. 2017.

uma forma de amplificar as ações de um festival. Quando a gente tem um espaço de conversa como esse nos festivais, fica mais simples para as pessoas trocarem ideias e surgem mais possibilidades do network acontecer”. Já o produtor do Rec-Beat³⁵, Antônio “Gutie” Gutierrez, argumenta que as transformações que ocorrem nos festivais contemporâneos facilitaram a inserção dos produtores em diversos outros festivais.

Tanto o Rec-Beat, quanto Abril, começou em um momento que havia um mercado fonográfico forte e aí os olheiros das gravadoras vinham para descobrir novas bandas, mas hoje é diferente. Com o fim desse mercado, os festivais têm assumido esse lugar das gravadoras de revelar as coisas. O público vai já sabendo que vai encontrar bandas que dificilmente conheceria fora dali, por isso os programadores de festivais têm sido convidados muito mais do que antes (2017, ONLINE).³⁶

Em virtude disso, intui-se que as transformações nos formatos dos festivais fortalecem não só a fruição do público e sua admiração pelos eventos, mas também dos produtores e atores envolvidos na programação que são beneficiados pelas mudanças. As dinâmicas de produção, circulação e consumo articuladas às estratégias construídas pelos agentes culturais de produtos midiáticos cultivam o acionamento de táticas específicas, tomando como exemplo o estado de Pernambuco, onde a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) investiu R\$ 36 milhões no Funcultura, além do edital específico de música que, segundo a presidenta da Fundarpe, Márcia Souto (2017), “é um avanço muito grande em vários sentidos para se pensar quais são as linhas de acesso para alavancar a música do nosso estado”. Outra referência é a startup³⁷ Musicle, que faz parte do time de empresas incubadas no Armazém da Criatividade³⁸, o projeto busca facilitar a negociação entre contratantes e bandas. Após um cadastro de bandas, o contratante poderá procurar um perfil de atração, ou seja, as bandas que se adequarem serão encaminhadas para os produtores dos eventos e assim será realizada a negociação, beneficiando tanto os artistas quanto os produtores.

³⁵ É um festival de música que ocorre todo ano no Recife, durante o carnaval. Festival com novas tendências, a irreverência de blocos e troças, a integração entre música, dança e circo. Em 2017 chegou a sua 22ª Edição.

³⁶ Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/fig2017/plataforma-fig-estreia-com-debate-sobre-festivais-de-musical/>. Acesso em: 26 set. 2017.

³⁷ Empresas iniciantes de tecnologia.

³⁸ Oferecem infraestrutura e serviços de apoio que buscam reforçar a capacidade tecnológica e induzir novas dinâmicas econômicas baseadas na criatividade, no empreendedorismo e na inovação em Pernambuco. A concepção, gestão e operação do Armazém da Criatividade cabe ao Porto Digital, parque tecnológico sediado no Recife e considerado um dos principais habitats de inovação do País. O resultado esperado é incentivar o surgimento de novos empreendimentos inovadores para a diversificação e o fortalecimento da competitividade da economia local.

O resultado disso é a função que as próprias materialidades da comunicação exercem à percepção contemporânea de mercado. Bandeira (2004, p. 17) reforça que “as tecnologias da informação e da comunicação introduziram mudanças significativas nas sociedades contemporâneas e nos modos de produção da cultura [...] repercutindo nas rotinas de criação e consumo da música popular, operando mudanças irreversíveis na sua cadeia de produção”; como resultado, amplia-se o escopo do universo da produção cultural e lhe confere, no caso da música, os aspectos mercadológicos das cadeias produtivas do circuito cultural.

A cultura musical contemporânea, bem como a complexa dinâmica de fruição cultural materializada nos shows e festivais possuem muitos fatores que contribuíram para a ampla paisagem econômica. Sabe-se que um dos principais fatores foi a aceitação dos fãs, públicos e atores, que estavam mais dispostos a conhecer um novo modo de vivenciar os eventos musicais. Outro fator, foi a ideia de que os consumidores avaliam experiências mais do que bens e serviços, experiência pessoal e coletiva proporcionaram uma nova forma de consumo para que o público buscasse novidades nos eventos e reforçasse os laços com a música. Segundo Joseph Pine e James Gilmore (2013, p. 22),

o mundo tornou-se mais intencionalmente experiencial. No entanto, um ponto precisa ser enfatizado repetidamente: tudo isso representa uma mudança fundamental no próprio tecido da economia global. Concentrar-se apenas em bens e serviços leva ao caminho da austeridade econômica. As experiências são formas distintas de produção econômica e, como tal, mantêm a chave para promover a prosperidade econômica [...]. Hoje, em todo o mundo, bens e serviços devem dar lugar às experiências como a forma predominante de nova produção econômica, a base do crescimento do produto interno bruto (PIB) e a fonte de criação de novo emprego.³⁹

Os autores defendem que boa parte da economia é definida predominantemente por sua oferta econômica e pelas experiências que podem surgir a partir do consumo. Ao comprar um ingresso ou passaporte para um evento musical, o público está consumindo não só o produto final, performance artística, mas experiências que vão ficar na memória afetiva de cada indivíduo. Pode-se dizer que dentro do mercado formal e informal de bens simbólicos a troca de oferta ainda é o que fortalece o mercado, adquire-se um produto mais rentável que está disponível para negócio. No entanto, essa relação com o mercado musical funciona de

³⁹ Todas as traduções são de responsabilidade do autor do trabalho. No original: The world has indeed become more intentionally experiential. Yet one point needs to be repeatedly emphasized: this all represents a fundamental shift in the very fabric of the global economy. Focusing on goods and services alone leads down the road of economic austerity. Experiences are a distinct form of economic output, and as such hold the key to promoting economic prosperity. Today, around the world, goods and services must give way to experiences as the predominant form of new economic output, the foundation of growth in gross domestic product (GDP) and the source of new job creation.

outra forma, requer compreender que a experiência, a valoração e a afetividade são os primeiros fatores na hora de consumir este produto, da mesma maneira que o cinema e as artes em geral. Para Blacking (2007, p. 201),

a música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da ‘música’, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações.

Em síntese, os avanços mercadológicos motivaram mudanças nas relações entre os sujeitos, acelerando as formas de comunicação, comércio, deslocamento e, por conseguinte, ampliando substancialmente a interação entre os indivíduos e os produtos. Em geral, a experiência contribui para a socialização e até mesmo a difusão de culturas numa esfera mais extensa; assim, Blacking (2007) assegura que a música tem força intelectual e afetiva na comunicação, na sociedade e na cultura, além de ser amplamente experienciada por um maior número de pessoas.

Nota-se que, embora a música ao vivo possa ser compreendida também como mercadoria, bens e serviços, as experiências que acontecem dentro dela são relações e trocas afetivas que se sobressaem. O nível de experiência atinge efetivamente o público com as sensações, impressões e performances que orquestram juntos para envolver cada fã e criar uma memória individual e coletiva. É por isso que a performance, o espaço e o conjunto de ações que ocorrem na música ao vivo são tão importantes para a experiência coletiva. Quando um festival é planejado e reestruturado para que um indivíduo tenha uma experiência além do show, ele envolve esse indivíduo na criação de uma experiência produzida para ele, e pode se tornar facilmente um evento memorável. Um bom exemplo é a matéria do jornalista, Leonardo Vinhas (2017), do site *Scream & Yell*, visto que ele relata a segunda edição do festival *Sonido em Belém do Pará*:

um festival de música instrumental lotando um espaço que é uma verdadeira joia arquitetônica do Norte do Brasil por duas noites seguidas. Parece delirante, mas a afirmação não é fruto de uma insolação ou da ingestão de ervas amazônicas com poderes psicotrópicos. É um resumo bastante justo do que foi a segunda edição do Festival *Sonido*, que aconteceu nos dias 20 e 21 de abril na capital paraense. Embora seja a segunda edição, os organizadores do evento são veteranos: Marcelo Damaso e Renee Chalu, da *Se Rasgum Produções*, organizam há 11 anos o festival que leva o nome de sua produtora. A experiência de ambos ajuda a nortear uma curadoria que equilibra metade de atrações locais e a metade de outros Estados do país.

São duas noites de entrada gratuita, com quatro shows cada, tudo no Mercado de Carnes Francisco Bolonha. O prédio é um espetáculo: mesmo que a conservação não seja das melhores, é um dos mais belos exemplos do estilo neoclássico, com quatro pavilhões metálicos que abrigam os boxes comerciais, que durante o festival vendiam de vatapá a cachorro-quente, e cerveja long neck a inacreditáveis R\$ 3. Na fachada, um videomapping⁴⁰ concebido por Roberta Carvalho com imagens da Belém antiga, seus azulejos e outros detalhes ajudavam a compor o visual único, enquanto os spots de luz em funcionamento na parte interna, que é coberta apenas parcialmente, davam um tom de delírio da selva à coisa toda, mesmo quase não havendo vegetação por perto (2017, ONLINE).⁴¹

O mapeamento da memória é reconstituído após o evento e ocorre a partir das narrativas de testemunho transpostas pelos fãs, público e atores. No percurso cotidiano, é notório acionar lembranças de um determinado show ou festival. Os acionamentos são diversos, seja por uma canção do artista que se apresentou, do público geral, das bebidas e comidas e do próprio ambiente, capturando a concretude da experiência passada. Na matéria publicada no site do jornal O Globo, o jornalista Vinícius Cunha (ONLINE, 2015) entrevistou o guitarrista Brian May e o baterista Roger Taylor, integrantes da banda Queen, que lembraram da primeira vez que tocaram no Rock in Rio.

Quando Brian May dedilhar as primeiras notas de ‘Love of my life’ no violão no dia 18 de setembro, ele automaticamente transportará as 80 mil pessoas presentes na Cidade do Rock para o ano de 1985, um terreno enlameado e, para certos roqueiros, sagrado. Temos muitas memórias do show de 1985, cada som, cada música marcou, mas marcou especialmente a apresentação de ‘Love of my life’ – contou May, em coletiva no mesmo Copacabana Palace onde ficaram hospedados 30 anos atrás. O público brasileiro cantando emocionado é a lembrança principal que levo até hoje, confirmou o baterista (2015, ONLINE).⁴²

A troca constante de experiências e memórias combina a experiência vivida pelos atores e públicos aos atos de consumo cultural, mediados por questões de prazer e entretenimento, articulados, ainda, pelo mercado da indústria musical. Pine e Gilmore (2001) apontam que é essencial conhecer muito bem o público consumidor e oferecer o que ele espera, a partir de suas expectativas em relação ao produto, nesse caso a música ao vivo. Oferecer a experiência para o público é o valor agregado que um show ou festival proporciona, gerando experiências positivas.

⁴⁰ É uma técnica que consiste na projeção de vídeo em objetos ou superfícies irregulares.

⁴¹ Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2017/04/27/balanco-festival-sonido-2017-belem/>. Acesso em: 29 set. 2017.

⁴² Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/brian-may-relembra-show-do-queen-no-rock-in-rio-em-1985-foi-especial-17449886>. Acesso em: 02 out. 2017.

Pine e Gilmore (2013) destacam a existência de cinco formas de criação de valor dos produtos, que devem impulsionar ainda mais progresso na evolução da economia da experiência. Primeiro refere-se a bens, mais ofertas devem ser personalizadas em massa, com métodos inovadores, para chamar atenção do público certo. Em outras palavras, seria produzir apenas o essencial que os consumidores desejam. Em segundo lugar, no que se refere aos serviços, os produtores devem fortalecer a interação com o público. A exemplo da música ao vivo, os produtores devem atuar e interagir com o público, chamando sua atenção para o evento – isso ocorre muito nas redes sociais, quando os eventos musicais usam as plataformas a fim de criar um laço com os fãs, pois oferecem promoções e respondem às dúvidas frequentes.

Em terceiro, quanto às experiências, hoje em dia não se vende um produto se não tiver uma relação mais afetiva, isto é, o indivíduo compra um ingresso de um festival pensando nas experiências que o ambiente proporcionará. Já em quarto lugar, seja qual for o gênero de produção, mais produtores precisam aproveitar sabiamente os recursos digitais e a tecnologia para melhor fundir o real com o virtual, saber utilizar as plataformas e ferramentas digitais. Por último, as experiências devem produzir memórias, provocando boas sensações no público consumidor. É perceptível que algumas dessas normas apontadas pelos autores ocorram de fato na cultura contemporânea, algumas mais do que outras. Poder-se-ia dizer que dentro das cinco formas de criação de valor, três delas estão diretamente ligadas à experiência, já que as relações sociais, afetivas e econômicas são decorrentes de uma experiência individual e coletiva. Para Dan Polastri (2014), repórter da Gazeta do Povo, as

raves e outros tipos de eventos similares podem ser vistos como um encontro coletivo de pessoas que se deslocam simultaneamente para sentir-se como parte de um todo. De acordo com o estudo religioso de Robin Sylvan, ‘ao longo de quase duas décadas, a cena rave evoluiu para muito mais do que simplesmente uma festa de música eletrônica. Para milhares de pessoas no mundo todo tornou-se uma importante fonte de espiritualidade e a ligação mais próxima que eles têm a uma religião’. O poder da música sobre os estados de consciência é totalmente subjetivo. A música eletrônica pode ser considerada um veículo através do qual se pode transcender em sua própria realidade, para sentir-se em uma força maior (2014, ONLINE).⁴³

O exemplo acima caracteriza as festas raves como um espaço de socialidade (MAFFESOLI, 1988)⁴⁴ entre diferentes pessoas através da música. Essa socialização ocorre

⁴³ Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/aperte-o-play/a-musica-eletronica-e-a-espiritualidade/>. Acesso em: 03 out. 2017.

⁴⁴ A expressão designa o estar-junto, estar em comunhão compartilhando sentidos (FERNANDES, 2007)

por conta de muitos fatores, desde a experiência coletiva no espaço até a individualidade com a música tocada no local. Além disso, outros elementos corroboram para o crescimento desses eventos, a questão espiritual e a percepção sensorial provocadas pela música também reforçam as relações afetivas e sociais apontadas por Pine e Gilmore (2013), isto é, o produto que está sendo oferecido nas festas de música eletrônica não é só um show com DJs e luzes, mas uma experiência de espiritualidade que o evento proporciona ao público consumidor.

Diante desse cenário, é possível observar a incidência de novas práticas sociais sobrepostas por grupos que reúnem produtores, músicos, fãs e outros atores da cadeia produtiva musical para atuarem em conjunto, de forma empreendedora, a fim de encontrar recursos que fortaleçam circuitos e cenas musicais. Depois de quatro edições em Amsterdã e duas em Barcelona, o festival holandês de música eletrônica DGTL chegou no Brasil em sua primeira edição em 2017. O evento promoveu espetáculos de música, arte e performances. O crítico musical Jacídio Junior (2017), do blog Omelete⁴⁵, aponta que o festival holandês criou experiência completa para amantes da música:

um dos diferenciais do evento é justamente a tentativa de se criar um espaço no qual as intervenções artísticas conversem com o público e com o lugar, ideia atingida de maneira exemplar, graças a boa seleção de projetos como o Modular Dreams, da dupla Priscilla Cesarino e Danilo Barros, com projeções ao vivo, o corredor luminoso e o palco Modular, que buscava observar as relações entre linhas no espaço. Sem dúvida, todas essas possibilidades geraram diversas formas de interação com pessoas fotografando, pessoas tentando entender, pessoas se aproximando... Detalhes que tornavam impossível não ser afetado pelas obras expostas no espaço. Por fim, esse é mais um festival realizado de forma a beneficiar quem gosta de música, e quando eu falo música, não é só do gênero eletrônico, mas como um todo. Com som de qualidade e atenção aos detalhes a experiência de quem compareceu ao local com certeza vai permanecer (2017, ONLINE).⁴⁶

Ao organizar uma série de experiências, os produtores e agentes musicais estão cada vez mais antenados em experiências múltiplas que emergem sensações ao público. Assim, os atores e organizadores de shows e festivais começaram a perceber que ampliar os eventos para outras manifestações artísticas pode se tornar a base para uma nova oferta que provoca uma transformação no mercado e na própria cidade. Janotti Jr. (2012, p. 120) argumenta que “somos bombardeados continuamente por experiências, mas boa parte dessas interações se perdem nos excessos de estímulos e na falta de tempo para processá-los que caracteriza a vida

⁴⁵ Blog de cultura do portal Uol.

⁴⁶ Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/musica/artigo/dgdl-festival-holandes-criou-experiencia-completa-para-amantes-da-musica/>. Acesso em: 03out. 2017.

contemporânea”. Dessa maneira, para o autor as cenas musicais possibilitam experiências particulares, uma vez que chamam atenção para certas singularidades da escuta da música e suas especificidades (JANOTTI JR., 2012).

As próprias especificidades que música e urbe adquirem ao serem vívidas em uma cena musical presentificam a abertura para essas experiências. Há uma negociação sensorial entre a cidade em sentido amplo (que envolve circulação de fundo de expressões musicais) e a presença daquela música em territórios mapeados através de vivências singulares. Isso não quer dizer que toda fruição da música nas cenas seja da ordem de uma experiência estética e sim que as vivências de escuta nas cenas musicais trabalham com enquadramentos que muitas vezes favorecem a emergência de experiências estéticas. Nesse sentido, é importante atentar para a qualidade das experiências que podem ser vividas em uma cena musical (JANOTTI JR., 2012, p. 120).

Para adentrar nos meandros de uma coletividade musical, torna-se imprescindível, portanto, reconhecer os agentes envolvidos na conformação das experiências que singularizam esse agrupamento e reforçam as experiências e formações de cenas musicais. Em estudo anterior, Prysthon (2014) analisou três cenas distintas unidas pelas culturas pop e rock e por sensibilidades culturais. Segundo a autora, foram épocas, estilos e cidades diferentes: “Manchester, na Inglaterra, do final dos anos 70 aos anos 90; Seattle no início dos anos 90 e Recife dos anos 90 aos 2000” (PRYSTHON, 2014, p. 1), sendo o objetivo principal da pesquisa identificar as recorrências e diferenças entre as cenas e a configuração de cenas musicais que reestruturam e alteram não apenas as próprias cidades, mas o modo como os sujeitos apreendem e circulam nesses espaços.

Há nos cenários observados aqui uma predisposição coletiva que construiu em torno da música um novo imaginário para as três cidades em questão. Evidentemente, este novo imaginário não foi constituído apenas pelos produtos da indústria musical (discos, CDs, shows e presença midiática), mas por uma gama de articulações entre estes – que poderíamos classificar como ‘catalisadores’ – e indivíduos, grupos e signos (PRYSTHON, 2014, p. 35).

Em um período marcado pela onipresença das tecnologias digitais e pelas experiências musicais, o processo de construção e afirmação dos gostos e de cenas ganham novas dimensões. Dessa forma, os processos de sociabilidade que emergem nas cenas proporcionam interações, disputas e articulações do indivíduo com seus pares e com a tessitura urbana. Isso ocorre porque os agrupamentos musicais negociam de forma permanente com o espaço através das práticas de escuta ou de processos criativos.

Percebe-se que ao nomear um espaço, definir os aspectos identitários do lugar e os modos como o sujeito se relaciona nesse espaço significa compreendê-lo e transformá-lo em território. Como afirma Janotti (2012, p.4), “os participantes de uma cena musical partilham formas de ocupação dos espaços culturais. Nesse sentido, proponho a perspectiva de que as cenas musicais são ‘enquadramentos sensíveis’, que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros”. Dentro das cenas musicais, os indivíduos tendem a reproduzir certas atitudes e compartilhar experiências que estabelecem com os demais integrantes do grupo, com os ambientes e dispositivos. Assim, pode-se dizer que as descrições de experiências e as fruições culturais, juntamente com os gêneros e sonoridades, circulam nos territórios sônico-musicais e formam cenas em diferentes circuitos culturais, promovendo experiência musical coletiva, o que ocorre nos festivais e shows de música ao vivo.

Reconhecer que a circulação musical proporciona novas experiências é entender a cultura como força transformadora, que identifica seus atores e territórios como agentes ativos, prontos para reestruturar complexas e profusas articulações entre música e a cidade. Nesse viés, o Festival Música na Ibiapaba tornou-se referência em formação musical no Ceará, incentivando a qualificação técnica dos participantes e a multiplicação de espaços para o aprendizado musical; além de Viçosa – cidade sede do festival –, outros nove municípios são beneficiados com oficinas e shows, diversas atividades formativas promovidas pelo evento.

Música nas salas, nas ruas, nas praças, em todo lugar. Música em todos os sentidos. Com o objetivo de provocar professores, alunos e público em geral a criar livremente e se expressar com os sons, o Festival Música na Ibiapaba, principal evento de formação musical no Ceará com foco em música popular e responsável por revelar várias gerações de novos artistas. Criado em 2004, o Festival Música na Ibiapaba vem atraindo a comunidade musical para dias de muito aprendizado, vivências e intercâmbios de saberes, em meio à paisagem privilegiada pela natureza, na região da Ibiapaba (2017, ONLINE).⁴⁷

O trecho acima mostra como a música popular é um campo particularmente fértil para vislumbrar o estabelecimento de experiências coletivas. A articulação entre territórios, cenas, gêneros, repertórios, artistas, fãs, dentre outros elementos, demonstra que as expressões musicais se materializam sempre por meio de uma sensibilidade cultural. É nesse sentido que Janotti Jr. (2012, p. 09) reforça que quando se faz referências a experiências que são

⁴⁷ Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/latest-news/45427-referencia-em-formacao-musical-no-ceara-festival-musica-na-ibiapaba-acontecera-de-23-a-30-de-julho>. Acesso em: 05 out. 2017.

partilhadas “é porque em algum ponto compartilhamos possibilidades de experiências e posicionamentos na vivência dessas formações culturais”.

Por conseguinte, as cenas musicais instauram laços, circuitos e engajamentos, marcados principalmente por negociações, diálogos e afirmações que envolvem a música e a disposição das sonoridades pelos territórios urbanos e virtuais. Diante desses apontamentos pode-se dizer que as cenas são consideradas “enquadramentos sensíveis” que, por meio de agenciamentos e tensões, possibilitam a afirmação de territórios sônicos-musicais, articulados por sonoridades e experiências musicais que permitem a identificação cultural dos seus participantes e o crescimento da música ao vivo. Logo, parece oportuno encaminhar o debate para questões referentes ao número de shows de música ao vivo no Brasil, considerando os sujeitos e os espaços em que ocorrem os eventos sonoros, a fim de compreender as conexões entre elementos heterogêneos que se formam as redes de shows e festivais.

2.3 O MERCADO DE SHOWS BRASILEIRO

Mesmo num momento de crise e retrações econômicas internacionais, a oferta de eventos de música ao vivo no país cresce a cada dia, e para compreender este cenário é essencial fazer um panorama da música ao vivo no contexto brasileiro. Toma-se como referência a 19ª pesquisa Entertainment and Media Outlook da PwC, divulgada em 2019, que aponta que o Brasil é o segundo maior mercado de música ao vivo na América Latina e apresenta as receitas do setor no país e as projeções para os próximos anos. Apesar do crescimento acelerado do streaming de vídeo e de música, segundo a pesquisa da PwC, as receitas de bilheteria de shows ao vivo devem apresentar crescimento consistente nos próximos anos, a demanda por experiências compartilhadas e ao vivo se mantém no Brasil e no mundo.

É importante destacar que quando se lê a literatura produzida sobre o mercado de música no contexto brasileiro é inevitável notar uma certa limitação de estudos mais aprofundados. O assunto é tratado por diferentes áreas e disciplinas, tais como comunicação, cultura, economia, administração e sociologia. Entretanto, são poucos os estudos realmente reflexivos acerca do tema que se afastam de um interesse somente mercadológico ou simplesmente econômico. De fato, os argumentos mercadológicos dos produtos musicais são fortes influenciadores de debates, o consumo massivo é um objeto relevante para compreender os estudos sobre cultura musical na contemporaneidade. Renato Ortiz (2007, p.

15), em a *Mundialização da Cultura*, faz uma crítica relevante a respeito dos tensionamentos, interesses e disputas sobre população e consumo:

dizer que as empresas orientam suas políticas no sentido de uma produção customized, visando o gosto do cliente, capta evidentemente uma face do que está acontecendo. Mas sem qualificá-la, a afirmação leva freqüentemente a associações indevidas. Por exemplo, a desmassificação do consumo é vista como a realização da liberdade individual, sinônimo de democracia. Por isso as metáforas nos dão um retrato incompleto do que se está querendo apreender.

Entender os processos e mecanismos de crescimento da música ao vivo no Brasil implica reconhecer quais foram os atalhos que os agentes e atores da cena utilizaram para conseguir fortalecer o panorama musical. Assim como Ortiz reitera, é essencial qualificar todos os elementos que corroboram para o crescimento e consumo da música ao vivo. Segundo Canclini, para um melhor panorama sobre quaisquer aspectos da contemporaneidade, o essencial é partir para um estudo que tenha como foco a cultura, “o enfoque mais fecundo é aquele que entende a cultura como um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e construída a hegemonia de cada classe” (1983, p. 12).

De acordo com essa perspectiva, tratar de cultura requer analisar as condições de vida e a interação entre os setores políticos e sociais dos agentes culturais. Conforme Yúdice (2006), o papel aferido à cultura está quase sempre relacionado à solução de problemas sociais, sua centralidade estaria diretamente associada a uma ideia de desenvolvimento social, o que torna uma visão holística acerca da cultura. Para simplificar essa afirmação, o autor exemplificou essa visão com o caso dos festivais de música da Colômbia.

Um dos projetos considerados aptos a receber financiamento é o festival cultural anual Crea na Colômbia. Concursos de música eram realizados em todos os municípios do país, e um número de finalistas era selecionado para competir em festivais estaduais, que, por sua vez, faziam uma seleção dos finalistas para competir em festival de escala nacional. Os músicos vinham de todas as partes do país, inclusive aquelas controladas por guerrilhas e grupo paramilitares. Foi comentado que os festivais eram a única ocasião em que havia contato e troca entre adversários e diferentes partes do país. Consequentemente, pode-se concluir que haveria maior probabilidade de retorno na condição de que esses festivais contribuíssem para o processo de pacificação e, nesse ínterim, criar um ambiente mais seguro para investimentos (YÚDICE, 2004, p. 33).

Mesmo que os festivais apresentem hábitos de consumo e sociabilidade atrelados ao mercado musical, como já apresentado, os encontros presenciais entre indivíduos distintos são cada vez mais importantes para as relações políticas e sociais. O festival é um fenômeno musical contemporâneo importante para repensar a relação entre experiências, sejam elas presenciais e não presenciais, além das trocas diretas para a atualização de cenas. É nesse sentido que os encontros musicais, tais como os concertos e festivais de música, crescem no nosso país, existem muitas estratégias mercadológicas bem como de entretenimento, já que a música consegue emergir sentimentos.

Uma matéria publicada em 2015, pelo Portal do Brasil⁴⁸, já apontava que o país estava recebendo e fazendo muitos festivais. A própria chamada da matéria anunciava que aqui teria grandes festivais de música e iriam movimentar o turismo. O mais interessante era que o público já tinha um calendário de eventos que ocorreriam durante o ano, a programação variava entre grandes festivais já consolidados e outros que escolheram o Brasil como rota.

O ano será marcado por grandes festivais musicais, a começar pelo Festival Atlântida, com data marcada para os dias 30 e 31 de janeiro, na Praia de Atlântida, no litoral Norte do Rio Grande do Sul. O evento terá cerca de 24 horas de música em dois dias, com 50 atrações distribuídas em quatro palcos, além de atividades paralelas, como uma Arena de MMA, com transmissão do UFC 183, e food trucks espalhados pelas áreas da arena e camarotes. Ao longo do ano, o Brasil receberá outros grandes eventos. Em março, é a vez do Lollapalooza agitar São Paulo, com dois dias de festival. Serão mais de 50 atrações que irão se apresentar em cinco palcos. Entre as estrelas, Jack White, Interpol, Kasabian, Robert Plant, Smashing Pumpkins, Foster The People, The Kooks e Pharrell Williams. Nas atrações nacionais, destaque para Monbojó, O Terno, Pitty, Molotov, entre outras bandas. O Lollapalooza 2015 Brasil será realizado nos dias 28 e 29 de março no Autódromo de Interlagos. Já no segundo semestre, é a vez do Rock In Rio, que completa 30 anos com uma edição para lá de especial. Para marcar o evento, um line-up bombástico: Katy Perry, John Legend, System of a Down, A-Ha e Queens of the Stone Age são algumas das atrações confirmadas. Então, tome nota: o festival será realizado nos dias 18, 19, 20, 24, 25, 26 e 27 de setembro – no Rio, claro! Antes disso, a cidade maravilhosa será palco de outro grande festival (2015, ONLINE).⁴⁹

Com diferentes formatos, os festivais no país vêm apresentando um cenário favorável para os agentes culturais, mesmo sabendo das dificuldades financeiras os eventos apostam na diversidade de atrações e experiências. Não é raro encontrar notícias e estudos que destacam o Brasil como um país que consolidou sua posição entre os países que sediam grandes shows

⁴⁸ Site do Governo Federal.

⁴⁹ Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/turismo/2015/01/grandes-festivais-de-musica-vaio-movimentar-o-turismoem-2015>. Acesso em: 09 out. 2017.

nacionais e internacionais, tornando-se o segundo no *ranking* do mercado de shows na América Latina, atrás apenas do México.

De acordo com Gardênia Rogatto, especialista em entretenimento da consultoria PwC Brasil, o consumo de shows no Brasil cresceu 39% em 2018. O mercado de shows no País, que em 2013 gerou R\$ 357 milhões, passou para R\$ 496 milhões em 2018. A perspectiva é que haja um aumento nos próximos anos, isso gera um crescimento significativo para o mercado de música no país. Em entrevista para o Portal Brasil, a especialista ressaltou que “megaeventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas colaboraram para consolidar o país na rota dos shows e festivais, além do maior acesso às informações através da internet” (ROGATTO, 2017).

É importante levar em consideração que outras esferas econômicas são beneficiadas com esse crescimento e também ganham com o mercado musical. Sempre que um grande evento ocorre no país, brasileiros e estrangeiros se deslocam pelo Brasil e movimentam hotéis, pousadas, hostels, bares e restaurantes, além do serviço de transporte público e privado das cidades em que ocorrem os eventos. Quanto maior o fluxo de pessoas, mais serviços são consumidos e maiores são os consumos dentro da urbe, mas para que o número de pessoas circulando nas cidades seja alto, o evento precisa ser grande. Dessa forma, as atrações, assim como as ações desenvolvidas nos shows e festivais, precisam atrair o público brasileiro e estrangeiro. Nesse contexto, ainda que os investimentos sejam maiores, os retornos para os produtores e a cidade, conseqüentemente, aumentam.

Para se ter ideia do que isso significa em números: durante a edição do Rock in Rio em 2013 a ocupação hoteleira na capital carioca foi de quase 90%. Das sete milhões de pessoas que foram aos shows, a pesquisa da PwC estimou que cerca de 46% eram de outros estados e o impacto econômico gerado na cidade foi de R\$ 1 bilhão⁵⁰. Em 2017 não foi diferente, segundo o jornalista do O Globo, Bruno Rosa (2017), a cidade do rock teve público esperado de 100 mil pessoas por dia, recebendo, assim, muitas pessoas de outras cidades, estados e países e aumentando consideravelmente a procura por hospedagem:

o Rock in Rio trouxe ânimo extra para diversos hotéis do Rio de Janeiro e empresas aéreas. Com o início do festival, aumentou a procura por um quarto na cidade. Resultado: já há filas de espera para se hospedar nos dias do evento. As redes também comemoram o aumento do preço das diárias, de cerca de R\$ 483, maior que o valor médio de R\$ 387 do mês de setembro, relatam as empresas. Temos 222 quartos e temos hoje 17 pessoas na fila de espera. Não tínhamos esse movimento desde as Olimpíadas. O evento

⁵⁰ Valores apontados pela Riotur em 2013 sobre o Rock in Rio.

realmente está movimentando a cidade. O Rock in Rio é um evento ícone na cidade e nos coloca em evidência, trazendo um volume de visitantes enorme ao Rio, gerando uma dinâmica extra. Pela importância do evento, não há apenas turistas do Brasil, mas de diversos países (ROSA, 2017, ONLINE).⁵¹

Outro grande evento que ocorreu no Brasil em 2017 foi o Lollapalooza, que está em sua sétima edição. A cidade de São Paulo recebeu atrações como Metallica, Strokes, The Weeknd, The xx, The Chainsmokers, Martin Garrix, Duran Duran, dentre outros – no total, foram 47 shows em dois dias. O festival é realizado no Autódromo de Interlagos, que tem capacidade para receber um enorme público, e nesta edição mais de cem mil pessoas por dia compareceram ao evento. Já é evidente que São Paulo é um dos principais destinos de shows no Brasil e por isso adquire os benefícios dos grandes festivais de música. De acordo com o Observatório de Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo:

a segunda edição do Lollapalooza, em 2013, injetou R\$ 60 milhões de reais na economia da capital paulista e atraiu 167 mil pessoas, de acordo com pesquisa realizada pelo Observatório de Turismo de São Paulo. A maior parte do público (58%) não mora na cidade e boa parte se hospedou em hotéis ou flats (37%) e na casa de amigos e parentes (32,1%) (2014, ONLINE).⁵²

Ainda segundo o Observatório de Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo⁵³, mais da metade do público que prestigiou o festival em 2017 era de fora da capital paulista. O Lollapalooza gerou um impacto recorde de mais de R\$ 93 milhões na economia da cidade, com gastos em hospedagem, alimentação, transporte e lazer, além de movimentar o mercado de trabalho com vagas formais e temporárias. Os dados são fatores importantes para que haja investimento nos produtos culturais. Yúdice (2004) lembra que para “receber financiamento deve haver dados quantitativos para que equipe técnica possa avaliar os impactos dos festivais e medir o benefício em termos de um ambiente mais seguro para investimentos e retornos”. Estima-se que o gasto médio de cada turista foi de R\$ 1.659,00, com período de permanência média na cidade de 2 a 3 dias. Esse gasto vai além do festival, pois o público de fora da cidade aproveita sua estadia para conhecer a ‘noite’ da capital paulista, além dos museus, teatros, dentre outros.

⁵¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/rock-in-rio-faz-procura-por-quartos-de-hotel-subir-na-cidade-21832292>. Acesso em: 10 out. 2017.

⁵² Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/turismo/2014/09/brasil-ocupa-segundo-lugar-no-mercado-de-eventos-musicais>. Acesso em: 10 out. 2017.

⁵³ Núcleo de estudos e pesquisas da empresa municipal São Paulo Turismo (SPTuris).

As redes sociais são fortes influenciadores, pois conseguem fazer uma maior interação entre os públicos. Além disso, as publicações sobre o evento facilitam uma publicidade rápida e eficaz, o uso das redes contribui não só como diário pessoal do festival ou show, mas para intensificar a necessidade de outros públicos participarem do evento. Somente no Rock in Rio, na edição de 2017, foram realizadas 87 milhões de interações no Instagram, com vídeos ao vivo, fotos e *stories* nos dez dias de evento musical. A matéria publicada no site de tecnologia do Portal IG resume como essa interação ocorreu:

um dos maiores festivais de música do mundo – terminou, mas o seu sucesso não. Os mais de 1.500 artistas participantes do mega evento publicaram cada momento nas redes sociais, sendo que o Instagram foi uma dos canais preferidos para as postagens. Em nota, a equipe da plataforma social informou que nos 10 dias de evento ocorridos no Rio de Janeiro, renderam ao app os seguintes números: ‘16 milhões de pessoas geraram 87 milhões de interações no Instagram sobre o festival de música e mais de 30 mil fotos postadas com a geotag da Cidade do Rock’ (2017, ONLINE).⁵⁴

A emergência das redes sociais na Internet mediadas por um público cada vez mais cosmopolita promove o surgimento de um novo horizonte para a cultura da participação na contemporaneidade. É notório perceber que novas estratégias de comunicação e veiculação são utilizadas com frequência pelos atores, agentes e público em geral – cada um utiliza da forma mais proveitosa. Mudanças significativas ocorrem com o uso dessas plataformas contemporâneas e nos modos de produção da cultura. Bandeira (2004) já previa o que ocorreria com o avanço da tecnologia no campo da música: “às condições da produção da cultura nas sociedades midiáticas contemporâneas, as transformações operadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação vão repercutir em inúmeras rotinas e categorias da música popular, especialmente da indústria fonográfica”. Isso explica o fato do mercado da música estar crescendo e se apropriando de novos formatos para interação entre evento, público e a comunicação.

Pode-se pensar num ecossistema do negócio da música, na qual é possível reconhecer um conjunto de elementos formados por comunidades de negócios: festivais, shows, espaços, redes sociais, indústria fonográfica e, por fim, o direito autoral. Esses elementos se conectam dentro do amplo mercado da música, pois fazem parte do mesmo ecossistema e são enraizados entre eles. Para que este mercado exista, os fornecedores, agentes culturais, públicos, fãs, dentre outros, são os facilitadores que fazem esse ecossistema funcionar,

⁵⁴ Disponível em: <http://tecnologia.ig.com.br/2017-09-26/instagram-rock-in-rio.html>. Acesso em: 11 out. 2017.

funcionamento este que depende da fruição da tecnologia, dos recursos econômicos, das políticas públicas de cultura e, claro, da sociedade.

Partindo desse viés, a indústria da música vem sendo composta por vários nichos de mercado, e a música ao vivo e digital tornaram-se as mais rentáveis. Vale destacar que, se existem nichos específicos, é porque existem consumidores para cada setor, pois apresentam comportamentos e gostos distintos, principalmente se levar em consideração as diferenças territoriais, culturais e socioeconômicas brasileiras. Yúdice (2006, p. 34) observa que

as tendências artísticas, como o multiculturalismo, que enfatizam a justiça social (talvez compreendida como uma representação visual equitativa nas esferas públicas) e as iniciativas para promover a utilidade sociopolítica e econômica foram fundidas numa noção daquilo que eu denomino ‘a economia cultural’ e aquilo que a retórica New Laborite de Blair intitulou de ‘economia criativa’. Essa economia criativa inclui uma agenda sociopolítica, especialmente o protagonismo do multiculturalismo enquanto incorporados.

É interessante perceber que no multiculturalismo existem algumas apropriações em relação à cidade, seus elementos constitutivos, os componentes de interação, suas articulações entre o local e global e suas reterritorializações. A partir disso, pode-se pensar que dentro da cultura contemporânea renegociar esses trânsitos e alinhar todos esses elementos e noções são fundamentais para a compreensão das ações realizadas pelos atores e agentes da música ao vivo. A descentralização dos meios de comunicação de massa, a crescente rede de informação e as novas tessituras urbanas contribuem para as trocas de experiências entre esses agentes da música, uma vez que são mais fluidas as interações sociais.

Sabe-se que o Brasil já é destino certo nas turnês de artistas internacionais, o número de shows de cantores estrangeiros no país aumentou nos últimos anos. De acordo com o jornalista da Folha de S. Paulo, Thales Menezes (2013), a década de 2010 pode ser considerada a que mais popularizou o mercado de shows internacionais no país. Ele ressalta também que o aumento de eventos nacionais foi o que motivou os produtores estrangeiros a inserir o Brasil na rota das turnês mundiais. O fato é que para que houvesse uma maior inserção de artistas estrangeiros nos eventos nacionais foi de extrema importância a reestruturação do mercado nacional de música e o fortalecimento de cenas musicais locais, favorecendo um terreno fértil para que os produtores reconhecessem que o país estava pronto para receber grandes shows.

Desde 2010, o número de artistas estrangeiros que se apresentam por aqui cresce sem parar. A surpresa maior é isso acontecer mesmo quando grandes

empresas promotoras de espetáculos passam por um período de instabilidade e reposicionamento. Ao abrir a turnê do U2, em 2011, o Muse foi um dos 262 artistas estrangeiros que se apresentaram no Brasil naquele ano. Com o Rock in Rio, foi um dos 391 que agendaram shows em 2013. E é um dos 53 que já estão programados para 2014. Este levantamento da reportagem da **Folha** leva em conta shows de todos os tamanhos, de apresentações intimistas em teatros a um Black Sabbath tocando para 77 mil pessoas no Campo de Marte, em São Paulo. No início desta década, houve um período de forte crescimento desse mercado, com a volta do Rock in Rio em 2011 (após dez anos de hiato) e outros grandes festivais, como SWU, Planeta Terra e os “importados” Lollapalooza e Sónar (MENEZES, 2013, ONLINE).⁵⁵

Mesmo sabendo da importância do aumento do número de shows internacionais aqui no Brasil, em contrapartida os valores dos ingressos dificultam a inserção de um público mais cosmopolita. A média de preços varia entre R\$ 200,00 a R\$ 1.000,00, isso depende do espaço onde será realizado e os custos com: artistas, comunicação, produção, locação, impostos e encargos – somente após essa análise o preço dos ingressos são avaliados. Outro fator refere-se ao tipo de ingresso, pois os valores se diferenciam de acordo com a localidade disponível (próximo ao palco, área VIP, camarote etc.) e serviços (open bar, all inclusive etc.). Menezes (2013) acrescenta que é interessante a discussão sobre público e valores cobrados nos ingressos, e que o ‘ponta pé’ dessa discussão foram os shows de Lady Gaga e Madonna no país,

que não tiveram lotação total e só conseguiram vender boa parte de seus ingressos em promoções que reduziram pela metade o preço dos tíquetes. Isso motivou também o debate sobre os valores dos ingressos, elevados em comparação aos preços praticados nos Estados Unidos e na Europa. Aqui, você chega a pagar R\$ 700 por um lugar nada confortável na pista “VIP” de um estádio de futebol. Esse cenário apontava para um mercado murcho este ano. Não foi o que aconteceu. Não dá para falar em problemas para quem organizou um Rock in Rio lotado com 85 mil pessoas por dia ou para quem trouxe artistas que encheram estádios, como Beyoncé (recordista no ano com 230 mil ingressos vendidos), Black Sabbath ou Paul McCartney. O ex-Beatle é o melhor retrato dessa consolidação. Ele veio ao Brasil nos últimos quatro anos, com sua estratégia de cantar em cidades diferentes a cada turnê. De 2010 a 2013, foram 11 shows abarrotados de público (MENEZES, 2013, ONLINE).

Ainda segundo o jornalista, o país passa a ocupar a mesma posição da Alemanha, Canadá e Japão, países que mais recebem shows de artistas estrangeiros do gênero pop e rock. Dessa forma, percebe-se que os principais nomes da música internacional, principalmente os

⁵⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1370344-publico-de-shows-cresce-brasil- virada-parada-obrigatoria-de-turnes-e-palco-de-repetecos.shtml>. Acesso em: 16 out. 2017.

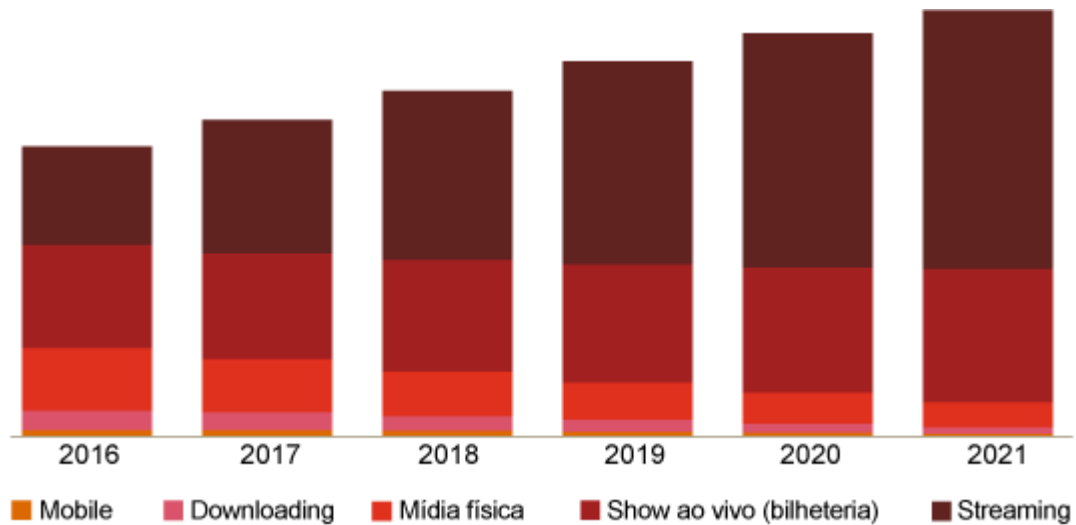
norte-americanos e os britânicos, incluem esses destinos em suas turnês, fazendo do Brasil um destino certo. Boa parte dessa trajetória da música internacional no Brasil está direcionada e interligada com o aumento de distribuição de músicas nas plataformas digitais e conseqüentemente nas apresentações ao vivo, pois os produtores são observadores do mercado musical.

Em 2017, a PwC lançou a 18ª Pesquisa Global de Entretenimento e Mídia 2017-2021, que previa o andamento da cultura do entretenimento no Brasil ao longo dos cinco anos. A pesquisa apontou que a indústria da música foi o setor que mais se beneficiou com as oportunidades proporcionadas pelas tecnologias digitais. De acordo com a PwC Brasil, um exemplo disso é “a estratégia de marketing adotada por grandes nomes da música para lançamento de um novo álbum: algumas faixas são primeiramente disponibilizadas nos formatos digitais, como os canais do YouTube” (PWC BRASIL, ONLINE)⁵⁶. Isso nos faz pensar que estrategicamente é uma excelente ação de marketing, na qual o engajamento dos fãs em publicar e compartilhar os vídeos nas mais diversas plataformas, contribui para um maior acesso do conteúdo e conseqüentemente as ações de venda são orientadas a partir disso.

O tráfego gerado na plataforma digital é direcionado para a loja online, onde é possível comprar os singles antes mesmo de estarem à venda nas lojas físicas. Ações promocionais também incluem encontros dos fãs com os artistas. O objetivo é ganhar atenção do público, ampliar os canais de venda e, com isso, reduzir a pirataria (PWC BRASIL, 2017, ONLINE).

Dentro do mercado musical o consumo de música por plataformas de streaming é o maior, no entanto a pesquisa destaca que no Brasil “os gastos com show ao vivo devem chegar a US\$ 143 milhões, com crescimento médio de 5% ao ano”, ou seja, grande parcela do setor econômico musical é extraída pelos shows ao vivo. Evidente que a rentabilidade da música ao vivo é maior, pois os custos e investimentos são altos, principalmente em relação aos grandes eventos que ocorrem no país. O Gráfico 1, a seguir, ilustra os dados referentes ao crescimento da música ao vivo no Brasil, conforme a Pesquisa PwC Brasil.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.pwc.com.br/pt/outlook-17/como-brasileiro-consome-musica.html>. Acesso em: 17 out. 2017.

Gráfico 1 - Crescimento da Música ao Vivo no Brasil

Fonte: Gráfico da pesquisa da PwC Brasil.

O mercado de música independente brasileiro é também um setor que mais se fortalece quanto ao número de festivais independentes, principalmente na região Nordeste é um fato já concretizado. A Rede Brasil de festivais já apontava que o Nordeste era a região que mais tinha eventos desse formato, isso é resultado do trabalho de atores e agentes culturais locais que perceberam a necessidade de produzir, de forma independente ou por meio de editais de cultura. O repórter Bruno Lee (2017), da Folha de S. Paulo, discorre sobre os vinte anos dos festivais independentes e sobre como esses festivais que sustentam a bandeira da independência continuam atuando nos territórios brasileiros, contando com um público cada vez maior e apresentações de artistas e bandas relevantes para o cenário.

Abril Pro Rock (25 edições), do Recife, Goiânia Noise Festival (23) e Bananada (19), da capital de Goiás, fazem parte dessa ‘frente da longevidade’. Em comparação, eventos com estrutura maior não duraram metade disso. Dedicados à música, esses festivais também têm em comum o fato de pertencer à economia criativa, guarda-chuva que abriga setores movidos pela inventividade. Os três festivais contaram com patrocínio público e privado nas edições deste ano. Em média, esses aportes bancaram dois terços dos eventos, dizem os organizadores (LEE, 2017, ONLINE).⁵⁷

Arelados à ideia de economia criativa e a um cenário de produção independente, os festivais e shows nesse formato garantem maior revitalização de cenas locais, além da troca de experiências entre os agentes de festivais independentes. Boa parte dos atores envolvidos na produção desses festivais participa de outros eventos, a fim de identificar novas atrações,

⁵⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/08/1912629-festivais-independentes-de-musica-completam-20-anos-de-historia.shtml>. Acesso em: 17 out. 2017.

quais as novidades e dinâmicas propostas por outros festivais, articulando intercâmbios e compartilhando informações.

Sobre esses últimos apontamentos, deve-se levar em consideração que tanto os grandes festivais, ligados à cultura *mainstream*, quanto os festivais independentes são desenvolvidos a partir das experiências, tornando-se elemento fundamental para a concretização das cenas musicais e do crescente consumo dos eventos. Questões como sustentabilidade, ambientes para fruição musical coletiva, comunicação e formação de público também surgem como pontos a serem considerados no fortalecimento do mercado de shows e festivais, ou seja, são assuntos que revigoram o mercado contemporâneo musical, pois os sujeitos começam a compreender que este processo é real e são componentes constituintes para o faturamento mais expressivo no mercado musical. Dessa forma, Trotta (2005, p. 192) chega à seguinte conclusão:

o mercado de música é um conjunto complexo que responde por quase toda a circulação de músicas na sociedade. Em sua diversidade, o mercado faz uso sistemático de categorias de classificação que operam como demarcadores básicos nas distinções de experiências musicais realizadas cotidianamente pelas pessoas. A ampla e invisível estrutura do mercado é responsável pela sedimentação dos rótulos que demarcam essas práticas e amplificam os parâmetros de distinção hierárquica entre elas. No entanto, convém ressaltar que os elementos característicos que funcionam como demarcadores estéticos e eixos das classificações são resultado de uma contínua negociação, realizada por comunidades musicais em conflito e práticas musicais que continuamente se influenciam e se renovam. Sendo assim, até mesmo as posições hierárquicas dessas categorias oscilam de acordo com a conjuntura cultural e com o pensamento social de cada época, se constituindo como uma arena de disputas simbólicas e afirmações de legitimidade de práticas culturais de determinados grupos sociais em permanente e rico embate. Vale notar que a música é uma construção extremamente complexa, onde a colagem, a interseção e as trocas de elementos são práticas corriqueiras. Assim, a própria produção musical constantemente desafia os rótulos classificatórios mais estáticos, movendo fronteiras e criando subcategorias infinitamente.

O autor aponta uma série de elementos que nos ajudam a compreender quais as relações que ocorrem dentro do mercado musical, além de nos apontar diretrizes para analisar as questões que afetam a produção musical contemporânea. A rigor, as discussões sobre o crescimento do mercado de música ao vivo podem ser analisadas por questões econômicas, culturais e pela interpretação da relevância das tecnologias para o desenvolvimento dos atores e agentes culturais. “As novas tecnologias incidem diretamente sobre as noções de tempo e de espaço, estimulando a integração e a sincronia” (ORTIZ, 2007, p. 63). Nesse sentido, as

tecnologias afetam diferentes esferas de atividades e no mercado da música não seria de forma contrária. Diante desse cenário, percebe-se a necessidade de conhecer melhor os festivais e as diferenças entre os formatos e tamanhos, além de compreendê-los como uma rede complexa e dinâmica que resulta de relações e práticas desenvolvidas por atores cosmopolitas.

3 OS FESTIVAIS DE MÚSICA NO BRASIL: UMA TRAJETÓRIA MARCADA PELA DIVERSIDADE

A emergência dos festivais de música mediada por uma cultura multifacetada, coletiva e de experiência, promoveu o surgimento de um novo horizonte para a nova era dos festivais musicais. Como apontado na seção anterior, a dinâmica de produção, circulação e consumo de música ao vivo vêm se alterando, com isso as experiências coletivas ganham forças nos eventos, uma vez que se percebem mudanças significativas na sociedade contemporânea e nos modos de produção cultural. Os fragmentos urbanos estão sendo reterritorializados, o que tem repercutido nas rotinas de criação e consumo da música ao vivo; a cidade vem apontando caminhos para que seja ocupada em suas mais diversas formas e fortalecendo as cenas musicais locais. Como questiona Hobsbawn (2013, p. 62), “Por que realizar festivais no século XXI?”

é uma pergunta que não deve ser confundida com “Os festivais têm futuro no século XXI?”. É óbvio que têm. Os festivais se multiplicam como coelhos. Seu número disparou desde os anos 1970 e nada sugere que esse crescimento esteja chegando ao fim. Só na América do Norte parece que há 2500. Os festivais de jazz chegam, ao menos, a 250 em 33 países. O número aumenta a cada ano. Na Grã-Bretanha, país sobre o qual estou mais bem informado, há 221 festivais de música este ano (2006), sendo que três anos atrás foram apenas 120. E isso é verdade no que diz respeito não apenas a festivais voltados para a música, mas também a outros eventos de arte e cultura, incluindo gêneros já existentes desde os anos 1930, como festivais de cinema e de literatura, ou festas literárias, que têm crescido nos últimos anos e que, a propósito, na maioria, têm também o seu lado musical. Os festivais hoje estão tão globalizados quanto os campeonatos de futebol.

Os festivais são consistentes no âmbito da cultura contemporânea, compondo uma parte relevante da indústria do entretenimento. Isso sugere que no interior da economia da música os eventos são fortes influenciadores, fortalecendo toda uma cadeia de produção musical. Outro fator de relevância é o turismo cultural, “que se expande com rapidez, ao menos nas prósperas sociedades do chamado mundo desenvolvido” (HOBSBAWN, 2013, p. 63). Claro que, diante desse cenário, é interessante reconhecer que essa força só foi possível em razão de uma trajetória histórica, pois os festivais foram e são agenciadores de bandas e artistas há muito tempo, já que permitiam apresentar ao público as produções contemporâneas de cada período.

No Brasil e em outros países os festivais eram compreendidos de duas maneiras, uma pelo caráter competitivo e outra como uma mostra dos novos artistas e bandas

contemporâneos. Foi exatamente na década de 50 que essas concepções se consolidaram, os Festivais de Jazz na Inglaterra e o primeiro Festival da Velha Guarda no Brasil, por exemplo, foram os precursores dessa cultura da música ao vivo ou, pelo menos, representacional dessa era, pautados em amostras de um determinado gênero musical. Aos poucos, os produtores musicais foram identificando que tais eventos são sólidos componentes do complexo da indústria da música, cada dia mais importantes do ponto de vista econômico e cultural e que as mudanças e formatos seriam alterados de acordo com a necessidade de uma progressão ou evolução sobre as premissas determinantes dos festivais. Para melhor situar essa argumentação, é preciso considerar que, segundo Zuza Homem de Mello (2003, p. 13), os festivais, por um tempo, existiram de duas formas distintas:

a primeira é uma forma de reunir exposições artísticas durante um certo período, tendo como denominador comum um gênero musical, como o samba, ou uma determinada área artística predominante. Nesse modelo de festival não existe competitividade, sendo assim uma feira de amostras de um setor de arte. Seu objetivo é oferecer, em curto espaço de tempo, a oportunidade de acesso a novas tendências, a novas obras, ao que está em voga, ou ainda, num sentido diametralmente oposto, visitar a obra de artistas amplamente consagrados [...]. O outro modelo de festival, cujo objetivo também é ir em busca de novas manifestações, é marcado pela competitividade. Essa é a grande diferença. Por mais que disfarcem, os concorrentes buscam a vitória.

Em suas próprias palavras, o autor expunha os dois modelos predominantes de festivais, peculiaridades de cada um e seu direcionamento. É evidente que ambos estiveram marcados pela música ao vivo, o que os diferencia é só o resultado final, enquanto no primeiro caso os artistas aproveitam o espaço para apresentar seu trabalho, no segundo o artista está direcionado a ganhar a premiação. No entanto, as performances ao vivo ocorrem da mesma forma, não alterando a estrutura de apresentação e fazendo com que o público tenha sua experiência, isto é, por mais que os resultados tenham finais contrários, a performatização é o caminho para chegar ao fim e isso é o que se assemelha em ambos, a apresentação da canção/obra.

Historicamente, em meados das décadas de 1950 e 1960, o Brasil vivenciou um desenvolvimento em sua economia que se consolidou por novos símbolos de modernidade, principalmente em termos estéticos. A cultura brasileira entraria no cenário internacional mediante o campo das artes plásticas: Lygia Clark, Amílcar de Castro, Frans Weissmann e Hélio Oiticica, entre outros, foram artistas de grande repercussão, enquanto na literatura Clarice Lispector e Guimarães Rosa se destacavam. Já na música, a bossa nova de João

Gilberto, Roberto Menescal, Sylvia Telles etc. ganhou visibilidade, mas foram os festivais de música popular que revigoraram o cenário musical desse período, movimentos musicais foram surgindo e os festivais se tornaram o palco para o reconhecimento dos estilos, movimentos e gêneros que estavam nascendo nesse momento. Faltou mencionar o cinema novo...

É impossível negar que o crescimento dos festivais no país estava diretamente ligado à ascensão da televisão como novo veículo de comunicação, claro que o rádio também tem seu papel importante, mas com a TV surgiram os festivais televisionados e a relação público e artista tornou-se mais próxima, já que o público estava presente nas apresentações ao vivo, torcendo pelos artistas e músicas que competiam, além de assistir pela televisão. Vale destacar que o sucesso desses festivais estava ocorrendo porque o cenário musical absorveu novos artistas que experimentavam um momento de ascensão cultural na música brasileira. O contato com novas influências musicais abriu portas para a consolidação de uma cultura jovem.

O sucesso da bossa nova jazzística no exterior dava-lhe ares de ser imperialista, que, por sua vez, eliminava os objetivos dos nacionalistas, os quais buscavam uma conscientização ideológica e a elevação do gosto popular através do samba moderno⁵⁸. O fato da bossa nova absorver elementos estrangeiros, por volta de 1962 a 1965, gerou uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira (MPB), aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do Brasil, mesclando elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova. Segundo o pesquisador Marcos Napolitano (2004, p. 6):

Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB – Música Popular Brasileira – pode ser visto como parcialmente determinada pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado aqui como uma cultura política. Para Gramsci o ‘nacional-popular’ estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o ‘provincial-dialetal-folclórico’ e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um ‘contínuo intercâmbio’ entre a ‘língua popular’ e a das ‘classes cultas’, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista.

⁵⁸ Samba moderno” para fazer referência à bossa nova sem negar as “raízes” do samba. Uma perspectiva de evolução da música popular e a da consolidação, ou perpetuação na “tradição” da música nacional.

Com esse processo de cosmopolitismo estético (REGEV, 2014), as novas composições musicais começaram a se apropriar de elementos estrangeiros. O resultado disso é a aprovação do público que contemplava os artistas nos eventos musicais, como o festival de música popular ou festival da canção. O caráter competitivo desses festivais é, certamente, reflexo dos concursos de carnaval que ocorriam na década de 30, a escolha da melhor canção, participação do público, tudo isso foi herança dos concursos das marchinhas de carnaval. Houve, na verdade, uma roupagem desse processo de concurso de carnaval para os festivais da música popular nas décadas posteriores.

A trajetória dos festivais de música no Brasil é marcada por transformações não só dos formatos como também pelas experiências entre artistas e públicos. Os modelos de festivais no Brasil são resultados das transformações que ocorreram na década de 60 e do movimento tropicalista no Brasil.

O movimento tropicalista se consolidou perto do fim de uma década tumultuada, marcada pela intensificação do ativismo de esquerda e pelo militar reacionário de 1964, que visava ocupar o lugar de qualquer movimento de transformação radical. [...] Os anos 60 também testemunharam a consolidação de uma indústria cultural nacional que buscava atingir os mercados de consumo, principalmente nas áreas urbanas, com os festivais (DUNN, 2009, p. 57).

É nesse contexto que os músicos tropicalistas encontram no experimentalismo estético um mercado emergente para a música pop. Um dos representantes da tropicália, Caetano Veloso, era comprometido com duas vertentes artísticas: com a inovação estética radical e com o legado dos cantores da pré-bossa nova, ocasionando uma tensão entre o nacionalismo e o cosmopolitismo na cultura brasileira, tensão esta que foi idealizada por um grupo de músicos baianos cosmopolitas que acompanhavam o cinema nacional e internacional, liam revistas, escutavam rádios e estavam fervorosos para participar da “modernidade” brasileira. Essa participação ocorre com o primeiro festival competitivo de canções na história da música popular brasileira, “promovido no final de 1960 pela Rádio e TV Record, que foi cronologicamente o número um entre os de âmbito nacional com participação de outros estados” (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 17), conhecido como I Festival de Música Popular Brasileira.

A maneira mais simples para se entender como a música consegue explodir de uma pequena cena para o pop global depende de uma série de elementos estéticos, culturais e das estratégias de produção, circulação e, por fim, como ela é distribuída. Na década de 1960, os

artistas nacionais estavam experimentando a modernidade e as influências estrangeiras, e para que o público conhecesse suas produções artísticas era de extrema importância a participação em festivais, já que, além da competição de canções, havia críticos, jornalistas especializados e gravadoras que sempre estavam presentes nesses eventos, o que facilitava sua exposição nas mídias.

De fato, boa parcela das afirmações acima se realiza até hoje, principalmente quando se trata das influências estrangeiras e a participação de artistas e bandas nos festivais. Os críticos e jornalistas deixam de ser jurados de bancada, mas são influenciadores midiáticos em seus blogs, revistas, sites e redes sociais. O público, por sua vez, é atraído pela experiência estética do evento, ao show, ao espaço, e pelos elementos que compõem a paisagem sonora dos festivais.

Para Jennifer Lena (2012), os gostos populares, assim como as comunidades de nicho, são os termômetros para avaliar os gêneros musicais e o sucesso de determinado evento. Ao analisar a forma como as comunidades que apoiam a música crescem e mudam, a autora percebeu que os gostos das pessoas dependem tanto das características da comunidade quanto da música que está sendo tocada. Por isso, os festivais serviram como vitrine, e ainda servem, porque o público gosta de interagir regularmente com os músicos e outros fãs. Sabe-se que os gêneros musicais são definidos pelas práticas, ideias e recursos que vinculam artistas, críticos e fãs da indústria e isso faz com que os festivais criem estratégias de ganhar público específico ou genérico.

Lena (2012) acrescenta que a música criada para tipos e locais específicos, apenas para entrar numa categoria comercial, deve ser tratada como música não genérica, pois, assim, conseguiria facilmente transitar pelos demais eventos. Essa tática objetiva atrair uma audiência, no entanto não consegue atrair “fãs”, pois os fãdons discriminam com base em distinções e convenções musicais aquilo que não faz parte da estética do gênero. O que os festivais atuais fazem é estabelecer dias específicos para apresentação de cada atração e mesclar diversos gêneros próximos ou eventos bem demarcados para determinados públicos. Para melhor desenhar esse cenário, vale retomar, em parte, a história dos eventos no Brasil considerados festivais e organizar algumas diferenciações entre os principais deles. Dessa forma, perceber-se-á as semelhanças e distinções que ocorreram ao longo desses anos.

3.1 OS FESTIVAIS TELEVISIVOS

Sabe-se que os Festivais da década de 60 foram marcados por uma forte produção artística, no período conturbado da ditadura militar brasileira, anos 60 até 70, momento em que as artes representaram uma das ferramentas mais importantes para criticar a política e o governo, entre elas a música; esta, nesse período, tornou-se uma das representações ao combate à ditadura, bem como instrumento crítico contra o governo e a situação brasileira naquele momento. As críticas eram realizadas pelos artistas, jornalistas e intelectuais que sofreram repressão contra a produção cultural e artística, além de serem perseguidos. Assim, qualquer ideia e/ou manifesto que pudessem ser interpretados como contrários ao governo, mesmo desprovidos de um conteúdo diretamente político, estavam sujeitos ao crivo da ditadura. Com vistas a evitar a circulação de um pensamento contrário ao do governo, os militares prenderam, sequestraram, torturaram e exilaram diversos manifestantes e representantes artísticos e culturais.

Nesse cenário de festivais de música realizados pelas TVs e por uma resistência intensa da MPB foi que a música materializou discursos e protestos políticos que influenciaram os valores estéticos e políticos do país. Esse recorte não apenas ajuda a explicar a natureza dos festivais brasileiros, mas também sugere a percepção da divisão dualística entre passado/presente, local/global e tradição e modernidade. Isso demonstra o quão interessante é refletir sobre as transições de tempo e espaço pelas quais os festivais passaram ao longo dos anos. Muita literatura sobre a era dos festivais iniciam a narrativa a partir de 1965, como o I Festival Excelsior, mas, em novembro e dezembro de 1960, a TV Record já havia patrocinado o jornal Última Hora para que fosse realizado o já mencionado primeiro festival, denominado I Festa da Música Popular Brasileira, no Guarujá, São Paulo, organizado e criado pelo jornalista Tito Livio Fleury. Inspirado no formato do famoso Festival de San Remo na Itália, este evento já alcançava a sua 8ª edição em 1958, edição com maior repercussão, justamente por conta do cantor e intérprete Domenico Modugno, que na época fez sucesso com a canção “Nel Blu Dipinto di Blu”⁵⁹.

A televisão foi o veículo de comunicação que projetou diversos artistas anônimos, pois os programas e festivais de competição que eram transmitidos em emissoras abertas cresciam e ganhavam mais audiências, consolidando um público maior. Para Homem de Mello (2003,

⁵⁹ Também conhecida como Volare, é uma canção de 1958 escrita por Franco Migliacci e Domenico Modugno. Apresentado pela primeira vez no Sanremo Festival 1958 pelo próprio Modugno, sendo acompanhado pelo maestro Johnny Dorelli, foi a música mais pop no período. A canção pode ser conferida no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-DVi0ugelc>. Acesso em: 26 jan. 2018.

p. 31), as emissoras de rádio tinham um enorme trabalho para encontrar novos formatos para fazer “frente àquela considerável produção radiofônica dos anos 50, que ia ao ar diariamente sem se repetir”, uma vez que a televisão apostava no crescimento e na movimentação do gosto musical da juventude. Na TV Record, muitos programas foram lançados com o objetivo de abrigar a nova cena da música brasileira, a exemplo do *Astros do Disco* – o programa acontecia semanalmente e apresentava uma lista dos discos mais vendidos na semana e seus intérpretes eram convidados para apresentarem as canções de sucesso, inicialmente apresentado só por Randal Juliano (1925-2006) e, posteriormente, por Idalina de Oliveira.

Nas noites de sábado, ‘Astros do Disco’ se transformou em um dos maiores sucessos da emissora paulista e todos queriam saber quais eram os discos mais vendidos na semana e aplaudir de casa ou do auditório da emissora os cantores e cantoras que vinham, ao vivo, defender os seus grandes sucessos. O programa era em alto estilo e todos os cantores precisavam se apresentar de smoking, bem como as cantoras de vestido longo, tendo uma grande orquestra ao fundo. Randal Juliano comandava o programa com muito talento e personalidade e se transformou em uma espécie de voz oficial da TV Record quando se falava em música e programas musicais. Com o sucesso do programa ele foi guindado à fama e, nos bastidores da emissora, só perdia o poder para Blota Junior (1920-1999), que era o grande nome em apresentação de programas de TV na época. Roteirizado por Hélio Ansaldo (1924-1997) e produzido pela famosa Equipe A da TV Record, o programa apresentava as músicas e os discos mais vendidos nas lojas especializadas na semana, e foi o responsável também pela criação do Troféu Chico Viola, prêmio máximo para os cantores e compositores das músicas mais executadas no rádio e na TV a cada ano. Artistas como Roberto Carlos, Wilson Simonal, Elis Regina, Agnaldo Rayol, Ângela Maria, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Wanderléa, Erasmo Carlos e até Teixeira foram presenças constantes na parada semanal (BONVENTTI, 2012, ONLINE).⁶⁰

Em decorrência do grande sucesso dos programas musicais e da necessidade de conquistar audiência, a TV Excelsior, menos conservadora que a TV Record, lançava o “Brasil 60”. O programa foi pensado pelo escritor Manoel Carlos, que, na época, era assistente e sugeriu um programa de variedades que tratasse de música popular brasileira e outras artes, o programa era comandado pela atriz e cantora Bibi Ferreira. Ao perceberem o sucesso dos programas musicais e aproveitando do cenário cultural desse período, outras programações foram sendo articuladas nas emissoras a fim de planejar eventos e programas que atraíssem mais públicos e patrocinadores.

⁶⁰ Disponível em: <http://cartaodevisita.r7.com/conteudo/1239/os-discos-mais-vendidos-na-semana-batiam-ponto-no-astros-do-disco>. Acesso em: 29 jan. 2018.

Nesse ambiente recheado de agitação social e música, floresceram a partir do segundo semestre de 1962, os primeiros espetáculos semiprofissionais, encetados por promotores em potencial, os jornalistas da Última Hora Moracy do Val e o paraense Franco Paulino. Os dois realizaram *jam sessions* no Teatro de Arena, logo denominadas Tardes de bossa, e encontros musicais em residências de conhecidos seus. [...] Outro promotor desse mesmo modelo de espetáculos musicais que misturava conhecidos e desconhecidos, foi um frequentador das Tardes de bossa no Arena, que resolveu criar algo semelhante junto com seu amigo Luís Vergueiro. Aproveitando o horário alternativo das segundas-feiras à meia-noite, concebeu as Noites de bossa para o teatro Arena, que aconteceriam de janeiro até abril de 1963 e projetariam, entre outros, o violonista Théo de Barros e o pianista César Mariano. Os espetáculos começaram a atrair um público cada vez mais entusiasmado – a ponto de serem necessárias duas sessões numa das noites – para ver em ação músicos e cantores que na verdade não tocavam, nem cantavam estritamente bossa nova (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 52/53).

As TVs estavam a todo vapor na produção de programas que tivessem como foco a produção musical daquele período. Ainda no início dos anos 60, a TV Tupi de São Paulo produziu um programa chamado “Hora da Bossa” e simultaneamente a Excelsior transmitia aos sábados o “Festival de Bossa Nova”. Vale destacar que os artistas escolhidos para participar dos programas vinham dos shows universitários, barzinhos e principalmente das rádios que popularizavam os artistas. “De círculos privados ou restritos, como apartamentos e boates da zona sul do Rio de Janeiro, o movimento musical passará a fazer parte de outros espaços de audição e execução, como os campi universitários e também teatros da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro” (MARCON, 2011, p. 7).

De acordo com Fernanda Marcon (2011, p. 3), a MPB revelou uma relação interessante com o contexto dos festivais: “os anos 1960 teriam sido marcados por uma grande mudança no panorama fonográfico brasileiro, com o advento televisivo e seu sucesso enquanto nova mídia musical de massa, o mercado musical brasileiro passa, nesse momento, por um processo de ‘substituição das importações’”. Nas palavras de Napolitano (2007), foram os festivais, sobretudo os festivais da TV Record, que consolidaram o esquema que articulava estratégias de promoção e divulgação dos artistas.

o que representou um aumento considerável do consumo de canções compostas, interpretadas e produzidas no país. A confluência de um período de fortalecimento político-econômico e de um mercado cultural em franca expansão aparece como cenário ideal para as narrativas sobre a origem da bossa nova enquanto gênero musical que representaria a modernidade na música popular brasileira (MARCON, 2009, p. 4).

Napolitano (2004) ainda acrescenta que a apresentação desses programas dotados de novidades musicais inspirou o produtor de TV Solano Ribeiro a realizar o “I Festival da Música Popular Brasileira”. Dentre as 1.290 canções inscritas, 36 foram selecionadas para participar das três eliminatórias, 12 canções por noite. Dentre os locais de seleção das eliminatórias, ocorreram em Guarujá-SP (no auditório da TV Excelsior) e Petrópolis (no Hotel Quintandinha), mas a final aconteceu no Rio de Janeiro (no auditório da TV Excelsior) em 6 de abril de 1965. O torneio, disputado em 1965, foi vencido por Elis Regina com a canção “Arrastão” de Edu Lobo e Vinicius de Moraes; o 2º Lugar ficou com a “Canção do Amor que Não Vem” de Baden Powell e Vinicius de Moraes, interpretada por Elizete Cardoso, a escolha foi feita pelo Júri, formado pelo poeta e tradutor Augusto de Campos, o ator e poeta Décio Pignatari, o professor Damiano Cozzella e o pianista e compositor Amilton Godoy.

O evento foi patrocinado pela empresa têxtil Rhodia, o argumento utilizado para fechar essa parceria foi o de promover desfiles de grande porte, fazendo com que os melhores tecidos fossem mostrados com as cores, texturas e novidades da época, aproveitando a música de fundo e sendo a abertura de cada eliminatória. A parceria era essencial, pois a premiação dependia dela. Os prêmios chegaram a 21 milhões de cruzeiros, sendo 10 milhões para o primeiro lugar, junto com o troféu berimbau de ouro, e os 11 milhões restantes foram divididos até a quinta classificação.

A partir do I festival da Excelsior, programa musical na televisão brasileira seria outra coisa. Uma coisa única no mundo. E ainda mais: pela primeira vez na história da televisão brasileira, quem estava em casa tinha um contato direto com o que acabava de sair do forno, a nova usina de produção da música popular, a privilegiada geração dos anos 60. Esse público tinha a liberdade de avaliar de imediato a nova canção, influenciado ou não pelas plateias. Liberdade de avaliar era um direito de cada cidadão, num país em que a liberdade de pensar vinha sendo tolhida pouco a pouco havia quase um ano (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 74).

Os colaboradores da TV Excelsior perceberam o sucesso do primeiro festival e logo ao seu fim já articulavam para a sua segunda edição, um ano após. A estética do primeiro evento foi determinante para que o próximo continuasse com o mesmo esquema, embora com algumas mudanças na produção, Solano Ribeiro foi substituído por Roberto Palmari que era cineasta. Desde 1964 que a cena política e cultural do Brasil vinha mudando, com o golpe militar; e para controlar toda manifestação cultural, artística e midiática, os chefes do poder

instauraram os Atos Institucionais (AI) para controlar e reduzir os poderes do congresso, mesmo funcionando.

As eliminatórias ocorreram nas seguintes cidades: Guarujá, Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, algumas cidades não estiveram nas eliminatórias do evento anterior, assim como novos artistas estavam participando da competição. O baiano Caetano veloso e o paraibano Geraldo Vandré foram os novos nomes, embora já conhecidos pela TV Record. Assim, o tão sonhado 1º Lugar e ganhador da noite foram Geraldo Vandré e Fernando Lona com “Porta-Estandarte” (Geraldo Vandré e Fernando Lona), junto com os intérpretes: Tuca e Aírto Moreira, ganhadores do Berimbau de Ouro; e o 2º Lugar foi a canção “Inaê” de Vera Brasil e Maricene Costa, interpretada por Nilson. Logo após a segunda edição, o grupo da TV Excelsior foi dividida, havia aluguéis atrasados e o departamento pessoal já não podia sanar todas as dificuldades que enfrentavam desde 1964 e que pioraram com o governo militar. Em 1970, o diretor geral Wallace Simonsen vendeu a TV a Dorival Mascide de Abreu e grande parte do dinheiro da venda foi destinado aos pagamentos atrasados de funcionários.

Com o fim da TV Excelsior, a primeira a realizar um festival de música, a TV Record acabou levando o produtor Solano Ribeiro e sua afinidade com a estética dos festivais de competição para que realizasse um novo evento na Record. Como afirma Homem de Mello (2003), a TV Record passou a ter um novo cenário, liderando a audiência e investindo no Teatro Record (localizado na rua da Consolação no centro de São Paulo), alguns de seus programas especiais, como o Fino da Bossa e Roda de Samba, eram transmitidos nesse teatro e o público pagava uma entrada de cinco cruzeiros.

Em 1966, o cenário musical começou a inovar, surgindo novas sonoridades e artistas brasileiros, trazendo novidades para música nacional, uma vez que o cenário musical deste período se concentrava em dois segmentos. Um deles era a Bossa Nova, com seus programas televisivos repletos de artistas tipicamente brasileiros que eram prestigiados. O segundo e mais cosmopolita era a chamada Jovem Guarda, movimento cultural brasileiro que mesclava música, comportamento e moda. Em 1965, surgiu o programa televisivo “A jovem Guarda” exibido pela TV Record, em São Paulo, apresentado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, juntamente com o também cantor e compositor Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa, uarda, o que fez com que muitos se reconhecessem nesse movimento musical, dando origem a toda uma nova linguagem musical e comportamental no Brasil. De fato, ocorreu um cosmopolitismo estético (REGEV, 2014), já que sua principal influência era o rock and roll do final da década de 1950 e início dos 1960 e o soul da Motown.

Os programas Bossaude e Jovem Guarda acabaram conduzindo à rivalidade entre os fãs, mas proporcionando a existência de festivais onde músicos nacionalistas e experimentais ofereciam diversidades sonoras ao público. Entre outros artistas, podemos destacar o surgimento dos grupos Os Mutantes, Novos Baianos e cantores como Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil, Gal e Bethânia. Outra vertente que se consagrou era a chamada música de protesto, que tinha, entre outros artistas, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Hollanda. No dia 27 de setembro de 1966, acontecia a primeira eliminatória do II Festival da TV Record, bem no dia do aniversário da emissora. Diversas canções foram inscritas para participar, 2.635, no entanto apenas 36 foram escolhidas, as escolhas favoreciam alguns compositores, pois “as letras serviam como primeira forma de eliminação: se tivessem rimas do tipo ‘Brasil varonil’ como ‘país tão viril’, as músicas eram cortadas imediatamente” (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 123).

Foram escolhidos 12 jurados, eram eles jornalistas como Denis Brean e Alberto Medauar, além de músicos como Roberto Corte Real e César Mariano, dessa vez quem investiu no festival foi o Sabão Viva. Dentre os artistas selecionados para interpretar as canções, estavam competindo Nara Leão, Gil, Caetano, Chico, Maysa, Elis, Jair Rodrigues, Elza Soares; venceu a canção “A Banda” de Chico Buarque, embora “Disparada” de Jair Rodrigues tenha sido para Chico a grande vencedora da noite. Homem de Mello (2003, p. 145) ressalta que “com essas duas músicas, a bucólica ‘A Banda’ e a telúrica ‘Disparada’, o II Festival da Record mostrou para os brasileiros de todas as classes sociais a grandeza da sua música popular, um bem dotado do mais alto valor artístico do qual tinham por que se orgulhar”.

Os artistas brasileiros, aos poucos, ganhavam mais visibilidade. Esses primeiros festivais contribuíram para lançar novos olhares no cenário musical. Logo após o Festival da Record, aconteceu o primeiro Festival Internacional da Canção Popular (FIC). O evento foi um concurso de músicas nacionais e estrangeiras, realizado no ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, transmitido pela TV Rio (primeira edição) e posteriormente pela TV Globo. O festival foi pensado pelo jornalista Augusto Marzagão, escolhendo como apresentador oficial Hilton Gomes, que imortalizou a frase “Boa sorte, maestro!”. Durou de 1966 a 1972 (sete festivais), cada um tinha duas fases: a nacional, para escolher a melhor canção brasileira, e a internacional, para eleger a melhor canção de todos os países participantes – a concorrente brasileira era a vencedora da fase nacional, assim como nos demais países participantes.

A novidade do FIC foi reunir dois festivais num só. A fase nacional, com eliminatórias e uma final, já era um festival completo. E a fase internacional, com canções interpretadas por artistas convidados concorrendo com a vencedora brasileira, era praticamente um segundo certame (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 148).

O festival teve apoio do secretário de turismo, na época o ministro João Paulo do Rio Branco, mas vale lembrar que o próprio Marzagão já estava trabalhando na secretaria de turismo um ano antes. No concurso nacional as entradas para as eliminatórias foram distribuídas, fazendo com que o público conhecesse o festival e, posteriormente, na etapa internacional, fosse possível pensar num valor para os espetáculos. Foram 1.956 músicas inscritas e apenas 36 selecionadas entre os concorrentes selecionados, novamente contava-se com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, além dos intérpretes como Maria Bethânia, Nana Caymmi, Agnaldo Rayol, Dóris Monteiro e a mais nova concorrente baiana, Gal Costa. Entre os jurados da seletiva nacional estava o ganhador do Festival da Record, Chico Buarque, que junto com os demais colegas escolheram “Saveiros” de Dorival Caymmi e Nelson Motta, interpretada pela irmã Nana Caymmi, porém na fase internacional ficou em segunda posição, perdendo para “Frag den Wind” de Helmut Zacharias e Carl J. Schaubler, interpretada por Inge Brueck.

Nesse clima mais favorável, foram anunciados os vencedores da fase internacional: em primeiro lugar, ‘Frag den wind’, na voz de Inge Brueck, representando a Alemanha; em segundo, ‘Saveiros’, e em terceiro, ‘L’ amour, toujours l’ amour’, com Guy Mradel, da França. O resultado mais uma vez não agradou a todos, mas, mesmo assim, o FIC caiu no gosto do público, que recebeu com entusiasmo as edições seguintes, quando a cidade fervilhava de astros, e que promoveu, segundo o maestro argentino Júlio De Caro: “a maior missão diplomática do Brasil nas últimas quatro décadas” (OLIVEIRA, ONLINE, 2016).⁶¹

Na segunda edição, também no Maracanãzinho, e desta vez com a transmissão da TV Globo, que comprou os direitos para transmitir o evento, a grande final da fase nacional, realizada em 22 de outubro de 1967, finalizou com a vitória da canção “Margarida”, de Gutenberg Guarabyra, interpretada com o coral do Grupo Manifesto. Em segundo lugar ficou “Travessia”, de Fernando Brant e Milton Nascimento, que também conquistou o prêmio de melhor intérprete. Já em terceiro lugar ficou “Carolina”, de Chico Buarque. Segundo reportagem publicada no O GLOBO, “no dia seguinte à final, a escolha do primeiro lugar

⁶¹ Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/no-maracanazinho-nana-vence-festival-da-dancao-de-66-guarabyra-em-67-20324357>. Acesso em: 07 fev. 2018.

sofreu algumas vaias, partidas de grupos que preferiam outras canções, mas ‘uma tempestade de aplausos’ abafou os contrariados. Margaridas de diferentes tamanhos foram agitadas com entusiasmo pela plateia” (OLIVEIRA, 2016, ONLINE).

Ainda em 1967, a TV Record realizou seu III Festival, depois do sucesso alcançado com o festival anterior, porém foi o III Festival o mais marcante de todos os que integraram a chamada “Era dos Festivais”. O festival que atingiu o impressionante “índice de 55% de audiência e 97 pontos no IBOPE, ainda em sua fase eliminatória, também levaria a emissora a bater o recorde mundial de audiência, entrando para o Guinness Book, vindo também a ser o programa com maior audiência no Brasil até os dias de hoje” (MONTEIRO, 2015, ONLINE)⁶². A ganhadora do evento foi “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, interpretada pelo próprio Edu e por Marília Medalha; em segundo lugar “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil; e Chico Buarque em terceiro com “Roda Viva”.

No ano seguinte, a terceira edição do FIC, a vencedora foi “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, interpretada por Cybele e Cynara, porém foi recebida com vaias e com grande polêmica, já que existiam outras preferidas e o público achou que houve favoritismo. No ano seguinte, “Cantiga por Luciana”, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, interpretada por Evinha, ganhou a premiação. Na sequência, em 1970, Tony Tornado e o Trio Ternura levaram o sucesso “BR-3”, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, ao primeiro lugar. Na edição seguinte, a vitória foi de “Kyrie”, de Paulinho Soares e Marcelo Silva, também interpretada pelo Trio Ternura. Por fim, em 1972, a grande vencedora foi a famosa “Fio Maravilha”, de Jorge Ben, cantada por Maria Alcina.

Esse grande resumo do FIC descreve como o festival lançou artistas talentosos e deu visibilidade para tantos outros. O público participava dos eventos já como fãs, na expectativa de cada ano conhecer as músicas selecionadas e os artistas que iriam defender as canções. Observa-se que os festivais televisivos foram fortes influenciadores na construção de gosto e valor na música popular brasileira, boa parte disso pode ser o fato de que, ao olhar através de comunidades e estilos musicais apresentados na televisão, o público começou a perceber como as comunidades de música em geral operam, ou seja, como são apresentados os gêneros musicais, os estilos e instrumentos musicais de cada performance dos artistas selecionados, pois em uma seletiva diversos gêneros eram tocados (samba, blues, MPB, bossa nova, rock... e assim por diante). Os jurados escolhidos dos festivais criavam e articulavam debates a fim de caracterizar diferentes estados do campo que as canções ofereciam, os colunistas dos

⁶² Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/festival-da-record-de-1967-50-anos>. Acesso em: 07 fev. 2018.

jornais impressos apontavam para os movimentos musicais que estavam surgindo, além de compreenderem a linguagem cultural da música popular brasileira. Assim, Lena (2014) define que os gêneros musicais são articulados através da participação de certos elementos e orientações:

Defino gêneros musicais como sistemas de orientações, expectativas e convenções que vinculam indústria, artistas, críticos e fãs em fazer o que eles identificam como um tipo distinto de música. Em outras palavras, existe um gênero quando existe algum consenso de que um estilo distintivo de música está sendo executado. Você notará imediatamente que não uso a palavra “gênero” para se referir a idiomas musicais (por exemplo, polka ou techno) e, em vez disso, refiro-me a esses idiomas como estilos musicais. Eu acredito que minha definição de gênero facilita uma abordagem profundamente sociológica do assunto, na medida em que concentra a atenção no conjunto de arranjos sociais que vinculam os participantes que se acreditam envolvidos em um projeto coletivo (LENA, 2014, l. 10).^{63;64}

Todos esses festivais contribuíram para o fortalecimento de gêneros e estilos musicais, a popularidade desses eventos fez com que os produtores culturais mesclassem ainda mais os diversos gêneros em um só evento. Foi o que ocorreu em 1985, o Festival dos Festivais foi um dos eventos comemorativos dos 20 anos da Rede Globo. Teve direção do produtor cinematográfico e diretor de televisão Roberto Talma e produção musical de Solano Ribeiro, que já era figura carimbada. Uma série de compositores de gêneros distintos (Rock, Choro, MPB, Pop, dentre outros) foram selecionados para participar do evento, ao total ocorreram nove etapas eliminatórias antes da etapa final.

A apresentação foi feita pelo jornalista Nelson Motta e a repórter Glória Maria fazia as entrevistas durante os intervalos das apresentações, com um júri extremamente bem selecionado, como a cantora e compositora Rita Lee, o músico Paulo Moura, o crítico musical Tárík de Souza, o repórter Marcelo Tas e a atriz Malu Mader, além de outros. Entre as selecionadas para a grande final, em outubro de 1985, no Maracanãzinho, estavam Mira Ira (Nação Mel), interpretada por Lula Barbosa, Tarancón e Placa Luminosa; o rock de Os Metaleiros Também Amam, interpretada pela banda Língua de Trapo; e de Vamp Neguinha,

⁶³ O livro é digital e não tem a numeração como de um livro impresso. A ABNT não tem nenhuma informação de como utilizar uma citação de livro digital, mas, procurando artigos sobre o tema, alguns estudiosos utilizam dessa forma como fiz, no lugar da página indica-se a localização (L).

⁶⁴ Tradução do pesquisador. Original: Define musical genres as systems of orientations, expectations, and conventions that bind together industry, performers, critics, and fans in making what they identify as a distinctive sort of music.¹² In other words, a genre exists when there is some consensus that a distinctive style of music is being performed. You will immediately notice that I do not use the word “genre” to refer to musical idioms (e.g., polka or techno), and instead refer to such idioms as musical styles. I believe my definition of genre facilitates a deeply sociological approach to the subject, in that it focuses attention on the set of social arrangements that link participants who believe themselves to be involved in a collective Project.

interpretada pelo grupo Zipertensão. Além de Verde, interpretada por Leila Pinheiro; Escrito Nas Estrelas interpretada por Tetê Espíndola; Caribe, Calibre, Amor interpretada por Jorge Portugal, Roberto Mendes, Edinho Santa Cruz e Banda. A vencedora foi a música Escrito nas Estrelas interpretada pela cantora Tetê Espíndola, enquanto Emílio Santiago ganhou o prêmio de melhor intérprete e Leila Pinheiro o de revelação.

A TV Globo sempre apostou nos festivais, desde a segunda edição do FIC, passando pelo II Festival Estudantil de Música Popular Brasileira de 1968, assim como o Festival da Nova Música 1975, Festival da Nova Música Popular Brasileira – MPB 80; nessa época, o cenário político e cultural também estava se transformando, já que se aproximava do fim da ditadura militar e início das Diretas Já no início da década de 80. Vale lembrar que a empresa Shell (multinacional petrolífera anglo-holandesa Especial) patrocinou grande parte dos festivais desse período, como o MPB-Shell Especial de 1981 e o próprio Festival dos Festivais (1985). Por fim, o Festival da Música Brasileira de 2000 finaliza esse grande momento dos festivais televisivos, cerca de 24 mil músicas foram avaliadas pelo júri, composto por 12 integrantes, entre músicos, maestros, jornalistas e outras personalidades, como o poeta e letrista Waly Salomão e o escritor Geraldo Carneiro. O corpo de jurados foi dividido em três grupos e ouviu uma média de seis mil músicas cada – das quais 48 foram classificadas para participar do festival. As canções foram distribuídas aleatoriamente, com trabalhos de todo o país e contemplando diferentes estilos musicais. Por fim, três músicas eram escolhidas de cada eliminatória, o festival alcançou um público de seis mil pessoas. O programador de informática Ricardo Soares levou o prêmio de melhor canção do festival com o pop-rock Tudo Bem, Meu Bem, composto e interpretado por ele.

A realização desse tipo de evento acabou trazendo à tona um tipo de experiência que transformou a própria organização do meio televisivo. O público diversificado imprimia a ideia de que diferentes nichos de consumo poderiam ser alcançados por meio da mídia. Além disso, formulou um ideal estético que ainda hoje norteia muitos dos programas televisivos e que contribuiu para que os demais festivais que não faziam parte da televisão ganhassem ainda mais notoriedade, fazendo com que a juventude sentisse as novas experiências musicais.

Nas palavras de Homem de Mello (2003), foi o FIC de 1972 que encerrou os grandes festivais de competição, para ele a era dos festivais saiu do ar. Mesmo sabendo que a Rede Globo continuou apostando nos eventos, aos poucos o diretor José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, sentiu que os festivais caminhavam para seu fim. Os anos 80 ainda conseguiram se destacar. Mas nos anos 2000 as TVs demonstraram total falta de interesse em

eventos desse porte⁶⁵, crescendo, assim, os realitys shows de música e os grandes festivais *mainstream*, dos mais cosmopolitas aos de nichos e gêneros específicos, pois “alguns estilos musicais, ao longo de décadas, geram várias variantes. Essas famílias de música mantêm sua coerência através de instituições, de estéticas e públicos compartilhados. Eu chamo esses conjuntos de estilos de ‘fluxos’ através dos quais um número de gêneros pode fluir”, aponta Lena (2014, l. 14).

Mesmo durante um curto período de tempo, os festivais televisivos marcaram um período de intensa atividade cultural que apontava para diferentes transformações históricas, políticas e culturais do Brasil. Os eventos musicais têm força para transformar os espaços, através da discussão pública, da produção cultural, da ocupação da cidade e da circulação do público. Além disso, a geração dos grandes festivais manifestaria no “frenesi” a mudança de comportamento em tempos de democracia e de hibridação cultural.

3.2 O FESTIVAIS DO *MAINSTREAM*

Muito se argumenta sobre as características de um festival, conforme apresentado no ponto anterior. No Brasil, os que mais se destacaram foram os festivais de caráter competitivo, principalmente entre as décadas de 60 e início dos anos 80. Saindo do Brasil e pensando numa cultura mundial, os festivais de música ficaram conhecidos como um evento cujas bases se firmavam em torno das atrações, organizado, na maioria das vezes, em volta de um gênero, das bandas e cantores nacionais-locais. Inicialmente eram realizados em locais públicos, consolidando determinados espaços como culturais e atraindo um público específico de acordo com o gênero musical ou das atrações selecionadas pelos produtores. O comércio de gêneros alimentícios (bebidas e comidas) perceberam que nesse ambiente a concentração de pessoas facilitaria a venda de seus produtos e o fortalecimento de um novo mercado.

Em relação ao tempo-espaço, muitos festivais são anuais, eles se repetem de acordo com um intervalo específico e em lugares estratégicos. Porém, em alguns casos, como os festivais de rock, acontecem apenas uma vez – claro que isso depende da forma como foi articulado e qual o seu propósito dentro da cena cultural da cidade. Existem aqueles eventos que também são chamados de festivais, mas com uma finalidade distinta, pois são organizados como concertos beneficentes, em prol de causas sociais. Determinar qual foi o

⁶⁵ Vale ressaltar que ainda existem festivais televisivos, mas não com a mesma proporção e trajetória como os anteriores. Aqui, na Bahia, por exemplo, a TV Educadora realiza anualmente o Festival de Música Educadora, que já está na sua 15ª edição.

primeiro grande festival do mundo é uma tarefa desafiadora, pois, ao se analisar a partir de eventos que reúnem artistas musicais, peças teatrais e jogos como na Grécia antiga, pode-se definir que os festivais tenham nascido lá, já que existiam ciclos festivos por conta da realização de quatro grandes eventos: os Jogos Olímpicos, Píticos, Nemeus e Ístmicos, que juntos formavam um calendário de épocas festivas.

Diante disso, é interessante destacar que para lidar com a malha de conexões que a música agencia deve-se, antes de tudo, reconhecer que não existem associações estáticas, mas processos contínuos de formação, ou seja, os festivais foram se aperfeiçoando ao longo do tempo e criando novos elementos. Portanto, constituem-se pela constante redefinição, realizada pelos seus porta-vozes, de seus objetivos, identidade, limitações e características de como apreender o coletivo de mediações e negociações de interesses que se mantêm articulados nos eventos musicais. De tal modo, são os grandes festivais da cultura *mainstream*⁶⁶ que chamam a atenção, aqui, para a discussão, já que eles oferecem uma dinâmica própria e que se materializou ao longo desses anos, sendo representativo para o desenvolvimento de outros formatos.

Frith (2001) considera que os festivais de jazz foram pioneiros dentro da América do Norte, mas especificamente nos Estados Unidos, justamente por causa da efervescência cultural que a indústria fonográfica vivia. O autor ainda lembra que, na metade da década de 1950, o Newport Jazz Festival (Festival de Jazz de Newport) foi um evento que reuniu diversos artistas do gênero, criado pelo empresário de jazz George Wein, e apoiado financeiramente pela socialite Elaine Lorillard. Por conta da afinidade musical, ambos discutiram a possibilidade de levar um show de jazz ao ar livre para Rhode Island, onde moravam, surgindo em agosto de 1954. As primeiras edições foram transmitidas pela rádio Voice Of America (Voz da América), e alguns dos concertos eram gravados, pois posteriormente eram comercializados por diversas gravadoras. Pelo evento passaram grandes artistas da cena, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Duke Ellington, John Coltrane, Miles Davis, Duke. Em razão do sucesso, em 1972, o festival teve sua edição em Nova Iorque, o sucesso fez com que o evento se alternasse entre as duas cidades, facilitando que produtores musicais comesçassem a articular festivais para outros gêneros, como o rock, por exemplo.

⁶⁶ Traduzido como fluxo principal – refere-se aos produtos midiáticos destinados a uma circulação ampla, não segmentada. São expressões que empregam fórmulas consagradas de sucesso e difusão associada aos meios de comunicação massivos. Esse distanciamento significativo entre o ambiente de produção e de consumo resultaria em sua consagração mercadológica e estética. Seu contraponto seriam as produções independentes, destinadas ao consumo segmentado e que, por isso, apresentariam um maior grau de autonomia. Entretanto, cabe ressaltar que as interseções entre essas diferentes lógicas de circulação e reconhecimento são cada vez mais comuns.

O nascimento dos festivais de rock tem sua origem em dois grandes eventos, Mount Tam e Woodstock. O primeiro foi um evento realizado em 10 e 11 de junho de 1967 no estado da Califórnia-EUA, produzido pela 610 KFRC, uma estação de rádio de São Francisco, o “Fantasy Fair e Magic Mountain Music Festival”, nome completo do evento, realizado num anfiteatro, localizado no Monte Tamalais. Mais de 40 mil pessoas participaram do concerto de dois dias que foi o primeiro de uma série de eventos culturais da área de São Francisco, conhecido como o Verão do Amor. Como assegura o crítico e jornalista David Browne (2014, ONLINE),⁶⁷

no decorrer de dois dias, em 1967, cerca de 40 mil fãs foram até um parque estadual no alto do monte Tamalpais, ao norte de São Francisco, Estados Unidos. Chegaram a pé, de carro e em ônibus escolares fretados, acomodaram-se ao sol e fumaram maconha enquanto assistiam ao line-up de bandas que incluía The Doors, The Byrds e Captain Beefheart. Os ingressos custavam US\$ 2, e um balão gigante com uma imagem de Buda recebia o público. A cada noite, o show tinha que parar ao anoitecer, porque o parque não tinha eletricidade. Era o início da era hippie, então boa parte do pessoal ainda tinha cabelos curtos e vestia camisa com colarinho. De acordo com o executivo de rádio Tom Rounds, um dos organizadores, a segurança se resumia a ‘guardas do parque e naturalistas falando sobre folhas de pinheiro’. Depois, uma manchete em um jornal local afirmou: ‘Hippies merecem elogios por bom comportamento’. Mas, à sua própria maneira, aquela reunião em Mount Tam – conhecida oficialmente como Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival – criou algo tão profundo quanto o álbum: o primeiro festival de rock de verdade.

Já o Woodstock foi um festival de música realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 na fazenda de 600 acres da cidade de Bethel-EUA, de Max Yasgur, um estudante de direito da Universidade de Nova Iorque. O evento era anunciado como “Uma Exposição Aquariana: três dias de Paz & Música”. O festival exemplificou a era da contracultura do final da década de 60 e começo de 70. Muitos artistas conhecidos da época apresentaram-se durante um fim de semana para 400 mil espectadores. Ainda que outros eventos tentaram se organizar como o Woodstock, não obtiveram a mesma característica, tornando-se lendário e reconhecido como um dos maiores momentos na história da música popular.

Em busca de um novo Woodstock, os promotores enlouqueceram com os festivais durante toda a década de 1970. Mas apesar de Woodstock ter dado sorte, mesmo com pessoas sem ingresso e com o tempo chuvoso, os sucessores do evento não foram tão afortunados. Em 1970, fãs irados invadiram o Atlanta Pop Festival, o New York Pop Festival e o Strawberry

⁶⁷ Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-94/o-nascimento-dos-festivais-de-rock#imagem0>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Fields Festival, nos arredores de Toronto, Canadá, causando prejuízo de US\$ 1 milhão aos promotores, quando mais de 90 mil fãs exigiram entrar de graça no festival. (BROWNE, 2014, ONLINE).

Após esses contratemplos, foi a vez do festival “Summer Jam in Watkins Glen”, um evento de rock de 1973 que acabou entrando no Guinness Book, com um recorde de maior audiência em um festival pop. Estima-se que 600 mil fãs de rock participaram do concerto em Nova Iorque em 28 de julho, para ver o Allman Brothers Band, Grateful Dead e The Band. Basta um olhar sobre essa época efervescente para compreender os motivos que possibilitaram a existência de eventos como Coachella Valley Music and Arts Festival e o Lollapalooza. O Coachella é um dos maiores festivais contemporâneos, o evento acontece anualmente em três dias de música e arte, organizado pela Goldenvoice, produtora responsável pelo evento na cidade de Indio-Califórnia, além desse a produtora atua com frequência lançando e organizando outros festivais.

O evento reúne, em cada edição, mais de cem shows de artistas da cena alternativa, do rock, do hip hop e da música eletrônica. O festival conta com diversos palcos e tendas espalhadas no local. Em 31 de maio de 2011, a Goldenvoice anunciou que a partir daquele ano o festival ocorreria sempre nos dois últimos finais de semana do mês de abril. O seu equivalente britânico é o Festival de Glastonbury. Desde 1999 que o festival acontece, promovendo a cena cultural e apresentando uma gama de artistas renomados, que incluem Beck, Morrissey, The Chemical Brothers, Siouxsie and the Banshees, Iggy & The Stooges, Kraftwerk, Pixies, Bauhaus, Gang of Four, Daft Punk, Madonna, incluindo a brasileira Céu, além de outros artistas.

Tão *mainstream* quanto o Coachella é o Lollapalooza, que acontece anualmente e mescla diversos gêneros musicais como rock, heavy metal, punk rock, grunge e pop, o evento conta com apresentação de performances, danças, além de estandes de comida e artesanato. O Lollapalooza tem apresentado uma grande variedade de bandas e ajudou a expor e popularizar artistas, tais como The Cure, Primus, Rage Against the Machine, Soundgarden, Arcade Fire, The Killers, Alice in Chains, Tool, Red Hot Chili Peppers, Pearl Jam, Siouxsie and the Banshees, The Smashing Pumpkins, Muse, Hole, 30 Seconds to Mars, The Strokes, Arctic Monkeys, Foo Fighters, Green Day, Lady Gaga, Fun, entre outros. A própria assessoria de comunicação do festival conseguiu criar slogans que chamam a atenção do público, apontando para a experiência única que é o evento, “Quem já foi ao Lollapalooza Brasil sabe: a experiência por aqui vai muito além da música”.

O criador do festival, Perry Farrell (2018, ONLINE), garante que o Lollapalooza é um “estilo de vida alternativo, e todo mundo pode viver isso nos mais variados espaços pelo Autódromo de Interlagos. Áreas de descanso, brinquedos, food trucks e muito mais para que todos os momentos fiquem para sempre na memória”⁶⁸. Essa memória será afetada a partir da experiência do público com o evento e é justamente esse ponto que os festivais contemporâneos querem alcançar. Beatriz Sarlo (2005, p. 39) destaca que o “sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito”, é exatamente a esse ponto que os produtores musicais querem chegar: ao experienciar, o indivíduo passa a comunicar com os demais sujeitos os relatos de sua experiência com o evento e, conseqüentemente, fazer com que ele também queira ter.

Anos depois, especificamente em 2010, foi anunciada a estreia do Lollapalooza no exterior, primeiro em Santiago, no Chile, e dois anos depois foi a vez do Brasil, o festival escolheu São Paulo como sua casa, as edições também ocorrem anualmente. Já em 2015, a Europa recebeu a primeira edição, na capital alemã, Berlim, no histórico aeroporto Tempelhof. Diante disso, é perceptível o crescimento dos concertos ao vivo como reflexos de uma cultura participativa, já que, com o avanço das inovações tecnológicas e de comunicação, juntamente às práticas cotidianas, contribuíram de forma efetiva para o surgimento de novas manifestações culturais. Em 1975, o produtor Fernando Tibiriça lançou o Banana Progressyva, um evento que se tornou palco para o lançamento de novas bandas da época e um festival que deu nome a uma temporada de shows. O primeiro festival aconteceu no auditório da Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo. Após uma parada de 40 anos, o festival retornou em 2015 comemorando seu aniversário. Poder-se-ia afirmar que a cena musical brasileira estava se modificando, anos depois, no final de 1984, quando o publicitário e empresário Roberto Medina idealizou um dos maiores eventos nacionais de música, o tão famoso Rock in Rio. O publicitário imaginou um espaço que fosse capaz de receber um enorme público e que se caracterizasse como a “Cidade do Rock”, construindo uma área especialmente para receber o evento.

O terreno de 250 mil metros quadrados, localizado na Barra da Tijuca, recebeu, entre os dias entre 11 e 20 de janeiro de 1985, 31 atrações, sendo 15 nacionais e 16 internacionais, que se apresentaram para uma plateia de 1 milhão e 380 mil pessoas, sendo que o espaço tinha sido planejado para alcançar o máximo de 1,5 milhão de pessoas. Com o número tão impactante, os jornalistas e críticos musicais apontavam que o evento podia receber até cinco

⁶⁸ Disponível em: <https://www.lollapaloozabr.com/informacoes-2/>. Acesso em: 22 mar. 2018.

vezes o público do Woodstock⁶⁹, além de destacar que o festival representou uma ponte que ligaria o país às grandes estrelas da música internacional que não costumavam visitar a América do Sul.

A competição entre os artistas já não era a performance tão esperada. Com fãs consolidados, o público local tinha ali a primeira oportunidade de ver de perto os ídolos do rock. Queen, Iron Maiden, Baby Consuelo e Pepeu Gomes, Erasmo Carlos, Ney Matogrosso, Gilberto Gil, Rod Stewart, AC/DC, Scorpions, entre outras bandas, se apresentaram no evento e fizeram história na primeira edição do festival, há 35 anos. Uma matéria publicada pelo jornal O Globo reforça essa realidade do festival para com a cena musical brasileira:

Um divisor de águas. Em qualquer retrospectiva da música brasileira a partir da década de 1980 é obrigatório passar pelo Rock in Rio, o festival que em 1985 abriu as portas da música internacional para uma juventude – de todas as idades – ávida por assistir de perto a seus ídolos. Desde a sua primeira edição, numa lamacenta Cidade do Rock, passando pelas suas versões internacionais, em Lisboa, Madri ou Las Vegas, o festival já levou vários dos principais nomes do rock, metal, pop, rap, e diversas outras vertentes da música, para perto de seus fãs e se confirmou como um dos principais eventos do gênero no mundo. O pioneirismo do Rock In Rio representou a grande mudança pela qual o país passava no momento. A juventude presenciava uma eleição civil e celebrava a vitória de Tancredo Neves. O cenário cultural estava em polvorosa e o rock nacional, apelidado anos depois de BRock, passou no vestibular e entrou na sua fase adulta. Cazuza, no auge de sua forma, caiu nas graças do público com o Barão Vermelho, cantando ‘Pro dia nascer feliz’. Um cabeludo Herbert Vianna usando óculos vermelhos liderou o Paralamas do Sucesso afirmando, e citando o Ultraje a Rigor, que ‘a gente não sabemos escolher presidente’. Lulu Santos diz que via a ‘vida melhor no futuro’ (GLOBO, 2015, ONLINE).⁷⁰

É comum afirmar que esse evento foi o ponta pé inicial para que outros festivais, inicialmente localizados no eixo Rio-São Paulo, posteriormente em outros estados, começassem a perceber uma gama de possibilidades dentro da produção musical contemporânea. Na metade da década de 80, percebera-se que os movimentos culturais estavam reivindicando questões políticas e sociais, uma vez que a realidade neste período era de instabilidade no país, mas, no início dos anos 90, a conjuntura política brasileira começa a tomar novos rumos com o *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello. A crise política que assolava o Brasil fez com que alguns artistas e movimentos culturais se fortalecessem e se apropriassem das novas oportunidades culturais e tecnológicas. O

⁶⁹ Festival de música realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 na cidade de Bethel, no estado de Nova York, Estados Unidos.

⁷⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/rock-in-rio/os-30-anos-do-rock-in-rio-17030382>. Acesso em: 27 fev. 2018.

jornalista da Folha de S. Paulo Sebastião Marinho (2017, ONLINE)⁷¹ lembra que o Rock in Rio foi marcado por um forte clima político “por causa da eleição indireta para presidente do Brasil que iniciava novo período democrático, enquanto o megaevento colocava o país no circuito do rock e alavancava a produção da cena brasileira”.

Por mais que o evento tenha feito tanto sucesso em sua primeira edição, a segunda só ocorreu após um intervalo de seis anos, em uma casa nova: o Maracanã, então maior estádio do mundo. Não só o local mudou, mas o festival também cresceu, com mais atrações em mais dias de apresentações. Milhões de fãs se deslocaram de todo o Brasil e dos países vizinhos para assistir aos noruegueses do A-há e cantar “Take on me”, transformando-se em recorde de público pagante. Igualmente impressionantes foram as apresentações de Prince, George Michael e Joe Cocker. Talvez uma explicação plausível para compreender a ascensão musical estrangeira seria o fato de experienciar um cosmopolitismo cultural e estético, o envolvimento entre artistas e fãs dentro de um festival é o resultado de uma hibridação cultural já proposta por Canclini (2013). Hobsbawn (2013, p. 55) corrobora, destacando que

O fato de todas as culturas serem influenciadas pela inglesa não é novidade. O que há de novo é que as várias culturas que, graças à migração em massa, existem em cada país também influenciam e estimulam a cultura do país de recepção, e os elementos da cultura global penetram todas as outras. Isso é observado com mais facilidade na música pop e na dance music, pois nesses casos, diferentemente da música clássica, nada impede a assimilação de elementos não ortodoxos ou pouco familiares.

De tal modo, as apropriações das sonoridades e, conseqüentemente, dos agrupamentos musicais admitem estabelecer uma relação dinâmica entre o modo como ocorre a produção e o consumo dos produtos culturais nos diversos contextos urbanos, principalmente nos festivais mainstreams, além de vislumbrar o cosmopolitismo ligado a essas práticas. É possível descrever uma lista de festivais nacionais que marcaram a cena musical e outros que continuam em plena atividade, Hollywood Rock, Skol Beats, Tim Festival, Planeta Terra, Nokia Trends, Sónar e SWU. Este último é um festival de música e sustentabilidade realizado anualmente no interior de São Paulo e idealizado pelo publicitário Eduardo Fischer.

Como já é de conhecimento do público, o eixo Rio-São Paulo sempre foi privilegiado em relação à produção cultural, isso por conta de questões econômicas, sociais, geográficas e até mesmo culturais, pois tradicionalmente há uma grande concentração das atividades culturais. Boa parcela dos eventos realizados entre este eixo são reflexos para entender a

⁷¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1920113-relembre-como-foram-as-edicoes-do-rock-in-rio-de-1985-a-2015.shtml>. Acesso em: 27 fev. 2018.

mobilização de produtores de outros estados para fortalecer e difundir a circulação dos artistas em outras esferas. Acontece que essa difusão cultural só foi realmente realizada com os avanços tecnológicos, isso por conta da carga comunicativa que a tecnologia proporcionou nos últimos anos. Para Janotti Jr. (2006, p. 06),

o entrelaçamento das inovações tecnológicas às práticas cotidianas é fundamental para o entendimento da cultura pop, como, aliás, para o de qualquer manifestação cultural. A estrutura de produção/circulação/consumo das cadeias midiáticas agrega os músicos, os distribuidores, a audiência e os críticos. Assim, os dispositivos midiáticos englobam as pessoas que criam e interpretam a música, as mídias e os locais de apresentação, os distribuidores, sejam comerciantes, promotores de shows ou divulgadores; os críticos que buscam padrões para avaliação das canções, e a audiência, que varia desde consumidores ocasionais até colecionadores. É no desdobramento desse cenário durante o pós-guerra que surge a música que marcou profundamente o século XX: o Rock e acabou forjando a idéia de música pop.

Nessa perspectiva, entende-se que, essencialmente, o mercado não trabalha sozinho, ele é flexível, dinâmico e descentralizado, sempre procurando caminhos para otimizar seu consumo. Além disso, a sociedade é quem faz as negociações simbólicas, assim cabe a ela aceitar ou recusar os interesses da cultura hegemônica, é ela que posiciona os produtos midiáticos através de seu consumo ativo. Os rastros dos produtores que articulam um evento musical permitem identificar diferentes pontos de vista sobre o processo de instauração dos grupos, seus limites, lógicas de pertencimento, definições estéticas, posicionamentos valorativos e o conceito que terá o festival, claro que isso parte de um processo maior, como argumentado anteriormente, é uma lógica mercadológica e cultural que permitirá o agenciamento e circulação dos artistas. A partir dessa lógica, Correa (2012, p. 14) destaca que

se as grandes gravadoras, as majors, buscam se integrar ao cenário de mudanças e recuperar seus ganhos, outras iniciativas chamam atenção por se apoiarem na dinâmica do ao vivo e por encararem a situação de crise na indústria da música com um determinado senso de oportunidade, calcados em uma forte ação de todos os envolvidos na cadeia da produção-circulação e consumo cultural.

Os grandes festivais do eixo Rio-São Paulo permitiram que os produtores culturais baianos se integrassem no cenário musical, a partir da dinâmica de produção-circulação e consumo musical dessa esfera, tendo em vista que a capital baiana já era bem representada pelo carnaval de rua, e o glamour do axé music. Analisando o cenário cultural baiano, um dos maiores festivais mainstreams é o Festival de Verão que ocorre anualmente em Salvador.

Idealizado em 1998, o evento é produzido pela iContent⁷², uma empresa de entretenimento do grupo Rede Bahia, e teve sua primeira edição em fevereiro de 1999, logo após o carnaval, já que por conta do verão a Bahia recebe um grande número de turistas. Segundo os produtores do evento, o festival também foi uma homenagem ao aniversário de 450 anos da capital baiana. Até a edição de 2014, durava quatro dias, passando para três dias na edição de 2015 e para dois dias na edição de 2016 até 2020.

O sucesso do evento produzido pela iContent fez permitiu que eles alçassem voo para outros territórios, dessa vez seria o interior da Bahia, Vitória da Conquista, a terceira maior cidade do estado e a quarta do interior do Nordeste. Além de possuir um dos PIBs que mais crescem das cidades do interior do Nordeste; o clima é outro atrativo, com mínimas que apontam 7º, ou seja, os produtores viram um cenário interessante para lançar o Festival de Inferno da Bahia (FIB), idealizado em 2005 como uma versão de inverno do Festival de Verão Salvador, acontece anualmente e são três dias de evento. O público é basicamente da Bahia e Norte de Minas, fazendo com que o festival seja um evento garantido no calendário cultural da cidade.

Essa descentralização sobrevém da ideia de mediação, uma vez que a produção, distribuição e consumo cultural fora dos grandes centros se justifica pela relação de mediadores que alguns produtores oferecem, fortalecendo não só as relações existentes, mas pensando nas possibilidades de experiências que o público tem com o espaço, a música e a cultura. Como discute Sá (2006, p. 11), “fica claro então que as mediações podem ser de outra ordem, mas continuam a valer neste novo cenário, obrigando-nos a investigar a forma como as escolhas são feitas e discutir o peso maior ou menor das comunidades de gosto, da noção de gênero e da crítica cultural”.

Acredita-se que boa parcela dos festivais é pensada para extrair das cenas musicais contemporâneas novas experiências e conseqüentemente um consumo ativo dos produtos musicais. Isso acontece na medida que os fãs, assim como o público em geral, começam a circular em outros grandes festivais, isso só é possível por conta das diversas estratégias de promoção, produção e evidentemente de circulação. Há uma ideia de que a cultura jovem movimenta o cenário cultural, porém, quando é analisada a formatação desses festivais mainstreams, é facilmente perceptível que não se trata de um público jovem específico, não seria esse o nicho primordial dos produtores, a mediação vai acontecer por um outro viés, não

⁷² A iContent atua no segmento de entretenimento, oferecendo ao mercado nacional e internacional alternativas de comunicação e marketing em projetos musicais, culturais e esportivos. Com base em um calendário anual especialmente elaborado, a empresa desenvolve projetos próprios e projetos customizados.

ligado à faixa etária, mas sim pela experiência e afetividade entre artistas-públicos e pela capacidade que estes eventos têm de sensibilizá-los em conjunto.

No ano de 2013, os produtores do Lollapalooza resolveram convidar para seu palco uma banda baiana, Vivendo do Ócio, grupo radicado em São Paulo, os baianos se apresentaram no último dia do evento ao lado de Pearl Jam e Kaiser Chiefs. A banda é uma velha conhecida do cenário independente, os produtores do festival perceberam que existia um público do evento que iria gostar da banda, principalmente se ela fosse inserida numa grade com artistas do mainstream com uma certa familiaridade estética e sonora. Assim, o Lollapalooza arquitetou unir o underground e mainstream, como afirma o jornalista Osmar Portilho (2013, ONLINE):⁷³

ganhando cada vez mais espaço no cenário, o Vivendo do Ócio coroa essa boa fase com uma apresentação de grande porte: os baianos estão no *line-up* do Lollapalooza 2013 e tocam no último dia do festival ao lado de nomes consagrados, como o headliner Pearl Jam. ‘Vai ser uma grande honra, sempre acompanhamos o festival bem antes da primeira edição aqui no Brasil, dividir palco com Foals, Kaiser Chiefs e Planet Hemp com certeza vai ser um ponto marcante na nossa carreira’, disseram Jajá Cardoso (voz e guitarra), Luca Bori (baixo e voz) Davide Bori (guitarra) e Dieguito Reis (bateria). A principal importância de festivais como esse é que encurta ainda mais o caminho entre o underground e o mainstream, trazendo grandes bandas como The Hives, Queens of the Stone Age, Pearl Jam, Black Keys, The Killers e Franz Ferdinand para o Brasil, misturando com grupos brasileiros que transitam muito bem nos dois lados. O quarteto baiano, que passa bem longe do axé de sua terra natal, aposta em um rock urgente e cheio de riffs bem construídos. Comparações com Arctic Monkeys e outras bandas com esse estilo acelerado são recorrentes. Com essas influências, o Vivendo do Ócio, formado em 2006, viu a grande virada dois anos depois, quando venceu o concurso Gas Sound. É nessa busca por ‘algo melhor’ que está o Lollapalooza, não só para o Vivendo do Ócio, mas para diversos grupos brasileiros que flertam com o mainstream. Holger, Tokyo Savannah, Lirinha + Eddie, Vanguard, Agridoce. Só tem a acrescentar para ambos os lados.

É interessante notar que estratégias de identificação podem ser arquitetadas de modo a conferir sentidos individualizados ou coletivos. No que se refere à música, isso é fortemente percebido, esse processo de identificação, valor musical e gosto são as bases para que os produtores acendam o consumo de produtos midiáticos. As estratégias de consumo entre o *mainstream* e Underground na música popular massiva “se estabelece, fundamentalmente, a partir da estratégia desenvolvida pelas próprias indústrias culturais de amplo consumo ou de

⁷³ Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/lollapalooza/vivendo-do-ocio-festivais-unem-underground-e-mainstream,6bdfc8c577d7d310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>. Acesso em: 17 abr. 2018.

consumo segmentado. Ou seja, de confecção de produtos cujas condições e gramáticas de produção e reconhecimento se vinculem ao *mainstream* ou ao *underground*” (JANOTTI JR.; CARDOSO FILHO, 2006, p. 8). Os produtores articulam estratégias a fim de buscar e fomentar o crescimento de novos públicos, sempre de olho na fronteira entre o *mainstream* e o independente. Herschmann (2013, p. 02) lembra que

sempre é importante recordarmos que estamos assistindo no universo musical – seja no âmbito do mundo indie ou do *mainstream*– a um contexto de transformações profundas, isto é, como já ressaltado em outros trabalhos publicados, a indústria da música está vivenciando um período de transição neste início do século XXI (Herschmann, 2010). Assim, presenciam-se mudanças significativas na estrutura da sua cadeia produtiva [...] Parte-se da premissa de que os concertos ao vivo vêm crescendo em importância dentro da indústria da música atual, e que isso está relacionado ao alto valor que essa experiência tem no mercado, isto é, à sua capacidade de mobilizar e seduzir os consumidores.

Evidentemente, os festivais *indies* e *mainstream* possuem características distintas, mas isso não significa uma completa ruptura em relação às estratégias de mobilizar o público. O que se percebe é o intenso processo comunicacional das novas tecnologias que vêm afetando, de forma significativa, toda a cultura contemporânea, consequentemente nossas vidas e a forma como são organizadas e estruturadas as relações sociais. Compreende-se, então, a influência que os festivais produzem e os processos de consumo que ambos exercem nos modos como nos referimos aos fenômenos da cultura musical.

3.3 OS PRIMEIROS FESTIVAIS INDEPENDENTES

Jamais na trajetória dos festivais de música independentes sua produção esteve tão presente como na cultura contemporânea. Já são anos de produção, com a realização de eventos que passam de mais de 20 edições. Os festivais independentes são eventos que promovem a circulação de artistas independentes e que buscam, em certa medida, marcados encontrar meios alternativos para produzir os eventos sem investimentos das grandes gravadoras, ou seja, para assegurar sua sustentabilidade e dos artistas independentes, buscam alternativas de financiamento coletivo e através de políticas públicas de cultura, com o intuito de fazer com que o desenvolvimento da música independente seja realizada, já que muitos dos artistas não se enquadram nos festivais da cultura *mainstream*.

Cabe destacar, ainda, que a própria noção de independente refere-se a duas características dos eventos. Em primeiro lugar, eles não são realizados por grandes corporações de entretenimento, mas por coletivos ou pequenos produtores culturais. Além disso, apresentam artistas e bandas que, em geral, não fazem parte do *casting* de grandes gravadoras e constroem o valor dos seus trabalhos com ênfase em aspectos como autonomia, autenticidade e originalidade, em detrimento de imposições mercadológicas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que inúmeros são os fatores que contribuíram para que o deslanche, de fato acontecesse. A popularização das tecnologias de comunicação e informação têm papel central nesse cenário, no momento em que se torna fácil o acesso e compartilhamento de músicas, assim como a reestruturação do mercado musical, passando pelos produtores, distribuição até a circulação dos produtos sonoros. Tudo isso demonstra que os eventos *indies* encontram-se num novo momento da produção musical brasileira.

Um dos primeiros eventos que pode ter sua realização considerada de forma independente no Brasil é o Festival Águas Claras, já que ocorreu de maneira bem particular. O festival foi feito na Fazenda Santa Virgínia, na cidade de Iacanga, interior de São Paulo, idealizado por Antonio Checchin Junior, ou “Leivinha”, estudante de engenharia e posteriormente advogado e produtor cultural, que se uniu, através da amizade, com os músicos Sérgio Dias e Liminha e montou o *line-up* do festival. A primeira edição ocorreu em janeiro de 1975, na época o valor da entrada era de 30 cruzeiros (equivalente a R\$ 76,00). A ideia era reproduzir aqui no Brasil o Festival Woodstock. O público chegou a mais de 30 mil pessoas que foram para assistir aos shows dos Mutantes, Som Nosso de Cada Dia, Terreno Baldio, Apokalypsis, Walter Franco, Ursa Maior, Jorge Mautner, entre outros nomes da época. No espaço foi montada uma barraca de assistência médica e disponibilizadas duas ambulâncias; o interessante do festival foi que ele atraiu dezenas de vendedores da cidade e região que montaram barracas para a venda de comida e artesanato. Além dos artistas citados acima, João Gilberto, Raul Seixas, Luiz Gonzaga, Wanderléia, Alceu Valença, Gilberto Gil, Tetê Espíndola e Almir Sater estiveram presentes. Isso chamou a atenção da população e da imprensa local, que divulgou e dividiu opiniões sobre Águas Claras.

O Festival de Águas Claras teve quatro edições: 1975, 1981, 1983 e 1984. A partir da edição de 1981 o festival se profissionalizou de vez, com patrocínio de grandes empresas e transmissão pela TV Bandeirantes. Como havia idealizado e prometido, Leivinha fez na segunda edição uma mescla de estilos, com shows de Gilberto Gil, Raul Seixas, Egberto Gismonti, Alceu Valença e até mesmo Duduca & Dalvan. Ou seja, tropicália, MPB, rock e até sertanejo. Na terceira edição, em 1983, o evento atingiu o ápice, com shows de cantores

como Erasmo Carlos, Paulinho da Viola, e Arthur Moreira Lima. Com o sucesso desta edição, os patrocinadores já queriam a quarta, impondo como data o chuvoso mês de fevereiro em 1984. Em entrevista, o produtor Leivinha assim argumentou: “depois dessas exigências para eu fazer outra edição tão em cima da anterior, vi que estava ficando preso por causa do patrocínio. E eu não podia viver assim. Ia contra meus valores, meus princípios”⁷⁴. A quarta e última edição ocorreu, mas não era mais o mesmo, segundo o produtor. Uma grande tempestade destruiu boa parte da estrutura, o que começou a dificultar o acesso ao evento e também a produção. “Comecei a ver os problemas que o festival estava me criando. E o público não era mais o mesmo. Vi que aquela energia que flui em festivais não estava fluindo mais” (LEIVINHA, 2019, ONLINE)⁷⁵. Após esta edição, o festival finalizou suas atividades. Desse modo, o primeiro evento pode ser considerado como um dos primeiros rastros dos festivais independentes no Brasil, porém nos anos 90 é que a ideia de independente no país começa a ter uma maior força.

A partir do ano de 1993 começaram a aparecer os festivais independentes brasileiros. Eventos como o Abril Pro Rock em Recife, o Juntatribu em Campinas, o BoomBahia em Salvador, o Goiânia Noise Festival em Goiânia, e o Porão do Rock em Brasília surgiram com o objetivo principal de fortalecer as cenas locais dos territórios de realização. Tais eventos consistiam nos principais espaços para as bandas que não eram contempladas nos festivais *mainstream* mostrassem seu trabalho, sendo plataformas eficientes para artistas, até então independentes, assinarem com grandes gravadoras ou continuarem com selos independentes. Nas palavras do jornalista Bruno Lee (2017, ONLINE)⁷⁶, os festivais estão a todo vapor, chamando atenção para o tempo de existência de alguns eventos já consolidados no país.

Criados fora do eixo Rio-São Paulo com o objetivo inicial de servir de vitrine para bandas locais, festivais que sustentam a bandeira da independência chegam a duas décadas de história ainda relevantes, com bom público e grandes nomes no palco. Abril Pro Rock (25 edições), do Recife, Goiânia Noise Festival (23) e Bananada (19), da capital de Goiás, fazem parte dessa ‘frente da longevidade’. Em comparação, eventos com estrutura maior não duraram metade disso. Dedicados à música, esses festivais também têm em comum o fato de pertencer à economia criativa, guarda-chuva que abriga setores movidos pela inventividade.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.midianews.com.br/cotidiano/documentario-revive-festival-de-rock-criado-por-advogado-de-cuiaba/354961>. Acesso em: 19 abr. 2018.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.midianews.com.br/cotidiano/documentario-revive-festival-de-rock-criado-por-advogado-de-cuiaba/354961>. Acesso em: 19 abr. 2018.

⁷⁶ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/08/1912629-festivais-independentes-de-musica-completam-20-anos-de-historia.shtml>. Acesso em: 19 abr. 2018.

O jornalista ainda destaca algumas questões pertinentes para os responsáveis dos festivais, sobre como é ser independente no cenário musical. Para Fabrício Nobre, produtor do Bananada, fazer parte do independente é saber que “há altos e baixos, mas que é preciso continuar fazendo, independentemente das condições e da situação”⁷⁷, destaca. Já o fundador do Abril Pro Rock, Paulo André Pires, em entrevista ao jornalista Bruno Lee⁷⁸, afirma que a cena *indie* está mais ligada à ideia de “ter autonomia na escolha de quem vai tocar”, além de explicar que a essência desses festivais “é que ninguém interfere na programação. Eu já sofri pressão de governo, de patrocinador e de político. A gente jamais escalou uma banda por causa disso”, reforça, ou seja, existe uma certa autonomia que diferentemente de outros espaços, somente a produção independente consegue seguir. “Prefiro acabar com o festival do que ceder a um patrocinador privado que pede axé ou sertanejo com cara de rock, aqueles cantores com o braço tatuado”, finaliza o produtor do Abril Pro Rock.

Esses festivais, particularmente, tiveram como parte do financiamento o patrocínio público, além de contar com uma parcela do incentivo de patrocinadores de empresas privadas nas suas últimas edições. Vale destacar que, no ano de 2016, por exemplo, os eventos citados acima tiveram, em média, dois terços do total patrocinados pelas iniciativas privadas e públicas, como argumentam os seus respectivos organizadores. Nesse sentido, foi angariando verbas a partir dos editais públicos de incentivo à cultura que os festivais independentes pioneiros já ocorriam em diversos pontos do país, apontando para um mapa mais democrático da produção cultural.

Com isso, o desenvolvimento desses primeiros festivais estimulou o aparecimento de vários outros eventos semelhantes em diversas localidades do Brasil, resultando, no final de 2005, no surgimento da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin)⁷⁹. A consolidação da cena de festivais pode ser examinada por várias frentes, desde a Abrafin até somente a Rede Brasil de Festivais⁸⁰, que conta com mais de 50 festivais cadastrados. A jornalista do Globo Bárbara Lopes (2018), na matéria intitulada *Representantes de festivais musicais de todo o país fazem panorama da cena independente*, aponta para o crescimento dos festivais independentes brasileiros e a formação de novas cenas, sem competir com as já consolidadas:

⁷⁷ Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/08/1912629-festivais-independentes-de-musica-completam-20-anos-de-historia.shtml?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: 19 abr. 2018.

⁷⁸ Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/08/1912629-festivais-independentes-de-musica-completam-20-anos-de-historia.shtml?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: 19 abr. 2018.

⁷⁹ A discussão sobre associações e cooperativas da música independentes será abordada no próximo ponto.

⁸⁰ Também será discutida no momento seguinte.

‘o Brasil é o lugar que mais tem festival no planeta’ – comenta Anderson Foca, fundador do Festival Dosol, em Natal, surgido em 2003. – Se a gente mantiver o que está fazendo hoje, é possível chegar ao tamanho dos festivais médios e grandes da Europa. Só que isso vai acontecer de uma maneira coordenada. As estradas são, naturalmente, bem diferentes. O Glastonbury, um dos maiores festivais do mundo, criado na Inglaterra em 1970, tem quase 50 anos. O mais antigo festival independente brasileiro, o Abril Pro Rock, em Recife, é de 1993. Mas, como observa Foca, a turma brasileira já segue alguns passos dos eventos que se firmaram no calendário do Hemisfério Norte. Para começar, as datas foram organizadas em conjunto, aí não há conflito – os organizadores de uns frequentam os outros, inclusive (LOPES, 2018, ONLINE).

Fica evidente que os primeiros festivais independentes do Brasil foram os responsáveis por circular grande parte do cenário musical independente, assim os eventos não só de rock, mas de diversos estilos e gêneros musicais, vêm se consolidando, a cada momento. O ponto de partida para essa circunstância é o reconhecimento e estabilidade que as bandas brasileiras vêm conseguindo, o fortalecimento da cena só acontece por conta das parcerias que são características desses eventos. Talvez seja difícil citar todos os festivais independentes do Brasil, mesmo que o exercício se torne essencial. Acredita-se que os que serão destacados ao longo do trabalho e comentados aqui poderão se reconhecer, mesmo que tenham formatos, estéticas ou propostas distintas, mas que em alguns pontos se assemelham.

É interessante analisar que o termo independente surge da necessidade de identificar, dentro da indústria cultural, os trabalhos de artistas, músicos e produtores que não se enquadravam na forma de produção ou que não possuíam contratos com as *majors*, ou seja, fazendo um trabalho independente, lançando seus projetos de maneira autônoma e criativa. De um modo geral, pode-se compreender o independente, no caso da música, como “a crise/reestruturação do mercado de musical, o independente torna-se, então, a vedete de flexibilidade na produção. Baixos custos, dinamismo, associativismo e engajamento compõem a cadeia produtiva envolvida na construção dos festivais independentes” (CORREA, 2012, p. 21).

Com isso, percebe-se que o consumo cultural (BOURDIEU, 1979) proporcionado pelos festivais independentes está relacionado, além dos já citados acima, às experiências e estéticas afetivas que o público tem com esses eventos. Há uma série de elementos que contribui para o seu sucesso; a princípio, um dos mais comuns é o fato de apresentarem em sua programação novas bandas e artistas desconhecidos da grande indústria, muitos aproveitam a oportunidade para lançar EPs, singles e projetos musicais, isto é, uma forma de

divulgar para um público mais cosmopolita seus trabalhos. Vale ressaltar que artistas já consagrados e com um público maior também estão presentes, já que se presencia o crescimento e fortalecimento dos festivais independentes. Herschmann (2013, p. 6) reforça que

assiste-se atualmente ao boom de eventos indies que são formatados na forma de mostras/feiras, organizados por coletivos de artistas e produtores (independentes), com o apoio de associações e que se utilizam – para captar recursos públicos e privados – leis de incentivo e editais de cultura e que são veiculados especialmente em mídias alternativas (Herschmann, 2010). No que se refere aos festivais independentes, os quais não param de crescer por todo país, vale destacar algumas estratégias que visam garantir (a esses) visibilidade e sustentabilidade: utilizam recursos de leis de incentivo à cultura, moedas complementares e iniciativas de crowdfunding; empregam o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; e praticam intensa militância na área musical.

São muitos fatores que arquitetam a produção dos festivais independentes. A colaboração entre produtores e atores envolvidos norteia os aspectos basilares da economia criativa de que esses eventos fazem parte. Para melhor entendimento, implica radiografar as particularidades desses festivais a fim de perceber como, de fato, se agenciam na cultura contemporânea e como se materializam. Como já descrito anteriormente, alguns dos festivais independentes já possuem mais de 20 anos de estrada, outros caminham juntos, com mais de 10 anos de história, como o Festival DoSol em Natal, o Se Rasgum em Belém e o próprio Porão do Rock que chega à sua 20ª edição, tornando-se responsáveis por acender e consolidar as cenas locais, sem contar com a contribuição para lançar novos nomes da música popular massiva.

Desde a sua primeira edição até a 26ª em 2019, o Abril Pro Rock atinge a marca dos mais de 500 shows. Isso demonstra a dimensão que o evento ganhou na capital pernambucana, fixando-se no calendário cultural da cidade. No mesmo ano que o evento foi lançado, em Recife, no outro lado da urbe, foi criado o Recifolia que tomava a Avenida Boa Viagem com o carnaval fora de época. Mesmo contando com atrações de peso e com financiamento bem maior que o evento alternativo, o Recifolia não conseguiu seguir os passos do festival. O idealizador do Abril Pro Rock, Paulo André Pires (2015), destaca que nunca quis comparar a relevância ou impacto no cenário da música local entre seu evento e os demais da região, “mas serve como parâmetro para reforçar o mérito das mais de duas décadas em atividade e na importância da divulgação da música independente no país”

(PIRES, 2015). Em entrevista concedida para Larissa Lins (2015), jornalista do Diário de Pernambuco, André Pires conta como foi o início da trajetória do Abril.

Nos primeiros anos, o festival não possuía escritório fixo. Os encontros com produtores e jornalistas eram no extinto Circo Maluco Beleza, nas Graças, Zona Norte do Recife. Os organizadores atendiam dezenas de telefonemas todos os dias, enquanto aguardavam os visitantes. Do outro lado da linha, jovens perguntavam sobre a micareta do Recifolia, que acontecia nos meses de outubro. ‘Eu tinha vontade de chamar cada um deles para também conhecer o Abril Pro Rock. Queria falar sobre os movimentos que estavam surgindo. Mas me controlava e fornecia as informações que me pediam’, conta. Chegou a promover show de Chico Science e Nação Zumbi em colégio particular da Zona Sul do Recife, a fim de divulgar o festival, que ainda engatinhava. ‘Hoje encontro aqueles estudantes, agora adultos, e eles são roqueiros’. Esses estudantes da década de 1990 estão entre os mais esperados na 23ª edição do Abril Pro Rock. Mas não somente. Os pais deles, fãs do rock psicodélico da década de 1970, também são alvo do festival e ganham um dia extra na programação, dedicado exclusivamente aos movimentos da MPB daquela época. Nomes nacionais e internacionais se distribuem entre as três noites de Abril Pro Rock, incluindo os pernambucanos Ave Sangria, Flaviola e Juvenil Silva, Almah (SP), de Edu Falaschi (ex-Angra), Far from Alaska (RN), Gangrena Gasosa (RJ), a baiana Pitty e os mineiros do Pato Fu. Juntam-se ao time os estrangeiros dEus (Bélgica), The Shivas (EUA), Coroner (Suíça) e Marduk (Suécia). ‘A ideia é homenagear os pernambucanos que aqueceram a cena rock psicodélica nos anos 1970 e agregar os jovens dos anos 2000’ (LINS, 2015, ONLINE).⁸¹

Mesmo que os processos de rotulação das produções musicais sejam fortemente marcados por questões de gostos e valores estéticos, assim como pela reinvenção e a atualização constantes das cenas musicais, eles são importantes para entender as distinções e as particularidades de uma cena, uma vez que singularizam determinadas sonoridades dentro do universo amplo da música popular massiva. Em Salvador, capital baiana, os primeiros festivais independentes foram uma válvula propulsora para formação de cenas e consolidação de um público multicultural, e foi pensando nas iniciativas musicais independentes do estado que, em 1997, o professor e músico da banda antológica brincando de deus, Messias Guimarães Bandeira, articulou e idealizou o Boom Bahia, em sua primeira edição com as bandas Dois Sapos e Meio, Penélope, a própria brincando de deus, Cascadura e Dead Billies, com o sucesso e determinação em movimentar a cena baiana; a segunda edição foi um evento maior, adicionando bandas de outros estados, como Pavilhão 9 e mundo livre s.a.

Nas duas edições, conseguiu chamar atenção para a cena local, inclusive de veículos de comunicação de outras localidades, como São Paulo, por exemplo. Após um hiato de quase 10 anos e com o avanço tecnológico bem mais potente, o idealizador retorna com o Boom

⁸¹ Disponível em: <https://bit.ly/2HzGSH7>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Bahia, mas, dessa vez, ainda maior que a segunda edição. Pode-se afirmar que as edições de 2007 e 2008 foram marcadas por uma lista significativa do cenário alternativo, com apresentações da banda Mudhoney, Wander Wildner Cascadura, Retrofoguetes, Ronei Jorge & Os Ladrões de Bicicleta e Rebeca Matta, entre outros grandes artistas que passaram pelo palco de um dos festivais independentes mais relevantes da Bahia e que proporcionou grande visibilidade aos artistas independentes locais e de outros estados. Em entrevista para o jornalista do Jornal A Tarde, Chico Castro Jr. (ONLINE, 2008), Messias destacou a importância de produzir um evento que fosse representativo para o momento que a cultura baiana vivenciava:

Realizado graças ao apoio do Pelourinho Cultural (órgão da Fundação Cultural do Estado) e a recursos próprios, o Boom Bahia 2008 é um festival que não visa ‘apenas’ entreter o público oferecendo um punhado de shows, mas também ajuda a fortalecer e pensar as cenas alternativas baiana e brasileira [...] Queremos reunir os produtores e músicos para discutir a movimentação dos próprios artistas nesses festivais promovidos pela Abrafin, além de fazer um balanço do que está sendo realizado Brasil afora, estabelecer estratégias e integrar calendários, entre outros assuntos. Recebemos muito material desde que o festival voltou, em 2007. Foi um trabalho grande, mas conseguimos fechar em 24 atrações. Os critérios foram a qualidade do som, o tempo de estrada e a perspectiva de crescimento no cenário. O resultado foi, de fato, bastante interessante e revela a diversidade e as diversas cores do rock baiano. Do som no talo de bandas como Estrada Perdida, Yun-Fat e Lou à pegada mais pop de Vivendo do Ócio, Berlinda e Starla, passando por medalhões locais como Retrofoguetes, Ronei Jorge & Os Ladrões de Bicicleta, a cena se desenha multicolorida e renovada (CASTRO JR., 2008, ONLINE).⁸²

Conforme destaca o idealizador, percebe-se que os festivais independentes reestruturam o cenário cultural da cidade, as discussões sobre o mercado da música, a relação entre mídia e música, assim como a troca de informações acerca das produções de outros eventos, enfim mostram como a dinâmica cultural de um evento como esse vai além das performances ao vivo. Essa troca de experiência entre público e atores é um conjunto de estruturas, códigos e valores reiterados cotidianamente por artistas, fãs, produtores e críticos culturais. Por isso, os festivais independentes se potencializam enquanto rede colaborativa, coletivos surgem, os debates sobre políticas públicas para as artes se tornam mais presentes e, conseqüentemente, novos caminhos são trilhados. O produtor e jornalista Luciano Matos ressalta:

⁸² Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1089153-explosao-boom-bahia>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Nos anos 90 e no início dos 00, apesar de um bom número de bandas de rock, algumas com bom público, Salvador vivia fora do circuito nacional de shows. Naquele período, o que salvavam eram os festivais como o Garage Rock e o Boom Bahia, mas no dia-dia não era comum ver bandas do circuito nacional passarem pela cidade. As maiores, do mainstream, quando vinham estavam normalmente atreladas a shows de Axé. As do circuito off mídia apareciam muito raramente. Os festivais eram a salvação. E salvaram muitos fins de semana na cidade com bandas locais e nomes como Eddie, Ratos de Porão, Planet Hemp, Racionais MC's, Mundo Livre S/A, Ira, Loop B, Cigarretes, entre outros. Hoje Salvador está cada vez mais inserida no circuito de shows nacionais, tanto de nomes do mainstream quanto do circuito independente. (MATOS, 2007, ONLINE).⁸³

O jornalista aponta não só para o fato da inserção dos festivais independentes na Bahia, como também a sua importância para a consolidação de um circuito de shows em Salvador. Dessa forma, cabe compreender que a movimentação cultural da cidade necessita de pessoas que articulam cenas e otimizam os espaços da urbe e percebam as demandas culturais que a cidade vive. Os festivais *indies* têm sido, ao longo do tempo, referência no que se refere à produção, isso é percebido pelos números significativos de eventos, da participação do público e a forma como são realizados, via parcerias e editais públicos.

Uma rápida entrada no site⁸⁴ institucional do festival DoSol, evento que é realizado anualmente na cidade de Natal-RN, é o suficiente para entender o motivo de sua existência há mais de 10 anos. No início da página é possível identificar através dos ícones das redes sociais e plataformas (Facebook, Instagram e YouTube) o número potente de seguidores, mais de 20 mil pessoas curtem as páginas do evento, isso é resultado de um trabalho colaborativo que integra não só uma rede de produtores do estado, mas uma parceria que se estende por todo o Brasil.

Ressalta-se que esse evento é uma vertente de algo maior, ou seja, do coletivo Combo Cultural DoSol que há 15 anos envolve estúdio, centro cultural, produtora de vídeo e festival. Entre os principais projetos e realizações estão o Festival DoSol, o Natal Instrumental, a Virada Cultural de Natal, a Incubadora DoSol e o Circuito Cultural Ribeira. Na frente dessa empreitada está Ana Morena, produtora cultural, baixista e sócia dessa rede. A produtora acredita que a colaboração e a tecnologia são a chave para ter a formação de público e consolidação da cena de música independente brasileira. Os organizadores, inclusive Morena, postam diariamente no site do festival textos sobre como trabalhar com produção cultural, além de dar dicas acerca das dinâmicas de financiamento por edital público. Em um dos textos postados, eles tratam, justamente, sobre o que Ana Morena argumenta logo acima,

⁸³ Disponível em: <http://www.elcabong.com.br/festivais-na-bahia/>. Acesso em: 21 abr. 2018.

⁸⁴ Pode ser acessado neste link: <http://dosol.com.br/>

“tecnologia social. Essa expressão, representa muito o sentimento de colaboração na cultura. É quando você aprende algo, replica, ensina caminhos de baixo custo e desenvolve tudo em prol de um impacto social direto. É aquela coisa de achar as coordenadas e tentar replicá-las para encurtar caminhos” (DOSOL, 2017, ONLINE).⁸⁵

A formação de cadeias produtivas e circuitos culturais no panorama independente acontece realmente de forma colaborativa e em rede. As cooperativas, associações e até mesmo as conversas informais que acontecem durante os eventos podem se materializar e formar parcerias. Novas iniciativas, como o Vento Festival (duas edições ocorreram em Ilhabela-SP, mas por questões políticas o evento migrou para São Sebastião-SP), apresentam novas visões sobre descentralizar a cultura, como afirmam as produtoras Anna Penteado e Tatiana Sobral.

O festival parte da prerrogativa de aproveitar a cidade e sua paisagem natural, para que o público possa vivenciar uma experiência fundamentada na cultura como agente de transformação. A música, claro, é o que move o evento juntamente com a natureza, cada edição é pensada a partir de um tema central que norteia a concepção sonora, visual e sensorial. Porém, pode-se dizer que a “intenção é a de ser um ponto de convergência para quem quer ampliar suas formas de entender o mundo por meio do som”⁸⁶, conforme as produtoras.

O projeto visa demonstrar que o grátis pode ser bom, que os espaços públicos são nossos e que podemos conviver juntos, pois somos a mesma mistura. O Brasil está na raiz do festival, que tem a intenção de tornar-se uma referência relevante sobre a música independente brasileira.

O Vento fortalece uma nova cena artística e fomenta outras redes de agentes transformadores, sempre com a finalidade de promover a nova música do país. Com isso, contribui para o fortalecimento do circuito de música independente e mostra que é possível ter um evento dedicado à música nova, independente, autoral e de qualidade mesmo fora dos grandes centros. O efeito disso é a democratização cultural (PENTEADO; SOBRAL, 2018, ONLINE).⁸⁷

Assim, o evento perpassa pela ideia de sustentabilidade e criatividade econômica, principalmente por se tratar de um festival que promove ações culturais a fim de deixar o público antenado com a mais nova cena da música brasileira. Os eventos já citados ao longo desse ponto são fortes agenciadores e influenciadores, já que muitos festivais independentes nascem de características e perfis próximos, com uma identidade sonora e estética

⁸⁵ Disponível em: <http://dosol.com.br/pulso4-colaborar-e-receber-colaboracao/>. Acesso em: 21 ago. 2018.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.saosebastiao.sp.gov.br/noticia.asp?ID=N732018124147>. Acesso em: 21 abr. 2018.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.saosebastiao.sp.gov.br/noticia.asp?ID=N732018124147>. Acesso em: 21 abr. 2018.

semelhantes, tornando-se um sistema sociocultural imaginário, ou seja, sempre haverá em nosso imaginário referências para fabricação de novas experiências (DURAND, 2001).

É relevante perceber que os festivais independentes vão crescendo em todo território nacional. Segundo a Rede Brasil de Festival, o Nordeste é a região que mais concentra eventos independentes, ganhando do Sudeste que sempre foi referência na cultura dos festivais. Nesse sentido, outros lugares também aproveitaram o *boom* dos festivais independentes e começaram a se inserir nesse mercado, é o caso do festival Se Rasgum de Belém do Pará, chegando ao 13º ano do evento em 2018, o Se Rasgum é responsável por dar espaço para muitos artistas paraenses se apresentarem e fazer com que artistas do cenário nacional possam tocar no Norte do país e, assim, proporcionar uma circularidade cultural entre os atores. Os idealizadores do festival, Marcelo Damaso e Renée Chalu, pensaram em criar um evento que tivesse o intuito de colocar Belém no mapa da música. “Achamos que já estava na hora de Belém ter um festival grande, que pudesse colocar esses artistas novos, que estavam surgindo, em um palco legal”, disse Renée (2017, ONLINE).⁸⁸

Durante os mais de 10 anos do festival, diversos artistas passaram pelo evento e, em seguida, ganharam uma visibilidade nos meios de comunicação massiva. Entre os nomes mais conhecidos que passaram pelo festival, destacam-se Gaby Amarantos, por um tempo a cantora de tecnobrega esteve bem antenada com o circuito de música alternativo, participou de diversos festivais independentes, inclusive os de grande porte, como o Sónar; antes de ser conhecida nacionalmente, Gaby tocou no Se Rasgum antes da carreira solo, com seu projeto Tecnoshow. O cantor Felipe Cordeiro foi outra aposta dos produtores do evento, pois, após sua participação nos primeiros anos dos festivais, produtores de outros eventos conheceram o artista e o escalaram para seus festivais em diversas cidades. Da mesma forma ocorreu com os paraenses da banda Gang do Eletro e o duo instrumental Strobo. O Se Rasgum tem uma proposta bem semelhante à do DoSol, em Natal; além de ser uma empresa que promove o festival, os produtores organizaram o Se Rasgum como uma agência:

somos uma produtora paraense especializada em música e com diversas ações ligadas ao mercado musical. A gente realiza o Festival Se Rasgum desde 2006 (consagrado pela imprensa nacional como um dos mais importantes do Norte do Brasil). A Se Rasgum Produções ajudou a alavancar a carreira de diversos artistas e grupos da nova música paraense, além de apresentar ao público de Belém dezenas de bandas e artistas de várias gerações da música nacional. Além de realizar seus próprios projetos, a Se Rasgum Produções também é co-produtora de outras ações culturais. Foi responsável pela realização de eventos como Circuito Terruá, Conexão Vivo

⁸⁸ Disponível em: <https://bit.ly/2rbaEZp>. Acesso em: 27 abr. 2018.

2010, Imagem & Comprador, entre outros. A Se Rasgum Press – um dos braços da Se Rasgum Produções – também desenvolve assessoria de imprensa cultural, tanto para artistas (lançamento de CD, DVD, turnês e shows) como para projetos culturais, ligados ao mercado da música ou a outras expressões artísticas (teatro, cinema, literatura, artes plásticas etc.), além de produtos como a Revista Seleta, música da Amazônia. (DAMASO; CHALU, ONLINE, 2017)⁸⁹

Percebe-se que, além de produzir seus próprios eventos, muitos produtores estão aproveitando para trabalhar em outras áreas do mercado musical, seja na parte de assessoria, planejamento, consultoria ou até mesmo como proprietários de estabelecimentos culturais. Isso se justifica pelo motivo de que o mercado não trabalha sozinho, ele é flexível, dinâmico e descentralizado, assim os produtores culturais independentes estão sempre procurando caminhos para otimizar o mercado cultural. Evidente que isso só funciona de fato, porque existe um público que faz as negociações simbólicas, assim cabe aos consumidores posicionar os produtos midiáticos contemporâneos, gerando produtos para a capitalização de experiência (CORREA, 2012).

Com as empresas buscando assimilar valor simbólico a seus produtos e serviços, o campo da produção cultural também passa pela necessidade de desenvolver estratégias de alta complexidade para atender um mercado cada vez mais segmentado. Fato é que a experiência se faz não só como um fator estratégico em termos econômicos (Heschmann, 2010b), mas se sustenta inclusive no constructo das relações sociais, devido a sua capacidade de mobilização dos atores, capacitando também certas marcações afetivas dos grupos envolvidos. Heschmann ao analisar o crescimento dos negócios com música ao vivo, seja em shows avulsos ou nos festivais, nota que o público segmentado mobiliza-se especialmente pelas afetividades, o que respalda o sucesso econômico das iniciativas. Da mesma forma que o pensamento de Maffesoli torna-se significativo para analisarmos o consumo musical como elemento aglutinador de sociabilidades. (CORREA, 2012, p. 49)

O autor aponta que a experiência é o que move boa parte do mercado da música ao vivo, essencialmente os festivais, já que essa característica se encontra bem desenhada. Acontece que, com isso, a consolidação dos festivais de música independente como polos de geração de cultura alternativa e a potencialidade desses eventos tornam-se resultados da ascensão de um mercado promissor para os novos atores envolvidos na cena, ou seja, faz com que esses atores recorram a uma série de estratégias que têm sido cada vez mais utilizadas para promoção de festivais independentes. A escolha e o formato do evento vão definir quais as diretrizes para o financiamento do festival, seja por financiamento coletivo, via editais

⁸⁹ Disponível em: <http://www.serasgum.com.br/pagina/produtora>. Acesso em: 27 abr. 2018.

públicos ou captação de recursos, tudo vai depender da cidade em que pretende organizar e como são os meios para viabilizar os recursos necessários.

É justamente nesse sentido que muitos festivais se consolidaram, como é o caso do já tradicionalíssimo festival do Distrito Federal, Porão do Rock. O evento começou, há 20 anos, como uma reunião de músicos brasileiros que não tinham lugares para se apresentar. Idealizado e produzido anualmente pelo produtor cultural Gustavo Sá, o festival tem como prioridade abrir espaço para novos artistas se apresentarem, além de trazer nomes já consagrados do rock, incentivando a cena local e contribuindo para o turismo na cidade, pois muitos fãs se mobilizam para conhecer o evento e conseqüentemente a cidade. “Ele foi criado justamente para ser uma grande mostra do rock autoral de Brasília, sem contar na experiência que rola durante todo evento”, afirma o produtor⁹⁰.

Os festivais independentes acreditam que agregar valor aos seus produtos é um trabalho que depende de muitos fatores, seja na estética do evento, na cidade e espaço escolhido, na grade de artistas que se apresentarão, e o perfil de cada evento é que vai fazer com que exista, de fato, uma fruição entre o público e o evento. É interessante notar que a música é a peça-chave para partilhar emoções, os concertos ao vivo ligam elementos sensíveis e de fruição, permitindo a aproximação entre os atores humanos com gostos semelhantes, criando uma experiência estética coletiva. Por esse sentido, muitas pesquisas na área de música afirmam que o consumo musical contemporâneo deva ser valorizado a partir da música ao vivo, como destacam Correa (2012), Herschmann (2010a), Sá (2007), dentre outros pesquisadores, que já vislumbravam que o mercado da música estava processando novos mediadores. “Uma vez que parte da legitimidade cultural do profissional advém da exclusividade de seus produtos e da informação privilegiada, predominam aí as formas de circulação e consumo da informação musical alternativas às da indústria fonográfica tradicional” (SÁ, 2007, p. 12).

Dessa forma, o consumo torna-se cada vez mais ativo e promissor para os festivais independentes, por ampliar os horizontes de bandas e artistas de cenas locais, bem como por continuar destacando os trabalhos de artistas já consolidados em suas carreiras. E, conseqüentemente, contamina as formas anteriores de produzir, circular e consumir música, ainda mais num momento em que as tecnologias digitais nos proporcionam uma interação mais próxima e de fácil acesso. Correa (2012, p. 51) também salienta que,

⁹⁰ Disponível em: <https://bit.ly/2rbaEZp>. Acesso em: 04 maio 2018.

ao promover a interação social entre pessoas com gosto semelhante, formam novos grupos de consumidores, identificados agora numa coletividade. O resultado da formação de uma fatia de público mais sólida permite o surgimento de outras iniciativas culturais do gênero, motor para a criação de novas cenas/circuitos culturais em localidades carentes de opções, como é o caso analisado do interior do Brasil que vem sendo o ocupado pelos festivais.

Pode-se entender que, ao logo dos anos, muitos festivais independentes conseguiram se consolidar dentro do calendário cultural de seus Estados, o Nordeste é prova de que os eventos alternativos crescem a cada ano. Mesmo sabendo que alguns festivais acabaram em poucas edições, percebe-se que foram essenciais para que outros eventos surgissem e, com isso, o cenário cultural das cidades tivessem mais opções. Por conta das dinâmicas culturais e de mercado, alguns festivais independentes perceberam que existiam outras possibilidades para que continuassem existindo, integrando-se em coletivos, associações e em uma nova forma de pensar a produção, a circulação e o consumo musical, o que alguns pesquisadores e jornalistas especializados chamam de um segundo momento dos festivais, os festivais em rede⁹¹.

Após algumas instabilidades no mercado musical, principalmente com os produtores de festivais independentes e num contexto de crise, muitos atores culturais perceberam que pensar e trabalhar coletivamente era uma opção viável. É justamente na energia empreendida pelos colaboradores e do associativismo que muitos festivais começaram a nascer ou se reformular frente às novas práticas de economia criativa, conseqüentemente, estabelecendo novos rumos para a cultura dos festivais e obtendo mais crescimento dentro de um campo promissor da música ao vivo, ou seja, os circuitos culturais de festivais independentes do Brasil.

3.4 OS FESTIVAIS EM REDE

A partir da primeira década do século XXI, os festivais independentes ganharam força, cresceram numericamente e passaram por um processo de descentralização ainda mais radical. Tal expansão se deve, em grande parte, ao trabalho colaborativo desenvolvido por coletivos de produtores culturais, muitos deles ligados ao Circuito Fora do Eixo. Utilizando leis de incentivo e editais de cultura para captar recursos públicos e privados e as mídias digitais como estratégia de divulgação e mobilização do público, os eventos desse período

⁹¹ Será discutido com mais profundidade no próximo subtópico desta seção.

contaram com uma programação formada por artistas que ocupam certa posição periférica no mercado musical e por atividades de formação, como oficinas, palestras, minicursos etc.

No final de 2005, formalizou-se uma aliança entre os produtores desses eventos com base na fundação da Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin), que contava com cerca de 50 festivais associados. Pode-se resumir que o objetivo essencial da associação era potencializar, agregar e promover a troca de informações sobre os festivais de música independente em todas as regiões do Brasil. Entre os anos de 2005 e 2012, ano em que encerrou suas atividades, a Abrafin contou com muitos festivais credenciados; por meio de credenciamento na associação, os festivais independentes evoluíram profissionalmente de modo acelerado, o que facilitou muito a vida de bandas iniciantes, pois o intercâmbio com outros festivais elevou suas participações nos mais diversos eventos associados, sendo uma prática excelente para vislumbrar novos ares.

A criação da associação foi pautada no interesse comum dos produtores de festivais locais em montar um calendário unificado, trocar informações sobre as tecnologias disponíveis de som, luz, palco, etc. para utilização nos festivais e se estabelecer, perante o cenário nacional, tanto para as instituições governamentais quanto no cenário da música independente (CORREA, 2012, p. 81).

Uma característica que fez a Abrafin percorrer os sete anos de estrada era a coletividade que acontecia dentro da iniciativa, uma vez que, com a circulação das bandas, haveria novos produtores musicais, coletivos, imprensa especializada, produtoras, selos independentes. Quando iniciou a associação, o presidente da entidade, Fabrício Nobre, também produtor do Bananada e diretor da Monstro Discos, mobilizou toda uma cena independente que era pouco conhecida no país, articulando estratégias de produção com outros agentes culturais de regiões distintas do Brasil, como Pernambuco (Abril pro Rock), Belo Horizonte (Eletronika), Cuiabá (Calango), Natal (DoSol), Rio de Janeiro (Ruído), entre outros. Correa (2012, p. 15) destaca em seu trabalho a dimensão que foi a associação:

os números celebrados pela Abrafin trazem um consolidado recorte dos resultados obtidos por meio de ações cooperativas e engajadas: Até 2010 eram mais de 50 eventos do gênero, em todas as regiões brasileiras, atingindo um público de pelo menos 300 mil pessoas ao ano, fazendo circular mais de 600 bandas entre nacionais e internacionais, movimentando, assim, uma quantia superior a cinco milhões de reais ao ano. Além de gerar pelo menos três mil empregos fixos e temporários, os festivais são os principais vetores de estímulos da cadeia produtiva da música independente brasileira, impulsionando também a abertura do diálogo com os mercados ligados ao setor em nível internacional. Algumas estatísticas da associação

se fazem relevantes, como enfatiza Herschmann (2010b): a) 90% dos festivais são realizados fora das principais capitais brasileiras; b) 60% dos festivais estão no Nordeste e Centro-Oeste; c) estes eventos são realizados de forma dispersa nos quatro trimestres do ano; d) a maioria dos festivais está na sua 6ª edição. Acrescenta-se, também, que a maioria dos 300 mil espectadores dos festivais são jovens (com média de idade entre 16 a 34 anos), das classes A, B e C, com instrução de nível médio a superior.

Fica evidente que os números apresentados acima são reflexos de uma cultura participativa, uma vez que a consolidação deste circuito *indie* em diferentes pontos do país justificam a descentralização de eventos musicais no Brasil. É importante perceber o quanto a Abrafin tornou-se peça fundamental no processo de territorialização dos festivais, isso só ocorreu por conta do trabalho coletivo gerado pelos participantes. “Reunindo inicialmente dezesseis produtores dos principais festivais, a entidade logo triplicou de tamanho, chegando a se constituir em uma importante instância de articulação e diálogo com a iniciativa privada e instituições públicas” (HERSCHMANN, 2013, p. 07).

Foi a partir da relevância dos trabalhos que estavam sendo realizados pela equipe da Abrafin que coletivos de música começaram a aparecer no país, pois estavam percebendo que o terreno estava propício para lançar projetos e intensificar a produção cultural, surgindo, assim, o Circuito Fora do Eixo (FdE). Criado no final de 2005, o FdE é um dos principais exemplos dessas iniciativas. Trata-se de uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho, constituída por coletivos de cultura espalhados pelo Brasil. Na prática, produtores, músicos, jornalistas e outros agentes atuam de forma conjunta para movimentar e fortalecer as diversas cenas musicais locais. Com mais de 12 anos, o circuito, originado a partir de experiências de cidades distantes do mapa da indústria cultural tradicional, ganhou força e já atravessou as fronteiras do Brasil. A rede envolve, atualmente, cerca de 100 coletivos em 25 estados brasileiros e outros três países da América Latina. No total, são 100 casas de shows associadas e dezenas de festivais anuais e eventos mensais que visam contribuir para ampliar o consumo de música nas cidades em que o circuito atua.

Para favorecer a articulação entre os diversos atores sociais, bem como a circulação de informações e produtos musicais, o Fora do Eixo possui selo próprio de gravações (FdE Discos); plataforma de lançamento de álbuns em formato digital (Compacto.Rec); revista impressa (Noize); rede social (Toque no Brasil) e canal de televisão na internet (PósTV), atuando hoje mais no Mídia Ninja. O processo de troca de experiências e de conhecimento entre os integrantes da rede ocorre também nas Casas Fora do Eixo – espaços coletivos permanentes implantados em cidades consideradas estratégicas – e na Universidade Livre

Fora do Eixo, que desenvolveu trabalhos de formação através das chamadas Imersões e Vivências, na qual as pessoas podem compartilhar da dinâmica e contribuir no planejamento da rede. Apesar do crescimento expressivo e das ações desenvolvidas para fortalecer os circuitos culturais e a cadeia produtiva da música, ao longo de 2013, um grande debate público – ou melhor, uma série de debates interligados e superpostos – realizado nos diferentes meios de comunicação massivos e na internet discutiu sobre a atuação do Circuito Fora do Eixo.

As controvérsias sobre o *modus operandi* do FdE têm raízes e contextos muito diferentes, mas eclodiram com maior evidência, ultrapassando a esfera cultural e ganhando visibilidade até mesmo no noticiário político, após entrevista concedida por dois dos integrantes da rede, Pablo Capilé e Bruno Torturra, ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em agosto de 2014⁹². Foi a partir desse episódio que as ações e a própria existência da rede foram amplamente questionadas e defendidas com a mesma intensidade, tornando-se o epicentro de um debate nacional. De um lado, surgiram críticas à dependência de verbas estatais, ao caráter político do grupo, à exploração dos artistas com o não pagamento de cachês e um comportamento predatório dos mercados. Do outro, considerações sobre o papel da rede na consolidação de um circuito cultural alternativo e efetivamente mais democrático.

O músico pernambucano China é um dos muitos artistas que tecem críticas ao funcionamento da rede. Em texto intitulado *Fora do Eixo e longe de mim*⁹³, publicado em seu site em novembro de 2011, ele afirma: “Só quem cresce no FdE é o próprio nome do coletivo, que usa o talento e suor das bandas para garantir a próxima verba para as suas atividades. Esse papo de que estão ajudando a cena independente é conversa mole”.

Por outro lado, diversos jornalistas, pesquisadores e gestores públicos reconhecem a legitimidade do modelo utilizado pelo Fora do Eixo. O produtor cultural e um dos idealizadores do circuito, Pablo Capilé, foi contemplado, em 2011, com o Prêmio Trip Transformadores, pelos serviços prestados à cultura nacional. Em 2012, a rede conquistou o Prêmio Dynamite, uma das maiores e mais duradouras premiações musicais do país, na

⁹² A pauta principal do programa era a Mídia NINJA (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação), uma das iniciativas ligadas ao Fora do Eixo. Porém, ao longo da entrevista, as atividades, a logística, a organização e o modo de captação de recursos do circuito, de maneira geral, foram questionados, gerando publicações nos portais de notícias e nas edições impressas das revistas Veja e Carta Capital, dos jornais Folha de S. Paulo, Estadão e O Globo, dentre outros. O programa está disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=vYgXth8QI8M>. Acesso em: 14 ago. 2018.

⁹³ O texto está disponível, na íntegra, em: <http://chinaman.com.br/fora-do-eixo-e-longo-de-mim/>. Acesso em: 16 ago. 2018.

categoria Melhor Entidade Cultural Brasileira. Em entrevista ao site do festival SWU⁹⁴, em março de 2013, Pablo Capilé afirma que, “o Fora do Eixo mudou o mapa da música independente brasileira”. Segundo os pesquisadores, Correa (2012), Alves (2013) e Herschmann (2013), essa ascensão de coletivos culturais e de iniciativas no campo da música independente brasileira está diretamente relacionada à participação ativa da Abrafin.

A entidade desenvolveu importantes iniciativas como, por exemplo: a) exerceu um papel relevante no reconhecimento da importância dos editais de incentivo à cultura, participando dos que foram lançados nos últimos anos por importantes instituições, tais como o da Petrobras e FUNARTE; b) na esfera da política desempenharam um significativo papel na construção de canais de diálogo com o poder público e a sociedade, tais como a criação da Rede Música do Brasil, que se constitui em um canal direto entre dezessete entidades representativas do setor da música e o Estado; c) e atuaram no Colegiado Setorial da Música, órgão que compõe o Conselho Nacional de Políticas Públicas (instância importante de elaboração do atual Plano Nacional de Cultural do país). (HERSCHMANN, 2013, p. 07)

Evidentemente o trabalho alcançado pela Abrafin resultou em outras cooperativas com formatos e propostas diferentes. Em 2012, com a extinção da associação, após uma série de controvérsias sobre o modelo de funcionamento da entidade, foram criadas duas novas redes de festivais independentes: Rede Brasil de Festivais e Festivais Brasileiros Associados. O primeiro foi organizado a partir de diversos eventos ligados ao Circuito Fora do Eixo; enquanto o segundo reuniu cerca de 17 festivais, incluindo uns dos mais tradicionais do circuito, a exemplo do Porão do Rock (DF) e do MADA (RN). Ambas atuam em torno da consolidação de práticas produtivas do mercado independente nacional, tais como: composição de calendário unificado, captação conjunta de recursos públicos e/ou privados, interlocução com as instâncias governamentais na formatação de novas políticas públicas, dentre outros fatores. Além disso, as redes contribuíram para entender a ideia de cena musical, enquanto espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular e como redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (STRAW, 2006).

A Rede Brasil de Festivais iniciou sua jornada com 107 festivais, 88 cidades e mais de seis mil artistas se apresentando nos circuitos regionais de festivais. Pode-se afirmar que a Abrafin se transformou na Rede Brasil de Festivais, ao invés de ser somente uma associação,

⁹⁴ Disponível em: <http://www.swu.com.br/blog/2013/03/sustentabilizese/perfil/o-fora-do-eixo-mudou-o-mapa-damusica-independente-brasileira/> Acesso: 16 ago. 2018.

eles se reconhecem como rede, uma conjuntura maior e com ligações próximas entre produtores de todas regiões do Brasil, sendo seis gestores regionais: os dos Circuitos Mineiro, Centro-Oeste, Paulista, Nordeste, Amazônico e Sul. Foi justamente a partir do desejo de intensificar os espaços de troca e de gerar uma trama, ou melhor, rede de disseminação cultural, tendo como objetivo central integrar os circuitos e promover a ocupação de espaços públicos pela arte independente, que a rede se dispôs a arquitetar, construindo, assim, um cenário fértil de cultura musical independente no país. Em entrevista cedida ao jornalista e crítico musical Eduardo Nunomura (2012)⁹⁵, o gestor cultural do Circuito Sul, Atílio Alencar, explica os motivos que levaram à criação da Rede Brasil,

é acima de tudo uma resposta aos nossos tempos. Não fazia mais sentido manter uma associação nos moldes da Abrafin, que apesar das contribuições à cena musical brasileira, ainda obedecia uma lógica de gestão um tanto centralizada. Nesse sentido, a Rede Brasil de Festivais é a resignificação da Abrafin, agora pautada pelas gestões regionais e pela integração dos circuitos de festivais, que seguem mantendo sua autonomia territorial. (ALENCAR, 2012, ONLINE)⁹⁶

É neste cenário de mudanças que idealizadores de festivais tradicionais da cena *indie* brasileira, como Abril Pro Rock, Mada, RecBeat, Casarão e El Mapa de Todos, que formaram o Grupo dos 13, resolveram se desligar da atual gestão da Abrafin. O desligamento ocorreu no IV Congresso Fora do Eixo, em 2012, o ponto de partida da discussão era: descentralizar os processos seletivos, retirar os critérios para que novos gestores participassem do grupo, intensificando, assim, projetos de circuitos regionais. Ao longo dos anos, a rede começou a elaborar pequenos encontros regionais, tanto em capitais como em cidades do interior, para apresentar a proposta da rede e debater políticas públicas para festivais, renovação estética da cena e formação de novos agentes, foi assim que produtores culturais de Vitória da Conquista-BA, em 2014, se inseriram na rede, a fim de conhecer e se integrarem ao processo colaborativo. Na ocasião, houve um encontro com os agentes culturais do Circuito Nordeste, a discussão se concentrou nas produções que estavam ocorrendo na região e como era possível consolidar cenas musicais produzindo eventos de forma independente. É interessante destacar que, logo quando iniciou a Rede Brasil, as propostas iniciais foram realizadas de fato, um dos

⁹⁵ Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/07/18/a-abrafin-morreu-surge-a-rede-brasil/>. Acesso em: 17 maio 2018.

⁹⁶ Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/07/18/a-abrafin-morreu-surge-a-rede-brasil/>. Acesso em: 17 maio 2018.

exemplos foi sua chegada em cidades do interior, como é o caso de Vitória da Conquista e Feira de Santana. Alencar (2012, ONLINE)⁹⁷, já vislumbrava onde gostariam de alcançar:

vamos ter festivais ocupando desde as grandes capitais até cidades como Sapiranga (RS), Serrana e Piracicaba (SP), Poços de Caldas e Ouro Preto (MG), Cajazeiras (PB), Vitória da Conquista (BA), Criciúma (SC), Inhumas (GO), Boa Vista (RR). Enfim, o alcance da rede vai se traduzir pela capacidade de conectar tanto as cenas metropolitanas quanto as do Brasil profundo: do sertão, do pampa, do litoral e da serra

É notório que desde 2012 muitos festivais foram surgindo ou ganhando novas edições, pode-se apontar que a própria colaboração da Rede Brasil de Festivais foi importante para essa conjuntura de eventos independentes. Festival membro da Rede Brasil de Festivais independentes, Vaca Amarela de Goiânia-GO chegou a sua 18ª edição em 2019, sendo que em 2013, após sua inserção à rede, ampliou os gêneros musicais, nas primeiras edições o festival era praticamente conhecido por apresentar bandas e artistas *indies*, porém com essa ampliação, outros gêneros musicais, a exemplo de funk e rap, começaram a ganhar espaço no palco do evento. Segundo o jornalista do G1-GO, Vitor Santana (2017)⁹⁸, o “Festival Vaca Amarela tem como objetivo trazer uma programação com diversidade musical e debates sobre questões sociais a Goiânia”. Além disso, a proposta do festival é incentivar a cultura local e global, já que possui tradição de incorporar em seu programa diversas ações de conscientização cidadã, ambiental e social. Em entrevista para o jornalista, o produtor do evento e integrante da rede Léo Pinheiro reitera que

o festival deixou de ter o selo de rock alternativo e passou a defender a mistura, com shows também de MPB, rap, pop e funk. Por meio da música, a intenção é gerar um debate sobre sexualidade e gênero, discurso de ódio e o papel da mulher na produção musical. O objetivo é pluralizar o máximo possível, combater o ódio e a polarização que o Brasil enfrenta nesse momento. (PINHEIRO, 2017, ONLINE)

Saindo do Circuito Centro-Oeste de Festivais e entrando no Circuito Nordeste de Festival, pode-se destacar alguns eventos importantíssimos para a cultura dos festivais independentes na região, em Fortaleza-CE a Feira de Música é um dos eventos que mais chama a atenção, pois ele se configura como uma plataforma colaborativa de música, negócios e formação, que abrange os diversos elos e indivíduos ligados à cadeia produtiva da

⁹⁷ Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/07/18/a-abrafin-morreu-surge-a-rede-brasil/>. Acesso em: 17 maio 2018.

⁹⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/festival-vaca-amarela-traz-diversidade-musical-e-debates-sociais-em-sua-16-edicao.ghtml> Acesso em: 18 maio 2018.

cultura musical. Basta fazer uma rápida pesquisa sobre o festival no site da Secretaria de Cultura do Ceará, para se deparar com diversas informações acerca do evento, desde a descrição do festival até o calendário completo de cada edição.

Reconhecida como espaço gerador de negócios, lugar de encontros, trocas de ideias, experiências e preparação, a Feira da Música de Fortaleza objetiva a ampliação de oportunidades e desenvolvimento de negócios para o setor. Em 2017 a Feira retorna seu foco principal para a cena local. Há quinze anos a Feira da Música partiu desta cena local, mapeando, conectando e desenvolvendo estratégia para o seu crescimento. A partir disso a Feira ampliou seu foco para a região Norte e Nordeste, posteriormente abrangendo o Brasil. Agora com a cena local amadurecida e perceptivelmente mais forte, com projetos musicais elaborados e produções de alta qualidade, a Feira volta-se com estratégia preparatória e estruturante para a nova fase. Após percorrer diferentes territórios e realizar diversas ocupações de espaços públicos na capital e no interior, faz parte da estratégia dar destaque a rede de equipamentos culturais do estado do Ceará como um circuito cultural independente de abrangência estadual e nacional vistos sob a ótica de ferramentas estruturantes para projetos, ações e demais fluxos culturais. (2018, ONLINE).⁹⁹

Como a própria descrição do evento afirma, com o crescimento do festival e sua participação na Rede Brasil de Festivais, além de proporcionar apresentações musicais, a Feira da Música propõe realizar encontros entre músicos, produtores, gestores, equipamentos culturais, secretários de cultura, gestores de políticas públicas, na perspectiva de criar um ambiente de debate entre esses agentes para a consolidação e fomento de uma política setorial para a música no Ceará. Nesses encontros, o foco é aprofundar estudos e debates sobre o desenvolvimento de políticas e estratégias de mercado para a música brasileira, pensando em medidas e soluções, a fim de criar mecanismos e ferramentas que facilitassem a cadeia produtiva da música.

Dessa forma, a Feira da Música busca investir em artistas independentes, valorizar as matrizes culturais e dinamizar a cultura do país, estado e município, justamente por se estender para outras localidades. Isso só se tornou possível porque o evento percebeu a necessidade de criar eixos temáticos dentro das atividades a que o festival se propõe: o primeiro eixo do evento é a difusão, ter uma programação nacional e local diversificada e plural da música; o segundo eixo se restringe à formação, ela ocorre através do Encontro Internacional da Música que oferece aos agentes culturais palestras, encontros e oficinas, com o intuito de difundir, debater e trocar informações relevantes para o setor de música; por fim,

⁹⁹ Disponível em: <http://mapa.cultura.ce.gov.br/projeto/316/>. Acesso em: 18 maio 2018.

seria o eixo voltado para negócios, espaço para discutir questões de mercado da cadeia produtiva da música, impulsionando mecanismos de consumo.

Enquanto a Rede Brasil de Festivais diminuiu sua atuação ao longo do tempo, a Festivais Brasileiros Associados (FBA) tornou-se mais presente na produção cultural do país, pode-se afirmar que sua ascensão está ligada à necessidade de valorização dos festivais de música independente brasileiros. Com a sustentabilidade e crescimento do setor de música independente brasileira, a associação começou a se articular entre grandes eventos do país, tanto os novos festivais quanto aos já consagrados de todo o Brasil, descentralizando a produção de festivais e criando novos circuitos de música. Cabe destacar que da mesma forma que a Rede Brasil de Festivais recrutou alguns produtores e festivais da Abrafin, dos dezessete eventos reunidos da Festivais Brasileiros Associados, treze também estavam ligados a mesma associação, desligando-se da entidade logo após o início das atividades da FBA.

A FBA surge num momento em que o cenário de festivais independentes estavam se fortalecendo e necessitando de novos espaços. Seu principal foco norteador tornou-se o fortalecimento local e nacional dos festivais, aproximação e diálogo com parceiros – poder público e iniciativa privada, gerando, assim, um circuito sólido, viável e diversificado por todas as regiões brasileiras. A equipe de produtores da associação, assim como o diretor, Paulo André Moraes (2012), destaca que a associação “aposta na perspectiva de desenvolvimento social e econômico pela via da cultura, com música e eventos de qualidade durante o ano todo”¹⁰⁰. É importante salientar que alguns dos eventos participantes já alcançam quase duas décadas de atividades, esses festivais com anos de estrada servem de exemplos para os iniciantes que absorvem não só a essência dos festivais independentes como também criam novas tendências.

A FBA está presente em boa parte do Brasil, redesenhando um extenso mapa musical do país. Abril Pro Rock (PE), Goiânia Noise Festival (GO), Porão do Rock (DF), Tendencias Rock Festival (TO), Festival El Mapa de Todos (RS) e Festival Casarão (RO) são apenas alguns exemplos das parcerias da FBA. É interessante perceber como a música independente consegue ter sua afirmação cultural tão presente na contemporaneidade e como existem novas possibilidades de circulação musical no Brasil – evidentemente, isso só vem ocorrendo por conta dos enfrentamentos praticados pelos produtores independentes para realizar seus eventos. Em entrevista para o jornalista Sérgio Maggio (2017), do Metrôpoles, a produtora do Festival Satélite 061 e associada da FBA, Marta Carvalho, reforça que

¹⁰⁰ Disponível em: <http://festivaisbrasil.com/2012/11/fba-festivais-brasileiros-associados.html>. Acesso em: 23 jul. 2018.

o Festival Satélite 061 tem acesso democrático. A população do DF já tem como certo que vai ter uma programação de qualidade, e que a represente, no mês de setembro. É muito lindo responder aos anseios da comunidade. Eu estou correndo atrás de patrocínios para poder colocar nas ruas os cinco palcos do Satélite 061, que agrega em média cerca de 450 artistas e técnicos de todo o Brasil. Durante seis anos de existência, já passaram por nossos palcos mais de 800. O Satélite 061 é afeto e acolhimento (CARVALHO, 2017, ONLINE).¹⁰¹

Faz parte da rotina de qualquer produtor de festival independente captar patrocínio, visto que as políticas culturais de incentivo à produção nem sempre são suficientes para as demandas que um evento necessita. Os recursos facilitam a produção de festivais e, conseqüentemente, acabam contribuindo para a legitimação dos eventos junto ao público, no entanto, mesmo sabendo dessa legitimação, ainda é recorrente achar que o incentivo cultural não deverá ser prioridade nas ações políticas de cada governo. Durand (2001, p. 1) destaca, ainda, que é impossível

recusar importância à discussão dos múltiplos pontos de vista estéticos, teóricos ou ideológicos que fundamentam as controvérsias sobre cultura na imprensa, nos circuitos artísticos, na universidade, ou onde seja. Porém, cabe reconhecer que a abordagem da cultura como objeto de política e administração pública é, como se diz na gíria, um 'outro departamento'. Nele não pode ser admitida aquela tão comum postura individual de rejeição ético-ideológica do dinheiro e da economia, bem como a dificuldade daí derivada em entender que arte e cultura dependem de sustentação econômica e institucional como qualquer outra atividade humana. Ou seja, há muita gente (artistas, críticos de arte e acadêmicos da 'área de humanas') que revela raro talento e vasto conhecimento ao navegar pelos meandros da arte e captar significados invisíveis ao olhar comum, mas que se infantiliza, emudece ou se torna agressiva quando o tema é política e gestão cultural. Isso ocorre porque essas pessoas partilham da visão idílica segundo a qual a presença da burocracia e do dinheiro na esfera cultural é por definição nefasta, independentemente de análise.

Talvez seja por conta dessa visão que o autor aponta que muitos produtores encontram dificuldades em entender como funciona o financiamento público. Desse modo, as associações entram em cena para desmistificar algumas questões sobre parcerias e financiamentos, incentivar a produção independente e como captar recursos em esferas públicas e privadas. Em entrevista ao site Farofafá, concedida a Eduardo Nunomura (2012),

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/negra-mulher-e-periferica-marta-carvalho-poe-molho-na-cultura-do-df>. Acesso em: 27 jul. 2018.

Vinicius Lemos, produtor cultural e responsável pelo Festival Casarão, em Porto Velho, associado ao FBA, ressalta que a intenção da associação é

lutar por um circuito de festivais, pelo fortalecimento, pela sustentabilidade, pelas políticas públicas diretas para festivais, pelo olhar da iniciativa privada para os festivais. O critério aqui é a defesa mesmo dos festivais, se fortalecer em bloco, negociar em bloco, funcionarmos com o próprio nome diz, uma associação. Outras ações políticas no ramo cultural/musical também nos interessam, assim como interessou no passado, mas primeiramente, os festivais precisam de fortalecimento, de conseguir sustentabilidade (LEMOS, 2012, ONLINE).¹⁰²

Fica evidente que a Abrafin, a Rede Brasil de Festivais e a própria FBA foram responsáveis por uma política participativa e uma ressignificação da música independente. O trabalho em rede é importantíssimo no cenário da música *indie* brasileira, já que as parcerias fortalecem não só a produção cultural local, mas as articulações nacionais e globais. Por isso, as ações realizadas em rede são necessárias, uma vez que muitos projetos só conseguem prosseguir por conta das parcerias com outros produtores, fortalecendo, assim, o crescimento e estabilidade das produções musicais contemporâneas.

Pensar nos festivais em rede significa compreender que a ideia de rede gira em torno da consolidação de práticas produtivas do mercado independente nacional, tais como: composição de calendário unificado, captação conjunta de recursos públicos e/ou privados, interlocução com as instâncias governamentais na formatação de novas políticas públicas, dentre outros fatores. A articulação entre os eventos por meio de redes colaborativas, contribui para o êxito da produção cultural independente. Correa (2012, p. 148) acrescenta que “os festivais independentes são um exemplo recente de sucesso em um setor que justamente sofria com a crise, e atuando de maneira ampla, nas mais diversas regiões do Brasil, com diretrizes que valorizam justamente o desenvolvimento proposto através da cultura”.

É evidente que o crescimento dos festivais é uma realidade, seja pelo modelo de negócio, pela sua estética e até mesmo por ser uma nova fase dos festivais de música popular massiva. Percebe-se uma nova cultura dos festivais e, com isso, algumas questões ainda são pertinentes, como: quais são as tendências? Existe uma separação por cena musical? Quais as novidades? O fato é que as pessoas estão circulando cada vez mais em diferentes eventos, assim como os festivais estão se tornando mais cosmopolitas e abertos às novas experiências,

¹⁰² Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/11/14/a-nova-associacao-da-musica-independente/>. Acesso em: 03 ago. 2018.

vivendo uma nova cultura dos festivais. A jornalista Lalai Persson (2018), do Portal Terra, desde 2015 vem realizando um guia sobre os festivais de música no mundo, em suas viagens Persson descobriu que os eventos musicais estão constantemente direcionados a ser um espaço de experiências:

produzir o guia faz eu perceber também a mudança no meu gosto pessoal por festivais. Dos grandes para os menores, dos tradicionais para os experimentais, dos ensolarados para os mais soturnos. Isso acaba respingando no resultado final do guia, pois por mais que eu tente me distanciar um pouco do que eu gosto, o guia acaba sendo um reflexo das minhas preferências. Mas enfim, é disso também que se trata a curadoria. Festivais com vocação transformadora, ou seja, festivais em que a música está presente, mas ela não é a única estrela. São festivais que trazem reflexões e incrementam o line-up com outras atividades, como yoga, workshops, comida orgânica. Também tenho me interessado bastante por festivais mais experimentais, que têm crescido bastante. É neles que percebo as tendências mais latentes do futuro da música e das artes (PERSSON, 2018, ONLINE).¹⁰³

É dessa forma que os festivais independentes de música na Bahia estão se inserindo: o festival deixa de ser apenas um ambiente de apresentações ao vivo, para um lugar no qual são essenciais outras atividades concomitantes. Persson (2018) cria uma lista que define muito bem as alterações que vêm ocorrendo dentro dos festivais, essas mudanças também são percebidas no nosso cenário baiano. A jornalista aponta que os festivais de música experimental estão aliados às artes visuais, outros dedicados à cultura de clubs ou segmentados nos mais variados gêneros. A autora destaca também que a arte não é apenas elemento cenográfico, ela faz parte do próprio *line-up*, ressalta que existem festivais que são realizados apenas para um público menor, mesmo sabendo que a demanda de público cresce a cada edição, além de eventos com caráter sustentável e que promovem seus festivais sem patrocinadores.

Ao se deparar com essa realidade, é interessante perceber que dentro das cenas musicais, os produtores tendem a reproduzir certas pragmáticas de gostos e compartilhar critérios de valoração, com base nas experiências que estabelecem com os demais eventos e com o que o público/consumidor quer ao frequentar esses ambientes. Nessa dinâmica de criação de vínculos, é necessário se atentar para os diferentes papéis que cada um dos agentes pode exercer em uma configuração particular, seja o produtor, artistas e/ou público. Existe

¹⁰³ Disponível em: <https://chickenorpasta.com.br/guias/guia-para-curtir-os-melhores-festivais-de-2018>. Acesso em: 21 set. 2018.

uma produção de agenciamentos, que gera comprometimento dos envolvidos em uma causa comum e resulta em processamento, na troca e na transformação dos festivais independentes.

É por conta disso que a ideia de rede está atrelada à forma como os festivais são produzidos, ao compartilhamento de gostos e trocas de experiências de um evento com outro, que fortalece não só uma cena musical, mas que possibilita uma teia de produção cultural contemporânea no cenário musical. Nesse contexto, os festivais organizados em rede e de forma colaborativa tornam-se os principais vetores de estímulos da cadeia produtiva, mesmo sabendo das dificuldades de ter políticas culturais que possam contribuir na produção cultural da música independente brasileira. Botelho (2001) reforça que políticas culturais precisam ser pensadas através de diretrizes que possam nortear as leis de incentivo às vastas áreas culturais; no setor da música, a produção independente musical está concorrendo com outras áreas, como a música erudita, o que não deveria, uma vez que são dinâmicas culturais distintas. A autora reflete que é importante pensar na democratização cultural e absorver uma produção independente de em qual categoria ela se encontre,

hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos colocando os meios à disposição a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de democracia cultural. Como já mencionado, isso exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência dessa realidade deve ser uma das bases da elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes: o das cidades é diferente do rural, os jovens são diferentes dos adultos, assim por diante, e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha (BOTELHO, 2001, p. 81).

Para a autora, é essencial pensar em uma política pública articulada que contemple as várias dimensões culturais. O trabalho em rede serve justamente para assinalar a necessidade de democratizar o acesso à cultura e mesmo diante das dificuldades produzir suas respectivas atividades. Nesse sentido, “trabalhar em diálogo com a rede é fundamental para os festivais, que assumem o papel de mediadores diante da incrível expansão da produção de música” (CORREA, 2012, p. 17).

Tudo isso reflete parte da enorme avalanche de transformações que estão ocorrendo na indústria da música nos últimos anos. Desse modo, vale ressaltar as especificidades dos novos modelos de negócios musicais e reconhecer que a rede colaborativa resulta, necessariamente, do engajamento de indivíduos em delimitar fronteiras dentro do amplo universo musical,

compartilhar gostos e valores, reunindo uma série de elementos heterogêneos que estão em torno de determinadas produções musicais – significa, portanto, reconhecer os modelos e como a produção de festivais está sendo realizada na contemporaneidade, na nova cultura dos festivais de música independente como destacaremos no próximo capítulo, aprofundando nosso estudo analisando três eventos que ocorrem na Bahia.

4 AS CENAS MUSICAIS DO TERRITÓRIO BAIANO

Ao realizar um estudo sobre as cenas musicais na Bahia, perceber-se-á que a produção musical é uma das manifestações artísticas mais expressivas da cultura do estado. Pode-se dizer que a musicalidade é um dos principais elementos divulgadores da cultura da Bahia, ocupando um lugar de destaque nos meios de comunicação. Mas, para que haja esse reconhecimento, as redes de onde emergem as cenas musicais contemporâneas funcionam como mecanismos para a progressiva ampliação da variedade dos atores e da dinâmica de suas interações. Tudo isso é resultado da abertura da fronteira entre produtores e consumidores musicais; assim, a diversidade de plataformas de circulação dos fonogramas e as trocas e compartilhamentos de informações que ocorrem de forma mais rápida são algumas das condições que aumentam e antecipam as interações entre elementos heterogêneos nesses agrupamentos.

Importa-nos explicar, aqui, o seguinte: devido à dinâmica de suas interações sociotécnicas as redes de música entre os atores humanos e não humanos, as cidades e as territorialidades sônicas-musicais acabam assumindo uma configuração fluida, o que ajuda a compreender melhor como funciona o crescimento dos festivais de música independente na configuração das cenas musicais. “Então nosso trabalho de análise, se quer escapar ou ir além das grandes generalizações, deve fazer cortes, ir em busca dos fenômenos em sua dimensão empírica – o que significa recortar situações específicas, objetos específicos, produtos, relações” (FRANÇA, 2002, p. 71).

Assim, é essencial reconhecer que a noção de rede é interessante, pois nos leva a pensar nos conflitos, disputas, nós, uniões, interseções, inclusões ou exclusões que se processam no âmbito das práticas musicais. Contudo, ponderando que as redes podem não ter fim e seguir em múltiplas direções, dependendo das conexões que sejam analisadas e identificadas, tornou-se forçoso um recorte, em detrimento de vários outros possíveis, que possibilitasse conhecer como foram formadas as cenas musicais nas cidades baianas – suas conexões e fluxos – e como contribuíram para o surgimento dos festivais independentes.

A partir dessa conjuntura, fomos em busca de pistas e rastros deixados pelos atores para compreender como ocorre o processo de transformação da cultura dos festivais independentes e na sua rica dimensão multicultural que fortalece a cena musical do estado, pelo menos de um recorte do cenário alternativo. Por isso, “um rastro é o vestígio de uma ação efetuada por um actante em qualquer situação. [...] Rastros são produzidos, seja a partir

de instrumentos de inscrição, seja a partir de teorias ou metodologias de escuta. O que o define é justamente a sua produção” (LEMOS, 2013, p. 119).

As pistas e os rastros servem para nos guiar em direção ao que a rede de produtores de bens e serviços simbólico-culturais da música produziu e produz pela sua visibilidade e inovação. Para dar conta deste contexto, buscamos promover um mapeamento das cenas musicais em três cidades do estado: Vitória da Conquista, Feira de Santana e Salvador, tomando como referência inicial reportagens em publicações digitais e impressas, os produtores, eventos e coletâneas musicais, além dos projetos de iniciativa do poder público e páginas em sites de redes sociais que indicavam a formação dos agrupamentos sonoros que fortaleceram os festivais independentes na Bahia e sua nova cultura, em que a experiência é um fator essencial para seu reconhecimento.

Além disso, outras formas de análise foram produzidas pelo próprio pesquisador, a exemplo de entrevistas realizadas presencialmente ou por e-mail, entre os anos 2017 e 2020, com os produtores do Radioca, Festival Suíça Bahiana e Feira Noise, o público/fãs dos eventos e com artistas que tocaram ao longo das edições. Pode-se argumentar que a escolha desses materiais empíricos decorre do fato de que eles nos servem como instrumentos de inscrição das cenas musicais, ou seja, algoritmos que materializam suas existências, assim como veremos ao longo da análise apresentada, colaboraram no agenciamento dos festivais independentes e numa autoconsciência de que exista uma nova cultura destes eventos no contexto da Bahia.

Conforme já destacado acima, a música na Bahia é uma das maiores referências. Certamente, o axé-music¹⁰⁴ tornou-se um dos maiores referenciais da nossa cultura. Entretanto, se formos investigar com mais afinco, teremos conhecimento das diversas cenas musicais que foram se formando ao longo dos anos e que não tiveram tanta representação, justamente, por estarem ligadas à cultura alternativa e local e que não tiveram tanto apelo midiático, mesmo estando alinhadas a gêneros globais, como o rock e o pop.

4.1 MÚSICA INDEPENDENTE NA TERRA DO FRIO BAIANO

Por meio de uma rápida análise no site do projeto Mapa Musical da Coordenação de Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia, é possível identificar uma parcela da produção musical dos profissionais que atuam nos 417 municípios da Bahia, correspondente

¹⁰⁴ Gênero musical que surgiu na Bahia na década de 1980 durante as manifestações populares do Carnaval de Salvador, misturando o ijexá, samba-reggae, frevo, bem como outros ritmos afro-brasileiros e afro-latinos.

aos 27 Territórios de Identidade. Ao clicar em Vitória da Conquista, mais de 30 profissionais (bandas e artistas) estão cadastrados, claro que este número não condiz com a realidade da cidade, pois diversos atores não conhecem o projeto e não se cadastram, assim como Feira de Santana e Salvador. Mas o que chama a atenção em Vitória da Conquista é o número de bandas de rock, mais da metade dos artistas cadastrados é formada por bandas de rock. Para entender esse reflexo, é essencial conhecer a cidade e o que potencializou para termos o rock como influência.

Vitória da Conquista é um município brasileiro do estado da Bahia com uma população de 348.718 habitantes e atende cerca de 3 milhões de pessoas, incluindo o norte de Minas Gerais; atualmente é uma das cidades do interior que possui um dos Produto Interno Bruto (PIBs) que mais crescem, pois atende aproximadamente 70 municípios do estado, além de 16 cidades do norte de Minas Gerais. A urbe atende todas estas localidades por conta dos serviços de saúde, comércio e educação, sendo ainda uma cidade de passagem para quem vem do sul do país. É uma cidade universitária com instituições de ensino superior públicas e privadas, com muitos jovens, o que fortaleceu ainda mais o cenário cultural da cidade.

Em virtude de possuir um maior número de universidades e cursos de graduação nas áreas de artes e comunicação, como Jornalismo, Cinema, Publicidade e Propaganda, Teatro e Dança, e com três cursos de Medicina, Vitória da Conquista tornou-se atrativa aos jovens universitários, uma vez que a “universidade tende a ocupar uma posição fundamental nessa dinâmica, empreendendo processos de inovação, de produção e difusão da ciência e cultura, ocupando lugar estratégico no desenvolvimento socioeconômico da região” (MIDDLEJ; FIALHO, 2005, p. 172). Nesse mesmo caminho, a pesquisadora Carmen Lúcia Rodrigues Arruda (2017), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), afirma que “no Brasil, o campo da arte e da cultura representa hoje um importante elo entre as Instituições de Ensino Superior (IES) e as sociedades em seu entorno, sendo uma das áreas prioritárias para fomentar a cultura de um território”.

Além de desempenhar uma pluralidade de funções, entendemos que as universidades exercem um papel fundamental na dinamização dos espaços regionais, direcionando fluxos e fortalecendo cenas culturais de uma cidade, já que mobilizam recursos humanos e financeiros, que contribuem para impactar a geografia, fomentando, entre outras manifestações culturais, a cena musical. Assim como as Instituições de Ensino Superior, outra característica forte da cidade é o clima, pois o frio é uma condição bastante incomum para quem conhece a Bahia. Em Vitória da Conquista, por outro lado, a população acostumou-se a conviver com temperaturas baixas, que chegam a romper a barreira dos 10° C, para menos, por isso é

conhecida como Suíça baiana, fazendo jus ao nome do festival independente aqui apresentado. Estas características contribuíram para que uma cena rock fosse formada na cidade. Muitos universitários da década de 90 criaram bandas de rock, punk, grunge, garage, Metal etc., apropriando-se das referências que tinham de outras cidades maiores, isto é, o global e o local estão quase sempre dialogando, principalmente pelos atravessamentos das fronteiras culturais e midiáticas, do próprio hibridismo cultural (CANCLINI, 1997) e do cosmopolitismo periférico (PRYSTHON, 2002) de como a cultura mundial influencia os movimentos e a disseminação de diversas culturas. Para a autora:

A evidente globalização em diversas esferas da sociedade – entre elas economia e cultura –, a insistência pelo relativismo cultural e o estabelecimento de um ciberespaço agora como realidade e não mais alucinação futurista são algumas das razões mais importantes para essa redefinição do cosmopolitismo. Basicamente, entretanto, a emergência dessa sociedade pós-industrial com todas as suas nuances, entre elas a valorização do periférico, do exótico, do excêntrico (refletidos no multiculturalismo), desestabilizam a força centralizadora das metrópoles modernas. O cosmopolitismo pós-moderno vai ser diferente sobretudo porque ele não supõe necessariamente um ponto norteador (algo essencial no cosmopolitismo moderno, como fica claro, por exemplo, através da obra de Walter Benjamin sobre as passagens de Paris).

Isso não significa, contudo, que deixem de existir os grandes centros de onde emanam as tendências culturais. É óbvio que as grandes metrópoles do mundo moderno continuam a exercer influência e determinar o cânone cultural ocidental (PRYSTHON, 2002, p. 93-94).

Uma primeira conclusão, segundo Prysthon, é de que cada vez menos importa qual o lugar em que se está, mas, sim, como é possível a informação fluir de forma mais rápida. Nesse sentido, o cosmopolitismo tem uma relação direta com o desenvolvimento tecnológico e com os suportes de comunicação. O crescimento exponencial de estilos próprios do rock com uma tendência híbrida, cosmopolita tem contribuído para compreender como as cenas musicais, como a cena rock, são formadas em outras localidades, como em Vitória da Conquista. Regev (2014) acrescenta que o pop-rock tem sua consolidação e legitimação como uma arte musical contemporânea, como um representante da modernidade universal, mas também como uma expressão viável do nacionalismo musical na modernidade tardia em muitos países. Isso significa um conjunto de processos que fazem do rock uma grande manifestação de cosmopolitismo estético. Dessa maneira, podemos argumentar que o rock é um expoente do cosmopolitismo estético, isto é, um gênero global da produção cultural, mas que é acionado por formas e culturas diversas, fazendo com que grupos e coletivos passassem

a se apropriar de suas sonoridades e a partir das referências e suas identidades culturais começassem a criar suas cenas musicais.

Foi em 1993, em Vitória da Conquista, quatro amigos – Ruxon (vocal), Zezé (baixo), Russano (bateria) e Dênis (guitarra) – criaram a Ñrü: Roupas de Seda Sobre Carnes Podres (Figura 2, à direita). Com apenas um álbum, a banda começou a realizar shows em festas de estudantes calouros da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), posteriormente em lugares pequenos e *underground*¹⁰⁵ da cidade; o grupo foi um expoente para que outras bandas se formassem, e três anos depois, em 1996, nasceu a Excalibur¹⁰⁶ (Figura 2, à esquerda) com seis integrantes (suas principais influências musicais são o rock dos anos 70 e 80 e o Pop Rock Nacional), e seu repertório é composto de clássicos internacionais e nacionais do Pink Floyd, Led Zeppelin, Deep Purple.

Figura 2 - Capas dos discos da Excalibur e Ñrü



Fonte: site bahiarockmachine.

Estas duas bandas foram essenciais para surgimento de novos grupos na cidade e, conseqüentemente, o número de shows de rock começaram a crescer, formando, assim, uma cena rock no interior. Cama de Jornal, Dona Iracema, Dost, Dreadful Trace, Ladrões de Vinil, Renegados, Princípio Ativo, 1 em pé 2 alados, Reason, The Fezes foram algumas bandas que surgiram ao longo dos anos 90 e nos anos 2000, entre tantas outras que movimentaram a cena local e a constante construção de pertencimento identitário do público com uma cena rock. Com o maior número de bandas, produtores culturais locais começaram a perceber que havia um nicho específico e microempresários começaram a visualizar um mercado promissor. Em um dos bairros mais boêmios de Vitória da Conquista, Recreio, surge um dos primeiros bares, o Paraki (Figura 3), o local era frequentado massivamente por bandas, fãs e toda uma cena rock que ia ao bar para escutar Bob Dylan, Led Zeppelin, Nação Zumbi e as bandas locais.

¹⁰⁵ Movimento cultural que foge dos padrões comerciais e mainstream e que não tem apelo midiático.

¹⁰⁶ Sua formação atual é composta por Gil Lima (Vocal), Alex Baducha (Guitarra e Vocal), Nelson Andrade (Bateria), Rafael Garcia (Teclados), Marcão (Baixo) e Igor Meira (Guitarra Base).

Durante dez anos, Evandro do Paraki, como era conhecido, praticamente monossilábico, estava à frente escolhendo as músicas que tocavam no espaço, a cerveja mais gelada e também separava as brigas dos roqueiros. O bar abria de quinta-feira a domingo e funcionava até às 03 horas da manhã, exceto no domingo, que fechava à meia noite.

Figura 3 - Bar Paraki



Fonte: Rubenildo Metal.

Assim como o Paraki, outros bares que tocavam rock surgiram em Vitória da Conquista, conseqüentemente, a cena foi aumentando e se diluindo para outros lugares, como o Café Dona Antônia que tinha shows ao vivo de bandas da cidade, também tocava MPB, além de rock, e localizava-se também no recreio; Café Hall, no mesmo bairro, ambos estiveram em funcionamento por cerca de quatro anos; Café Society, um bar no estilo pub, com meia luz, um palco intimista para os músicos locais e para convidados, encontra-se funcionando e mantém o mesmo estilo, as bandas tocam seu trabalho autoral, mas fazem muitos covers de grupos famosos da década de 70, como Beatles, The Who, The Zombies e Rolling Stones. Muitos outros foram abertos, ainda com a mesma proposta de abraçar a galera da cena rock, como o Aquarius, Fenix Rock Bar, Manifesto, Apogeu, Pit Stop e Rancho Rock Beer que toca country, blues e o Rock'n'Roll (Figura 4).

Figura 4 - Apogeu, Café Society, O Rancho Rocke Beer e Fenix Rock Bar



Fonte: Blog do Caique Santos e Blog do Rodrigo Ferraz.

Para a historiadora e conquistense Ana Lúcia Santos (2020), alguns bares marcaram a cena rock, mas nenhum foi tão importante quanto o bar Paraki, “este sem dúvidas era o reduto de quem curti a cena alternativa e roqueira da cidade”. Segundo a historiadora, seu interesse pelo rock surgiu na década de 1980, quando assistiu a uma reportagem que falava sobre o show de A Legião Urbana:

a partir daí eu comecei a ouvir avidamente o que chamávamos de Metal, comecei a ir para shows na minha cidade e fui percebendo que a cena em Vitória da Conquista começou a surgir. Lembro que o cenário político da cidade também contribuiu, pois estávamos em meio ao Fora Collor, que na época resultou na fundação da União da juventude Socialista (UJS) e os estudantes estava escutando muito rock, principalmente, os que tinha letras mais de protesto e crítica ao sistema político. Ao ingressar no curso de História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), comecei a frequentar ainda mais os espaços que tínhamos destinados ao rock na cidade, conheci muitas bandas locais e estive presente em boa parte dos eventos, pois eu queria fazer parte da cena, era como se minha identidade cultural estivesse ligada à sonoridade e a ideologia do gênero (SANTOS, 2020, entrevistada pelo pesquisador).

Da mesma forma que o Paraki, segundo a historiadora, foi de extrema importância para consolidação da cena o Viela Sebo Café, pois marca uma transição da cena rock local. Até 2006, a cidade tinha formado sua cena rock através do Metal, Grunge, Hardcore, Punk, dentre outros subgêneros. Ainda neste período as bandas de rock alternativas *indie*

começaram a circular na cena, ter espaço no território já consolidado por outros subgêneros. Mas vale destacar que ambas as sonoridades e seu público sempre dialogaram entre si, já que os eventos que ocorriam na urbe mesclavam os artistas e bandas de Metal, Punk, *Indie*, Pós Punk. Por se tratar de uma cidade do interior, torna-se inevitável que a cena rock se entrelace com os diversos subgêneros do estilo. Isso acontece, segundo Straw (2006), pois, uma vez que a cena musical ocorre no encontro recorrente de pessoas em um mesmo espaço ou similares e que desenvolvem as atividades em torno de uma preferência cultural específica, faz surgir uma cena à cidade, e com isso os elementos semelhantes acabam se fundindo, principalmente no interior, já que o número de lugares e eventos é menor. Um dos fundadores do Viela, Renato Soares (2020), aponta que durante a existência o bar

concentrou a grande maioria dos eventos underground da cidade, junto com alguns parceiros, conseguimos trazer nomes importantes da cena musical nacional do rock para a cidade, acredito que o Viela tenha tido suma importância na manutenção da cena, tanto com espaço para atrações de nível nacional, como para uma vitrine para os artistas locais que se apresentavam no espaço (SOARES, 2020, entrevistado pelo pesquisador).

O Viela funcionou durante seis anos, encerrando suas atividades no fim de 2014. Foram anos de muitos shows de bandas como Zefirina Bomba (PB), Alaídenegão (AM), Maglore (BA), Cama de Jornal (BA), Os Barcos (BA), M&M: Maldita (RJ), Mucambo, Banda Uó (GO), Zimbra (SP), dentre tantas outras que passaram pelo local. Além de lançamentos de livros, exposições, exibição de filmes faz parte das memórias afetivas vividas no Viela. O espaço também serviu de palco para o Festival Suíça Bahiana, os lançamentos das edições, por exemplo, ocorreram no bar.

Em vista disso, é possível perceber como os bares contribuíram para o fortalecimento e crescimento da cena rock em Vitória da Conquista, porém, somando a esta realidade, os shows e festivais foram essenciais para consolidação. Eventos como Rock de Subúrbio, Garagem do Rock, Rock de Estacionamento são amostras de como o território urbano estava mudando, ambos os eventos eram realizados em periferias, estacionamentos de bancos, apontando, assim, para o que Hershmann e Sanmartin (2016) argumentam acerca das “territorialidades sônico-musicais”, “a intensidade dos afetos suscitados (que promovem enorme mobilização), pluralidade e pela sua multiplicação em diversas áreas – acabam produzindo efeitos significativos em partes da cidade ou na urbe como um todo”. A cidade estaria mais criativa já que os produtores exploram as potencialidades do urbano.

A cidade criativa é um toque de trombetas para estimular a abertura mental, imaginação e participação pública [...]. O argumento é o de que há sempre mais potencial em qualquer lugar do que pensaríamos à primeira vista [...]. Parte-se do pressuposto de que devem ser criadas condições estruturais para que as pessoas pensem, planejem e ajam com imaginação para aproveitar oportunidades ou resolver problemas aparentemente intratáveis [...]. Isso significa que as cidades grandes e pequenas podem ser criativas. A hipótese é a de que as pessoas comuns podem fazer coisas extraordinárias acontecerem se tiverem oportunidades (LANDRY, 2009, p. 3-4).

Diante disso, as cidades podem oferecer atividades musicais, sejam elas “institucionalizadas, mais ou menos apoiadas pelo Estado e por empresas privadas” (HERSHMANN; SANMARTIN, 2016), além de considerarem as iniciativas espontâneas, sem um recurso das esferas públicas e privadas, desenvolvidas pelos agentes em um território. Logo, criaríamos um ambiente estruturado e com condições para despertar a participação dos diversos atores de uma cena cultural.

O Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima e outros espaços da cidade foram palcos para diversos eventos de rock (Rock You to Hell, Oktober Rock, Conquista Moto Rock), shows das lendárias bandas da cidade, como Cama de Jornal, Princípio Ativo, Renegados, Mistaken, Liatris, e de bandas e artistas nacionais e internacionais, como Maldita (RJ), Surf Sessions (DF), Biquini Cavado (RJ), Racionais MC's (SP), Lobão (RJ), Los Hermanos (RJ), Raimundos (DF), Jon Gomm (UK), Floor Jansen (atual vocalista do Nightwish) (FI) e Petra (EUA), dentre tantas outras. Bem resumidamente estes foram alguns shows que aconteceram em Vitória da Conquista e que, de alguma forma, intensificaram a cena rock, fazendo com que a os espaços da cidade promovessem territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN, 2018). Para o referido autor, a cena atesta um maior protagonismo dos atores sociais, através dos gostos, prazeres e afetividades construídas entre os atores, o que justificaria a necessidade de eventos que possuam semelhanças em suas sonoridades e compartilhamentos de gostos.

Por conta do grande número de shows e de festivais que foram surgindo, os produtores já percebiam que havia necessidade de ter eventos maiores e com mais bandas e artistas. Foi neste cenário que, em 2001, surgiu o Festival Agosto de Rock, o evento idealizado pelo produtor cultural Alan Kardek Brito, que já atuava na cidade realizando peças de teatro, criando cenários, inclusive para o show de Jorge Mautner na cidade, gincanas de escolas, aos poucos foi entendendo seu envolvimento na área de produção de eventos. O produtor ingressou na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, começou a viajar para congressos universitários e nestes eventos ia para shows de bandas de rock, como Titãs, Paralamas do Sucesso, Nação Zumbi etc., nascendo a vontade de realizar um evento de rock:

eu queria fazer no mês de agosto para usar o nome agosto de rock. Além disso, significaria que o evento estaria ligado a uma questão de gosto, de gostar de rock e as pessoas de fora da cidade nem imaginavam que em Vitória da Conquista as pessoas gostavam de rock. Tinha uma ideia do woodstock na minha cabeça e queria fazer em um lugar distante da cidade, foi aí que pensei no sítio (BRITO, 2020, entrevistado pelo pesquisador).

Como o evento seria em agosto, o produtor tinha apenas dois meses para realizá-lo, já que a idealização surgiu em maio de 2001. O objetivo de realizar o festival em um sítio era justamente para que o público acampasse no local, facilitando o deslocamento e também para criar uma experiência. Alan Kardek lembra que contou com o apoio de mais dois amigos, Vítor Freitas (vocalista da antiga banda The Fezes) e Esmon Primo, este último já produzia a Mostra Cinema Conquista, o convite foi para dar celeridade à produção e amadurecer em pouco tempo toda temática do festival. No espaço, foi montado um *stand* para tatuagem, *stand* para vender instrumentos musicais, além de palestras durante o evento sobre comportamento, cultura e até anarquismo, algumas dessas palestras foram ministradas por professores da universidade, do curso de história.

Eu queria que o público vivenciasse os três dias de evento. Cada edição o evento homenageava um ícone da música nacional e internacional, o primeiro começou homenageando Raul Seixas, depois Janis Joplin e por último Chico Science. Tivemos um stand de vendas dos ingressos e era todo estilizado, seguindo o layout da logomarca do evento e ficava passando clipes de rock o tempo todo (BRITO, 2020, entrevistado pelo pesquisador).

Segundo o produtor, o Agosto de Rock nunca teve pretensão de ser um evento para um grande público. A intenção sempre foi fazer um evento para um público específico, “não esperávamos 10 mil pessoas, queríamos que as pessoas que fossem ao festival, que se sentissem acolhidas” (BRITO, 2020). Alan Kardek destaca que sempre depois dos shows o público ficava tocando violão e aguardando no acampamento para a noite seguinte. O sucesso do evento levou a Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista (PMVC) a criar o “Point do Rock” na micareta da cidade, já que a Secretaria de Cultura Municipal percebeu que existia um público forte para descentralizar a micareta e conseqüentemente ampliar o evento com outros gêneros musicais, mas, para isso, convidou Alan Kardek para que produzisse, tendo em vista o trabalho realizado para o festival.

A primeira edição do Agosto de Rock teve cerca de mil pessoas, contando com a equipe de trabalho; com os erros e acertos da primeira edição, na segunda o público aumentou e na última edição chegou a ter cerca de quatro mil pessoas. Nas três edições, passaram pelo

palco diversas bandas locais e nacionais: Cinco Contra Um da cidade de Poções, Us Comipexe de Ilhéus, Cama de Jornal de Vitória da Conquista, Tihuana de São Paulo, entre tantas outras. A curadoria do evento era realizada a partir da audição dos CDs enviados para a produção, “escutávamos todos e selecionávamos aquelas bandas que mais se aproximavam sonoramente do evento” (BRITO, 2020). O cachê das bandas era pequeno, tinham direito à hospedagem (com apoio de hotéis da cidade) e alimentação, como não possuíam apoio financeiro de nenhum mecanismo de fomento à cultura, a produção fazia o possível, e as bandas aproveitavam o festival, principalmente as novatas, que viam o evento como uma vitrine para que fossem convidados para outros shows e festivais. A Figura 5, adiante, ilustra alguns momentos do evento.

Figura 5 - Festival Agosto de Rock



Fonte: Fotos de Juliana Costa.

Dois anos depois, o Festival Agosto de Rock abriu espaço e deu lugar ao tradicional Festival de Inverno Bahia (FIB), segundo maior festival de música do estado e produzido por uma filial da Rede Globo e já está na sua 15ª edição. O evento também acontece no mês de agosto e é realizado anualmente desde 2005. O evento conta com uma estrutura de grande porte e mais de 165 mil metros quadrados de instalações de segurança, alimentação, socorro médico juntamente com bilheteria, estacionamentos, camarotes e palcos exclusivos, ou seja, um festival *mainstream*, como apontamos na seção anterior. Apesar de não conhecermos o que está sendo planejado para a 16ª edição do FIB, já que em 2020 os eventos culturais estão parados por conta da pandemia da Covid-19, que alterou significativamente a rotina mundial.

No ano passado, as atrações contaram com Ivete Sangalo, Elba Ramalho, Léo Santana, Anitta, Alceu Valença, Wesley Safadão e outros.

É importante ressaltar que no campo da comunicação, desde os anos 90, o programa radiofônico O Som da Tribo da Rádio local 96FM, apresentado pelo radialista Miguel Cortês e pela radialista e jornalista Jacqueline Silva, que ficou conhecida como Jacqueline Jack, marcou toda a geração dos anos 2000 de Vitória da Conquista. Um fator importante do programa era a sua execução, “O Som da Tribo era apresentado de forma que o ouvinte pudesse gravar e arquivar as canções executadas durante uma hora de programa (não havia vinheta entre as músicas)” (SILVA, 2020, entrevistada pelo pesquisador). A jornalista recorda que Miguel passa a ter um papel ativo como “agitador cultural” e porta-voz da sociedade, inclusive em outras pautas das políticas públicas. “O Som da Tribo sem dúvida foi um dos programas de rádio, fora da linha jornalística, que influenciou e marcou o rádio conquistense. Com a morte precoce de Miguel Cortês em 2012, o programa chegou ao fim, deixando muitos ouvintes órfãos de rock”. O jornalista Caíque Santos também destaca que:

Miguel Silva Cortês Filho foi um dos nomes mais influentes e queridos da cena cultural conquistense. Como apresentador do programa ‘O Som da Tribo’¹⁰⁷, deu oportunidade para muitos artistas divulgarem seu trabalho, bem como produtores de eventos e entusiastas culturais. Um ser humano de valor inestimável e de uma simplicidade ímpar. Assim era Miguel, sempre sorridente e sem papas na língua. Em julho de 2012 sofreu um aneurisma que o levou a óbito. Mas, apesar de ter nos deixado fisicamente, o legado de Cortês ainda ressoa nas rádios, em cada evento realizado e em acordes tocados (SANTOS, 2017, ONLINE).

Foi uma grande perda para a cena alternativa da cidade que tinha o programa como um espaço para escutarem suas músicas e conhecer os trabalhos realizados pelos artistas independentes da cidade e do Brasil. O próprio produtor do Suíça Bahiana, Gilmar Dantas, reconhece a importância do programa para os eventos culturais da cidade, pois O Som da Tribo era um apoiador de toda cena alternativa. Já em relação ao Agosto de Rock, Dantas (2019) lembra que o festival foi a sua principal referência de evento que ocorreu em Vitória da Conquista, “sem dúvidas o Agosto de Rock, que aconteceu de 2001 a 2003, entre os festivais da cidade, que mais nos influenciaram não só ao Festival Suíça Bahiana como também dos demais eventos que realizei e realizo na cidade” (DANTAS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

¹⁰⁷ Disponível em: <http://blogdocaiquesantos.com.br/e-ai-baby-vai-encorar-radialista-miguel-cortes-sera-homenageado-com-graffite-em-muro/>. Acesso em: 15 maio 2020.

Ao contrário de Vitória da Conquista, que já possuía uma tradição em eventos do circuito alternativo, o Festival Feira Noise é um evento que alterou a cena independente de Feira de Santana. Diferente de Gilmar Dantas, o produtor do festival em Feira de Santana, Joilson Santos, argumenta que nenhum outro evento influenciou seu trabalho na cidade, “rola diversos eventos, mas nenhum nesse formato com a estética do Feira Noise” (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador). Outros festivais que se assemelham ao Feira Noise também foram idealizados pelo produtor, a exemplo do Covil Independente, o Grito Rock e o Dopesmoke Festival.

4.2 A CONSTRUÇÃO DE CENAS MUSICAIS EM FEIRA DE SANTANA

Com uma distância de 117 km da capital baiana, Feira de Santana é a segunda maior cidade do estado; conhecida como “Princesinha do Sertão”, a cidade conta com mais de 600 mil habitantes. Assim como Salvador, Feira de Santana possui região metropolitana. Originalmente o território englobava outros cinco municípios: Amélia Rodrigues, Conceição da Feira, Conceição do Jacuípe, São Gonçalo dos Campos e Tanquinho. Anos depois foram integrada as cidades de Anguera, Antônio Cardoso, Candéal, Coração de Maria, Ipecaetá, Iará, Riachão do Jacuípe, Santa Bárbara, Santanópolis e Serra Preta.

Assim como Vitória da Conquista, o município apresenta diversos atrativos, entre eles, nos setores da economia e educação. A cidade conta com duas instituições de ensino superior públicas: Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), embora não faça parte do recôncavo baiano, e muitas faculdades particulares, além de um Instituto Federal da Bahia (IFBA). Mesmo sendo tão próxima de Salvador, a urbe se mantém independente da capital.

Na música, por exemplo, há mais de 80 anos, a micareta de Feira de Santana acontece anualmente e atrai milhares de pessoas de regiões vizinhas e até de outros estados. Para termos noção, é a segunda maior festa de rua do estado, perdendo apenas para o Carnaval de Salvador, de acordo dados da Superintendência de Promoção Cultural da Bahia, e foi o primeiro carnaval fora de época do país. A micareta movimentava a cidade e impulsiona o mercado econômico (formal e informal) e cultural. Na última edição, realizada no final de abril de 2019 (Figura 6), a festa que normalmente dura quatro dias, levou para o município mais de 50 atrações, entre elas: Léo Santana, Claudia Leitte e Psirico, Ivete Sangalo, entre outros artistas consolidados.

Figura 6 - Micareta de Feira de Santana 2019



Fonte: Site da Prefeitura de Feira de Santana.

Claro que um município do tamanho de Feira de Santana não teria apenas a micareta como uma referência da cena musical da cidade. Muito pelo contrário: no início da década de 90 foram surgindo nos entornos da urbe pequenas bandas de rock, reggae que começaram a traçar um perfil musical de Feira de Santana. Os jovens universitários, mais uma vez, tornam-se destaque, já que grande parte das bandas que foram surgindo nesse período eram de universitários ou eram consumidas por este público.

Em 1995, surgiu a banda de reggae Mont Zaion (Figura 7), que tinha como pretensão focar nas raízes tradicionais do gênero. Abriram diversos shows de artistas do reggae consagrados, como Tribo de Jha, Edson Gomes e Adão Negro. Estiveram presentes em diversas calouradas e chegaram a tocar na Universidade Estadual Paulista em 2005 para um público de cinco mil pessoas. A banda continua tocando em Feira de Santana e nas regiões vizinhas. O reggae foi tão presente na década de 90 que três amigos, Rangel Melkunas, Rafael Costa e Flavus Regis, em 1999, criaram um site para divulgação de shows e eventos do estilo. “O Surfreggae surgiu no intuito de divulgar informações sobre Surf, e Reggae. Ao longo do tempo, se consolidou como um dos maiores e mais importantes veículos de comunicação da internet nesses assuntos, principalmente sobre Reggae aqui em Feira de Santana” (COSTA, ONLINE, 2019).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Disponível em: http://www.surfreggae.com/sobre_nos.asp. Acesso em: 14 maio 2020.

Figura 7 - Banda Mont Zaion

Fonte: foto divulgação

Outras bandas de reggae foram surgindo em Feira de Santana, como a Jah People, que, mesmo fora dos holofotes da grande mídia, tem um público assíduo e canções conhecidas na Bahia e fora do estado. A jornalista Rachel Pinto (2019, ONLINE)¹⁰⁹ destaca que “o reggae tem forte presença em Feira, nomes marcantes como Tonho Dionorina, Jorge de Angélica, Banda Monte Zion, Gilsam, Beto Maravilha e Libú do Reggae fortalecem a bandeira da resistência, é um gênero marcante da nossa cidade”. Ainda pensando nesta cena musical, novas gerações continuam a ser influenciadas pelo reggae e surgem novos talentos de raízes feirenses, é o caso da Banda Roots Biocenose, que toca em diversos eventos alternativos da cidade e também fora do município e do estado.

É comum nas cidades do interior uma maior interação entre as cenas musicais. Em Feira de Santana, os eventos conhecidos como alternativos sempre misturaram sonoridades que dialogassem com universo do independente/alternativo. Por isso, muitos eventos se aproximavam do rock, reggae e o indie. Primeiro por conta do pequeno público, quanto mais reunisse gêneros musicais, o evento teria um maior público. Segundo pelas práticas musicais contemporâneas, uma vez que estão atreladas a uma questão mercadológica. Isso acontecia como forma de estratégia do produtor, uma vez que era necessário pagar as contas do evento e garantir sua sobrevivência dentro do cenário cultural da cidade.

É comum nos depararmos com novas categorias criadas para se pensar e descrever as práticas musicais contemporâneas. Sejam categorias ligadas aos gêneros musicais (quando são criados novos rótulos para englobar novas sonoridades), à uma postura mercadológica (separação entre independentes vs mainstream ou alternativo vs massivo, por exemplo) ou ao público/fã de música (distinção de grupamentos juvenis variados como emos, hipsters ou headbangers, por exemplo) no universo da música contemporânea (PIRES, 2013, p. 13).

¹⁰⁹ Disponível em: <https://www.acordacidade.com.br/noticias/213287/com-raizes-feirenses-roots-biocenose-passa-mensagem-do-reggae-de-amor-e-paz-e-lanca-cancao-refens-do-sistema.html>. Acesso em: 18 maio 2020.

Pode-se dizer que as cenas musicais são reconfiguradas a partir da questão de valor e gosto (HENION, 2011) no atravessamento das tecnologias de comunicação e informação (BANDEIRA, 2004), no desenvolvimento do mercado independente (HERSCHMANN, 2010a) e das variações e formas de consumo musical (OLIVEIRA; ARAUJO, 2014). No entanto, quando refletimos sobre a atual conjuntura na qual as cidades tornam-se criativas, é essencial compreender que as cenas também se articulam em diferentes estratégias, sejam elas culturais, sociais, geográficas e econômicas, isso porque com o cosmopolitismo estético (REGEV, 2014), as cenas estariam mais fluidas e se apropriando de elementos locais e globais.

Nesse sentido, as comunidades musicais podem ser sintetizadas na ideia de que estabelecem ligações afetivas com as práticas musicais contemporâneas e a cena como um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem. Por isso, nas cidades do interior as cenas são pensadas como base da unidade das alianças musicais formadas dentro do local, ou seja, assim como em Vitória da Conquista os diversos subgêneros do rock se entrelaçavam nos eventos, em Feira de Santana o mesmo ocorreu. O comunicólogo e feirense Juliano Rauni (2019) assim relata:

sempre frequentei a cena alternativa da cidade. Como existiam poucos eventos com características próprias ou melhor com gêneros musicais específicos, eu estava presente em grande parte dos eventos que faziam parte de uma cultura alternativa. O Festival Feira Noise talvez seja um melhor retrato do que estou apontando, pois é um evento em que todos da cena alternativa da cidade se encontram, já que temos diferentes estilos musicais, no entanto, existe aquela cultura do independente, de artistas que não estão nos grandes palcos e que são valorizados por nichos específicos (RAUNI, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Para Rauni (2019), tornou-se inevitável consumir diversos gêneros musicais, já que o circuito alternativo estava sempre atrelado a estilos diversos. No início dos anos 2000, surgem diversos eventos e ocorre o aumento de shows na cidade de bandas de rock, artistas independentes, pequenos festivais, o que começa a movimentar a cidade no cenário cultural. Mandacaru Insano Rock, Feira Rap Festival, Covil Independente, o Grito Rock e o Dopesmoke Festival são apenas alguns. Este último reuniu bandas de várias vertentes da música, tendo em sua programação as atrações Inner Call (Salvador), Erasy (Feira de Santana), Martydom (Feira de Santana), Metalwar (Feira de Santana), Socialphobia (Poções) e um dos maiores nomes do hardcore/punk mundial, a banda Ratos de Porão. Com quase 40 anos de carreira, a banda se apresentou pela primeira vez em Feira de Santana.

Na segunda edição do Dopesmoke Festival, em 2019, contou com a banda oitentista, The Mist (MG), uma oportunidade para os metaleiros baianos que comemoraram a notícia veiculada no final de 2018 do retorno da banda de trash metal aos palcos para comemorar 30 anos de lançamento do clássico disco “Phantasmagoria”, em 1989. Além da The Mist, na grade do evento tinha a atração internacional Brujeria (MEX/EUA) e complementaram a programação os grupos Pesta (Doom/Stoner Metal-MG), Malefactor (Epic Metal-BA), Drearylands (Heavy Metal-BA), Deformity BR (Death Metal Splatter-BA), Erasy (Stoner/Doom Metal-BA), Martyrdom (Death/Doom Metal-BA) e Aztlan (Epic Metal-BA). O Dopesmoke Festival é mais um evento do produtor do Feira Noise, Joilson Santos.

Outro festival que evidenciou ainda mais a cena das três cidades aqui analisadas foi o Grito Rock, o maior festival de rock da América Latina. Trata-se de um festival colaborativo realizado em diversas localidades, entre fevereiro e março, e acontecia anualmente. Um marco foi em 2014, o evento alcançou 400 cidades de 40 países. Sua primeira edição ocorreu em 2003, por iniciativa do coletivo Espaço Cubo, na cidade de Cuiabá (MT), na época do carnaval. Porém, com o surgimento do Circuito Fora do Eixo em 2006, passou a ser realizado de forma integrada a partir de 2007. Foram anos de realização e o número de cidades cresceu, chegando em Vitória da Conquista pelo Coletivo Suíça Bahiana, em Feira de Santana pelo Feira Coletivo e em Salvador pelo Coletivo Sariguê. O festival foi atualizando o conceito estético – ao contemplar outros gêneros musicais e linguagens artísticas. O evento acabou se transformando em uma plataforma de rede para incentivo à circulação de artistas e a democratização de tecnologias sociais na área da produção cultural. Aqui na Bahia tiveram muitas edições, mas, com os problemas enfrentados pelo Coletivo Fora do Eixo, o festival perdeu fôlego.

Além dos eventos citados, muitos artistas independentes foram surgindo, tais como: Isa Roth, Clube de Patifes, Juli, Calafrio, Duquesa Rap, A Vez das Minas, Sons de Mercúrio, Iorigun e a Roça Sound. Essa última banda, por exemplo, realizou uma turnê no Chile. O grupo tem uma sonoridade bem diversificada, desde o samba de roda, o reggae, as orquestras do Recôncavo até o Sound System jamaicano. Segundo os integrantes da Roça Sound, sua sonoridade faz parte dos sons e referências que eles tiveram ao longo de suas trajetórias. Os bares também tiveram uma grande importância para que os atores circulassem dentro da zona urbana: Offsina Music Lounge, Arpoador, A Vendinha, Cervejaria Sertões, Seriguêla, Dom Vicente são alguns dos lugares e espaços sônicos-musicais de Feira de Santana que promovem circulação, consumo e escuta destes artistas locais independentes, conforme ilustra a Figura 8, a seguir.

Figura 8 - Cervejaria Sertões, Dom Vicente, Seriguela e A Vendinha



Fonte: site feirenses.com

O fato de ser uma cidade próxima da capital contribuiu muito, uma vez que os produtores feirenses podiam fechar acordos com os artistas para tocarem na cidade, já que se encontravam geograficamente próximos. Isso acontecia muito, tanto em Feira de Santana como em Vitória da Conquista, principalmente pela rede de produtores independentes do estado. Gilmar Dantas idealizador do Coletivo Suíça Bahia, Joilson Santos do Feira Coletivo e outros produtores de Salvador estão sempre em contato para que possam viabilizar o circuito cultural independente em suas regiões. Como apontado na seção anterior, os festivais em rede servem justamente como forma de amenizar os impactos econômicos e fazer com que os artistas circulem em um maior número de eventos e cidades. De fato, é uma estratégia de mercado e encontra-se bem desenvolvida; para exemplificar, em 2018 a Dimenti Produções, pelo Inspire Music e pelo Goethe-Institut Salvador-Bahia, realizou o evento TOCA que trouxe, pela primeira vez, à cidade a cantora Duda Beat e aproveitando a passagem da cantora na capital baiana, o produtor Joilson Santos contratou a artista para tocar no Feira Noise que ocorria no final de semana, três dias após o evento em Salvador.

Isso retrata como é importante uma rede de produtores e festivais, pois impacta consideravelmente nos custos de contratação e facilita a circulação em cidades que talvez os artistas de fora do estado não alcançariam. Assim, contribuiria na cartografia das sociabilidades que emergem em diferentes regiões, apontando, dessa forma, para a

organização das comunidades de gosto através dos espaços que os atores circulam. Para o estudante Rafael Nascimento, o interessante de morar em Feira de Santana é o acesso aos eventos culturais que fortalecem a cena musical da cidade.

Morei alguns meses em Salvador e sempre fui a diversos eventos culturais que tivessem ligação com a minha identidade cultural. Quando voltei para Feira de Santana, busquei primeiro compreender como funcionava a cena e quais os lugares eu me encaixaria. O legal de ser uma cidade próxima da capital é saber que os artistas mais independentes acabam fazendo shows aqui, o Feira Noise é resultado disso, a equipe é bem comprometida e sempre que possível está movimentando a cidade com shows e festivais (NASCIMENTO, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Assim, é possível entender que transformações significativas estão ocorrendo na circulação de produtos musicais. Estamos observando a reestruturação dos espaços e a produção de uma nova geografia, caracterizados por redes sociais globais e por novas formas de atividade local, principalmente nos entornos das cidades do interior. Nossas percepções de espaço e lugar estão sendo significativamente reconfiguradas e, cada vez mais, temos de pensar nas fronteiras culturais que auxiliam na construção de valor das cenas musicais.

Nesse sentido, o valor no campo da música está interligado à capacidade de troca e circulação social e econômica, bem como aos acionamentos estéticos dessas circulações e das conexões entre mercado e poética, gosto e valor econômico (JANOTTI JR., 2014). Trata-se, então, do vínculo entre os sujeitos e os objetos técnicos, como plataformas, ferramentas, os espaços e as práticas, tudo aquilo que atores humanos e não humanos executam nas cenas musicais. Por isso conseguimos compreender as comunidades musicais independentes que começaram a crescer tanto em Vitória da Conquista quanto em Feira de Santana, ou seja, as fruições estéticas que ambas as cidades proporcionam.

4.3 CIRCUITO INDEPENDENTE NA CIDADE DA MÚSICA

A capital da Bahia é referência no setor musical, isso por conta dos inúmeros artistas, do maior carnaval de rua, dos shows e casas noturnas da cidade. Diferentemente dos municípios citados anteriormente, Salvador é um celeiro musical que engloba diferentes gêneros musicais, cenas distintas e um maior circuito musical: primeiro por ser a maior cidade; segundo, por conta da diversidade da população, o que gera gostos e valores mais díspares. Reforçamos, aqui, o número de comunidades que se encontra no mesmo espaço,

claro que em outras cidades isso também se reproduz, mas, tomando as devidas proporções, Salvador ganha destaque.

Não se pode esconder que a música baiana exerceu um papel preponderante dentro do panorama deste fim de século no que tange aos aspectos de mercado de trabalho e divisas culturais. Salvador cruza a década de 90 sendo a cidade mais sonorizada do país. A música nascida dos trios elétricos continua fazendo a explosão de alegria de janeiro a dezembro (SACRAMENTO, 2015, p. 13).

Se traçássemos um enorme panorama das cenas musicais da cidade, destacando o papel da música na região, desde a década de 60 até a contemporaneidade, teríamos muitas histórias, contextos e elementos que nos permitiriam conhecer de forma mais aprofundada. No entanto, para melhor contextualizar nossa discussão, destacaremos o fortalecimento das cenas alternativas e seus primeiros eventos que foram válvulas propulsoras para que moldassem os festivais independentes contemporâneos, como o Radioca, Sangue Novo, Festival da Primavera, dentre outros.

A cena musical alternativa das grandes metrópoles, vivenciada por uma cultura jovem, urbana e cosmopolita, é facilmente encontrada em Salvador, muitas semelhanças e contextos políticos, sociais e culturais marcaram e marcam os surgimentos e as transformações de uma cena musical. Por mais que movimentos como a Tropicália e a Jovem Guarda tivessem um público alternativo nas décadas de 60 e 70, o rock, sobretudo na figura de Raul Seixas, tornou-se um dos maiores expoentes da cena alternativa na cidade de Salvador, ou seja, seguindo o exemplo de quase toda metrópole a partir do fim dos anos 1970 vivenciava uma cena punk rock nos centros urbanos.

No final dos anos 80 e início dos anos 90, muitas bandas de rock foram surgindo em Salvador. Camisa de Vênus, talvez a mais conhecida por ter sido uma banda bastante midiática, encontra-se em atividade até hoje. O grupo fez grande sucesso no cenário brasileiro e influenciou diversas outras bandas na cidade, como Cascadura formada em 1992, fundada por Fábio Cascadura, vocalista e guitarrista da banda, sendo o álbum “Bogary” um dos mais conhecidos e que resultou na sua a popularidade – e continua em atividade. Em 2012, foi indicada a melhor álbum na premiação do MTV Video Music Brasil.

Além das bandas já citadas, há outras, quais sejam: Úteros em Fúria, 14º Andar, Espírito de Porco, Ramal 12, Gonorreia, Utopia, Cravo Negro e a brincando de deus, esta última com uma sonoridade próxima de grupos como Dinosaur Jr, Sonic Youth, Melvinsm, entre outras bandas da cena americana. Essas bandas foram de extrema importância para

consolidação de uma cena rock alternativa e para que aumentassem os números de shows em Salvador. Na primeira metade dos anos 90, influenciadas pela Úteros em Fúria, surgiram ainda The Dead Billies, banda que é relevante até hoje, quase 15 anos após seu fim; Inkoma, que contava com a cantora Pitty nos vocais; Lisergia, Dois Sapos e Meio, Penélope Charmosa, Maria Bacana, Injúria, dentre tantas outras. Para Fábio Cascadura (2015, ONLINE)¹¹⁰,

Vale destacar que, pela primeira vez na história do rock baiano, não havia um subgênero dominante na cena. Tinha de tudo: punk, southern rock, psychobilly, pop, hardcore, rock psicodélico, heavy metal, hard rock e outros estilos. Paralelo a isto, novas bandas de metal foram formadas, se juntando à Headhunter D.C., que vinha da década anterior. “[Era uma cena de metal] mais divertida e mais gregária, acessível, com bandas como Mercy Killing, Slavery e The Cross. Já podíamos ir aos shows de bandas de qualquer estilo. Esse preconceito foi reprimido em minha geração.

Mesmo sem listar todas as bandas do cenário alternativo de Salvador, já é possível reconhecer que o fortalecimento de uma cena na capital já se difere muito das demais urbes do interior. Essas bandas inicialmente surgiram em “garagem”, isto é, não possuíam contratos e nem financiamento de grandes estúdios e gravadoras, apenas com exceção de Cascadura e Camisa de Vênus, principalmente esta última. A Figura 9, a seguir, mostra algumas das bandas supramencionadas.

Figura 9 - Bandas Brincando de Deus, Cascadura, Inkoma e Úteros em Fúria



Fonte: Brincando de Deus (<http://mmrecords.com.br>); Cascadura (Foto Divulgação); Inkoma (Foto Divulgação) e Úteros em Fúria (Foto: Maurício Oliveira).

¹¹⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/musica/noticia/2015/07/anos-90-trazem-festivais-lancamentos-de-discos-e-diversidade-cena-baiana.html>. Acesso em: 31 maio 2020.

Com isso, a cena rock baiana foi ganhando impulso e reterritorializando o espaço cultural de Salvador. Em vista disso, é possível perceber como o gênero agencia a formação de um determinado território de gosto, possibilitando que as pessoas interajam por meio da música e se identifiquem como pertencentes de uma mesma comunidade, através dos atores sociais que estimulam os territórios sônicos-musicais.

Poder-se-ia afirmar que estes atores sociais vêm construindo territorialidades, espacialidades que afetam o ritmo e o cotidiano das cidades, em diferentes localidades, tais como: ruas, praças, galerias, praias, jardins, etc. Estes ‘agenciamentos’ (Deleuze, Guattari, 1995) – territorialidades, espacialidades – remetem a processos de subjetivações dos atores que constroem referenciais que não são fixos, isto é, as fronteiras estão sempre mudando, tendo em vista o constante fluxo dos interesses e demandas negociados entre os envolvidos direta e indiretamente. A sociedade contemporânea se caracteriza pela circulação, por intensos fluxos, pelo seu nomadismo (HERSCHMANN, 2018, p. 130).

Assim como o autor aponta para os atores sociais e como são relevantes para os agenciamentos em uma cidade, em relação ao campo da música, frequentemente observamos que novos atores vão surgindo e, com isso, novos gêneros, circuitos e, conseqüentemente, atualização das cenas musicais. Se analisarmos de forma mais atenta, perceberemos que os meios de comunicação, ou seja, os críticos de música, jornalistas e pesquisadores, apontam com frequência o surgimento de novos artistas, gêneros (a exemplo do bregafunk em Recife e do Pagofunk em Salvador), subsequente a uma nova cena, isto é, faz parte da cadeia produtiva da indústria musical que está o tempo todo prospectando novos artistas e apresentando novos cenários para a música contemporânea.

As bandas de rock em Salvador destacavam-se pelas influências mais progressivas do hard rock, do jazz, do rockabilly, do rock experimental, do pós punk, dentre outros subgêneros do rock consagrados. Porém, nos anos 2000, a cena do rock baiano tornou-se mais diversa com o indie rock e o emocore, além do surgimento do primeiro álbum de Pitty, que era integrante da Inkoma. Em 2002, a cantora recebeu convite do músico e produtor Rafael Ramos, que tinha como intenção produzir seu primeiro álbum solo, assinando com a gravadora Deckdisc no mesmo ano, lançando em 2003 o seu primeiro single, “Máscara”. A canção ganhou tamanha dimensão nas rádios, e em 2003 a gravadora lançou seu primeiro álbum de estúdio solo, Admirável Chip Novo, vendendo 370 mil cópias e tornando-se o disco de estilo rock mais vendido de 2003, não só na Bahia como no país.

Foi também neste período que o público começou a inserir cor no guarda-roupa e a dominar determinados territórios da cidade, sendo os principais bairros da cidade Barra e Rio Vermelho, com diversos espaços e festas destinados ao público alternativo. O centro também se tornou um circuito, mas não tão forte como os bairros citados acima. Desde a década de 90 que as casas, bares, espaços culturais fortaleceram ainda mais a cena cultural de Salvador, como também motivaram a circulação dos artistas soteropolitanos e nacionais. Lugares como o Café Cancun, Club Lotus e do Rock in Rio Café, este localizado no antigo Aeroclube de Salvador, o local era o point dos jovens dos anos 90 e conhecido por ter realizado shows de Nação Zumbi, Los Hermanos, Paralamas do Sucesso, Titãs, dentre outros, produzidos pelo agitador cultural Luisão Pereira.

Além dos grandes espaços destinados à música, as pequenas casas, como Calypso, Idearium, Nhô Caldos, Blue House, Groove Bar, World Bar, Boomerangue, Irish Pub, Miss Modular, dentre outros, marcaram durante anos muitos eventos da cena alternativa. O publicitário Pedro Andrade (2019) relembra que o Café Calypso, localizado no Rio Vermelho, tornou-se uma espécie de quartel general da resistência rock em Salvador, durante os anos 90 e parte dos anos 2000. “Uma das bandas que se apresentava com frequência no local era a King Cobra, gostava da atmosfera do lugar, do público e da forma como era underground, o Calypso, por si só era uma cena da música” (ANDRADE, 2019, entrevistado pelo pesquisador). Já o Miss Modular tinha como proposta da casa atrair os jovens da música eletrônica e bandas de rock alternativas da cidade. O lugar era dividido em três ambientes: primeiro piso, tinha um *lounge*, com pista de dança e cabine para o DJ; no segundo, havia um palco improvisado para a apresentação das bandas; e um terraço aberto, com mesas ao ar livre para fumantes. O jornalista do jornal A Tarde, Lucas Esteve (2006), destacou que,

se a batalha pelo underground é ingrata em Nova Iorque, que dirá em Salvador. Como se esforço pouco fosse bobagem por parte das bandas iniciantes na cena pop/rock da capital baiana, uma série de casas de show fecha as portas e restringe os locais para que os novatos possam aprender como se faz rolar as pedras da forma correta. Em apenas poucos meses, locais de referência como o Tangelomango, na Pituba, o French Quartier, no Jardim dos Namorados, Frankfurt Beer, Miss Modular e Café Calypso, no Rio Vermelho, fecharam as portas por diversos motivos, incluindo entre eles o mais capital de todos: o financeiro. A restrição faz com que as dezenas de bandas do gênero em toda a cidade disputem uma data à tapa nas casas que restam (ESTEVE, 2006, ONLINE).¹¹¹

¹¹¹ Disponível em: https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1089469-fechamento-de-casas-de-show-prejudica-bandas-iniciantes?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: 26 maio 2020.

Mesmo fechando muitos espaços na cidade, durante 11 anos, o Groove Bar, no bairro da Barra, foi palco de muitos shows de rock n' roll, pop rock até o metal. Segundo o jornalista Leonardo Sousa (2019, ONLINE)¹¹², muitas noites e eventos memoráveis aconteceram no espaço. “Foi um encerramento que mistura sentimentos. Dentre eles, sobressai o orgulho de ter apresentado o rock soteropolitano, noite após noite” (SOUSA, 2019). O fechamento do Groove Bar (Figura 10) tornou-se mais uma perda de espaços para shows e difusão do rock na cidade. Nos últimos anos, casas tradicionais como o Irish Pub, lebowski Pub, 116 Graus e o Taverna Music Bar, ambas no Rio Vermelho, foram outros espaços que decidiram finalizar suas atividades.

Figura 10 - Groove Bar



Fonte: Retirada do Instagram do bar.

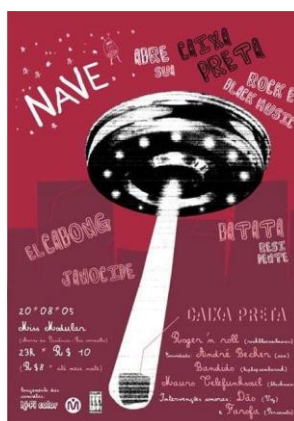
A boomerangue (Figura 11) marcou os anos 2000, principalmente para a cena indie de Salvador. Eventos como a festa Nave, Baile Esquema Novo, Brinks são exemplos de festas que tinham como público-alvo os indies-hipsters soteropolitanos. Com capacidade para 500 pessoas, o espaço era localizado em um antigo casarão criado com propósito de ser uma casa de artes: música, arquitetura e teatro. Dentro da casa havia pistas de dança nos dois andares. A Boomerangue possuía um mezanino com níveis distintos, a fim de conceder ao público uma visão mais privilegiada. A casa foi inaugurada em novembro de 2006. O antigo sócio proprietário Alexandre Góes lembra que o espaço tinha como ideia inicial abrigar estilos diversos, no entanto, a cena alternativa tomou conta do lugar; suas atividades encerraram em 2009, cedendo o espaço para a boate San Sebastian, que hoje não se encontra mais no lugar e o casarão permanece fechado.

¹¹² Disponível em: <https://www.bnews.com.br/noticias/principal/cultura/258164.casa-de-shows-dedicada-ao-rock-em-salvador-groove-bar-anuncia-fim-das-atividades.html>. Acesso em: 27 maio 2020.

Figura 11 - Festa na Boomerangue

Fonte: Arquivo da Festa.

Uma das principais festas apontadas acima foi a Nave, que durante cinco anos consecutivos e movimentou Salvador com muito rock e música pop. Os produtores e DJs residentes da festa, el Cabong e Janocide, a produziam mensalmente, contando com uma lista vasta de DJs que ajudaram a escrever a história da Nave: Ramon Prates, Albarn, titamuller, camilofrões, Lolla B., Potato, e.leal, neechee, BigBross e gatoroxo. O som das pickups era do indie rock, punk, glam, surf, pop, soul e electro. Ao todo foram mais de dez DJs se revezando em duas pistas simultâneas por mais de seis horas de música. A Figura 12, adiante, apresenta o cartaz relativo à Festa Nave.

Figura 12 - Cartaz da Festa Nave

Fonte: Divulgação.

Os espaços culturais, assim como as festas, tiveram um papel relevante no cenário cultural de Salvador. Porém, outras casas e espaços culturais se mantêm abertas na cidade, mesmo diante das dificuldades encontradas pelos produtores culturais de Salvador. As dificuldades estão relacionadas principalmente aos gastos e investimentos que nem sempre possuem retorno imediato ou um público assíduo, que fortaleçam as cenas musicais. Espaços como Borracharia, Mercado. CC, Lálá Casa de Arte, Chupito, BomBar, Rhoncus Pub & Beer Store, Commons, Portela Café, ambos no Rio Vermelho, Oliveiras, Aboca, localizados

no Santo Antônio, Velho Espanha, Âncora do Marujo, no centro da cidade, são lugares extremamente importantes na cidade e que movimentam a cena alternativa, desde a música eletrônica ao rock. A Figura 13, a seguir, ilustra alguns desses espaços mencionados.

Figura 13 - BomBar, Chupito, Lálá e Mercado



Fonte: Fotos retiradas das redes sociais dos espaços.

É preciso sublinhar que estes espaços na cidade são potências para manter uma atividade cultural ativa, essenciais para as formações de cenas e nem sempre têm grandes investimentos, visto que oferecem resultados significativos, os quais são revertidos para o bem coletivo ou comum do público. Diante do exposto, poder-se-ia afirmar que, além dos espaços, os festivais de Salvador representam, do ponto de vista socioeconômico e cultural, uma importante ferramenta de difusão e ampliação de redes e cenas musicais. O fato é que festivais moldam a localidade musical (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014)

Isso por conta do empreendedorismo, da criatividade e engajamento dos atores humanos com os não humanos. Por meio de uma breve pesquisa no cenário musical soteropolitano, perceberemos que tiveram muitos festivais e a existência e permanência de tantos outros, o Festival de Verão, por exemplo, tem 21 anos. Certamente estamos falando de um evento cuja organização está ligada a uma grande organização empresarial. O recorte aqui é apenas para salientar a longevidade do festival. Para que seja possível construir um arcabouço que reforce nossa discussão, acerca da formação das cenas em Salvador, ou seja, mais consistente, para dar conta dos intensos fluxos, apontaremos os eventos que mais

marcaram e que tiveram visibilidade, isto é, que de alguma forma foram referências para eventos como Radioca.

No decurso da cena alternativa de Salvador, um dos festivais que mais colaboraram para seu fortalecimento e crescimento foi o Festival Boom Bahia. Sua primeira edição ocorreu em 1997 e a segunda no ano seguinte. Estas duas edições foram essenciais para que bandas da década de 90 tivessem um espaço para apresentar seus trabalhos e, principalmente, fomentar a cultura local. A proposta idealizada pelo professor e agitador cultural Messias Bandeira tinha como objetivo central oferecer à cadeia produtiva musical da cena alternativa em Salvador mais opções. O festival sofreu uma parada, retornando suas atividades em 2007 e 2008. O produtor e jornalista Luciano Matos (2007) reforça sobre a relevância do Boom Bahia para a cidade:

se as principais bandas baianas de rock daquele final de década não existem mais, os principais integrantes delas continuam na ativa com projetos, muitas vezes, até superiores aos anteriores. Se nos dois “Boom Bahia” passados, realizados em 1997 e 1998, subiram ao palco bandas como The Dead Billies, Dr. Cascadura, Saci Tric, brincando de deus, Arsene Lupin, a fenda no tempo colocou músicos dessas mesmas bandas outra vez no palco de um Boom Bahia. Mais maduros dez anos depois, eles aparecem em bandas como Retrofoguetes, Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta, Berlinda, Cascadura e Theatro de Séraphin. A brincando de deus não tocou, mas apareceu em integrantes espalhados em algumas bandas e em dois momentos memoráveis.

Na edição de 2008, o evento foi realizado com o apoio do Pelourinho Cultural que é um órgão da Fundação Cultural do Estado (Funceb), além de recursos próprios. O Boom Bahia 2008 (Figura 14) foi um festival diferente, as performances ao vivo marcaram a edição, além de promover duas mesas-redondas e uma conferência de lançamento do Digitália. A primeira mesa, intitulada Mídia e Música, reuniu jornalistas culturais e foi mediada pelo professor e pesquisador Jéder Janotti Jr. A seleção das bandas ocorria com o recebimento de material das bandas, fechando a grade de atrações. Vale ressaltar que pela falta de financiamento público, de recursos, o evento sofreu um hiato de dez anos.

Figura 14 - Festival Boom Bahia



Fonte: Imagens de divulgação.

Outro marco dos festivais soteropolitanos é o Bigbands, do produtor Rogério Brito, mais conhecido como Big. Ao todo, foram 11 edições até 2019; por ser um evento independente, o longo período pode ser compreendido como resistência dentro do cenário cultural baiano. “O Bigbands é de 2008, quando ele surgiu os festivais pelo Brasil já eram centenas, acredito que o maior exemplo dele é acontecer com ou sem verba pública ou privada” (BRITO, 2020, entrevistado pelo pesquisador). Das 11 edições apenas em duas delas houve apoio público, nos anos 2009 e 2012, “as demais edições foi realizado em vários formatos diferentes, muito mais como um coletivo do que só uma produtora à frente. A maior influência que o bigbands pode ter foi mostrar que pode ser feito”, acrescenta o produtor.

Mas essa perseverança está associada à inovação e diversidade apresentadas em cada edição pelo produtor ou, como Brito (2019) destaca, “mudando sempre para ser o mesmo”. Durante anos o evento trouxe atrações nacionais, internacionais e deu espaço significativo para as bandas locais, isso manifesta, justamente, a ideia de rede, na qual é essencial não só possibilitar a chegada de outros artistas, mas apresentar o que vem sendo produzido na cidade. O festival pode ser considerado uma ação de independência, já que não possui patrocínios ou verba pública destinados de editais de cultura, contando apenas com a colaboração e a cooperação dos agentes, atores e público da cena. O interessante do festival é que ele ocorre também em outras cidades do interior. A Figura 15, a seguir, mostra o cartaz da 9ª edição desse evento, em 2017.

Figura 15 - Cartaz da 9ª edição do Festival BigBands



Fonte: Divulgação.

Vale ressaltar que, mesmo os festivais apresentando aspectos mais profissionais, a partir da gestão e dos atores envolvidos, seleção do *line-up* e estratégias de comunicação dos festivais independentes, ainda é diagnosticado certo grau de dificuldade para se manter, visto que a manutenção de um evento depende de toda uma cadeia produtiva e nem todos os eventos se consolidam sem auxílios econômicos e dos atores. Os festivais independentes mostram-se como empreendimentos baseados no investimento afetivo de seus gestores, no valor cultural e na pragmática de gosto, porém, muitas vezes, dependem de recursos econômicos para sobreviver. Herschmann (2013, p. 6) enfatiza que,

no que se refere aos festivais independentes, os quais não param de crescer por todo país, vale destacar algumas estratégias que visam garantir (a esses) visibilidade e sustentabilidade: utilizam recursos de leis de incentivo à cultura, moedas complementares e iniciativas de crowdfunding; empregam o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; e praticam intensa militância na área musical.

O que o autor aponta indica o caminho para compreendermos a tão efervescente cena dos festivais independentes e das diversas formas de produção, desde o financiamento público via editais até a produção independente. Além dos festivais citados acima, Salvador foi palco de diversos outros eventos, como o festival Garage Rock de 1992 a 2002. Para Brito (2020), “foi o festival mais importante de toda essa história, trabalhei diretamente no Garage Rock e também no BoomBahia”. O Garage Rock movimentava a cena alternativa da cidade por um mês inteiro, foi pioneiríssimo, “para participar você precisava enviar uma fita demo ele acabava indiretamente movimentando estúdios, produtores, técnicos, roadies muito antes de

acontecer os shows” (BRITO, 2020), demonstrando, assim, como era importante para movimentar o mercado de música, especialmente, o independente.

Assim como o Radioca, na capital outros eventos movimentam a cena alternativa, a exemplo do Festival Salvador Jazz, que acontece no Largo da Mariquita do Rio Vermelho, onde já se apresentaram: Bixiga 70 e Tulipa Ruiz; Rumpillezinho e Gilmelândia; Saravá Jazz Bahia; Pirombeira. Há, ainda, o Festival Zona Mundi, realizado no Museu de Arte de Bahia (MAB) que possui financiamento público; festivais apoiados pela prefeitura, como o Festival da Primavera que contempla shows, teatro, esporte, feiras de rua, poesia e ações culturais, e o Festival da Cidade que comemora o aniversário da capital, apresentando uma programação cultural que passa pelos quatro cantos da cidade com ações culturais, chegando em 2019 na sua sétima edição. Outras festividades, como Festival Sangue Novo, são realizadas por grandes empresas de comunicação – o evento surgiu a partir do programa de rádio apresentado por Hagamenon Brito, na rádio Globo FM.

Ademais os festivais citados, os soteropolitanos também têm festivais que agregam questões raciais. O Festival Concha Negra, por exemplo, teve duas edições e é uma idealização da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), via Teatro Castro Alves (TCA) e Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), em alinhamento com a Secretaria de Promoção da Igualdade Racial (Sepromi). O festival tem o comprometimento de fomentar a diversidade, suas tradições (como dança, teatro e moda) e patrimônios culturais, fortalecendo o acesso à música afro-baiana, numa política de valorização das expressões. O Festival Digitália, por sua vez, também é um congresso para pesquisadores, acontecendo no Goethe-Institut (ICBA) e na Concha Acústica do TCA, além dos largos do Pelourinho.

Muitos eventos ocorrem na cidade e isso possibilita uma maior circulação dos atores na cena alternativa. Os eventos citados são para refletir a diversificada produção musical da capital. De maneira geral, podemos afirmar, tomando por base os rastros identificados, que a cena independente/alternativa em Salvador, assim como o reconhecimento de traços compartilhados entre produções e práticas musicais que habitam um mesmo universo sonoro resulta na formação de fronteiras que as singularizam dentro do amplo e diversificado cenário musical. Para a dançarina Juliana Pontes, Salvador tem um cenário musical bem interessante,

Quando me mudei para Salvador no final dos anos 90 para fazer faculdade, fiquei super feliz com a cena musical baiana. Frequentei diversos lugares na cidade, sempre busquei o alternativo, estava na faculdade e meus colegas acabaram me levando para os eventos que ocorriam na cidade. Houve muita transformação ao longo dos anos, mas vejo a diferença de acesso que temos aqui na capital, falo em relação ao interior. Claro que se compararmos com

São Paulo será outro referencial, com certeza as cenas musicais lá se desenvolveram de uma forma bem diferente. Temos uma cidade que respira música, temos muitos eventos ligados ao axé, pagode etc., mas ainda assim temos outros lugares e cenas que se fortalecem na cidade e isso não podemos negar (PONTES, 2019, entrevistada pelo pesquisador).

Podemos, de fato, compreender que em Salvador, por ser uma capital o acesso a festas, os shows, eventos, festivais acontece com mais força e periodicidade. Na contramão às cenas de Vitória da Conquista e Feira de Santana, Salvador, como pode ser percebido, teve e possui eventos significativos. A explicação seria a concentração de financiamento público que a capital alcança? A falta de aprofundamento da territorialização dos editais de cultura? O não profissionalismo dos gestores do interior na articulação de projetos e solicitação dos mecanismos de fomento? A dificuldade de captar patrocínios? As respostas para estas perguntas serão ponderadas com mais cuidado nas próximas subseções, nas quais discutiremos sobre as edições dos festivais Suíça Bahiana, Feira Noise e Radioca, seus alcances em relação às políticas públicas de cultura e o recebimento do público diante destes eventos que ocorrem nas cidades e os compartilhamentos sensíveis que constroem uma estética dos eventos.

4.4 FESTIVAL SUÍÇA BAHIANA

A primeira edição do Festival Suíça Bahiana (FSB), promovida pelo produtor cultural Gilmar Dantas, ocorreu no ano de 2010, durante três dias, de 22 a 24 do mês de outubro. O objetivo maior desta edição era fortalecer o cenário cultural independente, principalmente por conta dos laços que os produtores do evento tinham com o Circuito Fora do Eixo (FdE). Mesmo sendo a primeira edição, contou com a presença de diversas bandas do cenário nacional e local que estavam em ascensão naquele período.

O evento tinha como proposta inicial reunir as bandas locais alternativas, valorizando os artistas da cena, bem como promover o intercâmbio com as bandas de fora da cidade e do estado. Antes da primeira edição, alguns eventos foram sendo realizados, talvez como parte de uma estratégia para saber se a cidade possuía uma cena musical independente o suficiente para ter um festival. O produtor destaca que a primeira edição “foi bem pequena, com atrações locais e com bandas que estavam de passagem a caminho de outros festivais baianos, como o Big Bands em Salvador e Feira Noise em Feira de Santana, contando com um fluxo diário de 300 pessoas por dia e estrutura bem compacta” (DANTAS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

O fato de aproveitar as bandas que estavam de passagem para tocar em outros eventos já reitera a nossa discussão de que a rede de festivais na Bahia dialoga e acaba fortalecendo o circuito. Um destaque deste evento, em relação aos poucos existentes na cidade, talvez, tenha sido em razão da organização do evento, eles criaram uma “Banquinha Suíça Bahiana”, trazendo para o público conquistense o que foi apresentado no III Congresso Fora do Eixo, em Uberlândia-MG. Este *feedback* foi extremamente importante, pois em 2010 as pautas do Fora do Eixo e seu formato de produção cultural estavam a todo vapor. Uma equipe pequena era responsável por apresentar os lançamentos de bandas e o que estava sendo discutido no coletivo, além de vender discos e divulgar os trabalhos de bandas que estavam surgindo ou ganhando novos rumos, como Porcas Borboletas (MG), Vanguard (MT), Emicida (SP) e Do Amor (RJ), isso permitiu que o público, além dos shows, pudesse interagir e comprar discos, camisetas etc., que dificilmente chegariam à cidade, o único canal era o mercado digital, o que se difere da experiência sensível de visualizar o material.

Nos três dias de festival passaram pelo Apogeu, local escolhido para ocorrer o evento, as bandas Ladrões de Vinil, Paralips e Três Pontos (VCA) e a Brown-Há (DF), no primeiro dia; Randômicos e Os Barcos (VCA), The Sams Hardcore Orchestra (SP) e The Honkers (SSA), no segundo; Complexo Ragga, Cama de Jornal e ZasTras Band (VCA), finalizando o evento. A escolha do espaço se justifica por ser um lugar onde aconteciam alguns eventos independentes na cidade, era bem localizado e com fácil acesso e, por conta do tamanho, tinha uma capacidade desejável de público.

Interessante que o lugar escolhido para realização do festival, permite-nos pensar sobre as territorialidades sônicas-musicais (HERSCHMANN, 2011), já que estes espaços criam experiências, através dos afetos e da arquitetura dos lugares, resignificando as territorialidades do cotidiano urbano. Assim, compreende-se que estes lugares potencializam diversas sociabilidades e faz com que o público tenha uma memória afetiva no que se refere ao festival.

Neste sentido, a escolha do espaço interferiu no público-alvo, já que frequentavam o lugar anteriormente para assistirem a outros shows. As bandas locais de Vitória da Conquista aproveitavam o Apogeu para se apresentar e, conseqüentemente, ter visibilidade, sendo assim seriam chamadas para participar posteriormente no festival, uma vez que Gilmar Dantas, além de organizar eventos, estava presente nos shows que aconteciam no local. Para o produtor, a primeira edição teve como intuito resgatar a cena alternativa da região e promover a circulação de bandas locais e de outros estados, conseqüentemente as bandas locais teriam visibilidade e seriam convidadas para tocar em outros eventos.

Infelizmente, algumas bandas locais desta edição não existem mais, Três Pontos, Paralips e os Barcos, alguns formaram outras bandas ou traçaram trajetórias distintas da música, somente a Ladrões de Vinil ainda se apresenta em pequenos eventos de rock na região, ambas tocaram no primeiro dia do festival, abrindo o evento e apresentando ao público o que podiam aguardar dos demais dias do evento. A maior surpresa do FSB eram as bandas que tocaram no segundo dia, The Sams Hardcore Orchestra e The Honkers, pois possuíam um público consideravelmente grande para a época e o *indie rock*, em 2010, era mais presente, por conta das redes sociais *LastFm* e *MySpace*¹¹³. No último dia de festival, houve uma maior diversidade: Rap, Reggae, Punk Rock e Metal, ou seja, como apontamos no tópico anterior, nas cidades do interior as cenas acabam dialogando, especialmente se elas habitam um cenário alternativo. Para abrir a última noite, foi escolhido o grupo Complexo Ragga, que mistura rap com reggae; depois veio ao palco a Cama de Jornal, a banda punk mais antiga de Vitória da Conquista e, por último, a ZasTras Band, fechando a noite do primeiro Festival Suíça Bahiana. A mistura de gêneros musicais em um festival independente do interior é bem comum, sendo uma estratégia para ter um maior público no evento e por conta do cosmopolitismo estético (REGEV, 2014) que a maioria dos festivais independentes contemporâneos possui.

Pode-se dizer que a primeira edição do festival foi resultado das festas que aconteciam nas Noites Fora do Eixo, evento que o produtor Gilmar Dantas organizava semanalmente na cidade, juntamente com o Coletivo Suíça Bahiana. O coletivo foi criado pelo produtor no mesmo ano de lançamento do festival, em 2010, entre as principais metas a que o coletivo se propunha, estava a de produzir eventos na cidade a fim de democratizar a cultura na região sudoeste da Bahia. Vale destacar que o coletivo tinha ligação direta com o Circuito Fora do Eixo; além do coletivo, Gilmar Dantas também foi conselheiro de cultura durante alguns anos. O Noites Fora do Eixo colaborou para a circulação de repertórios, agentes culturais, ativistas e artistas. A ideia de Dantas era experimentar ambientes, parcerias e expandir o alcance do Coletivo Suíça Bahiana.

Após a primeira edição do FSB, o Coletivo Suíça Bahiana, em 2011, lançou a segunda edição, dessa vez em um lugar maior e com artistas bem atuantes, no período do festival. No dia 27 de outubro, ocorreu a festa de lançamento do evento no Viela Sebo-Café com show da banda paraense Madame Saatan. Em virtude de uma extensa programação para os três dias de evento, percebeu-se a necessidade de apresentar todas as novidades para a segunda edição que

¹¹³ Redes sociais com foco na música.

pôs em prática as ideias do seu slogan “Música, Sustentabilidade e Pensamento”, com uma programação que envolveu observatórios, oficinas, shows e educação ambiental, motivando ainda mais o público a conhecer o evento. Para a pesquisadora Nayra Marinho, que havia comparecido na primeira edição do festival, a segunda foi uma grande surpresa:

Sempre estive presente em diversos eventos alternativos na cidade, mas como no interior nem sempre temos grandes novidades no que diz respeito à cena musical, saber que um festival apresentaria bandas de rock consagradas nacionalmente e poder participar de oficinas com temáticas culturais, mesas de discussão sobre a produção independente era uma novidade e na época eu estava na faculdade e aproveitava ao máximo o circuito cultural que Conquista oferecia. Enfim, tudo isso fez com que eu admirasse ainda mais o festival e pudesse experienciar não só os shows, mas tudo que o evento proporcionava, isso foi algo incrível e importante para o público do interior (MARINHO, 2019, entrevistada pelo pesquisador).

O fato de terem ampliado o festival agregando outros elementos não só reforça o potencial do evento, mas agrega valor simbólico, como observa-se na fala da pesquisadora, acima. Vai além de apresentações ao vivo, mas possibilita ao público participar e se conectar com o festival. Nesta segunda edição, o grupo Madame Saatan, banda com nove anos de estrada, tocava pela primeira vez no interior da Bahia, isso acaba sendo importante, pois talvez nem mesmo o grupo soubesse da existência de fãs em Vitória da Conquista, “é bom saber que temos um público em todo o Brasil, mesmo sendo uma banda independente, isso mostra que nosso trabalho vem sendo reconhecido”, destaca a banda (ONLINE, 2011)¹¹⁴. O quarteto formado por Sammliz (voz), Ed Guerreiro (guitarra), Ícaro Suzuki (baixo) e Ivan Vanzar (bateria) acumula experiência, destaque na imprensa e muitos fãs por onde passam. Em Vitória da Conquista, por exemplo, o show reuniu um público seletivo que conhecia o trabalho da banda, pagando um ingresso de R\$ 5,00. Boa parte dessa visibilidade do grupo estava relacionada com suas aparições midiáticas em programas como Altas Horas e Jornal Hoje, ambos da Rede Globo, MTV, Multishow, TV Cultura e programas de webtv, além das apresentações na maioria das capitais brasileiras.

Uma diferença da edição anterior refere-se ao apoio da Prefeitura de Vitória da Conquista, por meio da Secretaria de Cultura Turismo, Esporte e Lazer. Isso facilitou, principalmente, no orçamento destinado à edição, podendo repensar o local de realização e convidar mais artistas. Vale destacar que a prefeitura atuou apoiando o evento, não financiando. O Suíça Bahiana, a partir desse ano, se tornou um evento de música alternativa

¹¹⁴ Disponível em: <http://revistagambiarra.com.br/site/festival-suica-bahiana-ocupa-teatro-em-otima-primeira-noite/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

voltado, também, para a conscientização ambiental e para atividades de formação. Nessa edição, o festival contou com 30 apresentações por noite, dez bandas se apresentaram em cada dia. Pensando nesta questão da participação da prefeitura, percebe-se que por meio de políticas públicas culturais consegue estimular e promover condições para que a população crie e participe da difusão cultural, gerando empregos e impactando na vida cultural da cidade, melhorando o evento e contribuindo no fomento à cultura local.

Isso só se torna possível mediante à atenção que o campo cultural e seus atores necessitam ter em relação às políticas públicas desenvolvidas tanto no município quanto no estado. É essencial a formação de gestores na área de cultura. Gilmar Dantas é um dos poucos produtores ativos na cidade, mesmo com experiência em produção de eventos, elaboração de projetos culturais, ele reforça que no âmbito estadual o Suíça Bahiana nunca foi selecionado por nenhum mecanismo de cultura, mesmo se inscrevendo todos os anos, “sempre que algum edital do estado está aberto, inscrevemos o projeto do festival, mas nunca conseguimos captar nenhum recurso”, salienta Dantas (2019, entrevistado pelo pesquisador). Um dos critérios para ser selecionado pelos mecanismos de cultura do estado é a experiência como produtor cultural, principalmente para captação de recursos, além de uma análise rigorosa na fase de análise de mérito das propostas inscritas nos editais públicos de cultura. Mesmo sem apoio dos mecanismos de cultura do estado, o evento ocorreu no Clube D’Waller, com 30 atrações musicais da cena alternativa do país, tendo uma estimativa de público de três mil pessoas. Foram montados dois palcos que funcionaram intercalando os shows com grandes nomes do cenário alternativo, tanto nacional quanto local, talvez tenha sido essa a maior proporção em diferença com a primeira edição, principalmente após fechar as parcerias com a Vivo Telefonía, Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e a Prefeitura da cidade. Vale destacar que a Funceb entrou apenas com apoio ao evento na divulgação, não com recursos financeiros.

Autoramas, B Negão, Emicida, Ratos de Porão, Maglore, Suinga, Pirigulino Babilake e Os Barcos foram alguns dos artistas que se apresentaram nessa edição do FSB. “O festival representa o ressurgimento de uma nova cena alternativa, que vem ganhando mais força e público a cada dia na cidade” (DANTAS, 2019), pode-se dizer que a segunda edição é responsável pela consolidação do evento no calendário da cidade e no circuito cultural baiano.

A edição de 2011, sem dúvidas foi a que mais marcou minha trajetória como produtor. Foi ela que fez a gente ser conhecido no Brasil inteiro e foi eleito como um dos dez melhores festivais baianos segundo o Portal Ibahia, dividindo espaço com eventos como Festival de Inverno Bahia, Festival de

Verão de Salvador, dentre outros (DANTAS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Evidente que a edição ganhou certa visibilidade, pois o maior apoio de entidades públicas e parcerias com setores privados fizeram com que o evento ganhasse mais fôlego. “Música, Sustentabilidade e Pensamento” foram os elementos que nortearam o conteúdo da 2ª edição. O objetivo era atrair o público para questões além da música, promovendo também a conscientização ambiental e o debate de ideias sobre a preservação do meio ambiente. Isso reforça mais uma vez que os festivais independentes estão pautados pela experiência que o público tem, na fruição estética do evento e nas políticas sociais que estes festivais buscam destacar, criando rodas de conversa sobre economia criativa e produção cultural, ainda mais no interior do estado. O festival contou com a parceria da imprensa especializada, jornalistas de grandes veículos de comunicação e outros produtores culturais, como Gabriela Reis - RedeCem (Ceará); Hélio Carlos Duarte - Cia de artes integradas Don Quixartes (Ceará) e Werden Tavares Pinheiro - Parceiro do Virote Coletivo/ Casa das Máquinas (Sergipe).

Nesta edição também teve diversas atividades, como intervenções teatrais, discussões e mesas redondas acontecendo durante os três dias do evento. O conjunto dessas ações são refletidas em diversos festivais independentes no Brasil, assim como no Radioca e no Feira Noise. Apostaram em campanhas de coleta seletiva, recolhimento de bitucas de cigarro, anulação do carbono usado, o chamado Carbono Free e o incentivo de caronas e o uso de ônibus para o deslocamento do público para o festival. Foi montada uma feira de produtos de pequenos produtores de diversos segmentos durante o evento, fortalecendo o cenário cultural da região sudoeste baiana e promovendo a circulação e difusão de grupos que estavam fora do circuito comercial, além da exibição de curta-metragens e intervenções audiovisuais durante a execução do FSB. Tudo isso resultou em ações de conscientização ambiental que os produtores desenvolveram no evento, com o intuito de gerar novos consumidores de eventos de música independente, a fim de que novos públicos pudessem conhecer e participar criando uma coletividade no cenário musical. Como aponta Pires (2017, p. 118):

Estamos falando sobre a formação de redes em torno de práticas de produção e consumo específicas, [...] a música é um objeto distribuído e construído coletivamente. Por isso mesmo, a música depende da formação de grupamentos e coletividades que construam seu significado e seu valor. Ao mesmo tempo, também, o modo de como nós reconhecemos e identificamos a música também depende dessas coletividades.

A profissionalização da produção musical independente é visível, percebemos as dinâmicas de produção, a temática dos eventos e a qualidade dos festivais e seus formatos. Claro que além das oficinas, mesas e feiras, a música é o carro chefe do festival. Nesta segunda edição, no primeiro dia do evento, se apresentaram as seguintes atrações: Garboso (BA); Transmissor (MG); Nevilton (PR); Gloom (GO); Apanhador Só (RS); Maglore (BA); Autoramas e Bnegão; Os Barcos (BA) e Marcelo Jeneci (RJ). Já no segundo dia, as atrações foram: Randômicos e Versu2 (BA), com participação de Rashid (SP), Marechal (RJ) e Diente (MG); Talma & Gadelha (RN); Suinga (BA); Nantes (SE); Pirigulino Babilake (BA); Canastra (RJ); Ladrões de Vinil (BA) e Emicida (SP) finalizaram a segunda noite. Distintivo Blue (BA) Rinoceronte (RS); Clube de Patifes (BA); Clamus (CE); Maldita (RJ); Facada (CE); Hillbilly Rawhide (PR); Cama de Jornal (BA) e Ratos de Porão (SP) finalizaram o terceiro dia do FSB.

Todas as bandas se apresentaram alternando entre os dois palcos, o que facilitava a troca e a montagem dos instrumentos, criando uma dinamicidade. O problema maior estava com o orçamento, pois o público não atingiu o esperado, três mil. Diante da dimensão que foi esta edição, a expectativa era que conseguisse alavancar um maior público, já que as atrações estavam mais cosmopolitas e de gêneros distintos. Mesmo diante dos obstáculos, desde a primeira edição o Coletivo Suíça Bahiana ocupou diversos territórios sônico-musicais, como Apogeu, Centro de Cultura, Praça Barão do Rio Branco, Teatro Carlos Jehovah e o Viela Sebo Café em Vitória da Conquista, mostrando como é importante ocupar os espaços e trazer as pessoas para interagirem com a cultura. Ao trazer dezenas de artistas para se apresentarem na região, o coletivo começou a trabalhar não só a formação cultural, mas a conscientização do papel de mobilização que a cultura tem na população.

Em 2012, a terceira edição do Festival Suíça Bahiana contou com uma programação musical diversificada da mesma forma que nas edições passadas, dessa vez com um novo slogan “Pode chamar todo mundo”. A primeira diferença das edições anteriores é em relação ao número de dias que passou de três para dois, acredita-se que a segunda edição impactou na diminuição de um dia de programação. A segunda diferença foi o local que novamente mudou, a Arena Miraflores acabou sendo o espaço escolhido para realização do evento. O que permaneceu foi o apoio da Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista.

O Coletivo Suíça Bahiana começou a defender a ideia de que a terceira edição do evento trazia um novo conceito de cena musical. O que eles argumentavam é que na década passada, perceberam que em Vitória da Conquista houve um crescimento de cenas que se desenvolveram de forma totalmente independente. Primeiro o rock, depois o reggae e se

direcionando logo após para a música eletrônica. Estes gêneros musicais eram movimentados por eventos que tinham públicos específicos e que eram organizados e compartilhados pelos atores humanos e não humanos, humanos por terem produtores e público que aderissem ao estilo e não humanos por conta dos espaços, materialidades e elementos que formavam a cena. Vale lembrar que as comunidades se misturavam como apontado no tópico anterior. Na verdade, a ideia do coletivo era aproximar ainda mais os nichos específicos da cidade.

O FSB quis, então, reforçar uma nova esfera no cenário musical da cidade, proporcionando um cosmopolitismo estético dos gêneros musicais e repensando as cenas, fazendo com que os estilos convivessem no mesmo ambiente com respeito às diferenças e ideias. O Coletivo Suíça Bahiana se inseriu neste contexto, e foi um dos principais responsáveis pela consolidação da cena alternativa no início de 2010, não só fazendo as conexões locais como também as nacionais, através do Circuito Fora do Eixo. Vale destacar que toda essa transição, está relacionada com o uso da tecnologia e as novas práticas de escuta, sem contar que os estilos musicais estão dentro da mesma esfera do alternativo. Ainda em 2012, o coletivo produziu os festivais Grito Rock (parceria com o Fora do Eixo), Festival da Juventude (parceria com a prefeitura) e Rock Cordel (parceria com o Banco do Nordeste), além dos eventos semanais, como Noites Fora do Eixo e Sexta Básica, que já ocorriam desde a edição anterior.

O fator interessante é o número de artistas que começaram a circular no interior do estado, mesmo sabendo das dificuldades financeiras e de público. Diante de todos os problemas, o coletivo acabou trazendo para a cidade nomes como Criolo, Leoni, Pepeu Gomes, Scambo, Maglore, entre outros. Esta edição tornou-se o produto de todas as parcerias, ideias e atividades realizadas ao longo do ano na cidade. Além das performances ao vivo, o evento contou com apresentações teatrais, palestras sobre produção cultural; musical, oficinas e debates sobre as redes de festivais e economia da cultura, algo já visto na segunda edição.

A cada edição torna-se perceptível que o festival deseja agregar um maior público, atrair principalmente o público jovem, formado, em sua maioria, por estudantes universitários, porém a cada ano tenta chamar atenção dos demais públicos para que possam, também, consumir o evento. Foi uma edição marcada principalmente pelas estratégias de gosto, ou seja, o foco era conhecer os diferentes nichos da cidade e fazer um evento que dialogasse com um maior número de gêneros musicais, trazendo os seguintes artistas: Achilles Neto e Complexo Ragga, de Vitória da Conquista; Scambo e Diamba, de Salvador; o grupo de rap Conecrew Diretoria, do Rio de Janeiro; as bandas paulistas Vivendo no Ócio e Shadowside; o

gaúcho Pouca Vogal, projeto paralelo idealizado por Humberto Gessinger, líder do grupo Engenheiros do Hawaí, e Duca Leindecker, da banda Cidadão Quem.

Para lançar a 4ª edição do Festival Suíça Bahiana, o produtor do evento convidou o cantor e compositor Wado (Figura 16), um dos fundadores do grupo Fino Coletivo, lançando, assim, a nova edição e preparando o público como um esquentado do festival. Curiosamente o artista não passou pela capital Salvador, apenas pelas cidades de Vitória da Conquista e Feira de Santana, uma estratégia realizada pelos coletivos Feira Noise e Suíça Bahiana para que seus fãs tivessem que sair da capital e ir para o interior.

Figura 16 - Show de Wado em Vitória da Conquista



Fonte: Foto de Rafael Flores.

O show marcou o lançamento da edição, fazendo uma maior divulgação do FSB. Muitos produtores de festivais independentes lançam o evento sempre com um show de algum artista que esteja com maior visibilidade na cena alternativa, contribuindo para aquecer o evento e chamar atenção não só dos fãs dos artistas como prospectar outros públicos. Diferente dos anos anteriores, o evento aconteceu em três locais distintos. Os dois primeiros dias especiais aconteceram em ambientes intimistas e contou com ingressos limitados. Café Society, Viela Sebo-Café e Clube D'Waler foram os espaços escolhidos, cada um em um ponto distinto da cidade, foi um evento que dividiu as atrações de acordo com o público. As escolhas dos locais limitariam o público, já que cada espaço possui um número específico de bilheteria e, dessa forma, os pequenos artistas foram alocados para os espaços menores, já prevendo que o público seria restrito: Júlio Caldas e Benjamim, os grupos Dost e Manzuá, ambos da Bahia tocaram no Café Society e Viela Sebo-Café, enquanto Marcelo Jeneci, Larissa Luz, Bnegão, Edy Star, Scambo, Las Taradas (Argentina), Camisa de Vênus, Canto dos Malditos na Terra do Nunca e Cascadura apresentaram-se no Clube D'Waler que é um espaço grande e que atenderia o público dos artistas.

Embora não tivesse dois palcos como na segunda edição, nem o mesmo número de apresentações e dias, o evento continuou com o público próximo, talvez a segunda edição tenha recebido mais pessoas por conta do tamanho da edição, porém a terceira estava mais consolidada, o público já entendia qual era a proposta do evento e quais gêneros musicais o público da região iria prestigiar.

O tema desta edição foi “Descubra o Novo”. Segundo o produtor Gilmar Dantas, a ideia de trazer o festival para espaços como o Café Society parte da premissa da valorização da cena local. Para Dantas (2019, entrevistado pelo pesquisador), “é importante valorizar os lugares que mantêm a cena viva. Então espaços que funcionam com programações semanais, que fazem a formação de público e contribuem para a renovação do cenário cultural da cidade não podem ser excluídos do festival”, explicou sobre a escolha de outros espaços para execução do festival. Essa reestruturação foi interessante, uma vez que conseguiu aproveitar as territorialidades sônicas-musicais da cidade, como também fazer com que os artistas com público reduzido não tivessem uma evasão na sua apresentação. Isso pode ser bom para o produtor, numa visão estratégica, porém para o artista a visibilidade de tocar para um maior público não aconteceu.

Bandas tradicionais do rock baiano, Camisa de Vênus e Cascadura, se apresentaram no mesmo dia que as gerações mais recentes, como a instrumental Vendo 147 e a hardcore Dona Iracema. Outro importante nome, o artista Edy Star, que fez uma participação no show do músico baiano Ayam Ubráís Barco, tocou pela primeira vez na cidade depois de anos de carreira. O disco de Ubráís, “¡Partir O Mar Em Banda!”, teve influências do álbum “Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10”. Dessa forma, acabou convidando Edy Star para o show, já que o músico é o único sobrevivente do grupo do qual faziam parte Raul Seixas, Sergio Sampaio e Miriam Batucada, responsáveis pelo antológico disco gravado em 1971.

Marcelo Jeneci, Scracho e Móveis Coloniais de Acaju eram a linha de frente do festival, que também contou com atração internacional Las Taradas, da Argentina. Além do rock, outras sonoridades, como Larissa Luz e Manuela Rodrigues, o pagode eletrônico do duo A.M.A.S.S.A e Júlio Caldas, foram atrações desta edição. É interessante ressaltar que a Bahia tem artistas diversos e o festival serve como uma vitrine para o panorama musical da região. Um dos problemas desta edição foi com o cantor Marcelo Jeneci, o artista decidiu não realizar o show, pois, segundo ele, o cachê não tinha sido pago no dia de sua apresentação, como tinha acordado. O público presente não gostou da notícia, ainda mais sabendo que o Jeneci se

encontrava na cidade. O festival acabou ocorrendo e recebendo críticas dos fãs de Marcelo Jeneci, assim Gilmar Dantas teve que explicar a situação no dia do evento nas redes sociais.

Mesmo diante de tantos enfrentamentos e uma pausa de três anos, a quinta edição do Suíça Bahiana retornou em 2017 com um novo slogan: “O Novo Sempre Vem”. Quando questionado qual o motivo desse hiato, Gilmar Dantas prontamente reforçou a dificuldade de conseguir recurso público para manter o evento anualmente.

O fato de nunca termos um financiamento público nem de grande empresa fez com que a gente parasse por um período. O Festival Suíça Bahiana nunca foi apoiado por nenhum edital, então geralmente a gente passa o ano seguinte pagando os débitos da edição anterior, e isso inviabilizou algumas edições a dar continuidade (DANTAS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Se observarmos com maior atenção a Lei Nº 12.365 que dispõe sobre a Política Estadual de Cultura na Bahia e institui o Sistema Estadual de Cultura, entre os princípios orientadores da desta lei está a territorialização de ações e investimentos culturais, assim como a valorização do trabalho, dos profissionais e dos processos do fazer cultural e artístico. A partir dessas orientações, a territorialização representa um fator primordial, e é uma das diretrizes da Secretaria de Cultura, ou seja, assumir os territórios de identidade como política para assegurar a atenção à diversidade de manifestações culturais em todos os territórios do estado com o intuito de levar as políticas culturais ao interior e à periferia de Salvador é um fator essencial.

A territorialização é um requisito das políticas culturais na Bahia, porém o Festival Suíça Bahiana teve mais uma edição sem captar recursos financeiros públicos. O FSB possui algumas parcerias com empresas da cidade, mas não é o suficiente para manter o evento com as contas pagas, desse modo o produtor e seu coletivo passou o ano pagando as contas da edição passada. Após a pausa do evento, a identidade visual trouxe uma fênix, símbolo da renovação e da resistência, desenhada pela artista baiana Uly Flôres. Além da nova identidade visual, o evento também mudou de endereço, desta vez o festival migrou para uma casa de shows raramente usada para eventos do gênero, o Villa Music, pois, segundo uma das organizadoras do festival, Ana Luiza Dias (2019, entrevistada pelo pesquisador), além de ser amplo, confortável e acessível, o espaço “possuía todos os alvarás de segurança, atendia todas as normas dos órgãos em Vitória da Conquista, o que é raro se tratando de espaços na cidade”, destaca a produtora. Para a jornalista Laís Vinhas, o Suíça Bahiana sempre esteve preocupado com seu público e cada mudança de uma edição para outra refletia no objetivo central do festival:

Fomentar a arte é sempre uma iniciativa importante para qualquer cidade. Em se tratando de uma cidade do interior, como Vitória da Conquista, com muitas potencialidades musicais e culturais, essa importância é ainda mais evidente. Diante disso, são fundamentais festivais como o Suíça Bahiana, visto que não só apresentam ao público o cenário alternativo de música, que não chega com facilidade às pessoas através do circuito comercial, mas também porque proporcionam aos artistas um espaço e uma visibilidade que muitas vezes são inacessíveis. Além disso, o Festival Suíça Bahiana coloca a cidade no rol do leque de festivais culturais do estado da Bahia, o que torna o evento ainda mais relevante (VINHAS, 2019, entrevistada pelo pesquisador).

Como descreve a jornalista, o evento movimenta uma série de fatores no cenário musical, sempre preocupados com suas atrações e a expectativa do público para o evento. Nesse sentido, a grade de shows que aconteceu entre os dias 24 e 26 de novembro ganhou repercussão em todo o país. O site especializado Popload publicou uma matéria com todas as bandas e artistas que se apresentaram na quinta edição do FSB. O jornalista Lúcio Ribeiro (2017, ONLINE)¹¹⁵ aponta na reportagem que Vitória da Conquista é como uma espécie de “Manchester do Nordeste”, por conta do seu tamanho e da efervescência de uma cena independente proporcional à cidade americana, destacando ainda o seu desenvolvimento econômico e educacional.

Nesta quinta edição, o festival recebeu 15 atrações, dentre elas: Ventre (RJ), Selvagens à Procura de Lei (CE) – ambas se apresentaram no Lollapalooza em 2018 –, The Baggios (SE), indicada ao Grammy Latino em 2017, Pedro Pondé (BA), Barro (PE) e Dingo Bells (RS), Mombojó (PE) e Dead Fish (ES), além dos artistas locais como Fred Sampaio e Supremo, Achilles Neto e Ana Barroso, Dost, Dona Iracema e Cama de Jornal, algumas já tocaram em outras edições do FSB. Um dos diferenciais do evento foram os afters¹¹⁶ com festas de discotecagem já conhecidas pelo público alternativo conquistense. DanceHallVibez, Xcania e Trance4Friends, por exemplo, fizeram parte da programação.

Desde a última edição do festival, o Coletivo Suíça Bahiana tem trabalhado com outros eventos, como o Devaneios Sonoros, Veraneio e Festival Próxima Estação, pois, de acordo os produtores, a cidade precisa ter mais intervenções culturais e por isso apostaram em shows de artistas e bandas como Márcia Castro, Scambo, Anelis Assumpção, Lazzo Matumbi, Torture Squad, dentre outros. É importante compreender a relevância da atuação do coletivo

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.popload.com.br/cena-mapinha-do-rock-vitoria-da-conquista-na-bahia-especie-de-manchester-do-nordeste-anuncia-o-festival-suica-bahiana/>. Acesso em: 26 maio 2020.

¹¹⁶ É um termo inglês para designar um evento que ocorrerá após uma festa. Significa o mesmo que “after party”, uma festa que ocorre depois da festa principal.

para a cidade e na consolidação do FSB como um festival com caráter inovador e independente, mesmo diante das dificuldades, pois

produzir cultura em Vitória da Conquista com a frequência que nós produzimos é uma forma de resistência. Passamos dois anos sem realizar o festival, mas nesse período continuamos produzindo e esse retorno acaba também sendo uma forma de amplificar para a cidade o que temos feito (DIAS, ONLINE, 2017).¹¹⁷

Por conta dessas atividades paralelas, o FSB não só criou uma identidade visual nova como também restabeleceu novos rumos para a trajetória do evento. Os artistas locais também vêm ganhando destaque, a exemplo de Achiles que foi atração do grandioso DoSol potiguar em 2017, um dos maiores festivais do Nordeste. Poder-se-ia destacar o que Raymond Williams (2011) aborda em relação à cultura, para o autor, ela é um sistema social, material e produtivo uma espécie de “cultura-como-produção” (GOMES, 2019), que implica em relações sociotécnicas de produção cultural, ou seja, em formas culturais estéticas. Isso nos faz refletir sobre as práticas sociais dos grupos que produzem eventos como o FSB, criando estéticas próprias e mecanismos de funcionamento, desde a entrega de um copo no evento, para criar sustentabilidade e gerar menos impactos dos recursos naturais, até a formação do público em relação às questões de produção cultural independente, reconhecendo os artistas locais e fazendo uma seleção que possa ser mais diversa, além de dar visibilidade aos artistas locais, como foi o caso do cantor Achiles.

A gente abre inscrição pra bandas se inscreverem (na última edição teve bandas de vários lugares da América Latina) e buscamos contemplar representatividade feminina, qualidade artística e cultural, artistas que nunca se apresentaram na cidade e artistas que já se apresentaram com grandes shows e que deixaram saudade no público. Montamos uma equipe de curadoria com representantes de vários estilos musicais (rap, rock, heavy metal, MPB, etc. (DANTAS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

É extremamente importante criar estratégias e mecanismos que busquem dar visibilidade a novos artistas, bem como à questão de gênero, uma vez que há muitas bandas formadas por mulheres, mas que nem sempre têm o mesmo espaço no rock como uma banda majoritariamente masculina, além disso os curadores são selecionados a partir de suas experiências profissionais com os diversos estilos musicais.

¹¹⁷ Disponível em: <http://revistagambiarra.com.br/site/festival-suica-bahiana-o-novo- sempre-vem-e-o-mote-da-quinta-edicao/>. Acesso em: 27 maio 2019.

Após seu retorno, em 2018, ocorreu a sexta edição do Festival Suíça Bahiana, realizado entre os dias 19 e 21 de outubro, no Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, dessa vez em um espaço público administrado pela SecultBA. Nessa edição, o tema do festival foi “Do Cimo do Morro da Tromba ao Underground da Serra do Piripiri”, fazendo referência aos cem anos do poema “Do Cimo do Morro da Tromba”. Trata-se de uma das obras mais aclamadas da história de Vitória da Conquista, escrita pelo poeta e escritor Maneca Grosso. Diferente dos anos anteriores, esta edição contou com evento prévio, conhecido como *warm-up*¹¹⁸, um “aquecimento” para apresentar ao público a programação do festival. Prática comum entre os festivais independentes (não é um lançamento do evento como ocorreu na edição anterior com o show de Wado, mas tem semelhanças), o *warm-up* é uma forma de divulgar e até mesmo de apresentar para aqueles que não conhecem a proposta do festival e ter a oportunidade de saber o que será o evento.

Os produtores do Suíça Bahiana resolveram recorrer ao *warm-up* a fim de ganhar mais público, fazendo com que os fãs do evento já pudessem sentir o clima e prospectar outros nichos. Praticamente com um mês de antecedência do festival, o rapper Rael da Rima fez um show no intuito de animar o público para a sexta edição. A escolha pelo rapper é justamente pela linha que a curadoria escolheu para a edição, autoral e mais diversificada. O artista é natural de São Paulo, cantor, compositor e rapper brasileiro que fez parte por mais de 15 anos do grupo paulistano Pentágono, no qual gravou quatro discos autorais e em 2012, Rael iniciou carreira solo. Mesmo não estando na grade do festival, o cantor tem uma trajetória longa em relação aos artistas selecionados para o evento, isso é interessante, pois faz com que o público do cantor queira conhecer o Festival Suíça Bahiana, uma vez que se Rael está participando, gera valor simbólico para o festival e com isso os fãs do rapper irão querer conhecer as demais atrações.

No entanto, o público que prestigiou o show do rapper não foi tão grande, talvez em razão de não ter uma cena tão forte na cidade ou por que os ingressos não estavam baratos, com valores entre R\$25,00 e R\$50,00. A falta de patrocínios e financiamento público faz com que as entradas sejam elevadas, principalmente para uma cidade do interior da Bahia, isso é um dos problemas por ser um festival independente, já que sem recursos os valores de bilheteria são mais elevados. Por vez, percebe-se que a tentativa de criar um aquecimento para o festival não foi produtivo, gerando, assim, mais dívidas para os produtores e complicando o orçamento já apertado.

¹¹⁸ Termo inglês que designa a realização de eventos prévios, um aquecimento para o evento principal.

A edição de 2018 contou com shows de nomes nacionais e internacionais na escalação do seu *line-up*. Durante os três dias de festival apresentaram-se as bandas Supercombo, Maglore e o cantor Rubel, ambos brasileiros, além da cantora argentina Cata Raybaud e das bandas Fiebre Séptica e La Pichanga, naturais do Chile. Estas foram as bandas e artistas principais que tocaram no evento, os gêneros musicais variaram entre o indie rock da Supercombo ao ritmo latino da cantora Cata Raybaud (Figura 17).

Figura 17 - Shows de Cata Raybaud no FSB



Fonte: Foto de Duane Carvalho.

A artista tem três álbuns lançados com referências de outros países, como Venezuela, Uruguai, México, Chile, Brasil, Colômbia e Espanha. Seus álbuns são todos disponíveis por plataformas de *streaming*¹¹⁹ e para download na sua página oficial. Quem também aproveita as plataformas como mecanismo de divulgação e compartilhamento do trabalho é a Supercombo, banda brasileira criada em 2007, na cidade de Vitória (ES). A banda capixaba, desde 2008, centra suas atividades em São Paulo, possuem cinco álbuns de estúdio e três EPs virtuais, ambos disponíveis em plataformas de *streaming*, o que reforça nossa discussão nos capítulos anteriores sobre os novos formatos de consumo musical, já que a indústria fonográfica vem perdendo espaço na produção de discos.

Outra grande atração do FSB é a banda baiana Maglore que mistura rock alternativo e MPB, formada em meados de 2009 em Salvador, o grupo já tocou em outras edições do evento e também na extinta “Noites Fora do Eixo”. Pela primeira vez em Vitória da Conquista, o cantor e compositor Rubel, em 2013, lançou seu primeiro trabalho intitulado Pearl. A canção “Partilhar” entrou para a trilha sonora da telenovela Malhação: Vidas

¹¹⁹ Streaming é a transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo.

Brasileiras, criando uma atmosfera boa para angariar visibilidade a sua música. No ano de 2017, o cantor foi contemplado pelo edital da Natura Musical para lançar seu segundo álbum. Grande parte dos artistas independentes aproveita os editais de cultura para fomentar o trabalho e empresas como a Natura acabam investindo muito no setor musical, a marca acaba sendo uma importante representante de empresas apoiadoras em cultura, aqui na Bahia muitos eventos e artistas são financiados pelo Natura Musical.

Percebe-se que nesta edição as bandas independentes, mais uma vez, demarcaram o evento, é evidente que a proposta do festival seja apresentar as novas bandas e aquelas não tão conhecidas pelo público massivo. Gilmar Dantas, em entrevista para o jornalista Marcelo Ferraz, destacou que desta vez ampliaram o número de atrações internacionais e a ideia era fortalecer ainda mais esse intercâmbio com a América Latina. “Foi surpreendente o número de bandas chilenas e argentinas que demonstraram interesse em tocar no festival e tenho certeza que a identificação com o público do sertão baiano será grande” (DANTAS, 2018, ONLINE)¹²⁰.

O Suíça Bahiana também contou com atrações locais, como Luíza Audaz, Ana Barroso e Complexo Ragga e do estado da Bahia, Erasy, InnerCall, Mórficos, Roça Sound, Sangue Real Tr MC e Kbsativa. Dar espaço aos artistas locais é algo que grande parte dos festivais independentes costuma fazer. A cantora Luíza Audaz, por exemplo, ganhou mais visibilidade enquanto artista local depois de sua apresentação. Em um comentário no Instagram oficial do FSB, uma pessoa comentou que não conhecia a artista, mas que tinha ficado impressionado, conforme a Figura 18, a seguir:

¹²⁰ Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/09/12/festival-suica-bahiana-anuncia-lineup-para-a-sua-sexta-edicao/>. Acesso em: 27 maio 2020.

Figura 18 - Comentário sobre Luiza Audaz



Fonte: Print do Instagram do FSB.

Saindo do território baiano, tocaram no evento a banda Molho Negro (PA); Young Lights (MG); TaguaTagua (SP) e Marcelo Gross (RS), totalizando 25 atrações nessa sexta edição. Boa parte da programação foi selecionada via edital, que contou com cerca de 280 inscrições, segundo os organizadores. Já os valores dos ingressos variaram entre R\$25,00 (ingresso individual meia) e R\$150,00 (passaporte inteira), nas edições anteriores o valor era um pouco menor, foi aumentando gradativamente, principalmente, em relação à grade dos artistas de cada edição e o espaço de realização do evento, além de ajudar no pagamento da produção. A Figura 19, adiante, ilustra alguns momentos do evento.

Figura 19 - Shows do FSB de Molho Negro e Morficos



Fonte: Foto de Duane Carvalho.

Além das performances artísticas, outras atrações, como um festival de cerveja artesanal, vila gastronômica e flash tattoo, ocorreram ao longo dos três dias de evento. Isso aponta que os festivais independentes buscam trazer novos elementos para compor o evento, através das experiências coletivas que o público tem no espaço, além das apresentações musicais. Essa ampla rede cultural construída em torno do festival envolve o compartilhamento de valores, interesses e afinidades, agenciando novas formas de consumo dos produtos culturais e dos atores que integram a comunidade musical. Vinhas (2019, entrevistada pelo pesquisador) acrescenta que:

Os eventos culturais que promovem oficinas e feiras, como o Suíça Bahiana, com certeza têm uma visão ampla do que é o fazer cultural. Nesse sentido, com as oficinas inclusas na programação, o público passa a ser não apenas ouvinte ou espectador, ele se torna ativo no processo, ele tem voz no debate, o que para mim representa um ganho enorme, pois a aprendizagem é mais significativa quando há essa troca e você pode ser atuante no evento. O Festival Suíça Bahiana valoriza a diversidade, amplifica a representatividade da arte alternativa, da música independente, então essa programação diversificada é plenamente conectada à proposta do Festival, são múltiplos artistas interagindo literalmente com o público. Porém, acredito que a programação de oficinas deveria ganhar mais atenção do público, para tanto, os produtores poderiam elaborar estratégias para que essas atividades tivessem visibilidade, para envolver sempre um número maior de pessoas.

O FSB é pensado para atrair pessoas que queiram experienciar o evento e participar de tudo que ele proporciona. Mas como destaca Vinhas (2019), os festivais independentes precisam chamar mais atenção para a programação que ocorre além dos shows, isso vem acontecendo nos festivais aqui analisados, mas é sabido que o público precisa se engajar mais ao evento. A programação é anunciada com certa antecedência, o que já ajuda o público a se programar para participar das ações e experiências que o festival proporciona.

Assim, as experiências tornam-se as histórias que se contam aos amigos, as lembranças que serão guardadas, e o conjunto daquilo que nos define como indivíduos que consomem cultura, em que os participantes estabelecem códigos que marcam as práticas individuais e coletivas, partilhando, assim, sensibilidades que o festival promove, ou seja, aquilo que filósofo francês Jacques Rancière (2005) denomina “partilha do sensível”, no intuito de mostrar que as experiências musicais tornam-se partilhadas quando resultam na articulação de ações coletivas, envolvendo a estética e a política.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao

mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

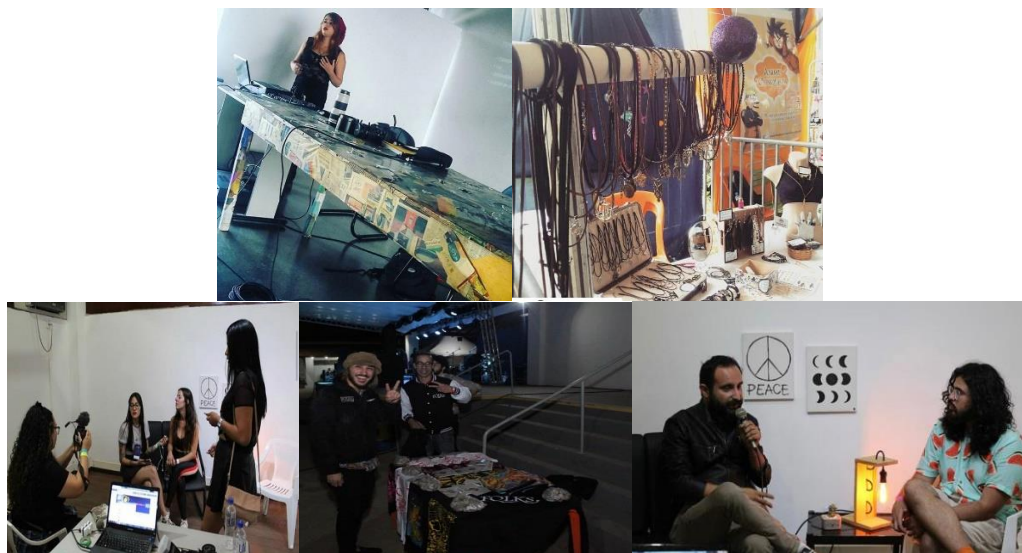
Logo, a expressão “partilha do sensível” sugere também um espaço de disputas por esse comum, um terreno em que conflitos são estabelecidos a partir da pluralidade das práticas humanas. Quando o FSB em cada edição promove formatos distintos do festival, articulando estratégias de valorização e de gosto, faz com que a experiência vá além de apenas consumir um produto. Quando se narra sobre os festivais de música aos amigos, por exemplo, sobre como foram os shows, significa basicamente falar sobre os produtos que o evento ofereceu: a música, o espaço, os elementos extras (oficinas, mesas etc.) e a experiência individual e coletiva.

As narrativas dos públicos variam desde como foi a chegada ao lugar, quais eram as marcas patrocinadoras espalhadas pelo espaço, em qual território ocorreu, as opções de alimentação, brindes oferecidos, estrutura do evento, esquema de compras, filas e, claro, as performances ao vivo dos artistas – o indivíduo acaba contando toda a sua experiência do festival, indo além do show. Uma vez que, para Rancière, as práticas artísticas favorecem essa mudança, porque são formas de produzir ação e partilhar o comum, são “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Por isso, cabe reconhecer o campo artístico também como essencialmente político, como responsável pela reconfiguração de uma esfera comum, já que produção, distribuição e consumos estão conectados entre os diversos atores que compartilham essas experiências.

Fazer uma tatuagem no evento representa não só um registro, mas guardar uma memória afetiva do momento e local que ela foi realizada, permitindo a troca de experiência sensível com a proposta do festival. Por isso, pela segunda vez, o produtor do FSB levou tatuadores para o espaço. Mais uma vez, a sustentabilidade foi foco do Suíça Bahiana, recolhimento das latas de cerveja para posteriormente serem entregues aos recicladores foi uma das ações de conscientização ambiental. Alimentação saudável e vegana foi outro atrativo do FSB, os produtores já haviam promovido nas edições anteriores, mas esta foi um pouco mais rigorosa, as barracas de alimentação eram todas derivadas de produtos veganos. Ademais, não poderia faltar em eventos musicais independentes as barracas das bandas que expuseram CDs, DVDs, camisetas, bottons, entre outros materiais, para que os fãs pudessem

adquirir os produtos de seus grupos favoritos. A Figura 20, portanto, mostra a participação desses segmentos no ambiente do evento, a seguir.

Figura 20 - Equipe de tatuagem do evento, oficinas de fotografia e audiovisual, feira e debates



Fonte: Foto de Duane Carvalho.

Esta foi a última edição do Suíça Bahiana, em 2019. O coletivo que produz o festival realizou alguns eventos na cidade, pois quando se finaliza uma edição começa todo um trabalho de pós-produção, levando assim alguns meses para iniciar uma nova edição, cerca de seis meses de pré-produção. Ao ser questionado sobre se a cidade tem um público interessante para o festival, Dantas (2019, entrevistado pelo pesquisador) argumentou que existe um público na cidade, “Conquista, por conta de ser cidade universitária, atender várias cidades próximas, do clima frio e não ter praia, sempre foi um lugar que soube abraçar a música autoral e isso pode ser visto nos eventos que realizamos”. O produtor também acrescenta que o festival se espelha em outros eventos e isso faz com que em cada edição o Suíça Bahiana possa ser ainda maior e inovador, “temos como referência festivais de todo o Brasil afora, principalmente Bananada (GO), DoSol (RN), Feira da Música (CE), Goiânia Noise (GO), Porão do Rock (DF), que são os eventos que a gente acompanha presencialmente” (DANTAS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

É possível identificar nos diversos fazeres artísticos a pretensão de construir estratégias para promoção cultural da cidade. Com o Suíça Bahiana não seria diferente, o festival promove um espaço voltado não só à economia criativa da cultura para a região, mas fortalece a própria produção, circulação e consumo da cultura musical independente. Pode-se destacar que os distintos nichos de público de um festival estabelecem comunidades

constituídas em aspectos subjetivos, como emoção de vivenciar o evento, simbologia e identificação com o produto que é oferecido (performances ao vivo, gastronomia, oficinas, warm-up etc.). Cria-se, assim, uma valorização de concertos, circuitos e festivais independentes acerca das experiências ao vivo e os processos de sociabilidade que emergem na cena musical.

4.5 FESTIVAL FEIRA NOISE

Antes do Festival Suíça Bahiana iniciar suas atividades em Vitória da Conquista, em 2009 foi criado o Feira Coletivo Cultural na cidade de Feira de Santana, organizado pelo produtor Joilson Santos, responsável por um dos mais atuantes coletivos culturais do estado, sendo um nome fundamental para a produção musical no interior da Bahia. Natural de Itaberaba e residente em Feira de Santana há 18 anos, ele é fundador e coordenador do coletivo que realiza shows, eventos e idealizador do Feira Noise Festival, um dos festivais mais importantes do cenário independente no interior do estado, assim como o FSB da região sudoeste. O festival também nasceu em 2009, junto com o coletivo, a primeira edição contou com 20 atrações em dois dias de evento. Artistas de vários estados do Brasil foram selecionados para compor a grade da primeira edição. O principal foco do coletivo Feira Noise era motivar e fomentar a cena musical e artística da cidade, tentar viabilizar os eventos, discutir e debater políticas culturais para a cidade. O produtor acrescenta que:

antes de criarmos o coletivo existia uma certa apatia, rolava pequenos eventos com péssima estrutura e a gente achava que poderia a partir de uma qualificação dos agentes, da mudança do discurso fortalecer a cena autoral da cidade bem como qualificar a ponto de a gente conseguir melhores resultados de todo mundo. Então as bandas conseguiriam fazer shows com melhor qualidade, melhor estrutura e também gravar melhor, entender melhor como divulgar o trabalho, enfim, era uma série de coisas que a gente queria propor a partir do coletivo e da leitura que a gente tinha de nossa cena cultural (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Assim como o produtor do Suíça Bahiana Gilmar Dantas, Joilson Santos vem atuando em conselhos culturais, colégios setoriais de música e no Fórum Permanente de Cultura de Feira, além de ser músico, baixista da banda Clube de Patifes e do grupo de metal Erasy. Para o produtor, lançar o evento em 2009 proporcionou reconfigurar a cena musical não só da cidade de Feira de Santana, mas de todo o estado baiano:

desde que começamos a trabalhar com shows, em 2006, realizando um ou outro evento começamos a perceber o potencial de público na cidade para diversos estilos. E a gente sabe que o público se forma e se amplia a partir do acesso, então na medida em que outros estilos vão ganhando espaço o público vai aumentando. Acho que é uma cena criativa, enfrenta as dificuldades com inteligência, além do mais esta é uma cena muito melhor estruturada se comparada com décadas passadas, mais profissional, os artistas têm produzido mais e com qualidade, claro que me refiro à cena independente, que para mim vive em constante evolução. Falando em circulação, acho que ainda há muito para superar, a Bahia é grande, e pode ser um polo importante de turnês, mas falta investimento, falta mais atores nas cidades, principalmente nos centros regionais, promovendo shows e ampliando essa circulação, mas temos micro rotas que funcionam muito bem e precisamos pensar em como ampliar essas rotas ou estimular o nascimento de mais micro rotas pelo estado (SANTOS, ONLINE, 2016).¹²¹

O surgimento do Feira Noise veio modificar a cena independente da cidade, trazendo alternativa cultural para a população e criando novos territórios de circulação da música independente. Além de integrar as diversas manifestações artísticas como artes visuais e teatro, o intuito principal do evento é fortalecer o cenário independente local interligando Feira de Santana, o estado e o país por meio do trabalho colaborativo em rede. Dessa forma, a música autoral e independente torna-se a válvula propulsora, corroborando para que ocorra uma interação entre os artistas locais e globais do cenário alternativo em Feira de Santana.

Desde a sua primeira edição, o Feira Noise vem estruturando seu evento para que outros segmentos, além das performances ao vivo dos artistas, fizessem parte da política do festival. Uma das marcas do evento é abrir espaços para debates e discussão, com intuito de desenvolver, de forma crítica, a produção cultural no estado da Bahia, incentivando a discussão sobre as políticas públicas e também estimulando a cadeia produtiva cultural local. Os festivais independentes têm essa preocupação de serem um espaço no qual o público possa ter acesso a várias atividades ligadas à produção cultural, até mesmo para conhecer um pouco da realidade da produção cultural no estado e suas particularidades. Talvez a maior dificuldade seja criar uma cultura da participação, pois nem sempre as atividades propostas, tais como debates, palestras e oficinas, conseguem atingir um público esperado. Claro que só o fato de existir dentro da programação é de extrema importância, fazendo com que o evento vá além de apresentações musicais, mas de formação cultural, com discussões primordiais sobre produção, circulação e consumo cultural e questões sociais também. E foi com este intuito que Joilson Santos resolveu juntar o Feira Coletivo à rede de coletivos em 2010,

¹²¹ Disponível em: <https://www.elcabong.com.br/papo-com-quem-faz-joilson-santos-colocando-feira-na-rotas/>. Acesso em: 25 jun. 2019.

desde então estamos junto com a rede de alguma forma. O Fora do Eixo foi fundamental na nossa formação e na metodologia de produção, aprendemos demais com a rede e com tudo que a rede compartilhava com todos os coletivos com a maior boa vontade. Aprendemos a divulgar melhor os artistas, a criar ambientes de formação de público, a fazer um festival, tudo isso foi aprendido adquirido no coletivo (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Foi a partir deste compartilhamento e trocas de experiências que o Feira Noise desenvolveu sua primeira edição, oficinas de produção e gestão cultural, debates sobre as políticas públicas do estado da Bahia, o resultado foi justamente o sucesso que o evento alcançou. As 20 bandas selecionadas para compor a grade fizeram com que o evento planejasse a sua segunda edição. Entre as principais apresentações estava a banda Velotroz da Bahia, sob forte influência da música brasileira dos anos 70, do rock'n'roll; dialogando com as tendências musicais, foi uma das selecionadas para compor o *line-up*. As letras da banda tratavam de relações entre pessoas, da natureza, da liberdade, da tecnologia, do tempo, do cotidiano, tudo de modo particular, tornando-a vencedora do Desafio das Bandas em 2011, promovido pelo Jornal A Tarde, de modo que o grupo formado por Giovani Cidreira (voz e violão), Tássio Carneiro (guitarra e teclado), Silvio de Carvalho (guitarra), Caio Araújo (contrabaixo), Maicon Charles (bateria) e Filipe Castro (percussão) se destacasse no cenário musical. Infelizmente, em 2013 a banda acabou e seus componentes iniciaram novas atividades no cenário musical independente, a exemplo de Giovane Cidreira.

Outra banda presente nesta edição foi a The Baggios, criada em 2004, na cidade de São Cristóvão, município sergipano. Formada por Julio Andrade (guitarra e voz) e Gabriel Carvalho (bateria), o duo têm colecionado diversos trabalhos e participado de importantes projetos locais, como o Encontro de Compositores, o festival Sanguinho Novo (liderado pela banda Cascadura), o Vila do Rock (homenagem do Teatro Vila Velha ao mês do rock em 2011) e o Vila da Música (desdobramento do Vila do Rock). Com três álbuns, três EP's e um DVD ao vivo, o The Baggios também ganhou em 2010 o Prêmio Nacional da Associação das Rádios Públicas do Brasil (Arpub) com a música "Em Outras". Além de clipes veiculados em diversos canais especializados. Vale lembrar que dois álbuns estiveram nas listas de "Melhores do Ano", e a música "Sem Condição" foi eleita pela revista Rolling Stone como uma das melhores de 2013. Selecionar bandas e artistas que já possuem visibilidade na cena musical atrai o público e estrategicamente vende o festival, a The Baggio, por exemplo já tocou no Festival Lollapalooza, Virada Cultural de São Paulo, Festival Porão do Rock e Porto Musical.

Entre as atrações locais, apresentaram-se a feirense Os Nô Cego, banda que surgiu no início de 2007, por quatro jovens baianos: Márcio Punk (vocal e arranjos) Skarro (contrabaixo), Layon (guitarra) e Joy (bateria). O som desse quarteto misturava guitarra, bateria pesada e elementos inusitados como flauta, metalofone, corneta, entre outros. O grupo foi influenciado pelo rock dos anos 80, com referências de bandas pós-punk. Quem também estava presente na grade foi a banda A Joseph K?, referência do cenário rock nordestino. O grupo surgiu no final de 2003, em Fortaleza no Ceará. Da sua formação original, o único remanescente é o compositor, guitarrista e cantor Talles Lucena. Desde 2006 a banda se apresenta com Rildney Cavalcante na bateria e Johnny Wesley no baixo. Com a nova formação, a banda produziu trabalhos como o EP “De cabeça pra baixo” e os discos “Caos FM: direto da terra do nunca” e “The Full Time Rockers Club”. Há ainda a gravação de dois videoclipes, “Sonho urbano” e “Calourada”, sendo que este último esteve na programação da MTV Brasil entre os anos de 2008 e 2009. No mesmo ano que tocou no Feira Noise, a banda foi convidada para tocar num dos maiores eventos dos Estados Unidos: o festival de carros clássicos Woodward Dream Cruise, em Michigan.

Além das bandas citadas, a feirense Clube de Patifes, com 21 anos de carreira e um histórico relevante de mobilização em prol da música independente de Feira de Santana e região, formada por um grupo de estudantes da Universidade Estadual de Feira de Santana, entre eles o próprio produtor do Feira Noise, Joilson Santos, começou a compor músicas, misturando o blues com ritmos nordestinos, fazendo da banda um referencial para a cultura local da região. A banda utiliza elementos sonoros como o baião e o blues, característica relevante dos Patifes desde o começo, juntando-se às sonoridades inspiradas em músicas dos terreiros de candomblé. Para Joilson Santos, sua carreira como agitador cultural iniciou por conta de sua banda:

tudo começou com o Clube de Patifes. A gente era uma banda com disco lançado e querendo se movimentar, tocar, mas as oportunidades aqui e fora eram bem escassas. Criamos uma produtora Alcateia Produções e começamos a realizar diversos eventos inclusive um pequeno festival chamado Covil Independente, a gente fazia isso porque entendia que Feira tinha uma cena forte com muitos artistas, todos com dificuldades semelhantes e que essa movimentação iria impulsionar a cena como um todo. Produzimos diversos eventos de 2005 a 2009, e entendemos que criar um festival mais robusto era fundamental para aglutinar mais pessoas e funcionar como vitrine para a música independente local e regional. Assim foi realizada a primeira edição do festival ainda como Alcateia Produções (AP), mas já trabalhávamos desde sempre com essa lógica de coletivo e desde que a AP começou a atuar sempre chegava gente querendo colaborar

porque estavam gostando do que a gente estava fazendo e não queria que isso parasse.

Como apontamos no tópico anterior, a dificuldade de produzir eventos independentes no interior, faz com que os próprios atores da cena comecem a produzir shows e eventos com o intuito de fomentar a cena local. Muitos festivais independentes possuem eventos que antecipam a atmosfera do festival. Assim como o Suíça Bahiana, o Feira Noise criou o Fervura Noise, que é a prévia oficial do evento principal. O Fervura serve para aquecer os fãs em relação às atrações que se apresentarão nos dias do evento. Acontece ao longo do ano, entre uma ou mais edições, sempre com atrações de diversos estilos, pop, rock, blues, MPB, jazz, música regional e de diversos lugares. Diante do sucesso da primeira edição do Feira Noise, somando com o nascimento do Fervura Noise, em outubro de 2010 ocorreu a segunda edição do festival.

A segunda edição resolveu aumentar mais um dia, a fim de fortalecer o cenário independente local interligando a cidade através do trabalho em rede e do Circuito Fora do Eixo, proporcionando uma interação entre os artistas que participaram do evento e o público consumidor. O Centro de Cultura Amélio Amorim foi o espaço escolhido desde a primeira edição para ocorrer o evento. Essa edição teve como proposta discutir a produção cultural em Feira de Santana, as políticas públicas e ainda estimular a cadeia produtiva cultural local. Segundo o produtor, a intenção era organizar, fortalecer e conseguir potencializar a produção cultural do interior do estado. Santos (2019, entrevistado pelo pesquisador) argumenta que a:

primeira edição foi a mais simples e a mais difícil também, porque a gente não tinha experiência nenhuma com um evento de dois dias, e que recebia uma quantidade maior de bandas de outras cidades e região. Foram 20 bandas na primeira edição, dois dias de festival, conseguimos vender 307 ingressos a R\$ 10. O Festival custou pouco mais de 5 mil, e foi um sofrimento para cobrir esse prejuízo. Mas foi a edição fundamental para entendermos que era esse o caminho e que fazer um festival em forma de mostra de música com cada show durando cerca de 40 minutos era um formato interessante e que dava um panorama do que estava acontecendo de música na cidade e em outros estados.

Por isso, para a segunda edição foram propostos debates, palestras acerca das políticas públicas de cultura e oficinas, para completar a programação. Já no primeiro dia ocorreu um debate sobre a importância da cultura como fator preponderante para o desenvolvimento social e econômico de Feira de Santana. Foram convidados representantes da comunidade, como Bel Pires (Mestre de Capoeira e historiador), membro de conselho cultural, Silvio

Portugal e gestores culturais de outros estados, como Gabriel Cardoso (Lumo Coletivo de Recife).

Na programação foi possível realizar oficina de audiovisual, a ideia era utilizar ferramentas de baixo custo para a montagem de videocliques, ministrada por Igor Souto, cineasta baiano que atua nas áreas de curtas-metragens, documentários, videoclipe, série de TV, além de já ter sido premiado em diversas categorias do audiovisual. Também ocorreram oficinas de roteiro e desenho ministradas por membros do coletivo de quadrinistas baianos da Área 71 e palestras sobre música independente e o papel das bandas, imprensa e produtores e sobre a configuração do mercado musical, ministradas pelo produtor musical Dimmy Drummer, pelo produtor, jornalista e curador do Radioca Luciano Matos e pelo empresário e produtor cultural Eric Teller. Lançamentos de revistas, peças teatrais, food trucks, feirinha de discos, CDs e livros também ocuparam todo o território do centro cultural durante os três dias de evento.

Em relação à música, ao longo dos três dias de evento apresentaram-se as bandas e artistas: Casa De Vento (BA); Pastel De Miolos (BA); Parnaso Da Modernidade (BA); Rafael Damasceno (BA); Graveola E O Lixo Polifônico (MG); Maglore (BA); Diabolo Motor (PE); Deformity (BA); Voyeur (PE); Ladrões Engravatados (BA); Sátiros (CE); Ladrões De Vinil (BA); Pirigulino Babilake (BA); NANTES (SE); Endometriose (BA); Brown-Ha (DF); The Sams Hardcore Orchestra (SP); The Pivo's (BA); Ministereo Público (BA); Paulo Costa (BA); Clube De Patifes (BA); e Os Reis Da Cocada Preta (PB). Essa edição do Feira Noise foi uma das mais importantes, pois conseguiu estruturar o evento com diversas manifestações artísticas e fazer circular um maior número de bandas independentes. Sendo decisiva para que ocorresse a próxima.

A terceira edição do festival, em 2011, introduziu inovações. A primeira delas foi o Folia Noise, um tipo de pré-micareta alternativa, organizada pelo Feira Coletivo Cultural, com as bandas Maglore, Maryzélia e os “Coisinho” e Suinga. Outra novidade foram as diversas atividades que ocorreram entre 28 de outubro e 25 de novembro de 2011, o Feira Coletivo Cultural, evento em parceria com Circuito Fora do Eixo, ofereceu um leque de atividades, desde apresentações musicais, espetáculos de dança, palestras, oficinas, até exibições de filmes.

Podemos inferir que a ampliação do evento indica que Feira de Santana começou a ganhar visibilidade no mapa do cenário independente, cuja movimentação foi dando espaço para manifestações mais plurais da cultura, além de destacar a sua produtividade, mesmo que ainda seja um processo gradativo. Com um planejamento mais efetivo quando comparado às

das edições anteriores – que se realizaram em apenas um final de semana –, nessa terceira edição do Feira Noise o resultado da dinâmica de trabalho que vem sendo realizada desde 2009 na cidade, seguindo o exemplo de outros coletivos atuantes, como o próprio Suíça Bahiana e os demais coletivos de outras regiões, tornou-se essencial para Joilson Santos, que destaca sempre a importância da rede colaborativa dos festivais e coletivos independentes.

Algo perceptível do Feira Noise é a intenção de formar público, ou seja, tornou-se essencial para a continuidade do festival, garantindo não só a festa como também mostrando aos feirenses que a cidade pode ter uma vida cultural ativa, mesmo com artistas independentes fora do *mainstream*, “isso só é possível por conta da própria ideia de formação de público, seja apresentando artistas novos ou até mesmo criando ciclos de palestras e debates acerca do tema”, acrescenta Santos (2019, entrevistado pelo pesquisador).

Nesta terceira edição, o festival apresentou nomes importantes para o cenário nacional, como Madame Saatan (PA) que tocou no mesmo ano em Vitória da Conquista no Suíça Bahiana, Hillbilly Rawhide (PR), Nevilton (PR) Monograma (MG), Canastra (RJ) e Headhunter D.C. (BA). Sem contar as bandas da cena local que marcaram presença: Clube de Patifes (presente nas duas primeiras edições), Calafrio, Efeito Zumbi, Casa de Vento, Metalwar e mais alguns outros grupos conhecidos do público que já frequenta o evento. O trio argentino Los Wolfmen foi a única atração internacional do *line-up*.

Desde a segunda edição a organização do evento tinha vontade de fechar parcerias com demais produtores e coletivos, foi assim que ocorreu a integração da Trupe Mandhala Fusion às ações do Feira Coletivo Cultural/Circuito Fora do Eixo. O objetivo era tornar a dança um elemento colaborativo dentro do festival. O grupo feirense de bailarinas esteve no Feira Noise apresentando seu trabalho, especialmente voltado para a dança tribal, ao lado das atrações da Academia Arte de Dançar e Carmen Silva, além de outros artistas baianos. Isso vem apontar esta reconfiguração dos festivais de música, principalmente em relação aos independentes, cada vez mais os eventos alternativos tem como diferencial fazer com que o público experiencie o festival como um espaço em que diversas artes estão presentes, além de construir um valor estético para o festival.

Assim como na segunda edição, atividades gratuitas fizeram parte da grade, com eventos abertos à comunidade, reforçando a atuação do coletivo e seu comprometimento com a população. Nesse sentido, ocorreram oficinas ligadas à ideia de sustentabilidade do mercado independente, a exemplo de Direção de Arte para Videoclipe e Produção para Videoclipe, ministradas pelo Trilho Coletivo da cidade de Cachoeira, a proposta era incentivar uma produção audiovisual que fosse sustentável e criativa, fazendo com que os participantes das

oficinas conhecessem novos formatos de produção. Uma segunda atividade foi a palestra sobre “Selo Independente e Distribuição”, ministrada pelo conceituado produtor Rogério Brito. Ocorreram, ainda, as oficinas de dança realizadas por artistas locais. Houve uma interação com o Coletivo Inovacine, vinculado à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) tornando-se parceiro do Feira Coletivo, exibindo curtas-metragens sobre debates sociais importantes na contemporaneidade, proporcionando o entretenimento ao público e fortalecendo ainda mais a cultura contemporânea da cidade.

Desde as edições anteriores, o Feira Noise se considera um evento de música independente e arte integrada. Isso é resultado do trabalho que eles desenvolveram ao longo dos anos e que vem se consolidando a cada ano. A quarta edição, em 2012, iniciou no Botekim Tematic Bar, um espaço que jovens alternativos de Feira de Santana frequentam. Houve uma mesa de abertura em que o Feira Coletivo expôs para a imprensa e para o público como é o processo de construção do festival, apresentando também qual o seu objetivo em realizar um evento como este numa cidade do interior. Isso foi bem interessante, uma vez que o público e fãs do evento puderam conhecer as dinâmicas de funcionamento e compreender a necessidade de se trabalhar em rede, principalmente em relação aos festivais independentes.

Após toda discussão acerca do festival, o evento encerrou-se com o show das bandas Tabuleiro Musiquim (SSA), lançou o seu primeiro EP em abril de 2012; Calafrio (FSA) já há alguns anos na estrada, influenciada por bandas dos anos 90, também se apresentou no encontro com o grupo Uyatã Rayra & A Ira de Rá (FSA), um projeto musical – suas apresentações incorporam elementos do teatro, artes plásticas e literatura –, e da paraibana Cabruêra (PB), com 13 anos de estrada e 11 turnês pela Europa, com ritmos regionais como, o coco e a ciranda, a sons urbanos, como o rock e a música eletrônica.

As demais atividades ocorreram novamente no Centro de Cultura Amélio Amorim, durante os três dias de evento. Além disso, a programação também incluiu dois dias de atividades gratuitas no foyer centro cultural, onde foram realizadas mesas temáticas sobre cultura, oficinas, exposições e apresentações de dança. Também Oficina de Discotecagem com DJ Jarrão (SSA); Exposição Fotográfica sobre Patrimônio Material e Imaterial de Feira de Santana. A banquinha com informações sobre o Feira Coletivo e o Circuito Fora do Eixo também esteve presente, permitindo ao público conhecer mais das propostas dos coletivos e suas ações.

Nesta edição, mais uma vez, a organização do evento não contou com recursos públicos de cultura, tanto do município quanto do estado. Santos (2019) lembra: “tentamos diversas vezes editais para financiar o festival, mas só conseguimos esse apoio em 2014, das 8

edições só esta foi com aporte financeiro do Fundo de Cultura do Estado da Bahia”. Durante os debates organizados pelo Feira Coletivo o foco foi sempre questionar e criticar sobre os mecanismos de fomento à cultura, isso nos ajuda a perceber a dificuldade para realizar um evento com tamanha proporção, e saber que, mesmo diante dos obstáculos apresentados, o evento segue em atividade, trazendo para cada edição novos artistas e atores da cena. A grade é algo essencial para seu desenvolvimento e nessa edição o evento contou com as bandas Coscarque & Parto Natural (SSA); Magdalene and the Rock Roll Explosion (FSA); Full Time Rockers (CE); o cantor Rafael Damasceno (FSA); os grupos Kiken-sei e Hunters Crew (FSA); e o grupo soteropolitano Sertanília. Para completar os demais dias: Andranjos (PE); Heróis de Aluguel (FSA); Steeltrigger (FSA); Igor Gnomo Group (Paulo Afonso/BA); a banda Tangerina Jones (FSA); e as já conhecidas do festival Clube de Patifes (FSA) e Cascadura (SSA).

Toda essa movimentação do evento é determinante para que a edição seguinte seja possível. Mesmo com problemas de público e até mesmo de parceiros, o festival consegue sobreviver e continuar propondo experiências. Com um hiato de um ano, o produtor Joilson Santos relembra que o Centro de Cultura Amélio Amorim dificultou para que o evento ocorresse no espaço e isso atrapalhou a organização, “pois não tínhamos orçamento para realizar em outro local, acabamos não conseguindo fazer. O mais interessante disso é que a Arena do Centro de Cultura sempre foi um espaço abandonado e a gente movimentou ele de diversas formas desde 2009” (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador). Mesmo sem a estrutura adequada, a organização fazia o possível, conseguia melhorar a estrutura e viabilizava um evento seguro e confortável para o público, mas diversas vezes tiveram que “brigar para que o evento continuasse acontecendo lá, algumas dessas vezes perdemos a briga, como em 2013 e também na realização de outro festival em 2015” (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

O evento retorna para sua quinta edição em 2014, com objetivo de dar espaço às produções de artistas independentes, discutindo formas eficazes de sustentabilidade e de produção cultural. Diferente dos anos anteriores, o festival contou com apoio do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA), linha de apoio da Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA). De acordo com a Lei Orgânica da Cultura do estado, o Sistema de Fomento e Financiamento à Cultura tem como propósito incentivar a criação, a pesquisa, a produção, a circulação, a fruição, a memória, a proteção, a valorização, a dinamização, a formação, a gestão, a cooperação e o intercâmbio nacional e internacional de propostas e atividades culturais do estado. Diante disso, mesmo sabendo que as propostas apresentadas via editais

públicos são analisados em duas fases: técnica (fase responsável por analisar a documentação do proponente e inscrição no certame) e mérito (uma comissão analisa a viabilidade do processo, o currículo do proponente e os critérios que regem o edital), tanto o Suíça Bahiana quanto o Feira Noise tiveram dificuldades para serem aprovados, ambos os produtores destacaram a participação nas chamadas públicas em todas edições dos festivais. No entanto, somente na quinta edição que o Feira Noise foi selecionado no setorial de música, sendo relevante reforçar que os mecanismos de fomento previstos no estado são destinados a projetos e atividades culturais realizados por pessoas físicas e jurídicas de direito privado no estado da Bahia, e pela experiência dos produtores e comprovação da periodicidade do evento, assim como o mérito, é questionável a falta de apoio aos festivais independentes.

Esta edição do festival fechou também uma parceria com o Serviço Social do Comércio (Sesc) Feira de Santana e a Rede Brasil de Festivais. O evento acabou sendo realizado entre os dias 26 e 30 de novembro, novamente no Centro de Cultura Amélio Amorim – trouxe 30 shows na programação e 10 apresentações de dança. O evento ofereceu mesas de debates, oficinas e a Feira Camelô 2.0, uma feira de produtos culturais bem diferentes das outras edições, pois não estava focado apenas em produtos como discos e livros, mas uma série de produtos: moda, artesanato, decoração etc. Dentro desta edição ocorreu o festival anual de artes integradas que reuniu pessoas de Feira de Santana e região. Vale ressaltar que novamente ocorreu o Fervura Noise, em abril de 2014; para esta edição, Feira de Santana recebeu o alagoano Wado (que também tocou no lançamento da edição do Suíça Bahiana) e as bandas OS2, Bando Catavento e Sanitário Sexy.

Em 2014, para melhor integrar as artes que envolveram o festival, todas as atividades giraram em torno de uma ideia central sobre a cultura do sertão. Nesse sentido, percebe-se que os produtores do evento começaram a articular o campo da cultura local como temática da proposta do Feira Noise, transformando-se o sertão nesta edição uma identidade cultural do evento. Oficinas artísticas sobre fotografia, vídeo, literatura, além de espaço para música eletrônica, na Tenda Black, fortaleceram o evento e reforçaram ainda mais a dinâmica de funcionamento do evento para as demais edições, já que a cada edição novos rumos foram tomados. Para o arquiteto e fã do festival, Carlos Pereira, a quinta edição do evento foi a mais importante e que melhor atendeu suas expectativas:

Feira de Santana tem excelentes bandas e artistas, mas temos poucos lugares para poder prestigiá-los. O Feira Noise foi desde a sua primeira edição o nosso subterfúgio, nós que fazemos parte da cena alternativa da cidade, esperamos o ano todo e nos planejamos para ir ao evento. Fiz curso de

fotografia, participei de palestras interessantes sobre as dificuldades que os produtores culturais enfrentam para realizar um evento como este. Para mim, todas as edições, assim como o Fervura Noise foram relevantes para a cidade, mas tenho um carinho muito especial pela edição de 2014, foi um ano que o festival mais cresceu, trouxe artistas de vários lugares e outros já consolidados, lembro que encontrei uma galera de fora de Feira e isso é bom para a cidade, para os hotéis e principalmente para que continue ocorrendo com frequência o Feira Noise (PEREIRA, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

O interessante no depoimento de Pereira é perceber como um evento movimenta a cidade, não é só entretenimento, é um mercado que atende às demais áreas, desde o técnico de som, ao segurança e o pessoal da limpeza, tudo isso gera emprego e renda. Outro ponto que Carlos Pereira reforça foi que a edição apresentou novos artistas da cena alternativa além dos que já possuem visibilidade no meio artístico. A fim de oferecer espaço às produções de artistas independentes do Brasil, a curadoria do festival convidou bandas representativas desse universo para compor sua grade, que contou com bandas de maior expressividade, como Scambo, Diamba, IFA Afrobeat e Móveis Coloniais de Acaju. E também grupos menos conhecidos, com bandas de Salvador, Alagoinhas, Feira de Santana, Irará e Cachoeira. Além de grupos de outros estados como Ceará, Sergipe, Pernambuco e São Paulo e uma participação internacional, com o grupo Las Taradas, banda da Argentina. Durante o festival, a programação contou com a participação de Sergio Magno (FSA); Alarde (SP); Paulo Costa (FSA); Toco y Me Voy (SSA); Roça Sound (FSA); Limbo (Alagoinhas); Sal (FSA); Aeromoças e as Tenistas Russas (SP); Insert a Coin (FSA); Coutto Orchestra (SE); The Baggios (SE); Canto dos Malditos na Terra do Nunca (SSA); Roça Sound (FSA); Grux (SSA); Sexy Drivers (PE); Irmão Carlos e o Catado (SSA); Canalhas Rock (FSA) e na última noite do evento, foi a vez da Psicordelicos (Irará); Stephen Ulrich (FSA); Dimme Roots (FSA); e a paulistana Amiri.

Essa edição finalizou suas atividades já reforçando para o público que dentro de cinco meses já poderiam curtir o Fervura Noise. O Feira Coletivo convidou as bandas Maglore, Novelta, o músico Cajat e os gaúchos do Dingo Bells, todas na época com discos recém-lançados. O evento foi realizado em abril de 2015 no Antiquário Pub. Uma curiosidade foi o fato de Feira de Santana entrar no circuito da turnê de lançamento do novo disco da Maglore, “III”, primeira cidade do interior a receber, uma vez que o show só tinha passado pelas capitais: Salvador, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre, mas isso só ocorreu mediante o esforço do trabalho em rede.

O evento marcou o aquecimento e os preparativos do Feira Noise que chegou à sexta edição em 2015. Mais uma vez, as oficinas, mesas temáticas, shows musicais, apresentações de dança e intervenção urbana fizeram parte da programação, desta vez o evento foi além de Feira de Santana, chegando em Serrinha e Salvador, onde foram promovidos side shows¹²², novidade desta edição. No festival DoSol de Natal, os Side Shows são bem frequentes, já que são apresentações alternativas, das bandas que participam do evento, descentralizando ainda mais o festival, possibilitando uma maior territorialização (MÁRTIN; HERSCHMANN, 2016).

Uma das etapas do Feira Noise 2015 foi o Beco Noise, ação que estava prevista pelos produtores do evento. Ainda com esta ideia de territorialização, o festival se articulou para ocorrer no Beco da Energia em Feira de Santana, parceria entre o Feira Coletivo Cultural e o Movimento “O Beco é Nosso”. O interessante é que o espaço localiza-se no centro comercial da cidade, local conhecido por ser perigoso, entre as ruas Marechal Deodoro e Conselheiro Franco, sendo revitalizado por artistas e ativistas, liderados pelo tatuador Márcio Punk. Esta intervenção foi realizada com várias apresentações musicais e de dança, além de exposição de fotográfica, recital de cordel, dentre outras atividades.

Destacam-se as apresentações da banda pernambucana Casilero, da cantora feirense Maryzélia, do cantor Enio e da banda Suinga, ambos de Salvador, além das bandas feirenses Ambulatório FSA e Cine Íris. Os shows do rappaer Magayver MC e o cantor e compositor Jefferson Moura também estavam na programação. As performances de dança da coreógrafa e produtora cultural Carmem Silva e do dançarino marfinense Prince Macauley somaram-se às apresentações, juntamente com as exposições fotográficas de Jaime Sampaio e Wilker Calmon.

É necessário estar atento para o fato de que todo esse trânsito que o Feira Noise proporcionou nesta edição está ligado a processos de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2015) presentes no consumo musical, no qual os produtores são

mediadores, que a seu modo, entre o estado e as massas, entre o rural e o urbano, entre as tradições e a modernidade, os meios tenderão cada vez mais a constituírem-se no lugar da simulação e da desativação dessas relações. Embora tais meios continuem ‘mediando’ e a simulação já existisse na própria origem de sua entrada em cena, algo vai mudar, neles, enquanto tendência (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 249).

¹²² Pequenas apresentações das bandas em outros espaços, fora do palco principal.

Assim como aponta o autor em relação aos mediadores, é notório que estabelecer alguns parâmetros para melhorar a dinâmica de produção do evento pressupõe que exista um consumidor em potencial e uma cena. Além de compreender a estética dos eventos independentes e entender também a linguagem, nas quais os festivais são articulados e apresentados para o público, por essa razão a sexta edição o Feira Noise, já conhecido como Festival de Artes Integradas, passou a se chamar também Feira Mundo, absorvendo, assim, as novas tendências do cenário cultural.

O número de oficinas cresceu significativamente, num total de 12: Fotografia e Empoderamento de Mulheres; Graffiti; Economia Criativa; Literatura; Dança: Tribal Híbrido I, com a Trupe Mandala; Fotografia: Cobertura de Shows e Espetáculos; Oficina de Turbantes; Teatro entre outras oficinas. As mesas temáticas tiveram discussões acerca dos debates sobre o negro na Bahia e a comunidade LGBTQ+. Com shows das bandas: Maglore; Clube dos Patifes; Retrofoguetes; Tássia Reis; Ifá; Vivendo do Ócio; Far From Alaska; Supercombo, entre outras.

Foi uma edição marcante, para reforçar aqui o nosso debate, sobre territorialização dos espaços ocupados pela música. O Feira Noise explorou espaços diversos, como o Beco da Energia, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) e o Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), além de expandir para a capital e uma cidade do interior.

Mesmo diante de todo este crescimento e amadurecimento houve uma pausa em 2016, retornando à cena em 2017. Chegando a sua sétima edição, o evento reproduziu algumas ações que já haviam acontecido nas edições anteriores. Entre as diversas ações para promover o festival o Sideshow Feira Noise, que ocorreu no início de novembro de 2017, na Cúpula do Som (espaço musical da cidade), com as bandas Grupo Porco de Grindcore Interpretativo (MG), Vulzuria (BA) e A Valsa Adormecida de Xangri-lá (BA), o evento serviu para motivar o público a comparecer ao festival, principalmente depois da pausa no ano anterior.

Os hiatos em festivais independentes ocorrem por duas formas: uma por conta da ausência do incentivo financeiro, a escassez de patrocinadores e dificuldade de captar recursos. Outra por conta dos gastos de uma edição que acabam sendo pagos somente no ano posterior ao evento, uma vez que sem apoio o produtor assume as despesas, dificultando a realização da próxima edição. No caso do Feira Noise, o motivo maior é a falta de recursos. No cenário independente, articular formas de viabilização dos eventos é o que mais demanda trabalho, pois é necessário pensar sempre em como podem ocorrer as parcerias. Para Hershmann (2013, p. 6), no que se refere aos festivais independentes, os quais não param de crescer por todo país, vale destacar algumas estratégias que visam garantir a sua

visibilidade e sustentabilidade: utilizam recursos de leis de incentivo à cultura, moedas complementares e iniciativas de crowdfunding; empregam o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; e praticam intensa militância na área musical.

O autor apresenta estratégias utilizadas pelos agentes culturais para continuarem atuando no cenário independente. Criar oportunidades para ampla visibilidade, sobretudo para os artistas de médio e pequeno porte, significa fazer com que os artistas independentes possam ter espaços para transitarem dentro do circuito musical contemporâneo. É nesse sentido que o Feira Noise procura exercer suas atividades, levar para um maior público bandas e artistas que necessitam de mais circulação nos espaços e, em contrapartida, fortalecer uma cena musical na cidade. Por este motivo, pensar num trabalho de rede é algo essencial para qualquer produtor cultural que esteja ligado ao circuito alternativo.

A 7ª edição do festival aconteceu entre os dias 24 e 26 de novembro de 2017, novamente na arena do Centro de Cultura Amélio Amorim. Ao todo se apresentaram 28 atrações de todo o país, com destaque para as bandas Selvagens à Procura de Lei (CE), The Baggios (SE), Mombojó (PE), Maglore (BA), DeadFish (ES), além dos cantores Pedro Pondé (BA) e Larissa Luz (BA).

Algumas já conhecidas pelo público do festival, mas a novidade da cena soteropolitana era a cantora Larissa Luz, que tinha lançado recentemente seu álbum de estreia. Em 2016, foi indicada ao Grammy Latino na categoria de Melhor Álbum Pop Contemporâneo em Língua Portuguesa pelo álbum Território Conquistado, potencializando ainda mais sua carreira, por isso em 2017 foi a aposta do Feira Noise.

Outra aposta foi músico e compositor André Prando, capixaba de Vitória (ES), se apresentou pela primeira vez no Feira Noise; sua sonoridade permeia o rock alternativo com influências da psicodelia. Seu segundo álbum, “Voador”, foi lançado no mesmo ano do festival, e estava circulando por todo o país. As redes dos festivais independentes são facilitadoras para gerar não só o mercado de música independente, mas para fortalecer a troca de experiências dos artistas com outros festivais, a exemplo disso, André Prando, no mesmo ano, foi atração de festivais como MADA (RN), Psicodália (SC), Showlivre (SP) e Sofar Sounds (RJ), ou seja, o trabalho em rede intensifica a produção musical em diversas cidades e torna-se até mais barato o custo de deslocamento com o artista.

Junto aos shows, o festival também promoveu novamente debates, feira de produtos culturais e de gastronomia, e já no primeiro dia foi realizada uma mesa de abertura, no Teatro

Amélio Amorim, com a palestra “Delírios Utópicos”, de Claudio Prado¹²³. Com a meta de seguir movimentando a agenda cultural de Feira de Santana, desde 2009, o Feira Noise tem se comprometido em valorizar a produção local e criar uma maior circulação entre os artistas independentes. O festival também já trouxe bandas baianas renomadas de diversos lugares, além de dar espaço para grupos independentes e iniciantes, além de promover um edital para a inscrição de bandas de todo o país, isso ocorre em todas as edições do evento, assim como no Suíça Bahiana, uma característica dos eventos

Em 2018, o Feira Noise chegou à sua oitava edição, com uma grade de 30 atrações musicais (local, nacional e estrangeira) que se apresentaram durante o evento. Porém, com alguns meses de antecedência, aconteceu o Fervura Noise no Jhonnie Club. A banda feirense Sofie Jell se juntou ao cantor e compositor Balaio, de Vitória da Conquista (BA), e às bandas Canto dos Malditos na Terra do Nunca (Salvador) e Plutão Já Foi Planeta (RN), para animar os fãs do festival e mostrar as novidades da nova edição do evento, que neste ano reforçou ainda mais pela diversidade de gêneros, apresentando bandas já estabelecidas no cenário musical nacional e também abrindo espaço para bandas mais recentes. Segundo o produtor, Joilson Santos (2018), o Feira Noise é o maior festival de artes integradas do Nordeste e, por conta disso, é essencial que ocorram mudanças a cada edição.

A principal mudança foi a inserção de um segundo palco que foi montado na parte superior da arquibancada onde ficam os stands, este palco tem o nome de um de nossos parceiros que é a Cervejaria Sertões, que tem ajudado bastante o festival desde o ano passado. Estamos sempre trabalhando para que a gente consiga garantir uma experiência bacana para o público do evento (SANTOS, 2018, ONLINE).

Entre as bandas e artistas convidados, alguns se destacaram pela visibilidade midiática que ganharam nos últimos anos, a exemplo de Attoxxa (BA), Boogarins (GO), Drik Barbosa (SP), Eddie (PE), Letrux (RJ) e Scalene (DF). Mas da cena local se destacaram os nomes como Iorigun, Roça Sound e Clube de Patifes. Tito Pereira, Sofie Jell, Duo Finlândia, Sangue Real Navelha, Casapronta, StephenUlrich Band, Marsa, Lerry, P1 Rappers, Hiran, Dona Iracema e Sons de Mercúrio também marcaram presença. Para a estudante de Relações Públicas Larissa Cardoso, a grade do evento foi o que mais chamou atenção:

a grade das atrações me motivou, principalmente, por trazerem bandas como Boogarins e Sofie Jell. São bandas que dificilmente circularia aqui em Feira de Santana, com certeza eu teria que ir até Salvador para assistir a um show.

¹²³ Produtor cultural e teórico da contracultura e da cultura digital.

O Feira Noise é uma resistência aqui na cidade, eu procuro sempre apoiar o evento e chamar meus amigos para irmos, é assim que a gente faz com que o evento dure o máximo de tempo e que possa trazer as novidades musicais para Feira (CARDOSO, 2018, entrevistada pelo pesquisador).

Nesse ano, o evento trouxe como tema a frase “Somos Tudo Isso Mesmo”, a fim de reforçar que o festival é feito para a diversidade, seja ela qual for, além de se destacar como um dos principais festivais do Nordeste. Segundo Santos (2018),¹²⁴ “uma das prioridades nesta programação foi colocar mais artistas mulheres no palco do festival e estamos muito felizes com o resultado, tem representação feminina forte no rap, no rock, no pop e no metal”, isso faz com que o público perceba o cunho político, social e cultural que o evento promove.

Em 2019, ano em que o Feira Noise Festival completa uma década desde a sua primeira edição realizada, ocorreu a nona edição. Neste ano, além da celebração de sua trajetória, sua história foi lembrada, trazendo de volta artistas que marcaram as edições. É importante destacar que no Nordeste ter um evento como o Feira Noise vem atuando é vital, pois ele cresce a cada edição, sendo referência para outros festivais. Isso se justifica pela busca do diálogo com artistas locais e nacionais, uma vez que o evento procura se conectar com a arte integrada, de modo que cada edição seja planejada e organizada para atender um público cada vez mais diverso.

Desde a sua edição inaugural, oficinas, workshops, palestras, exposições, debates, rodas de conversa e intervenções urbanas compõem as atividades fomentadas pelo Feira Noise. Assim, o festival se posiciona como um projeto cultural que possibilita a vivência da arte em suas múltiplas possibilidades, gestos, sons, valores e gostos. Nesta edição, a organização trouxe nomes como Francisco El Hombre (SP) que já tinha tocado na capital, mas era sua primeira vez no interior: “estamos felizes em tocar em Feira de Santana, ter festivais como o Feira Noise é fundamental para a circulação de artistas no interior, esperamos tocar mais vezes aqui e em outras cidades” (2019, entrevistado pelo pesquisador), ressalta a banda sobre se apresentar no festival. Outros nomes, como Giovani Cidreira (BA), Larissa Luz (BA), Getúlio Abelha (CE), Potyguara (RN) e a clássica Vivendo do Ócio (BA), e artistas locais completaram a grade. A curadoria do evento sempre procura trazer artistas que o público do festival gostaria de prestigiar e que ainda não passaram pela cidade. Na figura 21, a seguir, é possível perceber a satisfação do público com a seleção dos artistas.

¹²⁴

Disponível em: <https://feirenses.com/feira-noise-festival-2018/>. Acesso em: 23 jul. 2019.

Figura 21 - Prints dos comentários no Facebook oficial do Feira Noise



Fonte: <https://www.facebook.com/feiranoise>

Assim, os feirenses se prepararam para o evento, situando Feira de Santana na rota da música independente brasileira: “atualmente a cidade é um importante ponto de circulação de artistas e bandas no interior da Bahia, além de possuir uma cena musical interessante e ativa o que nos motiva, ou seja, a realização do festival em 2019 é um ato de resistência”, destaca o produtor Joilson Santos (2019).

Esse ano foi bem difícil a decisão de fazer o festival pois tem sido um ano difícil para todo mundo. A cultura foi duramente atacada com fim do Ministério da Cultura, com essas questões políticas referentes ao atual governo. Fora que a crise econômica também tem interferido, diversos festivais estão enfrentando dificuldades para ser realizados A cultura não pode recuar, temos que ocupar os espaços, garantir as vozes que acreditam

num país melhor, mais diverso, com mais cultura. O Feira Noise 10 anos vem com esse intuito de celebração de nossa história de posicionamento diante de toda essa dificuldade que enfrentamos atualmente (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

O festival ocorreu em dois dias, dessa vez mudou o local de realização do evento para a casa de shows Aria Hall, depois de oito edições sendo realizado no Centro de Cultura de Feira de Santana. Sem o apoio do centro cultural, a organização teve que alugar o espaço, isto é, provocou um aumento no valor do evento. Nesta edição, o Feira Noise recebeu o projeto Mulheres Fazem Arte e promoveu mais uma edição do Feira Camelô, que reuniu diversos empreendedores criativos da cidade e região, “a parceria com o Mulheres Fazem Arte foi sensacional e diversificou enquanto proposta na ideia do Feira Camelô. Tivemos vários parceiros que colaram muito, como o Dois de Julho e a Doces Bárbaros, que também foram muito importantes para o desenvolvimento do festival”, destaca o produtor Joilson Santos (2019). Produtores de conteúdo e jornalistas também tiveram a oportunidade de participar da Cobertura Colaborativa do evento, através de uma vivência organizada em parceria com a Revista Gambiarra e o Coletivo ISO 314, promovendo diversos olhares e novas narrativas sobre o festival. Em entrevista para o site Feirense, Rafael Flores, da Revista Gambiarra, informou sobre a importância da vivência na cobertura coletiva:

em um período de ataques à produção séria de informação no país, incentivar que as pessoas falem por si, é um ato de coragem e resistência. Os participantes estavam empolgados em todo o processo, trazendo seus olhares atentos sobre o festival e pensando em várias ideias para o pós-evento, como o podcast que vai rolar. Então trazer a experiência da cobertura colaborativa para a edição comemorativa de 10 anos do Feira Noise foi renovador (FLORES, 2019, ONLINE).¹²⁵

Como já apontado diversas vezes, o Feira Noise é um festival que promove a integração dos segmentos artísticos, promovendo sempre a cada edição uma série de atividades. O evento se consolidou como um dos mais respeitados e conceituados festivais de artes integradas, tornando Feira de Santana reconhecida no campo da música independente brasileira. Isso é importante, pois faz da urbe um importante ponto de circulação de artistas e bandas no interior da Bahia. A Figura 22, adiante, ilustra momentos dos shows de duas importantes bandas no Feira Noise.

¹²⁵

Disponível em: https://feirenses.com/feira-noise-festival-2020/#disqus_thread. Acesso em: 30 maio 2020.

Figura 22 - Feira Noise e os shows de A Vez das Mina e Roça Sound



Fonte: Fotos de Duane Carvalho.

O idealizador relembra que se preocupa em apresentar o que tem de mais novo na música independente brasileira, além de trazer linguagens diversificadas para a programação, como grafite, dança e exposição de artes visuais. Depois de longos 10 anos realizando o Feira Noise, ao final da edição comemorativa, a Natura Musical anunciou o Feira Noise na lista de contemplados no edital que irá oferecer R\$ 5,4 milhões em patrocínio em iniciativas por todo o país. Os projetos foram selecionados entre 2.647 inscritos por meio da curadoria de 22 profissionais do mercado da música, em um processo que durou dois meses.

Ficamos extremamente felizes com o resultado porque era um momento em que estávamos refletindo sobre a realização do festival e de repente a nossa energia foi completamente revigorada para continuar trabalhando, já tendo a certeza que teremos uma empresa como a Natura, que entende o cenário musical independente e a proposta do festival, abraçando o projeto (SANTOS, 2019, ONLINE).¹²⁶

¹²⁶ Disponível em: https://feirenses.com/feira-noise-festival-2020/#disqus_thread. Acesso em: 30 maio 2020.

Receber este apoio é muito importante, pois garante a permanência do festival e o fortalecimento da cena local. “A gente quer que nossos artistas dialoguem com essa cena musical contemporânea a partir do festival, ele é a chave de conexão destes artistas”, acrescenta Santos (2019, entrevistado pelo pesquisador). Ao longo destes anos, o Feira Noise consolidou-se como um dos maiores festivais da Bahia e um dos mais reconhecidos do Nordeste, sempre trabalhando em rede com parcerias entre outros produtores de festivais do Nordeste e do eixo Rio-São Paulo, promovendo a troca de experiências e conhecimentos variados através do compartilhamento dos atores humanos que atuam no campo cultural.

4.6 FESTIVAL RADIOCA

No ano de 2015, na capital baiana, surgiu o Festival Radioca. O evento foi originado a partir do programa de rádio semanal da Educadora FM. Apresentado pelos realizadores Luciano Matos, Ronei Jorge e Roberto Barreto¹²⁷, o programa se dedica desde então à música brasileira contemporânea, prezando pela diversidade de gênero e de estilo. Após oito anos de existência, os apresentadores se juntaram à produtora cultural Carol Morena, a fim de fazer do programa um festival de música independente. Assim, o programa Radioca dá um passo adiante e chega à sua primeira edição, com curadoria cuidadosa, artistas de estilos variados fazendo dos dias 01 e 02 de agosto daquele ano uma verdadeira celebração da música brasileira. O festival é realizado pela Tropicasa Produções com parceria da TVE Bahia e do Instituto de Rádiodifusão da Bahia (IRDEB). Desde a sua primeira edição, o evento foi patrocinado por diversas marcas (Natura Musical, Skol, Devassa), por meio do Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural – Fazcultura da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA).

O Objetivo central do Radioca, segundo os organizadores, é mapear a música brasileira contemporânea e apresentar suas apostas sobre o que o público interessado vai curtir, experimentar, assistir ao vivo e incluir na sua *playlist*. Este é o conceito pelo qual o festival se aproxima do mapeamento da música brasileira contemporânea, no entanto, assim como qualquer outro evento de música independente, o festival procura ocupar um espaço na cidade representado pela falta de festivais com características independentes e mais intimistas, uma vez que muitos dos eventos que acontecem em Salvador estão cada vez mais

¹²⁷ É um dos idealizadores da banda com maior visibilidade no cenário contemporâneo soteropolitano, a Baianasystem.

diversificados e maiores, com artistas do cenário *mainstream* e de outros gêneros musicais que não se enquadram na cena alternativa. Nesse sentido, é notória a necessidade de repensar as estratégias de produção e consumo da música, reconhecer quem são os atores humanos que fazem parte das cenas musicais da cidade e encontrar através dos rastros o público do seu evento.

Existem muitas discussões acerca da diversidade cultural dos grandes festivais, as estratégias mercadológicas servem como viés para analisar a potencialidade de um evento. O número de ingressos vendidos, os valores pagos para cada área do festival, entre outros aspectos, funcionam como elementos para reafirmar seu *status quo*. Já os festivais independentes pensam o cosmopolitismo através dos gêneros musicais, apresentando artistas do circuito independente, trazendo aqueles que se destacaram no cenário, realizando debates, oficinas, promovendo feiras etc., construindo o evento como um equipamento cultural de produção, circulação e consumo da cultura, que vai além das performances ao vivo.

Por conta disso, o Radioca surgiu na perspectiva de construir novas narrativas no cenário musical contemporâneo de Salvador. A primeira edição ocorreu no Trapiche Barnabé, onde foram realizados os shows de Cidadão Instigado (CE), Siba (PE), Mulheres Que Dizem Sim (RJ), Apanhador Só (RS), Anelis Assumpção (SP), IFÁ Afrobeat (BA), O Quadro (BA) e Pirombeira (BA).

O interessante, como em toda primeira edição de festivais independentes, são os valores dos ingressos, quase sempre acessíveis. O mesmo ocorreu com o Suíça Bahiana e o Feira Noise, talvez como uma estratégia de conseguir um maior público até consolidar o evento, porém no caso do Radioca ainda tem a questão do recurso público do Fazcultura que faz toda diferença para o segmento independente. Os ingressos do Radioca, por exemplo, custaram R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia-entrada ou entrega de livro não didático para doação), ou seja, isso facilita que o festival tenha um público mais diverso e com uma maior circulação do evento.

Pode-se apontar que o festival é uma plataforma de circulação e distribuição para os artistas independentes, dando visibilidade para a cena da música da Bahia e do Brasil, isto é, os mesmos artistas que se apresentam no Radioca, tocam em outros festivais ou em shows de outras cidades. Isso demonstra a articulação que os produtores têm em relação aos eventos de outras localidades, contribuindo para o fortalecimento da rede de festivais. Além dos shows, no Radioca ocorreram outras ações: uma mesa redonda sobre Música e Mercado, fazendo uma análise sobre os dez últimos anos do mercado da música; uma oficina sobre o campo da comunicação contemporânea; a Feira do Vinil, com venda de álbuns, *food trucks*, comidas

veganas; feira com expositores apresentando produtos artísticos e o Mercadilho, que é um projeto criado em 2013 para circulação virtual e presencial da criatividade produtiva nos setores das artes visuais, moda, design, decoração, música, culinária e afins, o projeto integra ações colaborativas relacionadas ao consumo consciente e a sustentabilidade, como, por exemplo, da Feira de Trocas e também a difusão das artes visuais através da parceria com o Atelier Coletivo VISIO¹²⁸. Vale ressaltar que, ao longo dos anos, o Mercadilho vem delineando seu caminho de forma itinerante e independente, por isso acabou se associando a projetos como o Radioca.

Conforme uma das produtoras do evento, Carol Morena (2019), para pensar na produção de um evento como o Radioca era necessário estruturar o festival para que ele fosse além de shows:

em 2014 apresentei o projeto aos meninos do programa que gostaram da ideia, a partir desse momento eu entrei com a parceria a fim de captar recursos, inscrever a proposta no Fazcultura e ser selecionado. Pensamos no Trapiche Barnabé, localizado no Bairro do Comércio na Cidade Baixa em Salvador, pois era um espaço com uma história na cidade e diferente para o público que está acostumado com espaços mais industrializados, acabou que todo mundo ficou impressionado. No espaço conseguimos ter uma maior estrutura para a Feira do Vinil, para realização de exposição, como do artista Chico da Paraíba e das nossas oficinas que oferecemos, a exemplo da oficina de fotografia para música, queríamos que o espaço também fosse uma atração (MORENA, 2019, entrevistada pelo pesquisador).

A escolha do lugar foi bem interessante, poucos eventos foram realizados antes de 2015 no espaço. Isso reforça a discussão que promovemos na segunda seção acerca da territorialização. Na Bahia, o Barnabé está entre os primeiros trapiches da cidade, possuindo documentos que comprovam sua existência desde 1711, sendo um dos poucos exemplares dessa edificação portuária que sobreviveu a todas as transformações do Bairro do Comércio. Isso não só altera a paisagem da cidade, mas permite que o público se aproprie da história da urbe e evidencia a importância de ocupar e preservar os espaços.

No dia primeiro dia do evento, apresentaram-se Cidadão Instigado, Apanhador Só, IFÁ Afrobeat e Pirombeira. Dentre as bandas destacadas acima, a Apanhador Só tocou em Vitória da Conquista no Festival Suíça no mesmo ano, é um grupo bastante conhecido no cenário independente, fundado no ano de 2003 no Rio Grande do Sul, sendo considerada uma

¹²⁸ Toda atividade do Mercadilho tem a coordenação e curadoria de Andrea May, artista multimídia e ativista cultural.

banda de rock indie, porém em 2017 a banda interrompeu temporariamente suas atividades. Já a IFÁ Afrobeat é um projeto dos músicos da capital baiana Jorge Dubman (bateria), Fabricio Mota (baixo) e Átila Santtana (guitarra) e a cantora Veronny Okwei Odili, nascida em Lagos, na Nigéria. A banda tem uma mistura de afrobeat com ritmos locais como ijexá e também com o funk da estirpe de James Brown. Acabou sendo selecionada pelos curadores do evento por conta dos diversos pedidos que o programa de rádio recebia: a partir daí perceberam que a banda tinha um público na cena alternativa da capital e fazia parte da proposta do evento apresentar as novidades.

No segundo dia, foi a vez de Siba, Anelis Assumpção, Mulheres Que Dizem Sim e O Quadro. O pernambucano, cantor e compositor, Siba iniciou a carreira em 1992, em 2002, com o fim da sua primeira banda, Mestre Ambrósio, foi morar em Nazaré da Mata e formou a banda Fuloresta do Samba, mas somente em 2012 lançou o disco solo Avante, um álbum com uma sonoridade mais elétrica e com produção do guitarrista Fernando Catatau, do então grupo Cidadão Instigado. Um dos shows mais esperados foi o da cantora e compositora Anelis Assumpção, paulistana que mescla diversos gêneros musicais, com influências de dub, reggae, afrobeat, rap, dentre outras sonoridades. Anelis já integrou o grupo Dona Zica, juntamente com Iara Rennó e Andréia Dias. E somente em 2007 começou a se apresentar em carreira solo.

Todas as atrações do festival, suas escolhas e apostas, ou seja, a curadoria foram feitas pelos apresentadores do programa Radioca, como já apontado no início deste tópico. Os produtores do festival já eram conhecidos pela cena musical de Salvador, em virtude de suas atividades, e por incentivarem a promoção dos artistas locais. Vale destacar que o processo de curadoria se originou do próprio programa, que tem como principal formato o de promover a diversidade e a qualidade da música brasileira, não se restringindo a um gênero musical, mas pensando no cosmopolitismo dos gêneros musicais, uma vez que isso corrobora para que o evento tenha continuidade e consiga ter um maior público. Segundo Carol Morena (2015, ONLINE),

O 1º Festival Radioca é um intermediário fundamental para promover um encontro entre artistas e público, com uma curadoria cuidadosa e alcance de público e mídia significativos [...]. Garantir sua periodicidade anual é muito importante para que entendam o evento como ele se pretende: uma vitrine segura, preocupada com uma boa estrutura e força de mídia para este cenário de novos e bons artistas, fortalecendo as bandas e também o mercado.

Nesta edição o público diário esperado pela organização do evento foi de 2 mil pessoas por dia. Os produtores tiveram que repensar o Radioca como uma plataforma além de um programa de rádio, mas como um festival ou um projeto de shows periódicos. No entanto, o que seria comum ao programa era a curadoria. A partir desse pensamento nasceu o projeto de reformulação e novo plano de comunicação para o programa, que acabou sendo financiado pela Fundação cultural do Estado da Bahia (Funcub), via edital de projetos culturais, levando à criação do Noites de Radioca e em seguida o festival.

Após todo o sucesso da primeira edição, em 2016 a segunda chegou ainda mais vibrante e acreditando na potencialidade do evento, mesmo que na edição anterior o público esperado não ocorreu como previsto. O festival seguiu a mesma lógica e formato do ano anterior, depois de uma boa avaliação da edição foi possível pensar na continuidade do evento. Percebe-se que o festival é fruto de uma produção articulada, curadoria estruturada nas potencialidades musicais contemporâneas, apresentações relevantes e público interessado em todo o espaço que o evento proporcionou. Sabendo do *feedback* da edição anterior, os idealizadores resolveram manter o mesmo padrão para a edição de 2016.

Os artistas escolhidos pela curadoria para compor a programação musical foram Giovanni Cidreira (BA), Josyara (BA), Karina Buhr (PE), Banda Carne Doce (GO), Aláfia (SP), Jards Macalé e Dona Onete (PA). Esses artistas estavam com trabalhos ativos no período, recebendo boas críticas da mídia especializada e do público, “o interessante de artistas como Giovani Cidreira e Josyara é que eles ainda não tinham lançados discos, então o show no Radioca foi importante para eles divulgarem seus trabalhos” (MORENA, 2019, entrevistada pelo pesquisador), alguns também tocaram nos festivais de Vitória da Conquista e Feira de Santana. O festival, mais uma vez, promoveu encontros, discussões, debates, negócios, como a feira de produtos culturais, além de uma programação de mesas e *workshops* na área da música. Ainda durante o evento, outras formas artísticas também se somaram à experiência e fruição do público com o Radioca, através das artes visuais, moda, *design*, decoração, cosméticos e culinária no Mercadinho.

Como já apontado diversas vezes nesta pesquisa, a intenção destes festivais independentes vai além dos acordos mercadológicos, mas trata-se de circular os produtos musicais nas demais esferas culturais, apoiando os pequenos produtores e contribuindo para que o mercado cresça ainda mais. Um bom exemplo desta edição foi sua programação, ao contar com a banda Aláfia que se apresentou pela primeira vez na Bahia. O grupo funde sonoridades como o jazz, o rock, o rap, provocando reflexão e promovendo dança, na mesma medida. O vocal feminino era da baiana Xênia França (atualmente tem carreira solo), a

cantora nunca tinha se apresentado na Bahia e esta foi sua primeira oportunidade de fortalecer um diálogo tão direto com seu estado.

No primeiro dia do evento, quem encerrou a noite foi a baiana, mas que se mudou para Recife (PE) aos oito anos de idade, cantora, compositora, percussionista e atriz, Karina Buhr. Desde 1992 vem integrando diversos grupos musicais, como a banda Eddie. Formou o grupo Comadre Fulozinha. Tocou e fez participações em discos do Mundo Livre S/A e de DJ Dolores, além das participações em trilhas sonoras de filmes, peças de teatro e dança. Outros nomes que se destacaram nesta edição foram os cantores Giovanni Cidreira e Josyara. Enquanto o primeiro tem uma mistura de MPB, soul music e indie rock, a juazeirense Josyara é fortemente influenciada por ritmos tradicionais brasileiros, o que se assemelha entre os dois é que ambos pertencem a uma safra recente da música baiana.

É neste sentido que observamos a relevância de eventos como este, já que absorvem não só artistas consagrados, mas aqueles que estão iniciando sua carreira na indústria musical. Além dos shows e das artes integradas pelo Mercadilho, a Feira do Vinil também voltou para a segunda edição, completando em 2016 seu décimo ano de realização. O evento, organizado pelo Clube do Vinil, abre um espaço para, além da venda dos LPs, troca de informações e curiosidades sobre bandas entre o público e os expositores.

Durante o Festival Radioca, a Feira do Vinil fez uma edição especial com uma seleção de LP's novos e usados, nacionais e internacionais, de diversos gêneros, o que chamou atenção do público e dos fãs que aproveitaram a oportunidade. Tornou-se, portanto, além de uma alternativa para mostrar ao público o que está sendo feito na música contemporânea do país, um meio para apresentar produtos da cultura musical e suas raridades. Na edição passada, o festival foi realizado com patrocínio do programa Natura Musical através do Fazcultura. O que não ocorreu nesta edição, pois foram apoiados via Fazcultura, através do patrocínio de uma empresa de cerveja, Skol.

Visto não ter sido suficiente para pagar todas as despesas, uma alternativa pensada pelos produtores foi uma campanha de financiamento coletivo. O objetivo central era arrecadar recursos para iniciar a pré-produção. Quando se pensa em um festival de música, necessariamente, é importante ter uma pré-produção bem definida e pelo menos os gastos com tais demandas já devem estar resolvidos, isto é, financiar as primeiras etapas do festival e garantir a realização. Dessa forma, os produtores decidiram empreender uma forma de arrecadação coletiva, inspirada no *crowdfunding*¹²⁹, ou seja, o público que compareceu à

¹²⁹ Financiamento coletivo, também conhecido como *crowdfunding*, consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo.

primeira edição, ou que pelo formato do festival tivesse alguma afinidade, poderia contribuir e fazer parte do processo produtivo do festival, apoiando sua realização e recebendo contrapartidas (kits, voucher, CD autografados, passaportes para o evento, entre outros). O projeto conseguiu alcançar a cota desejada, assim, os demais elementos de custos do Radioca (cachês de equipe/artistas, hospedagens, passagens, alimentação, sonorização, iluminação, assessoria de imprensa, cenografia, estrutura física etc.) foram financiados através da captação de recursos com empresas interessadas, juntamente com as demais iniciativas de fomento conseguiram prosseguir com o evento e partir para a terceira edição.

O Festival Radioca chegou à terceira edição em 2017. Uma das primeiras preocupações em dar continuidade a um evento como Radioca é pensar nas estratégias de promoção cultural e na curadoria do evento: quais artistas se apresentarão? Como fechar uma grade de atrações que seja atraente e diversificada? Tudo isso faz parte de uma boa pré-produção, que já se inicia quando termina a anterior. Nesta edição, a programação incluiu feira com produtos de música, moda, gastronomia e artes, assim com as demais edições, além de uma oficina de fotografia.

O evento aconteceu novamente no espaço cultural Trapiche Barnabé. Uma curiosidade é que nesse ano o festival aumentou o número de atrações, com duas a mais que nas edições anteriores, ao todo foram 10 shows durante os dois dias de evento, os mais variados gêneros foram reunidos para compor a grade, como rap, guitarrada de Belém do Pará, rock, música instrumental e pop – Livia Nery (BA), Pio Lobato (PA) tendo como convidado Lucas Estrela (PA), Raimundo Sodré (BA), Far From Alaska (RN), Metá Metá e Rincon Sapiência (SP). Segundo o jornalista da revista Rolling Stone, Lucas Brêda (2017, ONLINE),¹³⁰

o festival Radioca teve a sua edição mais focada e devidamente abrilhantada pela porção da música brasileira influenciada pela cultura negra. O Trapiche Barnabé, em Salvador (Bahia), recebeu o ‘manicongo’ Rincon Sapiência, o perito do groove Curumin e o furacão Metá Metá, que – junto ao Far From Alaska – fizeram os melhores shows do terceiro ano do evento.

Os três artistas apontados pelo jornalista realmente foram os shows mais esperados desta edição para cerca de duas mil pessoas (público diário do festival) que pagaram R\$ 40 ou R\$ 50 (a inteira) para uma entrada diária ou o pacote de R\$ 60 para os dois dias. Salvador é uma das principais capitais do Brasil, e o Radioca cria visibilidade para os artistas circularem em outros festivais e estabelece um circuito de shows independentes no estado. Para o

¹³⁰ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/radioca-2017-meta-meta-rincon-sapiencia-afro-brasileira-abrilhantam-festival-salvador/>. Acesso em: 02 ago. 2019.

estudante do Bacharelado Interdisciplinar de Artes da UFBA, Caio Santos, o Radioca é o festival mais importante no cenário alternativo de Salvador,

A cidade carece de eventos que sejam além dos artistas já consagrados. Os Shows que acontecem no Teatro Castro Alves são caríssimos e estudantes como eu não conseguimos ter acesso. Além disso, os artistas independentes não têm facilidade para tocar aqui em Salvador, precisa de festivais como o Radioca para promover esta interação e com preço acessível. Temos outros eventos na cidade, inclusive, outros festivais também independentes, mas a forma como eles organizam, a escolha dos artistas e a experiência que temos no evento é única. Sou o tipo de pessoa que necessita ter afeto nos espaços, gosto de lugares que narram uma história e que marquem nossas vidas. É como tomar uma cerveja daqui 15 anos e lembrar da experiência que eu e outros amigos tivemos no festival (SANTOS, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

É comum encontrar pessoas como o estudante, que vão em festivais independentes procurando experienciar o evento como um todo, desde o espaço, os shows, os encontros, os flertes, os produtos, as feiras, entre outros, a fim de partilhar experiências (RANCIÉRE, 2005) com os sujeitos cuja participação torna-se coletiva e também individual. Nesse momento, as ações desses atores humanos e não humanos promovem um novo arranjo das percepções sobre o mundo ou estabelecem ambientes favoráveis para novos olhares sobre o coletivo, configurando, assim, as memórias afetivas e as experiências que um evento proporciona.

Para tornar o festival ainda mais interativo e construir estratégias fora do senso comum e deixar o público mais confortável com o evento, o Radioca, nessa edição, promoveu dois palcos, fazendo o público se deslocar de um palco para outro após finalizar cada apresentação, lembrando que o Suíça Bahiana já teve edições com mais de um palco. O Trapiche foi ocupado também com uma praça de alimentação, diversas barraquinhas vendendo camisetas, discos e artesanato, dentre outros objetos.

Neste terceiro ano do Radioca, os primeiros horários da tarde foram dedicados a atrações baianas como Livia Nery, que teve uma plateia incrivelmente cheia, e Jadsa Castro no segundo dia, que destacou a importância de se apresentar no Radioca: “eventos independentes como o Radioca só fortalece a cena musical da cidade, ainda mais abrindo espaço para artistas independentes” (2017, entrevistado pelo pesquisador). Também passou pelo Radioca o tradicional cantor local Raymundo Sodré, a banda alagoana de rock Mopho e o Quartabê, grupo que destoou da sonoridade tão distante das outras atrações selecionadas.

Assim finalizou a terceira edição, partindo para a quarta, ainda mais com a certeza do sucesso de público que o festival vem alcançando ao longo de suas edições. Em 2018, o

Radioca muda de espaço, saindo do Trapiche e indo para um dos largos do pelourinho, o Quincas Berro d'Água, território escolhido para ocorrer os 11 shows em três dias de evento, um dia a mais que as edições anteriores. O Quincas é um dos três largos dedicados a eventos no centro histórico de Salvador, um dos principais pontos turísticos e de lazer da cidade. O evento trouxe ao espaço uma ambientação própria, criando a mesma estética das edições passadas, personalizando o espaço e atualizando para deixar com uma cara mais moderna, como é o próprio festival.

Com o *slogan* “A música que você ainda vai ouvir”, o Radioca vem mapeando a música brasileira contemporânea e apresentando suas apostas sobre o que o público tem interesse. “[...] a gente viaja muito para outros lugares, indo para shows e recebendo muito material o ano todo. O mais importante para gente é ver os artistas nos palcos, por isso estamos sempre indo para os eventos no país, pensando nos artistas que ainda não tocaram em Salvador”, destaca a produtora Carol Morena (2019, entrevistada pelo pesquisador). Morena (2019) acrescenta que a produção de uma edição para outra dura o ano todo e isso reflete o cuidado que eles têm em relação ao Radioca, pois a cidade tem um público interessante para o festival. Então, a partir da diversidade do público, pessoas de várias idades que gostam de ir ao evento, há uma preocupação frequente com cada edição.

Não nos espelhamos em eventos específicos, não temos uma maratona de shows, queremos entregar ao nosso público o que mais vem sendo produzido na música brasileira independente. O que mais tem relação com os outros festivais independentes é propor uma atmosfera de experiência, o público tem que ter isso. Nenhum festival da cidade, diretamente, nos influenciou. Quando o Radioca surgiu tinha poucos festivais na cidade. O que talvez mais nos espelhamos seja o Primavera Sound que ocorre em outro país, gostamos de tudo que eles promovem e aqui no Brasil destacaria o DoSol em Natal (MORENA, 2019, entrevistada pelo pesquisador).

Como a produtora aponta, o Radioca tem suas particularidades e uma forma de produzir diferente dos demais festivais que ocorrem na cidade. Pode-se dizer que entre os cuidados que os idealizadores têm com o festival, principalmente na quarta edição, o destaque foi a diversidade de origens da grade, não que nas demais edições não houvesse, mas, dessa vez, as atrações foram selecionadas entre os diversos estados. No entanto, a presença de baianos também aumentou, foram cinco as atrações. Ainda sobre essa diversidade, o interessante do evento é a relação de gênero, percebe-se que a curadoria tem uma preocupação em promover artistas mulheres, como Maria Beraldo (SP), Larissa Luz (BA), Letrux (RJ) e Luedji Luna (BA), claro que a potência dessas artistas demonstra a razão de estarem na lista

dos principais acontecimentos da cena musical do país. Segundo um dos curadores, Luciano Matos,

o festival prima pela qualidade e diversidade de nossa música, sem se ater a estilos ou formatos. Gostamos de levar ao público o que ele conhece e gosta dessa produção contemporânea, mas também fazemos questão de apresentar possibilidades, provocar os instintos com algo que ele pode gostar mesmo ainda não conhecendo (ONLINE, 2018).¹³¹

Ao lado dos músicos Roberto Barreto e Ronei Jorge do Programa Radioca, para a seleção da grade eles buscaram seguir a lógica do programa, apresentando artistas relevantes em atividade no país, como o rap, a música experimental, o rock, o samba e a música latina. “Continuamos valorizando isso, dando respaldo a nomes que acreditamos estarem produzindo uma nova identidade musical baiana” (MATOS, 2018). As demais atrações foram: Sonora Amaralina (BA), Wado (AL), Academia da Berlinda (PE), The Baggios (SE) (tocou também no Suíça Bahiana e Feira Noise), Duo B.A.V.I. (BA), Don L (CE) e Maglore (BA) (também se apresentaram nos festivais aqui analisados). Além dos shows, ocorreu uma feira, desta vez assumida pela Pedra Papel Tesouro (PPT), iniciativa estabelecida na rotina dos baianos há dois anos, que reúne impressos, paisagismo e gastronomia, isso corrobora para potencializar o mercado criativo local. Dessa forma, os artistas, designers e editores conseguem comercializar sua produção, a abranger seu público consumidor, foi uma parceria que não existia nas edições passadas. O estudante de Psicologia da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Matheus Borba, que foi em todas edições do evento, relata o seguinte:

O Festival Radioca fortalece a cena independente de Salvador, pois o festival reforça a cultura local e dá visibilidade a músicos independentes que não são do eixo Rio-São Paulo, além disso o festival tem se tornado uma grande referência para outros produtores locais. Acho o evento ótimo e muito bem estruturado, aproveito tudo que o festival oferece. O que mais me atrai no Radioca é a forma como o festival mostra e celebra a pluralidade em todos os aspectos, desde os diferentes estilos musicais até questões sobre sexualidade, trazendo artistas do movimento LGBTQ+ (BORBA, 2019, entrevistado pelo pesquisador).

Como aponta Borba (2019), a visibilidade para artistas locais e do movimento LGBTQ+ reforça uma preocupação dos idealizadores, que buscam atender um público mais diversificado. Nos demais eventos analisados aqui, percebemos que estão sempre dialogando

¹³¹ Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2018/10/15886/IV-Festival-Radioca-reune-11-shows-em-tres-dias.html>. Acesso em: 06 ago. 2019.

com a ideia de representatividade, trazendo artistas negros, gays, transexuais, mais velhos e fazendo do espaço uma cultura híbrida.

Por mais uma edição, o Festival Radioca conseguiu o patrocínio de Natura Musical, tornando-se parceiro mais uma vez, além da Cerveja Devassa, que entrou nesta edição na atual configuração do evento. Em entrevista concedida para a Secretaria de Cultura, a gerente de Marketing Institucional da Natura, Fernanda Paiva (2018, ONLINE)¹³², reforça que há alguns anos o programa patrocina festivais que trazem aos palcos uma diversidade de artistas e bandas para ampliar o repertório contemporâneo. “Eventos como o Festival Radioca ampliam as oportunidades de palco para os artistas e contribuem para a formação e ampliação de um público jovem para a música brasileira”, afirma Paiva. O Natura Musical tornou-se a principal plataforma de patrocínio da marca de cosméticos Natura. Desde seu lançamento, em 2005, o programa vem investindo R\$ 132 milhões no patrocínio de 367 projetos no país inteiro, sendo eles a gravação de CDs, DVDs e a produção de shows, livros, acervos digitais e filmes. Vale destacar que o último edital do programa em 2017 chegou a selecionar mais de 30 projetos.

Como contrapartida, os trabalhos artísticos são excelentes mecanismos para publicizar ainda mais a marca, fortalecendo, desse modo, o repertório musical dos artistas locais e fazendo-os chegar às premiações da área musical. Uma curiosidade é que esta plataforma, Natura Musical, tem como iniciativa levar conteúdo inédito sobre música e comportamento para milhões de seguidores nas redes sociais. Já em São Paulo, a Casa Natura Musical tornou-se uma vitrine permanente para a produção musical brasileira contemporânea, sendo que muitos artistas tornam-se conhecidos a partir das vivências e experiências que a casa promove.

Dentre as atrações que se apresentaram nesta edição, as mulheres marcaram com suas apresentações: Maria Beraldo apresentou-se pela primeira vez em território baiano e foi um show bem intimista do seu álbum Cavala, que tem uma mistura de jazz com ruídos eletrônicos e uma profunda sensibilidade que deixa o show bem interessante e cheio de momentos afetivos. Já a baiana, Luedji Luna apresentou seu primeiro disco, Um Corpo no Mundo (2017), que fala sobre sua ancestralidade, espiritualidade e sobre a cidade. A cantora conquistou o Prêmio Caymmi de Música 2017 e o Prêmio Bravo 2018 na categoria Revelação; foi selecionada pela Natura Musical para sair em turnê pelo Brasil e acabou sendo atração do Radioca.

¹³² Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2018/10/15886/IV-Festival-Radioca-reune-11-shows-em-tres-dias.html>. Acesso em: 07 ago. 2019.

Diferente das duas cantoras acima, Letrux, que teve seu álbum “Letrux em Noite de Climão” eleito como melhor do ano pelo Multishow, apresentou-se pela primeira vez em Salvador. Foi um show bastante movimentado e talvez o mais esperado da edição, justamente por nunca ter tocado no estado e pelo fato de ser mais pop que as outras artistas. Outra baiana escalada para compor a grade e referência da música negra contemporânea, Larissa Luz, fortaleceu a grade do Radioca fazendo um show engajado e ativista, levando a música para ser uma ferramenta política. Lembrando que Larissa Luz já foi indicada ao 17º Grammy Latino, ao Prêmio da Música Brasileira e ao Women’s Music Even, conquistando os troféus de Melhor Videoclipe no Prêmio Caymmi de Música e de Revelação no Prêmio SIM de Música e também atriz convidada de “Elza Soares – O Musical”. Todas essas atrações e ambientação própria do evento, com oficinas e debates, fizeram do Radioca um evento diferente dos demais em Salvador.

A quinta edição comemorou os cinco anos do Festival Radioca. Para isso, os dias foram aumentados, passando para cinco dias de programação: a edição 2019 ocorreu de 6 a 10 de novembro, ocupando três diferentes espaços da cidade de Salvador. O evento, mais uma vez, valorizou a diversidade, misturando diferentes gêneros e incentivando o público a se deparar com o novo. Um total de 16 shows e ainda um papo musicado com três artistas compuseram uma estrutura inovadora na história do projeto. Foram atrações oriundas de seis estados do país, muitas delas inéditas na Bahia, como as turnês de lançamento dos novos discos de Céu e Tiganá Santana, o projeto que reúne João Donato e Tulipa Ruiz, o mais recente espetáculo de Luiza Lian e as primeiras aparições na capital baiana de Tim Bernardes em carreira solo, Amaro Freitas Trio, Mestre Anderson Miguel, Dônica e Jessica Caitano. Do efervescente cenário local, além de Tiganá, apresentaram-se Afrocidade, Lazzo Matumbi, Illy, Livia Nery, Tangolo Mangos e Josyara pela segunda vez.

Abrindo os trabalhos, a Sala Principal do Teatro Castro Alves (TCA) recebeu Tim Bernardes (SP), Tiganá Santana (BA) e Amaro Freitas Trio (PE). Na segunda e na terceira noite, o evento ocorreu na Arena do Sesc-Senac Pelourinho, com shows de Luiza Lian (SP) e Livia Nery (BA), e foi lá que ocorreu o “Processo criativo compartilhado: Papo Musicado”, com Tulipa Ruiz (SP), Josyara (BA) e novamente Livia Nery, para tocarem e falarem de suas obras, numa conversa mediada pela radialista Daniela Souza. Os Shows que ocorreram no TCA representam uma das escolhas certas do evento. A Figura 23, seguinte, retrata a repercussão do público.

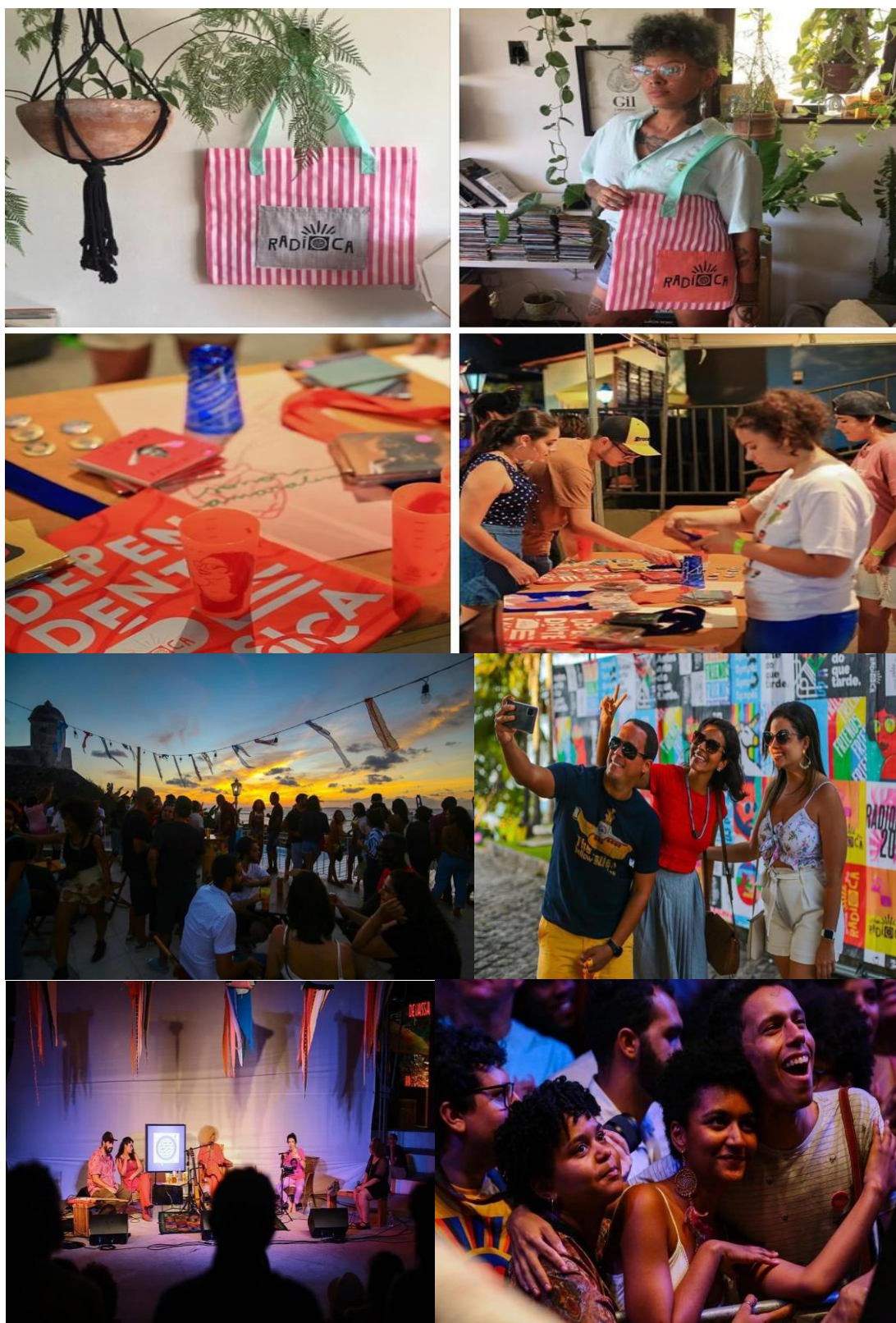
Figura 23 - Radioca no TCA



Fonte: Print da rede social do Radioca.

Nos dois últimos dias, o espaço escolhido foi a Chácara Baluarte, no bairro do Santo Antônio, onde foram montados dois palcos. Ao todo se apresentaram na chácara 11 atrações: João Donato (AC) e Tulipa Ruiz (SP), Afrocidade (BA), Tuyó (PR), Mestre Anderson Miguel (PE) – com participação de Siba (PE) – e Tangolo Mangos (BA), Céu (SP), Lazzo Matumbi (BA), Dônica (RJ), Illy (BA), Abayomy (RJ) – com participação de Saulo Duarte (PA) – e Jessica Caitano (PE). Na ambientação do espaço, o evento contou com a Feira Pedra Papel Tesouro (PPT), que esteve presente na quarta edição, comercializando arte, paisagismo, impressos e moda, além de *food trucks*, bares e espaços de convívio, como pode ser observado nas imagens que compõem a Figura 24, a seguir.

Figura 24 - Festival Radioca ano 5



Fonte: Fotos retiradas das redes sociais do evento.

O espaço, os shows, a feira, tudo isso é resultado de uma organização que se preocupa com o evento. A cada ano, a curadoria feita pelo jornalista Luciano Matos, os músicos

Roberto Barreto e Ronei Jorge e a produtora Carol Morena mostra como é importante conhecer seu público e saber das novidades. Eles buscam seguir a mesma lógica do programa e das edições anteriores e apresentar artistas e acontecimentos musicais relevantes no país:

mais uma vez, conseguimos fazer um equilíbrio com nomes que achamos que estão entre o que de melhor é produzido no país atualmente. De novidades ainda sem um disco lançado até um veterano como João Donato, com uma longuíssima trajetória. São artistas com propostas diferentes, uma diversidade de gêneros e estilos musicais que provoca o que sempre queremos, que é oferecer experiência com a música além do que as pessoas estão acostumadas. Esse ano, também conseguimos fazer algo que sempre quisemos, que é ter um dia focado em sonoridades mais intimistas, digamos assim, com Tiganá, Amaro e Tim numa noite que já está nos dando muito orgulho. Estamos muito satisfeitos com os cinco dias de evento (MATOS, 2019, ONLINE).¹³³

O Radioca traça, anualmente, um panorama de tendências da música brasileira, com a participação de artistas consagrados e nomes em ascensão, fortalecendo, assim, a cena alternativa na cidade de Salvador. O interessante do festival é favorecer o intercâmbio entre músicos baianos e de outros estados e, acima de tudo, promover a cadeia produtiva da música independente. Realizado anualmente pela Tropicasa Produções desde 2015, e já figurado entre os principais eventos musicais do país, o 5º Festival Radioca (Figura 25) foi patrocinado e apresentado pela Devassa e Natura Musical, através do Fazcultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Figura 25 - Palco principal do Festival Radioca ano 5



Fonte: Foto retirada da rede social do evento.

¹³³ Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/10/17/5a-edicao-festival-radioca/>. Acesso em: 01 jun. 2020.

Diferente do Suíça Bahia, que nunca foi selecionado via edital de cultura, e do Feira Noise, selecionado apenas uma vez via Fundo de Cultura. Em relação ao Radioca, o evento sempre foi apoiado pelo Fazcultura, um programa instituído pela Lei Nº 7.014/1996, que tem como objetivo promover ações de patrocínio, tendo como base renúncia de recebimento do Imposto de Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS) pelo estado em favor da aplicação direta em projetos e atividades culturais. Mediante uma rápida pesquisa sobre as diretrizes do programa, poderíamos dizer que os demais festivais aqui analisados teriam condições para também receberem apoio, uma vez que o Fazcultura contribui para estimular o desenvolvimento cultural da Bahia, possibilitando que as empresas patrocinadoras possam associar sua imagem às ações culturais que considerem mais adequadas. Enfim, é um mecanismo de fomento não reembolsável e o apoio é sempre concedido sob forma de recurso financeiro, então, seria importante que outros eventos, principalmente no interior, fossem selecionados pelos mecanismos de fomento à cultura no estado.

Além do apoio financeiro, nessa edição o Radioca contou com o apoio do Spotify, sendo a plataforma oficial para divulgar o evento. O alcance do Spotify é enorme, facilitando ainda mais a comunicação do Radioca. Para essa edição, o festival incluiu em sua programação atividades de formação voltadas a artistas, produtores e demais profissionais do campo da música, contribuindo para o fortalecimento da cena independente/alternativa local. As ações que envolveram convidados como Carolina Alzuguir, líder de artistas e gravadoras do Spotify no Brasil, ocorreu na Sala do Coro do TCA, dando dicas e exemplos de como artistas e suas equipes podem gerenciar e promover seu conteúdo na plataforma, além de acompanhar informações de consumo e sugerir músicas para serem incluídas em *playlists* – tudo isso através de uma ferramenta chamada Spotify For Artists.

Também aconteceram dois bate-papos na Casa-Museu Solar Santo Antônio, reunindo Coy Freitas, diretor artístico e curador da recém-lançada plataforma de música Tropical Transforma, da Devassa, que tem como objetivo dar voz, e palco, à nova música tropical brasileira; Gabriel D'Angelo Braz, gerente de Marketing da marca Devassa, do Grupo HEINEKEN no Brasil; Dai Dias, produtora e diretora de produção do Festival Bananada, de Goiânia; e Patricktor4, um dos principais DJs e produtores brasileiros da atualidade. Outra mesa foi sobre a “Promoção no atual mercado da música: Feiras, mercado internacional e caminhos possíveis”, com a produtora Melina Hickson de Recife, o empresário, agente e produtor cultural Ricardo Rodrigues e o curador, produtor cultural e compositor Vince de

Mira. Vale destacar que as atividades ocorreram de forma gratuita e foi aberto para qualquer pessoa.

Portanto, todo este mapeamento, através dos rastros destacado por Latour (2012) das edições do Radioca, bem como do Suíça Bahiana e do Feira Noise, ajuda-nos a perceber a construção e fortalecimento de uma cena alternativa nas cidades. Esta análise apresenta-se como uma reflexão sobre o atual momento da cena e reflete, por meio dos aspectos destacados, como se dá essa organização e quais são os traços distintos dos festivais independentes, além de apontar como ocorrem as transformações na cadeia produtiva e no consumo de música ao vivo na Bahia em relação aos festivais independentes.

5 CONSIDERAÇÕES

A trajetória de desenvolvimento da tese demonstrou, em primeiro lugar, que os festivais de música analisados possuem uma natureza eminentemente independente. Dessa forma, é preciso reconhecer que tais eventos resultam, necessariamente, do engajamento de atores culturais em delimitar fronteiras dentro do amplo universo musical, reunindo uma série de elementos heterogêneos que gravitam em torno de determinadas sonoridades e cenas musicais. Como propõe Latour (2012, p. 55), os “grupos não são coisas silenciosas, mas produto provisório de um rumor constante feito por milhões de vozes contraditórias sobre o que vem a ser um grupo e quem pertence a ele”.

Conforme questionado em nossa apresentação, de que maneira os festivais musicais independentes voltados para comunidades urbanas (de jovens) constituem redes de promoção simbólica, cultural e econômica na música contemporânea. Percebemos que os festivais independentes são socialidades que corroboram para o fortalecimento das cenas musicais locais, a necessidade de estar-junto e compartilhar experiências sensíveis e como o consumo desses festivais vai além das performances ao vivo e potencializando a economia da cultura.

Apesar da importância das cenas para a afirmação de marcas identitárias em torno de certas práticas musicais, é essencial falar em gosto e valor para compreender o real sentido das formações dos festivais independentes. É importante perceber os compartilhamentos sensíveis que precisam ser acionados em cada localidade, o que diferencia e se assemelha nos eventos que ocorrem em Vitória da Conquista, Feira de Santana e Salvador.

Nesse sentido, as apresentações ao vivo nos festivais são o reconhecimento de traços compartilhados entre produções e práticas musicais que habitam um mesmo universo sonoro resultando na formação de cenas musicais e a quebra de fronteiras ampliando e diversificando o cenário musical, tanto no interior do estado quanto na capital. É interessante pensar na importância do fortalecimento das cenas musicais independentes para a afirmação das experiências dos atores em torno dos festivais. Sabe-se do limite de fronteiras, porém os agrupamentos também operam por meio da junção de heterogeneidades dos gêneros musicais, o que não se propõe como um aspecto impresumível de suas características e, sim, como uma espécie de preceito que os pesquisadores decididos a enfrentar esse tipo de fenômeno devem assumir para deixar emergir também as contradições que ocorrem ao analisarem os eventos musicais independentes.

Como aponta o sociólogo Michel Maffesoli (2009, p. 81), “é a partir do ‘local’, do território, da proximidade, que se determina a vida de nossas sociedades. E todas essas coisas se

referem também, a saber, a um saber local, e não mais a uma verdade projetiva e universal”, ou seja, é essencial que o ator vivencie a si mesmo, como um protagonista e observador em suas experiências nos festivais de música independentes e o processo de formação das cenas que é marcado, necessariamente, por disputas e tensões.

Nesse sentido, a profusão de discursos e juízos sobre os festivais independentes na contemporaneidade, de novas e variadas concepções de produção, circulação, performance, escuta e gosto musical, das articulações e agenciamentos, são apontamentos que nos levam a pensar na nova cultura desses eventos. Principalmente na rede colaborativa que é formada entre os produtores dos festivais, pois tende a influenciar ainda mais nas práticas musicais dos eventos analisados.

Em nosso caso empírico, os festivais de música independentes na Bahia, pudemos perceber o papel que atores humanos (produtores, agenciadores, coletivos, público, fãs, jornalistas etc.) e não humanos (território, equipamentos, mídias etc.) desempenharam na tentativa de promover eventos ligados à cultura alternativa/independente, tentando apagar possíveis arestas e singularidades que se apresentem na condição de um festival ligado ao *mainstream*. Nesse sentido, como ficou nítido, essa pretensão se sustenta frente a uma observação mais atenta, que permite identificar individualidades e posicionamentos diferenciados, fazendo com que sejam reconhecidos dentro de suas práticas de produção, circulação e consumos dos festivais.

De modo complexo, percebemos que os eventos independentes, dentro de um território sonoro plural como a Bahia, constituem uma atividade árdua, sendo necessário circunscrever produções que possuam diversos elementos desde a escolha do local em que será realizado o festival, a curadoria, a estética e todos os elementos materiais e imateriais que proporcionam uma experiência afetiva nos festivais independentes, fortalecendo, assim, o setor econômico. Além do setor econômico, é interessante pensar em como os festivais são utilizados na promoção do desenvolvimento local e regional no sentido mais amplo, no qual questões políticas, sociais e culturais estão presentes. Por isso a necessidade de discutir um conjunto mais amplo, compreendendo como o Suíça Bahiana, o Feira Noise e o Radioca estimularam a cultura local, a ligação com as redes empresariais locais e a formação das cenas musicais e com as políticas culturais, mesmo sabendo que os editais de cultura do estado, uma das principais fontes de financiamento dos festivais, ocorreu de forma pontual para o Feira Noise e somente o Radioca foi beneficiado.

De forma geral, os mecanismos de fomento (Fazcultura e Fundo de Cultura) do estado da Bahia servem para orientar o desenvolvimento de projetos culturais e a necessidade de

fortalecer os processos de gestão e participação social em relação à produção cultural do estado. Mas cabe ressaltar que os mecanismos são poucos e dependem de uma série de fases para a viabilização de um projeto, ou seja, a seleção da proposta é analisada primeiramente com base na documentação do proponente, em seguida é realizada uma análise de mérito, por meio de uma comissão temática formada por pessoas da sociedade civil e do poder público que possuem capacidade de avaliar propostas de diversos elos da rede produtiva da cultura.

Mesmo os produtores dos festivais Suíça Bahiana e Feira Noise possuindo uma vasta experiência na área, terem atuado em conselhos culturais em suas respectivas cidades, ainda assim foi complicado e difícil conseguirem apoio aos eventos. Sabe-se que, como apontado por Hershmann (2013), os festivais independentes utilizam como forma de apoio os recursos públicos para viabilizar suas propostas e, segundo a pesquisadora Isaura Botelho (2001), a atividade de produção cultural brasileira é realizada prioritariamente por conta das leis de incentivo fiscal federal, estadual e municipal.

Os problemas existentes hoje no Brasil quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em *marketing*, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos $\frac{3}{4}$, o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto $\frac{3}{4}$ e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação (BOTELHO, 2001, p. 5)

Percebe-se, há algum tempo, que as políticas públicas de cultura na Bahia e no Brasil nos mostram que necessitam ser reestruturadas para atender um maior público. Importante destacar, aqui, que as políticas públicas de cultura do estado da Bahia preveem uma série de rotinas e procedimentos, com o objetivo de descentralizar as políticas culturais e organizar a gestão cultural do estado. Porém, é essencial a criação diretrizes de territorialização permanente, com o fortalecimento de um conselho de políticas culturais e comissões temáticas aptas para atender as necessidades que ocorrem nos 27 territórios de identidade do estado, a fim de que possa otimizar a produção cultural de diversos atores e movimentos artísticos, principalmente os independentes. Albino Rubim e Barbalho (2007, p. 154)

reforçam que as “políticas públicas de cultura podem ser desenvolvidas por uma pluralidade de atores político-sociais, desde que tais políticas sejam submetidas obrigatoriamente a algum controle social, através de debates e crivos públicos”.

Estas questões fazem-nos refletir sobre os festivais analisados, na sua maioria, a cada edição tiveram que reestruturar o evento para que ele ocorresse, aumentando ou diminuindo dias de realização, criando outras atividades extras do evento, apostando em atrações mais diversificadas e conhecidas, entre outras. Os custos para cada edição são altos e somente com a bilheteria e, em alguns casos, a venda de bebidas os produtores não conseguem pagar todos os custos de produção. O Suíça Bahiana e o Feira Noise têm um custo médio por produção de R\$150,000,00 (cento e cinquenta mil reais) a R\$200,000,00 (duzentos mil reais), enquanto o Radioca chega a R\$500,000,00 (quinhentos mil reais) por edição, bem diferente dos demais, porém entende-se que ele capta recursos via mecanismo de incentivo cultural. Assim, percebe-se que os eventos realizados no interior têm dificuldades para captar recursos via Fazcultura, uma vez que as marcas patrocinadoras estão atentas à visibilidade midiática que o festival pode alcançar, nesse sentido o Radioca, por ser realizado em Salvador, tem a proposta aprovada pelo mecanismo de fomento e consegue, com mais facilidade, prospectar apoio dos patrocinadores.

Como o Fazcultura apoia financeiramente projetos e atividades que se enquadrem na política cultural do estado, ao tempo que possibilita empresas patrocinadoras apostarem na cena cultural da Bahia, valorizando a marca e a responsabilidade social da empresa, através de incentivo fiscal, os três festivais poderiam ser apoiados, mesmo sabendo das estratégias publicitárias que as empresas têm em relação a visibilidade que o festival vai dar ao seu produto. No entanto, o Feira Noise e o Suíça Bahiana também se inscrevem no Fundo de Cultura do Estado, que, diferente do Fazcultura, possui recursos próprios, através de uma parcela da arrecadação do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) que é investida na área cultural, ou seja, criando editais setoriais em diferentes segmentos, entre eles o Edital Setorial de Música que tem o valor limite de apoio por proposta um teto de R\$200.000,00 (duzentos mil reais), mas caso o produtor se inscreva como pessoa física ou microempreendedor o valor limite de apoio passa para R\$149.700,00 (cento e quarenta e nove mil e setecentos reais), isso referente ao último edital setorial 2019.

Porém os critérios são ainda mais complicados via Fundo de Cultura, e normalmente são aprovados cerca de 15 projetos para todo o estado, sendo mais de 60% dos projetos selecionados da região metropolitana de Salvador, isto é, mais uma vez a regra de territorialização necessita ser repensada e reestruturada, uma vez que a região metropolitana

tem um maior número de projetos aprovados. É importante criar ações de políticas culturais não só para garantir o acesso à diversidade da produção musical, mas para adotar condições e práticas que estimulem todos os envolvidos, desde a produção de trabalho ao público consumidor, incentivando novos modelos de negócios, a formação de público, ampliação das condições de acesso, difusão e circulação dos projetos culturais, fazendo disso uma prática comum, contínua e não esporádica.

Além das dificuldades enfrentadas pelos festivais independentes em relação ao apoio financeiro, percebe-se que estes eventos se reinventam para continuar existindo, seja nas produções musicais, na criação incessante de novos rótulos, conforme percebemos nas mudanças dos *slogans* de cada edição, no trabalho em rede e colaborativo e, principalmente, com o apoio do público consumidor e das cenas musicais que são fortalecidas com estes festivais. Temos um cenário marcado pela rápida circulação de conteúdo musical, o surgimento de expressões que combinam múltiplas influências e uma série de diferentes práticas musicais, tudo isso revela que estamos vivendo uma nova cultura dos festivais independentes que se adequam aos processos da nova realidade, em que a experiência é um dos principais norteadores para a consolidação dos eventos musicais, apoiando-se sobre traços compartilhados com outros festivais, possibilitando a formação de alianças e de circuitos culturais.

Nesse sentido, os festivais independentes baianos são redes complexas e dinâmicas que articulam atores humanos e não humanos (artistas, produtores, públicos, críticos, leis de incentivos, territorialidades, gêneros musicais etc.), em contextos e condições específicas, para a materialização de fenômenos que compreendem não apenas apresentações musicais ao vivo, mas também feiras de economia criativa, ações de responsabilidade social, debates sobre o mercado musical, experiências gastronômicas, entre outras atividades.

Cabe ressaltar que transformações em segmentos particulares dessas redes geram impacto em outras atividades ou práticas produtivas, problematizando separações estanques e mostrando a interdependência entre setores correlatos da atividade musical. Dos festivais analisados, por exemplo, destacamos o Radioca, que é realizado com o aporte de recursos públicos, seja via mecanismos de incentivo fiscal ou de apoio direto. A captação desses recursos influencia na definição da grade dos eventos, quantidade de dias, local de realização, valores de ingressos e adesão do público. Assim, aspectos estéticos, sociais, culturais, políticos e econômicos são inseparáveis e codependentes na conformação das redes que compõem os festivais. As grades de atrações de cada evento tinham semelhanças e diferenças, o Suíça Bahiana e o Feira Noise, por exemplo, são eventos que buscam o tempo todo atrair o

público através da grade de atrações, assim como das atividades que ocorrem ao longo dos dias de realização dos festivais. O Radioca poderia arriscar mais nas escolhas dos artistas, uma vez que o apoio facilitaria a curadoria.

A curadoria dos festivais independentes baianos funciona como um filtro do universo da nova música brasileira, considerando o desempenho dos artistas nas premiações musicais, lançamentos e avaliações positivas realizadas pela crítica, sem restrições de gêneros musicais, como destacado na última seção. A grade dos eventos prioriza artistas de destaque recente no cenário nacional que, dificilmente, se apresentariam em Salvador e no interior baiano em shows individuais. Os artistas locais são incluídos na programação, mas quase sempre em dias ou horários de menor destaque, percebemos isso quando apontávamos os horários disponibilizados para os artistas locais, isso se trata de uma estratégia da produção e comum, ou seja, sempre as atrações de relevância midiática, e de acordo com o número de fãs, têm os melhores horários e realizam o encerramento do evento.

Em relação ao público dos festivais independentes baianos, ele acompanha as novidades da música brasileira e tem interesse por artistas e bandas que prezam por valores como autenticidade e originalidade, em detrimento de aspectos comerciais. Visto que a maioria do público que se encontra nestes eventos já consome estas bandas, isso faz com que a expectativa dos eventos aumente a cada edição. São frequentadores que confiam na curadoria dos eventos, chegando a comprar ingressos antes da divulgação do *line-up*, e têm interesse também nas demais experiências de consumo cultural proporcionadas pelos eventos. Nas entrevistas realizadas, percebemos que no caso do público, além de ir aos shows, a motivação também estava nas experiências que os festivais proporcionavam, isso se reflete nas falas dos próprios entrevistados.

Dessa forma, a análise das dinâmicas dos eventos aqui destacados pode contribuir para o estudo de redes que constroem outros festivais, revelando formações e dinâmicas similares e/ou distintas, gargalos e potencialidades. O caminho trilhado na tese mostra a importância de não usar o termo “festival” como uma categoria, mas como um fenômeno que precisa ser construído a partir de articulações entre atores específicos, percebendo como cada evento ocorre de maneira distinta, com diferentes modos de experiências coletivas, de sonoridades e de performances particulares inscritas em determinadas espacialidades. Significa compreender festival além da “caixa-preta” (LATOUR, 2012), ou seja, um festival não é só uma categoria de eventos de música ao vivo, ele tem suas especificidades, diversidade de formatos e dos atores humanos e não humanos que estão inseridos no evento.

Como mostrado ao longo da análise, os territórios sônico-musicais são potências que incluem mais elementos na análise das complexas redes que formam as cenas musicais, corroborando nas relações entre os atores humanos e não humanos. Não há como negar as diferenças entre os atores e seus papéis, mas, ao invés de tratá-los separadamente, sem qualquer associação, torna-se mais profícuo observar a formação de atores híbridos. Assim, percebemos que nossa pesquisa evidenciou que produtores, público, artistas, territórios, equipamentos de som, feiras, oficinas, palestras, por exemplo, estão imbricados no desenvolvimento da experiência musical proporcionada pelos festivais independentes baianos.

Nos relatos dos atores, obtidos por meio de entrevistas ou extraídos de reportagens divulgadas pela imprensa e redes sociais, foi possível observar as relações e o imbricamento entre humanos e não humanos. O pesquisador, por sua vez, é mais um dos porta-vozes que fala por muitos, ou seja, coletando, mediando e relacionando os argumentos, e imprimindo seu ponto de vista na construção da nova cultura dos festivais independentes, desde o momento em que escolhe os rastros e pistas para seguir os atores. Desde o início da jornada, foi trilhado um caminho que pretendia seguir e buscar sempre ouvir e dialogar com aqueles que fazem parte da cena, mesmo antes dos festivais existirem em suas respectivas cidades. Cabe salientar que antes mesmo de ingressar no doutorado, o pesquisador esteve presente em quase todas as edições dos festivais analisados.

É interessante notar que os festivais de música analisados demonstram a capilaridade das iniciativas do mercado da música independente, que muitas vezes servem como ponto de partida, para outras atividades conectadas ao consumo musical. O Radioca é um desdobramento de um programa de rádio; o mesmo grupo que promove o Suíça Bahiana criou um selo musical Piripiri voltado para o lançamento de produtos de artistas locais; enquanto o Feira Coletivo realiza atividades de formação e eventos de forma periódica. Estes desdobramentos buscam atender demandas das cenas musicais locais, consolidando os eventos como uma plataforma de transmissão de cultura e conhecimento que funciona o ano inteiro, com oportunidades de monetização para os produtores.

Em março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou estado de pandemia global devido ao número de casos de pessoas infectadas com o novo coronavírus (Sars-Cov-2), causador da doença Covid-19. Na ocasião, o diretor-geral da OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus, declarou que os países tinham que seguir as estratégias para “detectar, proteger, tratar e reduzir a transmissão” do vírus, pois o ritmo de disseminação acelerou em muitas nações. Na reconfiguração das dinâmicas cotidianas, todos os eventos musicais que estavam marcados foram adiados ou cancelados. Diante disso, o resultado foi

procurar alternativas para que estes artistas, principalmente os independentes, pudessem criar estratégias de promoção e angariar formas de se manterem financeiramente em razão da pandemia. Os conteúdos musicais começaram a ser acessados em ecossistemas digitais iniciando uma série de lives no Twitch, Youtube, Instagram e Facebook.

No entanto, agora as festas ocorrem na plataforma Zoom que funciona como uma videoconferência, na qual diversas janelas são abertas com uma maior participação online do público. Esta nova modalidade tende a ser de longo prazo, a venda de ingressos já está integrada ao Zoom, dispensando que o produtor precise criar uma conta. Com isso, o consumo de música ao vivo acontece nesses ambientes, mas em conectividade e interação. Nesse cenário é que o Festival Coquetel Molotov de Recife realizará seu primeiro evento online, a produtora Ana Garcia destaca que o festival tinha que ocorrer e se esta é a forma para realizá-lo, assim o fará. O interessante é que, dessa vez, o público do festival não se restringe apenas aos pernambucanos ou fãs que viajavam para o evento, o Brasil todo e outros países poderão comprar seus ingressos e prestigiar o evento, contudo a experiência presencial que é totalmente diferente da virtual ainda preocupa os produtores, pois sabemos que os festivais são interativos e físicos, para que toda experiência sensível possa ocorrer. Por enquanto, o Radioca, Suíça Bahiana e Feira Noise não definiram como ocorrerá a edição de 2020, mas, pelo que tudo indica, o formato *online* será uma real possibilidade.

Portanto, por meio deste trabalho, buscou-se conhecer os traços, os caminhos, os rastros, as pistas e o processo dinâmico presente tanto no mapeamento de uma cena musical independente na Bahia como nos modos pelos quais elas emergem nos festivais – pensando nas contradições, crises e rupturas que foram ocorrendo nos eventos como parte de um processo que envolve diferentes lógicas econômicas, estéticas, políticas e culturais alinhada a processos de distinção dos indivíduos que compõem a produção e execução dos festivais. Acredita-se, com isso, contribuir para o estudo dos festivais independentes, que vem se ampliando nos últimos anos, proporcionando novas possibilidades de leituras e também de escritas acerca do tema, com novas discussões sobre os festivais em sentido amplo. E que outros pesquisadores possam vir a se debruçar sobre a música e suas transformações sociais, culturais e estéticas.

REFERÊNCIAS

ALVES, T. M. **Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da feira da música de Fortaleza / Thiago Meneses Alves.** 2013.

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas.** São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARRUDA, C. L. R. **Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na universidade pública,** 2017

BANDEIRA, M. **Construindo a audioesfera: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical.** 2004. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

BAUDRILLARD, J. A **Sociedade do Consumo.** Portugal: Edições 70, 2008.

BECKER, H. Jazz Places. In: BENNETT, A., PETERSON, R.A. (Org.). **Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual.** Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.

BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura.** São Paulo: Atelie, 2007.

BOTELHO, I. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva,** São Paulo, v. 15, n. 2, 2001 .

BOURDIEU, P. **La distinction** : Critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979. 670p. (Le Sens commun).

BLACKING, J. Música, Cultura e Experiência. **Cadernos de campo,** São Paulo, n. 16, 2007.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CALLON, M. Entrevista com Michel Callon: dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. In: **Sociologias,** n. 19. Porto Alegre: jan/jun de 2008.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARAH, N. **Pop Brands: branding, popular music, and young people.** Peter Lang: New York, 2010.

CARDOSO FILHO, J. Disputas de Valor na Música Popular Massiva: Política, Estética e Cultura. **Revista Perspectivas Históricas,** 2015.

CASTRO, G. Para pensar o consumo da música digital. **FAMECOS,** Porto Alegre, n. 28, 2005.

CONDILLAC, É. B. **Textos escolhidos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1993.

CONNELL, J.; GIBSON, C. **Sound Tracks: Popular music, identity and place**. London: Routledge, 2003.

CORREA, W. **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, 199f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

DE MARCHI, L. **Transformações estruturais da Indústria fonográfica 1999-2009**. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins, 2010.

DI MÉO, G. **Geographie Sociale et territoires**. Paris: Nathan, 2001. 320p

DUNN, C. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DURAND, G. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FERNANDES, C. S. **Territorialidades nômades: Comunicação, moda e música no Rio de Janeiro**. Revista EcosPós, Rio de Janeiro, 2013.

FRITH, S. The popular music industry. In: FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (ed.). **The Cambridge companion to pop and rock**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GIBSON, C.; CONNELL, J. **Music Festivals and Regional Development in Australia, Ashgate**, Farnham, 2012.

GOMES, I; ANTUNES, E. **Raymond Williams por ele mesmo: gestos epistemológicos e acenos políticos para (re)pensar a comunicação**, VIII Historicidades dos Processos Comunicacionais, Salvador, UFBA, novembro de 2019..

HAESBAERT, R. **O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios a multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HENNION, A. Pragmática do Gosto. **Desigualdades & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC - Rio, nº 8, jan/jul, 2011.

HERSCHMANN, M. **Lapa: cidade da música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, M.; ALBORNOZ, L. A. Transformações recentes da indústria da música. In: **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2009. Salvador: UFBA, 2009.

HERSCHMANN, M. **A indústria da música em transição**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2010a.

HERSCHMANN, M. A indústria da música como laboratório. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, nº 9, jan./abr. 2010b.

HERSCHMANN, M. **Sustentabilidade das pequenas e médias empresas de cultura no Brasil hoje**: necessidade de reavaliar as interfaces entre as políticas culturais e de desenvolvimento. Anais do VI ENECULT: Salvador, 2010c.

HERSCHMANN, M. **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI.. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Nova Orleans não é aqui? **E-Compós**, 2012.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HESMOMDHALGH, D. **Why music matters**. Wiley-Blackwell: Oxford, 2013.

HOBSBAWN, E. **Tempos fraturados**. Cultura e Sociedade no século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOMEM DE MELO, Z. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JANOTTI JR., J. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Orgs). **Livro da XIV Compós, Narrativas Midiáticas Contemporâneas**. Sulina: Porto Alegre, 2006.

JANOTTI JR., J. **Rock me Like the Devil**: Assinaturas das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Editora Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JANOTTI JR., J. **Aumenta que isso aí é rock and roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JANOTTI JR., J. **Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções**: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. Niterói, XIV Compós, 2005.

JANOTTI JR., J. **Mediação e midiaticização da religião em suas articulações teóricas e práticas**: um levantamento de hipóteses e problemáticas. Salvador: EDUFBA, 219-244, 2012a.

JANOTTI JR., J. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-compós**, 2012b.

JANOTTI JR, J. S.; PIRES, V. A. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JR, J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (Org.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LANDRY, C. **The art of city-making**. Londres: Eastscan, 2009.

LATOUR, B. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

LATOUR, B. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LATOUR, B. **Reagregando o social**. Uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LAW, J. **Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity**. Lancaster, Centre for Science Studies, Lancaster University, 1992.

LEMOS, A. **A comunicação das coisas**. São Paulo: Annablume, 2013.

LENA, J. **Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music**. EUA. Princeton University Press, 2014

LIMA, T.; VIEIRA, R. **Mediações da Música no Soundcloud e no Mixcloud**. Santo Amaro-BA: UFRB, 2016.

MAFFESOLI, M. **O mistério da conjunção**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAFFESOLI, M. **O Tempo da Tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MARCON, F. **O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais**. Revista Antropologia em Primeira Mão, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2011.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo, Editora Loyola, 2015.

MIDDLEJ, B.; FIALHO, N. **Universidade e região**. Práxis Educacional, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 171-189, out. 2010. ISSN 2178-2679. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/487>. Acesso em: 03 ago. 2020.

NAPOLITANO, M. **A MPB sob suspeita: a música vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

OLIVEIRA, C. N.; ARAÚJO, L. T. Novas experiências de consumo musical em serviços de streaming: uma análise das dinâmicas do aplicativo Spotify. In: **Congresso Internacional Comunicação e Consumo. 4º Encontro de GTs Comunicon**. São Paulo, 2014.

ORTIZ, R. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

PEDRO, R. M. L. R. Redes e Controvérsias: ferramentas para uma cartografia da dinâmica psicossocial. In: **VII Esocite - Jornadas Latino- Americanas de Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias**, Rio de Janeiro, 2008.

PINE, J.; GILMORE, J. **O espetáculo dos negócios**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

PINTO, F. G. **A experiência do público nos festivais de música**: comunicação e consumo de música ao vivo nas edições do Grito Rock Rio de Janeiro e Rock In Rio 2013/ Felipe Gurgel Pinto. 2014.

PIRES, V. **Concertos em rede**: Sofar Sounds e controvérsias da música ao vivo. 2017, 206f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Pernambuco, UFPE, 2017.

PIRES, V. **Além do Pós-rock**: As Cenas Musicais Contemporâneas e a Nova Música Instrumental Brasileira. 2013. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Pernambuco, UFPE, 2013.

PRYSTHON, Â. F. **Cosmopolitismos periféricos**. Ensaio sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina. 1. ed. Recife: Edições Bagaço, 2002. v. 1. 165p.

PRYSTHON, Â. F. **Um conto de três cidades**: música e sensibilidades culturais urbanas. E-Compós, 2014.

PIEKUT, B. Actor-network in music history: clarifications and critiques. **Twentieth-Century Music**, 11, n. 2, Sep. 2014.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Exo/ Editora 34, 2005.

REGEV, M. **Pop-rock Music**: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity Press. 2014.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

SÁ, S. P. **Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades**. In: GOMES, I.; JANOTTI JR, J.(Org.). Comunicação e Estudos Culturais. Salvador: Edufba, 2011.

SÁ, S. P. A música na era de suas tecnologias de reprodução. **E-Compós**, 2006.

SÁ, S. P. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **E-Compós**, 2007.

SÁ, S. P. de. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. **Contemporânea**, 2013, 12(3):1-16.

SÁ, S.; POLIVANOV, B. Materialidades da Comunicação e presentificação do self em sites de redes sociais. **XXI Encontro Anual da Compós**, Juiz de Fora, 2012.

SACRAMENTO, E. **Rock Baiano**: história de uma cultura subterrânea. Salvador, Gattopardo, 2015.

SARLO, B. **Tempo Passado**: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SILVIA R. **Festivais da TV Globo**, 2009. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/festivais-tv-globo>. Acesso em: 23 mar. 2013.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STEFANI, G. **Para Entender a Música**. 2. ed. São Paulo: Editora O Globo, 1989.

STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, 1991.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **E-compós**, Brasília, n. 6, 2006.

TROTTA, F. Música Popular, Moral e Sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo. Rio de Janeiro, **Revista Contracampo**, 2008.

TROTTA, F. Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.) **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. 1. ed. Rio de Janeiro: Sulina; Globo Universidade, 2010, v. 1, p. 249-266.

TROTTA, F. Entre o Borralho e o Divino: a emergência musical da 'periferia'. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. v.13, n.26, 2013.

TROTTA, F. Música e Mercado: a força das classificações. **Revista Contemporânea**. Salvador, n 2, p 181-196, 2005.

TROTTA, F. Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. **E-Compós**, v. 18 n. 2, 2015.

VIANA, L. R.O Funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura. **Revista Sonora**, Campinas,v. 3, n. 5, 2010.

VICENTE, E. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **Rumores**, São Paulo, ed. 12, ano 6, n. 2, 2012.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp, 2011. 420 p.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

YÚDICE, G. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In:
HERSCHMANN, M. (Org.) **Nas bordas e fora do mainstream musical**. São Paulo: Ed.
Estação das Letras e das Cores, 2011.

ANEXO A – CARTAZES DAS EDIÇÕES DO SUÍÇA BAHIANA

Festival Suíça Bahiana – 1ª Edição

22
23
24
Outubro

Festival
**Suíça
Bahiana**

5\$-Antecipado
À Venda na Zas Tras

8\$-No dia

www.coletivosuicabahiana.com.br

Local: Apogeu
Rua Vasco da Gama, Alto Maron

Realização:
**Suíça
BAHIANA**

Apoio:
FORA DO EIXO redemotiva com na TRIBO

Festival Suíça Bahiana – 2ª Edição

Ingressos Antecipados:
Pensapote: R\$50 (inteiro)
Inteira: R\$30 (inteiro)

Dois Palcos iguais
lounge
Banquinhas
Pomar
Cobertura Colaborativa
Camping

**Festival
Suíça
BAHIANA**

28, 29 e 30 de Outubro - Clube O' Waler

Música, Sustentabilidade e Pensamento @FestivalSuicaBA

<p>MARCELO JENECI AUTORAMAS E BNEGÃO APANHADOR SÓ NEVLTON MAGLORE GLOOM OS BARCOS CARBOSO TRANSMISSOR</p> <p>28</p>	<p>EMICIDA CANASTRA LADRÕES DE VINIL RANDÔMICOS VERSU2 TALMA & GADELHA SUIंगा PIRIGULINO BABILAKE NANTES</p> <p>29</p>	<p>RATOS DE PORÃO MALDITA HILLBILLY RAWHIDE CAMA DE JORNAL RINOCERONTE CLUBE DE PATIFES CLAMUS DISTINTIVO BLUE FACADA</p> <p>30</p>
--	---	--

www.festivalsuicabahiana.blogspot.com

Ingressos à venda na Inje do Coletivo, na Av. Siqueira Campos, 350, Viela Sebo-Café
ou pelo site Ingresso Rápido

+ Atração Surpresa

Festival Suíça Bahiana – 3ª Edição



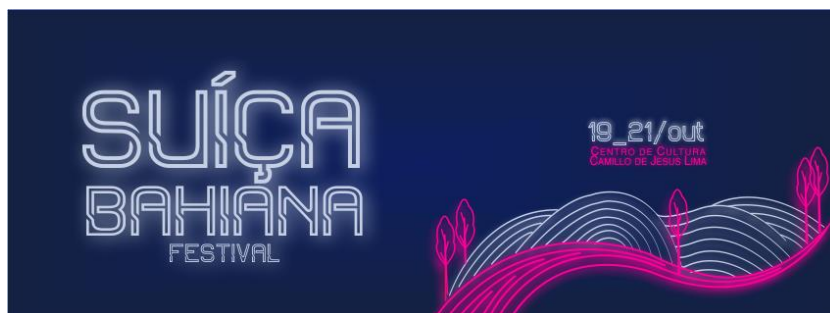
Festival Suíça Bahiana – 4ª Edição



Festival Suíça Bahiana – 5ª Edição



Festival Suíça Bahiana – 6ª Edição



ANEXO B – CARTAZES DAS EDIÇÕES DO FEIRA NOISE

Festival Feira Noise – 1ª Edição



Festival Feira Noise – 2ª Edição



Festival Feira Noise – 3ª Edição



Festival Feira Noise – 4ª Edição



Festival Feira Noise – 5ª Edição

FEIRA NOISE
2014 festival

26 a 30/NOV
CENTRO DE CULTURA
AMÉLIO AMORIM
Feira de Santana-BA

QUA 26/11 (Abertura - 19:00h)	SEX 28/11 (a partir das 18:00h)	SÁB 29/11 (a partir das 19:00h)	DOM 30/11 (a partir das 19:00h)
- SERGIO MAGNO ^(FSA) - ALARDE ^(SP) - PAULO COSTA ^(FSA) - TOCO Y ME VOY ^(FSA)	- LIMBO ^(ALADINHAS) - AEROMOÇAS E TENISTAS RUSSAS ^(SP) - SAL ART ^(FSA) - COUTTO ORCHESTRA ^(FSA) - THE BAGGIOS ^(FSA) - CANTO DOS MALDITOS NA TERRA DO NUNCA ^(FSA)	- GRUX ^(FSA) - SEXY DRIVERS ^(FSA) - IRMÃO CARLOS E O CATADO ^(FSA) - BRUNO BEZERRA ^(FSA) - NOVELTA ^(FSA) - SCAMBO ^(FSA) - CLUBE DE PATIFES ^(FSA) - DUDE CASADO ^(FSA) - IFA AFROBEAT ^(FSA) - MÓVEIS COLONIAIS DE ACAJU ^(SP)	- HUMAN ^(FSA) - CANALHAS ROCK ^(FSA) - PSICORDELICOS ^(PARA) - STEPHEN ULRICH ^(FSA) - DIMME ROOTS ^(FSA) - AMIR ^(FSA) - BANDA ESCOLA PÚBLICA ^(CACHOEIRA) - LAS TARADAS ^(FSA) - DIAMBA ^(FSA)

#OXE EUVOU

E MAIS www.feiranoisefestival.com.br

TENDA BLACK · DANÇA · OFICINAS · DEBATES · FEIRA DE PRODUTOS CULTURAIS

Apóio Financiador: Realização: Apoio:

Festival Feira Noise – 6ª Edição

FEIRA coletivo APRESENTA

FEIRA NOISE
2015 festival
FEIRA DE SANTANA-BA

07 A 29 NOV
FEIRA MUNDOL

LINE-UP

15/11 - BECO DA ENERGIA • SUINGA • MARYZÉLIA ENIO • CASILLERO • AMBULATÓRIO FSA
CINE ÍRIS • JEFFERSON MOURA • MACGYVER MC
27/11 - AMÉLIO AMORIM • MAGLORE
CLUBE DE PATIFES • RETROFOGUETES • MARCELA BELLAS
INVENTURA • PASTEL DE MIOLOS • SINCRONIA PRIMORDIAL
28/11 - AMÉLIO AMORIM • PROJECT46
VIVENDO DO ÓCIO • CASCADURA • TÁSSIA REIS
IFÁ AFROBEAT • PLÁSTICO LUNAR • NOVELTA
DECLINIUM • MARCIONÍLIO PRADO • ROCK NAVELHA
29/11 - AMÉLIO AMORIM • FAR FROM ALASKA
SUPERCOMBO • VESPAS MANDARINAS
RAPADURA • CLARA VALENTE • CALAFRIO
TABULEIRO MUSIQUIM • EXPEDIÇÃO GATOS ATÔMICOS

ROÇA SOUND
OFICINAS DEBATES
MOSTRAS EXPOSIÇÕES
DANÇA FEIRA CAMELO

SAIBA MAIS
WWW.FEIRANOISEFESTIVAL.COM.BR

Apóio:

Festival Feira Noise – 7ª Edição



Festival Feira Noise – 8ª Edição



Festival Feira Noise – 9ª Edição





ANEXO C – CARTAZES DO FESTIVAL RADIOCA

Festival Radioca – 1ª Edição



Festival Radioca – 2ª Edição



Festival Radioca – 3ª Edição



Festival Radioca – 4ª Edição



Festival Radioca – 5ª Edição

