



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

UYATÃ RAYRA LOPES RIBEIRO

NOVAS CONFIGURAÇÕES PARA A PRODUÇÃO
MUSICAL INDEPENDENTE BAIANA (2007-2019)

SALVADOR
2019

UYATÃ RAYRA LOPES RIBEIRO

**NOVAS CONFIGURAÇÕES PARA A PRODUÇÃO
MUSICAL INDEPENDENTE BAIANA (2007-2019)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade.

Linha de pesquisa: Desenvolvimento

Orientadora: Profa. Dra. Marilda Santana

SALVADOR
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ribeiro, Uyatã Rayra Lopes.

Novas configurações para a produção musical independente baiana: (2007-2019) / Uyatã Rayra Lopes Ribeiro. - 2019.

220 f.: il.

Orientadora: Profª. Drª. Marilda de Santana Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2019.

1. Música popular - Bahia. 2. Música popular - Bahia - História e crítica. 3. Registros sonoros - Indústria - Bahia. 4. BaianaSystem (Conjunto musical). 5. OQuadro (Conjunto musical). 6. Política cultural. I. Silva, Marilda de Santana. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 780.981

CDU - 78(813.8)



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de UYATÁ RAYRA LOPES RIBEIRO

Intitulada: “PULANDO AS CORDAS: NOVAS CONFIGURAÇÕES PARA A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE BAIANA (2007-2019)”.

Aos 14 (quatorze) dias do mês de outubro de dois mil e dezenove, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação nº 287 intitulada: “PULANDO AS CORDAS: NOVAS CONFIGURAÇÕES PARA A PRODUÇÃO MUSICAL

INDEPENDENTE BAIANA (2007-2019)”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Profa. Dra. Marilda de Santana Silva** – Orientadora - e pelo examinador externo: **Prof. Dr. Eduardo Vicente** e interna do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Profa. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o avaliador externo **Prof. Dr. Eduardo Vicente**. Após o examinador externo, fez suas arguições a **Profa. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer**, avaliadora interna. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de UYATÁ RAYRA LOPES RIBEIRO como aprovado. Nada mais havendo a tratar, eu, **Profa. Dra. Marilda de Santana Silva** – Orientadora lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo mestrando. Salvador, 14 de outubro de 2019.

Profa. Dra. Marilda de Santana Silva Marilda de Santana Silva
Prof. Dr. Eduardo Vicente Eduardo Vicente
Profa. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer Gisele Marchiori Nussbaumer
Mestrando UYATÁ RAYRA LOPES RIBEIRO Uyata Rayra Lopes Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Antes de agradecer eu pedirei desculpas. Desculpas para todas as pessoas que me esqueci de agradecer e que contribuíram com este trabalho nesses últimos anos. Com a intenção de tentar minimamente amenizar este dolo, separei aqui uma lacuna para cada qual que se sentir contemplado pelas minhas desculpas poder incluir seu nome:_____.

Guardadas as devidas ressalvas, o ato de prestar agradecimentos aos progenitores beira o pleonasma. Ainda assim, agradeço à minha mãe por ter quisto e lido essas mais de 200 laudas em três ou quatro dias e ter me proposto correções, tudo isso na semana do seu aniversário, cheia de trabalho e com 71 anos. Só uma mãe, mesmo! Valeu!

À Eduarda Canto pelos carinhos e apertos (ambivalentes mesmo!). A solução que eu encontrei para verter uma tabela de três laudas em apenas uma foi transformá-la em uma figura. Eduarda materializou esse “sonho”. Valeu!

À parceira Raíssa Caldas (de morango?), que me auxiliou e me acalmou, principalmente nesses últimos meses. Suas leituras e proposições críticas foram de uma contribuição “cirúrgica”. Valeu “piveta”!

Agradeço a todas as pessoas entrevistadas, por terem disponibilizado seu tempo para contribuir com este trabalho. Valeu: Aderbal Duarte; Tuzé de Abreu; Nick Amaro; Roberto Barreto; Fernanda Bezerra; Rogério Brito; Lisia Lira; Luciano Matos; Eric Mazzone; Gilberto Monte; Cássio Nobre; Carlos Pita; Jef Rodrigues; Joilson Santos; Gilmar Silva e Roze Val.

Agradeço a todos os funcionários da SECULT que se empenharam na disponibilização das tabelas do Fazcultura (2007-2013). Mesmo sabendo que a cessão desses dados é obrigatória de acordo com a Lei de Acesso à Informação, agradeço pelo esforço, uma vez que compreendo que estamos diante de um cenário de desinvestimento na cultura, o qual implica diretamente sobre o sobrecarregamento de trabalho para um número de pessoas que é insuficiente no que condiz às demandas desta Secretaria.

À minha orientadora Marilda Santanna, pela paciência, atenção e disponibilidade de tempo. Por ter intercedido junto a Carlos Pita para que pudesse me ceder a entrevista. Por meio mundo de coisas mais, enfim. Valeu!

À Dra. Gisele Nusbaumer por ter feito correções e sugestões também “cirúrgicas”. E ao Dr. Eduardo Vicente por toda a atenção prestada e escritas auxiliadoras. Valeu!

À todos os “serventes” da música como eu. Insiram seu nome na lacuna também, viu?!

RESUMO

Este trabalho buscou compreender alguns aspectos da reconfiguração do circuito musical independente da Bahia pós 2007 até o ano corrente (2019). Apoiado pelo depoimento de 17 agentes (produtores, gestores, jornalistas e músicos), que atuaram/atua no mercado musical baiano no referido período, esta dissertação tem ainda como destaque a análise da trajetória de dois grupos: BaianaSystem e OQuadro. Deste modo, a metodologia aplicada se concentrou numa perspectiva qualitativa, tendo utilizado a entrevista semi-estruturada e a análise documental como os principais instrumentos de pesquisa. Foram coletados e analisados alguns dados disponibilizados por órgãos, como: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT), Sistema de Informações e Indicadores em Cultura da Bahia (SIIC), Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Diário Oficial da Bahia, etc. Matérias e entrevistas de jornais tanto impressos quanto eletrônicos também foram fontes de pesquisa. Do ponto de vista bibliográfico, foram apresentadas algumas discussões acadêmicas sobre a concepção da categoria “produção musical independente” (com surgimento nos Estados Unidos) e como se deu o prelúdio e o desenvolvimento de uma organização sistemática deste segmento no Brasil e na Bahia. No que concerne a uma perspectiva geral utilizou-se como referência os autores: Leonardo de Marchi (2006), Eduardo Vicente (2002), Márcia Tosta Dias (2008), Davi Nakano (2010) e Michael Herschmann (2010). Já, numa perspectiva local, a compreensão do mercado musical baiano foi apoiada por autores, como: Goli Guerreiro (2010), Paulo Miguez (2002), Ayêska Paulafreitas (2004), Carolina Santos (2009), etc. Nesse sentido, foi empreendido um breve panorama histórico das principais transformações da indústria fonográfica desde a década de 1950 até os anos 2000 correlacionando os fenômenos globais, nacionais e locais. Foram observadas também as principais mudanças no campo tecnológico, econômico e político, enquanto fatores substanciais para encampar a reconfiguração do mercado musical. No que concerne aos adventos tecnológicos na esfera da informática que atingiram diretamente a fonografia, pode-se citar: mp3, redes sociais, programas de compartilhamento virtual, plataformas de streaming, etc. Já no âmbito político, houve um destaque especial para as políticas culturais realizadas pela SECULT pós 2007, principalmente as que incidiram sobre a área musical baiana. Enfim, concluiu-se que as transformações tecnológicas, o desenvolvimento e profissionalização do segmento independente, os investimentos estatais, dentre outros fatores contribuíram para a reconfiguração do mercado musical independente baiano na atualidade.

Palavras-chave: Produção musical independente; Mercado musical baiano; Indústria fonográfica; Políticas culturais.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand several aspects of the reconfiguration of the independent musical circuit of Bahia from 2007 till the currently year (2019). Supported by the testimony of 17 agents (producers, managers, journalists and musicians), who have been working in the Bahian music market during this period, this dissertation also highlights the trajectory analysis of two groups: BaianaSystem and OQuadro. Therefore, the methodology applied was focused on a qualitative perspective, using the semi-structured interview and document analysis as the main research tools. The data for this report has been gathered from governmental bodies such as Bahia State Secretariat of Culture (SECULT), Bahia Culture Information and Indicators System (SIIC), Bahia State Cultural Foundation (FUNCEB), Bahia Official Gazette. Both print and electronic reports and newspapers interviews were used as sources of data research, some academic discussions about the conception of the category “independent music production” (emerging in the United States of America) were presented according to the literature and also how the prelude and the development of a systematic organization of this segment took place in Brazil and Bahia. Regarding to a general perspective the authors Leonardo de Marchi (2006), Eduardo Vicente (2002), Marcia Tosta Dias (2008), Davi Nakano (2010) and Michael Herschmann (2010) were used as reference. In a local perspective, the understanding of the Bahian music market was supported by authors such as: Goli Guerreiro (2010), Paulo Miguez (2002), Ayêska Paulafreitas (2004), Carolina Santos (2009), etc. Hence, a brief historical overview of the main transformations that the phonographic industry passed throughout the years 1950s to the 2000s was undertaken, correlating global, national and local phenomena. The main changes in the technological, economic and political fields were also observed, as substantial factors to guide the reconfiguration of the music market. Regarding the technological advances in the informatic field that directly affected the phonography, can be mentioned: mp3, social networks, virtual sharing programs, streaming platforms, etc. With respect to the political scenario, after 2007 there was a special emphasis on the cultural policies carried out by the SECULT, especially those that focused on the Bahian musical area. Finally, it was concluded that technological transformations, the development and professionalization of the independent segment, state investments, among other factors contributed to the current reconfiguration of the independent Bahian music market.

Keywords: Independent music production; Bahian music market; Phonographic Industry; Cultural policies

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Capa e contracapa do LP Feito em Casa (1977) de Antônio Adolfo	38
FIGURA 2. Capa do LP Às Próprias Custas S.A. (1983) de Itamar Assumpção	40
FIGURA 3. Capa e contracapa do compacto duplo Gilberto Gil – Sua Música, Sua Interpretação (1963) de Gilberto Gil	44
FIGURA 4. Matéria do jornal Tribuna da Bahia sobre a edição de discos pela FUNCEB.....	47
FIGURA 5. Capa e contracapa do disco Na Quadrada das Águas Perdidas (1979) de Elomar	48
FIGURA 6. Capa e ficha técnica do disco Afoxé Filhos de Gandhi (1980), dos Filhos de Gandhi	49
FIGURA 7. Detalhe do apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia na contracapa do disco Sexteto do Beco (1980) do grupo Sexteto do Beco	49
FIGURA 8. Capa e contracapa do LP Sexteto do Beco (1980) do grupo Sexteto do Beco ...	49
FIGURA 9. Capa e contracapa do disco Fala Moço (1980) de Alcyvando Luz	50
FIGURA 10. Capa e contracapa do LP Interregno (1980) de Walter Smetak & Conjunto de Microtons	50
FIGURA 11. Capa e detalhe da contracapa do LP A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo (1983) de Carlos Pita e Myriam Fraga	51
FIGURA 12. Capa e contracapa do LP Raposa Velha (1983) do grupo Raposa Velha	51
FIGURA 13. Capa e ficha técnica do LP Roze (1984), de Roze	51
FIGURA 14. Capa do CD Sobrevivendo no Inferno (1997) do grupo Racionais MC's	70
FIGURA 15. Capa do CD Fogo na Babilônia (1997) de Sine Calmon e Morrão Fumegante	85
FIGURA 16. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando descrição da ação “Novembro – Música em Todos os Ouvidos”	100
FIGURA 17. Recorte de matéria veiculada pelo site “www2.cultura.ba.gov.br	100
FIGURA 18. Recorte da apresentação do programa “Carnaval Pipoca” na página “centrodeculturas.ba.gov.br”	101
FIGURA 19. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando editais específicos para a área de música no referido biênio	105
FIGURA 20. Recorte do Diário Oficial do Estado da Bahia (DOE-BA) ilustrando a aprovação do projeto “BigBands Festival”	107

FIGURA 21. Recorte do Relatório de Atividades 2009-2010 da FUNCEB ilustrando editais específicos para a área da música no referido biênio	108
FIGURA 22. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Da Quixaba a Quixabeira da Matinha”	109
FIGURA 23. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Letieres Leite e Orkestra Rumpillez”	109
FIGURA 24. Recorte do Relatório de Atividades 2009-2010 da FUNCEB ilustrando os trios independentes contemplados em 2009	111
FIGURA 25. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Samba chula de São Braz na Womex - Copenhague”	114
FIGURA 26. Recorte do DOE-BA ilustrando apoio ao grupo Sertanília para participar da WOMEX (2014)	115
FIGURA 27. Recorte de matéria veiculada pelo site “cultura.ba.gov.br”	117
FIGURA 28. Recorte do edital Setorial de Música de 2016	122
FIGURA 29. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Feira Noise Festival – 5ª Edição Portal do Sertão”	127
FIGURA 30. Recorte do DOE-BA ilustrando o artigo 1º da Resolução nº138/2014	139
FIGURA 31. Projetos patrocinados pela Vivo via Fazcultura em 2011	143
FIGURA 32. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Festival Caymmi de Música”	147
FIGURA 33. Recortes dos artigos “1.1” e “2.3” do regulamento do Prêmio Caymmi realizado em 2017	147
FIGURA 34. Recortes do Edital de Convocação do projeto Caravana da Música na edição de 2017	149
FIGURA 35. Cartaz Eletrônico do projeto Caravana da Música	151
FIGURA 36. Recorte de matéria do site “elcabong.com.br”	154
FIGURA 37. Projetos aprovados na Natura Musical pelo Fazcultura (2016-2019)	155
FIGURA 38. Recorte de matéria da “folha.uol.com.br” sobre as dificuldades de renovação do axé music	161
FIGURA 39. Recorte de matéria do site “cultura.estadao.com.br” em referência à nova geração musical da Bahia	162
FIGURA 40. Recorte de matéria do site “folha.uol.com.br” em referência à nova geração musical da Bahia	163

FIGURA 41. Recorte de matéria do site “elcabong.com.br” em referência à nova geração musical da Bahia	163
FIGURA 42. Principal variante da máscara do grupo BaianaSystem	174
FIGURA 43. Foto-divulgação do BaianaSystem em 2016 (da esq, para dir.: máscara, Russo Passapusso, Marcelo Seco e Roberto Barreto)	174
FIGURA 44. Recorte do Relatório de Atividades 2009-2010 da FUNCEB ilustrando os trios independentes contemplados em 2010	176
FIGURA 45. Fotos do “Navio Pirata” durante o Carnaval de Salvador de 2017	176
FIGURA 46. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “BaianaSystem – Turnê Norte-Americana, EUA 2014”	179
FIGURA 47. Capa do disco Duas Cidades (2016) do BaianaSystem	181
FIGURA 48. Foto d’OQuadro durante show no Circo Voador-RJ (2018)	186
FIGURA 49. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando os projetos contemplados no edital “Segundas Musicais” (2008)	189
FIGURA 50. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando os projetos contemplados no edital “Vivaldo Ladislau” (2008)	190
FIGURA 51. Capa do disco OQuadro (2012) d’OQuadro	192
FIGURA 52. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “OQuadro UK Festivals”	194
FIGURA 53. Capa do disco Nêgo Roque (2017) d’OQuadro	197
FIGURA 54. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “ORI – Africana em Circulação”	203

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. Principais diferenças entre uma major e uma empresa independente	29
QUADRO 2. Álbuns lançados pelo selo Emergentes da Madrugada nos anos 1990	81
QUADRO 3. Edital Setorial de Música 2012-2014	125
QUADRO 4. Projetos aprovados em editais específicos pra música entre 2007 e 2016	129
QUADRO 5. Valores investidos através do Fazcultura entre 2007-2018	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. INDEPENDÊNCIA OU JAZ	21
1.1 <i>Indies e majors</i>	23
1.2 Organização inicial da produção musical independente “brasileira”	29
1.2.1 Conjuntura tecnológica, política, econômica e simbólica	32
1.2.2 O eixo Rio-São Paulo	36
1.2.2.1 A vanguarda paulista	39
1.3 Prelúdio da produção musical independente na Bahia	42
1.3.1 A criação da FUNCEB	45
1.3.1.1 Os “discos da FUNCEB” e outras iniciativas independentes	46
2. “PEGANDO” IMPULSO	60
2.1 O abalo sísmico	60
2.2 Fonografia brasileira na década de 1990	66
2.2.1 O reino do <i>axé music</i>	71
2.2.1.1 A Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia	79
2.3 Ensaçando saltos	86
2.3.1 O Circuito Fora do Eixo	91
2.3.2 O Ministério da Cultura (MinC)	93
3. O EFEITO SECULT	97
3.1 Ações de financiamento direto e fomento	105
3.1.1 Carnaval da Cultura	110
3.1.2 Internacionalização	113
3.1.2.1 Edital de Mobilidade Artística e Cultural	118
3.1.3 Territorialização	120
3.1.3.1 Calendário das Artes	123
3.1.4 Edital Setorial de Música	124
3.1.5 Dissensos	128
3.2 Ações fomentadas via Fazcultura	136
3.2.1 Conexão Vivo	140
3.2.1.1 Rede Motiva	143

3.2.2 Prêmio Caymmi	145
3.2.3 Caravana da Música	149
3.2.4 Natura Musical	152
3.2.5 Controvérsias	156
4. RENOVAÇÃO?	160
4.1 BaianaSystem	169
4.2 OQuadro	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	206

INTRODUÇÃO

Compreender o termo “independente” relacionado ao âmbito fonográfico é ainda uma tarefa em construção. No meio acadêmico há muitas dúvidas se a utilização deste termo é de fato satisfatória no que concerne à classificação de um tipo de produção musical. Nos limites da abordagem sobre o tema é comum associar-lhe à “autonomia” no campo da produção musical em relação às grandes gravadoras da indústria fonográfica – chamadas de *majors* (HERSCHMANN, 2010, p. 23; FRITH, 1981 apud MARCHI, 2006). As primeiras gravadoras independentes – *indies* – surgiram nos Estados-Unidos por volta da década de 1950. À época, as *majors* detinham o controle sobre as principais etapas¹ da cadeia de produção musical (gravação, prensagem, distribuição, etc.), logo, exerciam um forte poder sobre o mercado, determinando qual tipo de artista, estilo e conteúdo deveria ser veiculado. Deste modo, pequenas empresas foram constituídas no mercado fonográfico com o objetivo de absorver parte da produção musical que era preterida pelas grandes gravadoras. As *indies*, então, passaram a atuar em nichos específicos (*jazz*, *soul*, etc.), gerando a oportunidade de gravação para os artistas que não condiziam com as escolhas e estratégias de mercado das grandes gravadoras (PETERSON; BERGER, 1975 apud VICENTE, 2002). De certa forma as *indies* funcionavam como uma espécie de “termômetro”, pois caso o artista obtivesse sucesso de vendas, as *majors* prontamente ofereceriam-lhe um bom contrato. Ou seja, a gravadoras independentes representavam um papel complementar – principalmente de prospecção dos artistas – às grandes gravadoras.

No Brasil, o marco da organização da produção musical independente se deu nos últimos anos da década de 1970 e primeira metade da década de 1980. O contexto histórico desta época foi marcado por uma série de transformações ocorridas nos âmbitos econômico, financeiro, cultural e político, que ficaram comumente conhecidas como globalização (HARVEY, 2010). Dentre as mudanças ocorridas, cabe destacar aqui tanto o barateamento dos produtos eletrônicos, quanto a disseminação da informática e de outras tecnologias da informação, as quais possibilitaram o surgimento de pequenos estúdios de gravação no Brasil (DIAS, 2008; HARVEY, 2010; MARCHI, 2006; MORELLI, 2009; ORTIZ 2008;VICENTE,2002). Já as grandes gravadoras iniciaram um processo de terceirização das

¹ Deve-se ter em vista que os custos tanto dos equipamentos de gravação quanto das outra etapas eram muito caros e necessitavam tanto de um aporte financeiro robusto, quanto de um estrutura empresarial desenvolvida; este era o caso das grandes empresas gravadoras. Logo, era praticamente impossível para um artista bancar do próprio a viabilização de uma obra sua.

etapas de produção, além de terem reduzido as contratações de novos artistas. Ou seja, diminuíram a capacidade de renovação do *casting* (através da prospecção) e passaram a dar preferência de investimentos para artistas com evidente potencial mercantil.

O início de uma organização sistemática da produção musical independente brasileira se deu justamente nesse contexto, e é recorrentemente atribuída ao pioneirismo de Antônio Adolfo, ao sucesso de vendas do Boca Livre e a artistas componentes da Vanguarda Paulista: Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, dentre outros. Imbuídos pela missão de perfurar os bloqueios impostos pelas grandes gravadoras para viabilizarem comercialmente suas obras, e obter uma autonomia mais expressiva na própria produção musical, tais artistas se aproveitaram do barateamento e das novas possibilidades de gravação surgidas, para participarem de uma cadeia produtiva “marginal” à lógica da grande indústria. Ou seja, o segmento independente se tornava uma via mais fácil para esses artistas introduzirem-se ou continuarem no mercado musical, tendo em vista as restrições de contratação das grandes gravadoras (DIAS, 2008; MARCHI, 2006; VICENTE, 2002). Ainda que historicamente/simbolicamente relevantes, as produções independentes do referido período eram marcadas pela “artesanalidade”, incorrendo em procedimentos considerados “rudimentares” devido aos altos custos que incidiam sobre as etapas da produção fonográfica. De qualquer sorte, a “artesanalidade” foi absorvida enquanto discurso por alguns artistas do segmento independente para se contrapor ao poder das *majors* – caracterizadas por processos industriais desenvolvidos. Só a partir da década de 1990 tal segmento passou a assumir um caráter mais profissional e organizado do ponto de vista mercadológico.

Caso nos voltemos para uma perspectiva baiana, posso adiantar que desde o início da organização produção musical independente no Brasil – nos anos finais da década de 1970 –, a Bahia esteve inserida no âmbito deste segmento. Ensejando uma produção robusta, dinâmica e diversificada, se nos concentrarmos apenas no último ano da década de 1970 e no primeiro ano da década de 1980, posso elencar três obras produzidas em solo baiano com importância simbólica e que transcenderam o contexto local: "*Na Quadrada das Águas Perdidas*" (1979) de Elomar, "*Afoxé Filhos de Gandhi*" (1980) do Afoxé Filhos de Gandhi e "*Interregno*" (1980) de Walter Smetak. Já no campo mercadológico, não convém afirmar que – à época – estas obras gozaram da mesma relevância, qual no campo simbólico.

A partir de meados da década de 1980, a produção musical independente baiana foi mercadologicamente “sufocada” pela emergência de um segmento musical com alto teor comercial e forte apelo popular: o *axé music*. O sucesso mercadológico atingido pelo *axé music* arrebatou os holofotes da mídia, estúdios de gravação, músicos, palcos nacionais e

internacionais, as políticas voltadas para o turismo e cultura do estado, dentre outros fatores (GUERREIRO, 2010; MIGUEZ, 2002; MOURA, 2001; VIEIRA, 2004). Durante toda a década de 1990, o *axé music* se tornou o principal produto musical de exportação da Bahia, e não foi a toa que se criou uma falsa sensação de que o estado padecia de “monocultura sonora”. Ainda assim, como averiguou Ivana Cruz (2014), a produção independente baiana – a pesquisadora se concentrou principalmente em experiências ligadas ao *rock* – foi muito atuante no estado durante toda a década de 1990, se valendo de métodos “alternativos” para se propagar e resistir, mesmo diante de um ambiente fonográfico adverso.

A passagem dos anos 1990 para os anos 2000, por sua vez, veio acompanhada de uma variedade de transformações globais no campo tecnológico, as quais contribuíram para que a produção musical independente se tornasse algo cada vez mais corriqueiro. Dentre uma série de adventos ocorridos à época, pode-se citar: (1) um barateamento ainda maior dos equipamentos eletrônicos ligados à fonografia e à informática; (2) a internet; (3) o mp3; (4) a pirataria; (4) plataformas de compartilhamentos gratuitos e de venda de música; (5) mídias sociais; dentre outros fatores. O fonograma que até então era veiculado através de suportes físicos – LP, fita K7, CD –, passou a circular também em formato digital. Este formato associado às novas possibilidades de distribuição de conteúdo via internet ressignificou o âmbito da produção, distribuição e consumo da música. Deste modo, as grandes gravadoras – que detinham o poder sobre as principais etapas da produção musical – foram postas diante de um contexto onde a relação entre o fonograma do artista e o público consumidor não estaria subjugada à sua intermediação. Ademais, a maior facilidade de reprodução digital e compartilhamento via internet dos fonogramas vinculados às grandes gravadoras fez com que houvesse um aumento substancial da pirataria. O impacto na indústria fonográfica foi severo, gerando uma grande queda nas vendas dos suportes físicos e diminuição das taxas de lucro das *majors*. Trocando em miúdos: crise! (BANDEIRA, 2004; MARCHI, 2006; VICENTE, 2002).

Enquanto as grandes gravadoras penavam para se habituar e entender o fluxo das transformações em curso, os artistas e gravadoras independentes se utilizaram desses adventos para melhor viabilizar suas produções. Ou seja, por um lado essa reorganização gerou um abalo na grande indústria, por outro, possibilitou um maior acesso no mercado musical de artistas e grupos sem vínculos formais com as grandes gravadoras (MARCHI, 2006; VICENTE, 2002).

No que concerne à Bahia, o “abalo císmico” da indústria fonográfica incidiu, por um lado, sobre o enfraquecimento das vendas de discos do *axé music* – fração *mainstream* do

mercado musical baiano. Por outro, contribuiu para a dinamização da produção musical independente local. Em nível conjuntural, vale ressaltar que mudanças no campo das políticas culturais também influíram sobre o mercado da música, primeiramente em nível nacional – a partir do ano de 2003 – e posteriormente em nível local, pós-2007 (sob influência das políticas nacionais). Do ponto de vista local, tais políticas empreendidas pelo Governo do Estado da Bahia através da sua Secretaria de Cultura (SECULT), provocaram a descentralização e a “democratização” das ações do Estado na área musical, atingindo diretamente o segmento independente baiano. Diversas ações com vistas a desenvolver este setor foram propostas: conferências, espaços de debate, espaços de formação, e uma variedade de programas. Além disso, houve a injeção direta de recursos financeiros viabilizados por meio de editais públicos, os quais apoiaram projetos dos mais variados. Investimentos indiretos (por meio de renúncia fiscal) também foram realizados através da Lei de Incentivo à Cultura da Bahia (Fazcultura) e com o apoio de empresas patrocinadoras. Tais mecanismos de financiamento viabilizaram: (1) produção de discos, videoclipes, dentre outros produtos; (2) a circulação nacional e internacional de artistas, técnicos, pesquisadores, etc.; (3) a pesquisa e formação de agentes da cadeia musical; (4) festivais e feiras de mercado da música; etc. Ainda assim, cabe ressaltar que a aplicação desses recursos sofreu algumas deficiências, dentre estas pode ser citado o desequilíbrio de investimentos ente a capital do estado e as cidades do interior, sendo positivamente pendente para a primeira.

Uma série de artistas e grupos baianos que já atuavam no circuito independente baiano pré-2007 e outros tantos que passaram a existir foram beneficiados por tais ações (alguns mais, outros menos). Não raro, podem ser vistas, na mídia especializada do Sudeste (como a revista Rolling Stones, por exemplo), referências a atual “safra” da música baiana enquanto sinônimo de diversidade. Alguns desses artistas também estão sendo laureados com importantes prêmiações nacionais e até internacionais, como: Prêmio Multishow (BaianaSystem, Baco Exu do Blues), Prêmio da Música Brasileira (Orquestra Rumpilezz, BaianaSystem), Prêmio SIM (Luedji Luna, Larissa Luz, Giovani Cidreira), Grand Prix do Cannes Lions (Baco Exu do Blues), etc. Dentre estes, cabe apontar a relevância do grupo BaianaSystem, que recentemente despontou em nível nacional enquanto o principal representante da “nova” música baiana. A visibilidade deste grupo também contribuiu para que os olhares do país se voltassem para a atual produção musical local.

Uma vez dito isso, informo que este trabalho prestou suporte à reflexão sobre o desenvolvimento e correlações dos fatos e fenômenos que foram descritos nos parágrafos antecessores presentes nesta introdução. Nesse sentido, o **objetivo principal** desta dissertação

foi vislumbrar quais as principais transformações ocorridas no circuito independente musical baiano, estabelecendo como marco temporal o ano de 2007 e abrangendo experiências ocorridas até o ano corrente (2019). Já, os **objetivos específicos** foram: (1) abordar o conceito e a formação da produção musical independente desde os Estados Unidos até a Bahia; (2) abordar os principais adventos tecnológicos e seus impactos no mercado global, nacional e local; (3) apresentar as principais dificuldades sofridas pelo segmento independente baiano na década de 1990; (4) abordar os fatores que contribuíram para a organização e profissionalização do circuito independente em nível nacional e local; (5) apresentar as principais ferramentas de financiamento direto e indireto do Estado baiano correlacionando-os com alguns projetos e programas realizados na área de música; (6) apresentar alguns programas na área de música geridos por empresas patrocinadoras que se associaram ao Fazcultura; (7) abordar questões relacionadas aos desequilíbrios territoriais na Bahia no que condiz aos investimentos; (8) realizar uma análise de trajetória dos grupos BaianaSystem e OQuadro.

A metodologia aplicada se concentrou numa perspectiva qualitativa. Para tanto, um dos instrumentos utilizados para a coleta de dados foi a análise documental: (1) relatórios, planilhas e matérias do site da SECULT; (2) informações do Sistema de Informações e Indicadores em Cultura da Bahia (SIIC); (3) relatórios da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB); (4) publicações do Diário Oficial da Bahia (DOE-BA); matérias e entrevistas de jornais tanto impressos quanto eletrônicos, dentre outros. Além dos documentos analisados, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas: coletou-se o depoimento de 17 agentes da área musical (gestores, produtores, músicos e jornalistas), os quais vivenciam/vivenciaram o dia-a-dia do mercado musical baiano.

A dissertação foi dividida em quatro capítulos: (1) Independência Ou Jaz; (2) “Pegando” Impulso; (3) O Efeito SECULT (4) Renovação?. O primeiro capítulo se dedicou a apresentar os principais preceitos concernentes à compreensão do que seria uma produção musical independente. Embasando-se nas principais bibliografias que discutem sobre este assunto apresentou-se um panorama geral sobre o tema: as principais singularidades relativas ao caráter estético-político e econômico deste tipo de produção e as características mais marcantes da sua fase infante, desde os Estados Unidos até a Bahia. Para a compreensão do termo “independente” aplicado à música e a formação deste segmento nos EUA e no Brasil foi utilizado como referência: David Hesmondhalgh (1999), Eduardo Vicente (2002), Leonardo de Marchi (2006), Márcia Tosta Dias (2008), Davi Nakano (2010) e Michael Herschmann (2010). Para visualizar o caso específico da Bahia: Ayêska Paulafreitas (2004),

Ana Fonseca (2004), Marilda Santanna (2007), Goli Guerreiro (2010), Flávio Queiroz (2010), dentre outros. Para contextualizar o tema no âmbito do “mercado de bens simbólicos” contei com o apoio de: Edgar Morin (1969), Theodor Adorno (1985;1986) e Pierre Bourdieu (1996).

O segundo capítulo se concentrou na abordagem das principais transformações tecnológicas no campo fonográfico e da informática – mp3, internet, redes sociais, programas de compartilhamento virtual, etc. – as quais causaram impactos sobre a indústria fonográfica – logo, sobre a produção musical independente – desde uma perspectiva global até uma perspectiva local. Abrange-se também as especificidades do mercado musical brasileiro e baiano – o *axé music*; circuito musical independente; políticas aplicadas no âmbito da música; etc. – durante a década de 1990. Além disso, foi mostrado como a produção musical independente vai se organizar no Brasil durante a década de 2000 e a influência das políticas culturais do Ministério da Cultura do Brasil neste segmento. Para discutir as transformações no campo tecnológico tomei como base: Eduardo Vicente (2002), Messias Bandeira (2004), Leonardo de Marchi (2006), dentre outros. Já, para compreender o mercado musical baiano: Paulo Miguez (2002), Ayêska Paulafreitas (2004), Carolina Santos (2009), Goli Guerreiro (2010), Ivana Cruz (2014), dentre outras. No que concerne à compreensão das políticas culturais, foi utilizada como fonte principalmente: Albino Rubim (2007; 2010; 2014; 2016).

Já o terceiro capítulo analisou os principais mecanismos de fomento e investimento da SECULT que tiveram influência sobre o circuito musical independente baiano. Foram apresentados alguns projetos e programas desenvolvidos ou patrocinados por este órgão, além de projetos que tiveram o apoio financeiro de empresas patrocinadoras através do Fazcultura. Ademais, foram abordadas as principais controvérsias referentes aos mecanismos de financiamento da SECULT. Os relatórios da FUNCEB, as minutas dos editais, as planilhas do Fazcultura, o DOE-BA, matérias de sites jornalísticos e depoimentos de agentes (produtores, músicos, jornalistas e gestores) foram as principais fontes utilizadas nesse capítulo.

No quarto capítulo foi feito um panorama da nova produção musical baiana ligada ao segmento independente, além de apresentar uma análise de trajetória das bandas BaianaSystem e OQuadro. Novamente utilizou-se como fontes os relatórios da FUNCEB, as minutas dos editais, as planilhas do Fazcultura, o DOE-BA, matérias de sites jornalísticos e depoimentos de agentes (produtores, músicos, jornalistas e gestores).

A atualidade do tema, seu registro ainda tímido e a minha inserção neste mercado enquanto artista e produtor cultural foram motivadores para ter realizado esta contribuição, a qual visou gerar uma apreensão mais vasta do comportamento do circuito musical

independente da Bahia. Assim, almejo que o fruto desta dissertação venha a servir para que curiosos, estudiosos e profissionais que se insiram, ou que venham a se inserir futuramente neste mercado, vislumbrem elementos que contribuam para uma melhor compreensão deste campo/mercado.

1. INDEPENDÊNCIA OU JAZ

Refletir sobre o termo “independente” no campo da produção musical é um exercício que exige certa parcimônia. Por vezes, o termo é envolto por um “lirismo”, e institui a impressão de que os agentes (artistas, selos, gravadoras, etc.) deste circuito estariam a vagar numa espécie de “umbral”; livres e incólumes das exigências, trapaças e glórias concernentes ao “mundo terreno”. Algumas pessoas atrelam o termo “independente” à inexistência de qualidade técnica da obra artística; à deficiência de robustez mercadológica; etc. Para outras pessoas, este termo é associado à “liberdade estética” do artista.

Para muitos artistas, ser “independente” sinaliza o orgulho de ter conseguido confeccionar uma obra musical com esforços hercúleos: recursos financeiros escassos; métodos e técnicas de gravação “alternativas” e/ou “precárias”; utilização de “gambiarras”; etc. Para tantos outros, não passa de um recurso de *marketing*. Mas, será que todas essas “impressões” dariam conta de definir o universo da independência musical?

Confesso que, mesmo trabalhando há alguns anos na esfera da produção musical independente, ainda me sinto hesitante em oferecer uma definição 100% concisa sobre o que é ser “independente” nos tempos atuais. Esta insegurança aumenta ainda mais, diante da flexibilidade e fluidez que o termo “independente” vem adquirindo. Não sigo solitário! As principais referências no assunto também alegam dificuldades parecidas. Márcia Tosta Dias (2008), por exemplo, aponta que a debilidade em definir quais “empresas e iniciativas” se enquadrariam no rol dos independentes no Brasil, não se restringe apenas à deficiência de uma sistematização contundente das fontes históricas e do levantamento de dados sobre estas produções. Segundo a autora, “padecem de critérios a avaliação de sua contribuição para a produção fonográfica, assim como a definição do conceito de independente” (DIAS, 2008, p. 136). Micael Herschmann aponta que “conceitos e categorias” tal qual “‘majors’ e ‘indies’, ‘mainstream’ e ‘independente’ (...) parecem explicar cada vez menos a realidade sociopolítica e econômica do universo da música” (HERSCHMANN, 2010, p. 22). Leonardo de Marchi concorda com o argumento de Dias, quando afirma que, em relação à música independente “não há clareza suficiente, no mercado ou na academia, acerca de sua função e relevância na lógica da economia da música” (MARCHI, 2006, p. 44).

Mesmo diante das “insuficiências” que planam sobre este assunto há um entendimento comum entre diversos autores, em torno da compreensão de que a “produção musical independente” faz referência aos agentes e obras (artistas, discos, estúdios, selos,

distribuidoras, etc.) envolvidas numa atuação desvinculada, ao máximo, das *majors*² (DIAS, 2008; HERSCHMANN, 2010; MARCHI, 2006; VICENTE, 2002). Este entendimento é, sobretudo, reforçado quando se refere à produção musical independente brasileira ocorrida entre a segunda metade da década de 1970 e primeira metade da década de 1980 – período chave na organização deste tipo de produção no Brasil (DIAS, 2008; HERSCHMANN, 2010; MARCHI, 2006; VICENTE, 2002).

Se fotografarmos este conceito e o revelarmos à luz da organização do cenário fonográfico atual, chegaremos à conclusão de que o independente pode abarcar extremos. Pode abranger, em um polo, um artista desconhecido de Feira de Santana, que num período de 24 horas capta algumas vozes no seu celular, adiciona alguns *samples* de vídeos do Youtube e “batidas” pré-prontas no *Ableton Live*³, disponibilizando o produto final em um grupo específico do Whatsapp para *download* gratuito. O produto final pode atingir um público restrito formado por amigos íntimos, ou até mesmo “viralizar” para milhões de pessoas mundo afora.

Em outro polo, a produção musical independente pode também abranger uma artista consagrada, tal qual Elza Soares, que foi contemplada com o apoio financeiro de um edital proposto pela Natura Musical na produção do disco *A mulher do Fim do Mundo*, em 2015. Tal disco passou por diversos processos técnicos (desde a gravação ao lançamento): uma série de instrumentos gravados, os quais demandaram vários microfones específicos, registrados em salas acusticamente tratadas no Red Bull Studios, em São Paulo⁴. Este disco contou com o suporte de mais de três dezenas de colaboradores na sua ficha técnica⁵. A distribuição foi realizada tanto em plataformas digitais (virtualmente), quanto por meio físico (um vinil custa hoje em torno de R\$ 135,70⁶). Um dos louros foi a obtenção do Grammy Latino de melhor álbum de música popular em 2016.

Esses extremos sugerem a necessidade da investigação de muito mais elementos para a compreensão do termo “independente” de uma forma mais abrangente. Os avanços tecnológicos que experimentamos na atualidade no campo da fonografia faz com que a produção musical independente seja algo muito mais corriqueiro do que nas décadas de 1970 ou 1980. Adendo a isso, estar filiado a alguma *major* hoje é uma via muito mais restrita no

² As *majors* são grandes conglomerados fonográficos; geralmente gravadoras transnacionais, tal qual: Warner Music Group, Universal Music, Sony Music.

³ O *Ableton Live* é um *software* de gravação de música.

⁴ *A Mulher do Fim do Mundo* teve gravações adicionais nos estúdios Toca do Tatu (SP) e Estúdio Ciatec (RJ).

⁵ A ficha técnica completa deste álbum pode ser conferida no site do selo independente Circus, responsável pela distribuição do disco. Disponível em: <www.circusproducoes.com.br>. Acesso em: 25 set. 2018.

⁶ Preço do disco *A Mulher do Fim do Mundo* no dia 17 de julho de 2018. Disponível em: <loja.bileskeydiscos.com.br>. Acesso em: 25 set. 2018.

universo musical, em comparação com o final da década de 1960 e início de 1970, por exemplo. Sendo assim, a via “independente” se tornou um atalho “comum”. Nem sempre foi assim, e é por isso que se faz necessário lançar um olhar no retrovisor.

Na década de 1980, por exemplo, o termo “independente” já era considerado controverso para alguns músicos que trabalhavam nesta seara. Luiz Lucas, do grupo musical paulista Língua de Trapo, alertava:

Eu acho que o termo independente é um termo infeliz, porque o pessoal chegou à conclusão de que não há ninguém mais dependente do que a gente. A criação independente seria boa da seguinte forma: a parte artística, inclusive a fita e a produção, feita pelo próprio artista, sem interferências do *marketing* da gravadora. Depois, na parte industrial, entraria a gravadora, com a estrutura de prensagem, distribuição, todo aquele esquema. (VAZ, 1988, p. 9).

Percebam que desde a referida década, o discurso de Luiz Lucas desmistificava a questão da dependência ou não dos artistas relativa às grandes gravadoras. Relatava que no processo de produção de um disco, querendo ou não, havia uma etapa na qual era necessária uma “estrutura” dominada pelas *majors*, no que condiz às etapas mais “duras” do processo de produção. Entretanto, ao mesmo tempo em que reconhecia a inconsistência do termo, havia, embutido em sua fala, um apelo pela “autonomia” artística, obliterando a interferência das grandes gravadoras no seu processo criativo. A ânsia por “libertar-se” do controle das *majors* (ainda que parcialmente) era um dos pilares que alicerçava os debates sobre o início da organização da produção independente brasileira.

Destarte, proponho que atentemos para o contexto histórico no qual surgiu o conceito de “independência” no mercado musical, partindo primeiramente da experiência estadunidense (onde surgiu o termo), para depois entendermos como se desdobrou no Brasil e na Bahia. Isto será substancial para um bom discernimento sobre o tema e lançará a luz sobre a “Velha Produção Independente”⁷.

1.1 *Indies e majors*

A origem do termo “independente”, atrelado ao âmbito musical, remete à história da fonografia dos Estados Unidos (segunda metade da década de 1950). Eram alcunhadas de *indies*, as pequenas gravadoras e selos que se dispunham a registrar gêneros musicais e

⁷ Tal expressões foi proposta por Leonardo de Marchi (2006). A “Velha Produção Independente” se refere à produção “independente” ocorrida no Brasil entre finais da década de 1970 e anos iniciais da década de 1980. É assim nomeada com o intuito de diferenciar seus modos de produção, organização e até sentido estético político em relação à “Nova Produção Independente”, que a partir da década de 1990 começa a se profissionalizar, se fortalecendo e consolidando a partir dos anos 2000.

artistas “marginalizados”/rejeitados pelas *majors*. As *indies* se destacavam também, por possuírem “meios mais autônomos de produção, distribuição e consumo” (HERSCHMANN, 2010, p. 23; FRITH, 1981 apud MARCHI, 2006). Cabe ressaltar que nesse contexto o mercado musical era dominado por grandes gravadoras (*majors*) que estabeleciam o controle quase que completo sobre o conteúdo e oferta da produção musical. Sob essas circunstâncias as “inovações” musicais estavam subservientes às estratégias mercadológicas das *majors*. Deste modo, o aparecimento de pequenos selos e gravadoras (tal qual a *Motown*, a *Atlantic*, *Chess*, etc.) representava um “furo” a este “bloqueio”, pois influenciava diretamente na prospecção, desenvolvimento e projeção de alguns artistas do *rock*, do *jazz*, do *soul*, do *gospel*⁸, dentre outros gêneros “preteridos” pelas grandes gravadoras (PETERSON; BERGER, 1975 apud VICENTE, 2002).

Em sua dissertação de mestrado, Eduardo Vicente (1996) se debruçou sobre a evolução das tecnologias de gravação/produção musical desde a invenção do fonógrafo/gramofone até os métodos/meios de gravação digitais. Tendo isto em vista, o autor analisou como as inovações tecnológicas ocorridas no campo da produção fonográfica e da informática impactaram o mercado musical. Assim, Vicente (1996) atribuiu o surgimento das *indies* às “mudanças no patamar tecnológico da indústria – que provocam, via de regra, dramáticas quedas nos custos de gravação e impressão de discos” (VICENTE, 2002, p. 35). O autor também destacou que as estratégias de atuação e organização das *indies* eram mais “flexíveis” em comparação às *majors*.

Mas, no que consistia a “inflexibilidade” que estruturava estas grandes empresas? Márcia Tosta Dias (2008) nos auxilia na compreensão deste assunto, ao ter apresentado nos primeiros capítulos do livro *Os Donos da Voz* um esquema contundente abordando os processos de aparelhamento e desenvolvimento da indústria fonográfica desde sua fase inicial (no início do século XX) até final do século XX. A autora discutiu os inúmeros processos de fusão das grandes gravadoras para demonstrar o avanço do caráter concentrador da indústria fonográfica. Assim, expôs como as compras, incorporações e fusões entre as grandes empresas favoreceram a formação de um mercado extremamente oligopolizado⁹, que era também caracterizado pela centralização (verticalização) de todas as etapas da cadeia

⁸ Tendo em vista, o fato de que o *jazz*, o *soul* e o *gospel* se tratavam de gêneros musicais criados e executados, principalmente, por artistas negros, é de se levar em conta a importância das gravadoras *indies* citadas enquanto portal de acesso e registro para tais artistas, os quais, geralmente eram preteridos pelas *majors*.

⁹ O oligopólio é uma qualidade de concentração do capitalismo caracterizado pela presença no mercado de poucas empresas de grande porte, as quais possuem um domínio quase irrestrito sobre o mercado, no qual atuam. A constituição do oligopólio pode provocar além da manipulação dos preços dos produtos, um controle severo sobre a oferta do material produzido.

produtiva no âmbito da própria empresa¹⁰: gravação, prensagem, divulgação, distribuição, etc. Uma vez que as grandes gravadoras detinham o poder sobre etapas importantes da produção (como a gravação, prensagem e distribuição), não se rogavam ao privilégio de lançar no mercado produtos musicais extremamente “padronizados”; verdadeiras fórmulas de “sucesso”. O que não estivesse alinhado a esta lógica “naturalmente” era descartado (ADORNO, 1986).

É fato que a constituição das *indies* propiciava à atmosfera fonográfica novas perspectivas musicais, tanto para o público quanto para os artistas, uma vez que representavam um *locus* propício para testar novos “produtos musicais”, através de ações mercadológicas menos “rígidas” e “burocráticas” (HESMONDHALGH, 1999). Todavia, ainda que essas pequenas empresas (*indies*) estivessem empenhadas em dar oportunidade para novos gêneros e artistas, suas atitudes não devem ser interpretada como uma ruptura total com a lógica da indústria fonográfica. Dias (2008) chamou a atenção para o fato de que a história das *indies* sugere antes uma “complementaridade” à lógica da indústria fonográfica, do que necessariamente uma “oposição”, pois caso os artistas lançados pelas gravadoras independentes obtivessem êxito mercadológico (ou seja: atraísse uma quantidade considerável de público ouvinte), rapidamente seriam absorvidos pelas *majors*. Ou seja, essas pequenas empresas, ao atuarem em nichos de mercado aparentemente desprezados pelas *majors*, funcionavam enquanto “piloto de ensaios” para agregar novos produtos à cadeia produtiva da música, restringindo assim os “riscos” e custos concernentes aos processos de prospecção, pesquisa e testes das grandes gravadoras (DIAS, 2008; FRITH, 1982 apud MARCHI, 2006; HESMONDHALGH, 1999; NEGUS, 1996; 1999; VICENTE, 2002).

A “desverticalização” das grandes gravadoras foi bem sentida a partir da década de 1960, quando, se valendo do seu poderio econômico, as *majors* lançaram mão de estratégias para dominar o mercado, comprando ou contratando serviços das *indies* – muitas vezes setorizando estas pequenas empresas, enquanto ramo ou selo especializado dentro da grande gravadora. A flexibilização pode também ser constatada na adesão à terceirização de alguns serviços (antes incorporados no âmbito da própria empresa), como: estúdio, gráfica, maestro, designer, dentre outros. O resultado dessas aquisições e terceirizações foi uma reorganização do ramo fonográfico no sentido de “reconcentração da indústria”, contanto, com um perfil

¹⁰ Este modelo de organização industrial, no qual a concentração de diversas etapas da produção está fixada na empresa é característica do *fordismo*, e pode ser também chamado de “integração vertical”. Muito presente no início da indústria fonográfica, tal modelo tem seu auge na indústria fonográfica, principalmente durante toda a década de 1940 e 1950 (PETERSON; BERGER, 1975 apud VICENTE, 2002).

estrutural mais flexível (DIAS, 2008; PETERSON; BERGER, 1975 apud NAKANO, 2010; PETERSON; BERGER, 1975 apud VICENTE 2002).

Percebamos que o teor da discussão empreendida até aqui para explicar o fenômeno *indie* esteja prenhe de “economês”, salientando principalmente os aspectos mercadológicos destas pequenas empresas. Contudo, é importante atentar também para o teor estético-político embrenhado em alguns setores do meio artístico que, volta e meia alegavam ser a produção independente uma forma de fazer arte “contra hegemônica”. Leonardo de Marchi (2006) chamou atenção para o fato de que pairava entre uma parcela do público e dos artistas e ligados ao universo *indie* (principalmente na década de 1960 e 1970) a sensação de que a produção independente era a representação máxima de vilipêndio e sabotagem às grandes gravadoras; estas últimas vistas como sucursais da “anti-beleza”, anti-criatividade e da “carentice”. As *indies* por sua vez, eram consideradas o seio da “autenticidade” e da criatividade pois, possuindo um perfil de produção musical mais “artesanal”, execravam a pasteurização industrial (DIAS, 2008; NEGUS, 1996 apud MARCHI, 2006).

Este desejo impulsivo por uma arte “imaculada” me faz recordar o questionamento proposto por Edgard Morin:

Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. Mas antes de nos perguntarmos se a cultura de massa é na realidade como a vê o culto, é preciso nos perguntarmos se os valores da “alta cultura” não são dogmáticos, formais, mitificados, se o “culto da arte” não esconde muitas vezes um comércio superficial das obras. (MORIN, 1969, p. 20).

O discurso “estético-político” alcançou picos de fervor na segunda metade da década de 1970, fazendo sua morada predileta no movimento *punk*, que munido do “slogan ‘faça você mesmo’ [*do-it-yourself*], (...) incitavam os músicos a buscarem os *acessos aos meios de produção fonográfica* (grifo do autor) para viabilizarem sua própria arte” (MARCHI, 2006, p. 46). Entretanto, ainda que o movimento *punk* pretendesse usufruir ao máximo o conceito de “independência” musical, não se pode afirmar que a maior parte das pequenas empresas ligadas ao registro sonoro deste movimento concordasse mercadologicamente com esta perspectiva. Desejava-se, antes, “abrandar” a relação de subserviência total, de extremo rigor e falta de diversidade, presente no mercado fonográfico (HESMONDHALGH, 1999). Ao analisar esse caráter estético-político das *indies*, e em especial, as peculiaridades de empresas *pós-punks* da década de 1980, Hesmondhalgh (1999) atestou:

O indie se proclamava superior a outros gêneros não apenas porque era mais relevante ou autêntico para os jovens que o produziam e consumiam (que era o que o rock alegava), mas também porque se baseava em novas relações entre criatividade e comércio. Os discursos de fãs, músicos e jornalistas durante o auge da contracultura do rock e do soul nas décadas de 1960 e 1970 diziam ser as

"independentes", pequenas gravadoras sem vínculos com empresas verticalmente integradas, preferíveis às grandes corporações porque eram menos burocráticas e supostamente mais coadunantes com a rápida mudança de estilos e sons característicos da música popular. Essas empresas eram, na verdade, ainda mais exploradoras de seus músicos do que as grandes corporações (SHAW, 1978), mas os ativistas punks adotaram a ideia de independência e a politizaram com mais rigor (ver LAING, 1985; HESMONDHALGH, 1997). As empresas pós-punk, muitas vezes iniciadas por músicos ou por donos de lojas de discos, viam os independentes como um meio de conciliar a natureza comercial do pop com o objetivo de autonomia artística dos músicos. A autonomia criativa da contenção comercial é um tema que tem sido frequentemente usado para mistificar a produção artística, tornando o gênio isolado o herói do mito cultural. (HESMONDHALGH, 1999, p. 35).

Obviamente, num ambiente onde o mercado impera, a finalidade da sua própria existência é a obtenção contínua de lucros financeiros. Para que tal meta seja atingida da forma mais bem sucedida pela indústria fonográfica, logicamente seria necessário oferecer um produto “padrão”, com vistas a ter os menores custos, e com pretensões de atingir o maior público possível (ADORNO, 1986).

Entretanto, não é plausível também reduzir o mundo real a uma fórmula determinista, sujeitando todos os elos da corrente a modelos engessados. Nem mesmo todo “cartesianismo racional” da indústria fonográfica pôde prever que o desenvolvimento de inovações tecnológicas no ramo provocasse, por um lado, o barateamento dos custos de produção gerando mais lucros para as *majors*, e por outro, facilitasse o surgimento das *indies*. Ademais, nem toda música produzida no âmbito das *majors* podem ser consideradas como “padronizadas”. Se fizermos um recorte para a indústria fonográfica brasileira, e observarmos alguns dos diversos artistas contratados pela *Philips Records*¹¹ no início da década de 1970 – tal qual Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Jorge Ben, Chico Buarque, etc.–, podemos, ainda assim, julgar que suas músicas não eram inovadoras?

Não há dúvida de que ambas, *majors* e *indies*, são empresas, e enquanto empresas estejam sob a égide do mercado. Ainda assim, não se deve ser ingênuo ao ponto de ignorar o desequilíbrio de forças econômicas, pendente para as grandes gravadoras, é claro. São poderes distintos de interferência e controle no meio fonográfico, poderes que se organizam de modo distinto, que geram produtos musicais distintos, que lidam de formas distintas com os atores do ramo, enfim. Com a pretensão de se afastar dos “maniqueísmos” baratos, evoco as palavras de Bourdieu¹² para nos oferecer sua perspectiva sobre como se dão os arrolamentos no mercado de bens simbólicos:

¹¹ Gravadora transnacional de origem neerlandesa, que tinha forte atuação no mercado fonográfico brasileiro à época.

¹² Embora Bourdieu (1996) não tenha se dedicado diretamente às empresas do ramo fonográfico, sua visão sobre o mercado de arte nos contempla.

Ao fim do processo de especialização que levou ao aparecimento de uma produção cultural especialmente destinada ao mercado e, em parte como reação contra esta, de uma produção de obras "puras" e destinadas à apropriação simbólica, os campos de produção cultural organizam-se, de maneira muito geral, no estado presente, segundo um princípio de diferenciação que não é mais que a distância objetiva e subjetiva dos empreendimentos de produção cultural com relação ao mercado e a demanda expressa ou tácita, distribuindo-se as estratégias dos produtores entre dois limites que, de fato, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências. (BOURDIEU, 1996, p. 162).

Os depoimentos presentes na biografia de André Midani (2008) – executivo da *Philips Records* na década de 1970 – servem de exemplo para ilustrar o argumento de Bourdieu, demonstrando como até mesmo nos meandros de uma *major*, a lógica da subordinação total e cínica à demanda não é seguida à risca (BOURDIEU, 1996). O disco *Araçá Azul* (1973) de Caetano Veloso (lançado pela referida gravadora), por exemplo, é uma demonstração inequívoca de uma obra musical que se distanciava dos padrões de “massificação” brasileiros à época. O depoimento abaixo demonstra até mesmo conflitos de ideias entre diferentes setores desta gravadora, no que se refere à possibilidade de sucesso comercial desta obra. Evidencia ainda que, movida pelo fim último dos “lucros a longo prazo”, uma *major* também estava disposta a “arriscar”, ocasionalmente obtendo “prejuízos” financeiros:

Ouvia compenetrado, hipnotizado por tão original obra-prima, que cheguei a considerar o primeiro intento cinematográfico de fazer um disco, com seus flashbacks contrastando com canções de uma modernidade extraordinária. Era, para mim, o equivalente do *Sergeant Pepper's* dos Beatles, com seu “A Day in the Life”. Menescal e Pittigliani foram apresentar o disco aos departamentos de divulgação e de vendas, e, para minha surpresa, a reação e o espanto foram tais que algumas vozes se levantaram, pedindo que o lançamento fosse sustado, e que Caetano voltasse ao estúdio para gravar um disco mais acessível. Era uma repetição do fenômeno “Chega de saudade”, 15 anos depois!

Eu não podia me ver no papel de dizer ao Caetano que, para o departamento comercial, o disco, por ser genial demais, não se prestava à venda. Porque é de discos geniais que se vive melhor a longo prazo. Se a gente fosse perder dinheiro, eu preferia perder com um disco de extraordinária qualidade. Além do mais, acima de tudo, eu estava convencido de que seria um grande sucesso. Se não vendesse naquele momento, venderia mais tarde. Se não vendesse mais tarde, seria, de qualquer maneira e para sempre, uma obra ímpar no catálogo.

O disco Araçá azul foi um retumbante fracasso: quatrocentas mil cópias colocadas nas lojas e quatrocentos mil discos espetacularmente devolvidos. O maior fracasso de vendas na história da discografia brasileira e ao mesmo tempo um dos discos mais talentosos da MPB, que, no entanto, precedeu o enorme êxito de Jóia, alguns anos mais tarde. (MIDANI, 2008, p. 83).

Para ilustrar melhor e facilitar o discernimento sobre as principais diferenças no campo das estratégias e organizações empresariais das *majors* e das *indies*, segue abaixo um resumo “genérico” e comparativo:

QUADRO 1. Principais diferenças entre uma *major* e uma empresa independente

Modelo <i>major</i> de negócios	Modelo independente de negócios
Conglomerado multimídia diversificado.	Empresa com pouca ou nenhuma diversificação, com interesses no ramo fonográfico.
Grande empresa com importante número de filiais.	Empresário individual. Empresa predominantemente nacional com nenhuma ou poucas filiais.
Importante participação no mercado mundial.	Insignificante participação no mercado mundial.
Empresa líder nos principais mercados regionais.	Participação pequena ou importante no mercado nacional, mas raramente líder.
Produtos homogêneos, previstos para comercialização no mercado internacional.	Produtos concebidos em função do mercado nacional, eventualmente exportados.
Importante participação de produtos internacionais no volume global de negócios.	Pequena participação das exportações no volume de negócios.
Geralmente distribuidor. Grandes estrelas.	Raramente distribuidor. Gêneros especializados.
Segmento produto-mercado bem estruturado e independente do segmento finanças/estratégias.	Segmento produto-mercado mais ou menos independente; segmento finanças/estratégias pouco constituído.
Predomínio de critérios comerciais.	Predomínio de critérios estéticos
Grandes verbas para a promoção. Divulgação global e multimídia de seus produtos.	Poucas verbas de promoção, baseada principalmente em contatos pessoais.
Estratégias tipo <i>blockbuster</i> ¹³ .	Estratégias de vendas regulares.

Fonte: Observatório da Indústria Cultural (2005).

Isto posto, faço uma pausa em relação ao desenvolvimento das *indies* numa perspectiva geral para prosseguirmos para uma compreensão de como a produção musical independente se desenrolou no Brasil e na Bahia.

1.2 Organização inicial da produção musical independente “brasileira”¹⁴

As dificuldades abordadas no início deste capítulo, diante de informações incertas e da falta de robustez de um estudo amplo em torno do fenômeno “independente”, se expandem também para a indicação de qual artista ou obra seria a pioneira neste tipo de produção musical no Brasil. Vaz (1988), Vicente (2002), Dias (2008) e Marchi (2006) apontam uma série de especulações, que apontam iniciativas independentes na música brasileira que datam

¹³ Se refere a um produto cultural com elevado potencial de venda, ou seja, que é dotado de uma alta capacidade de atingir multidões de “expectadores” e gerar lucros extraordinários para a empresa no curto prazo.

¹⁴ Escrevo “brasileira” entre aspas porque a maioria da bibliografia que trata sobre o prelúdio da produção musical independente brasileira, geralmente, utiliza exemplos com referências que se concentram na produção do eixo Rio-São Paulo, não dando conta do Brasil de modo amplo.

desde a década de 1910. Ainda assim, o grande consenso entre estes autores é que somente a partir da segunda metade da década de 1970 pode-se falar do desenvolvimento de uma “organização” sistematizada em torno do termo “independente”. No período em questão houve no Brasil uma expansão significativa na quantidade de produções musicais desassociadas dos grandes conglomerados da indústria fonográfica. Não à toa, foi nesta época que surgiu os primeiros casos de “sucesso de vendas” na produção independente brasileira. (DIAS, 2008; MARCHI, 2006; VAZ, 1988; VICENTE, 2002) Como afirma Gil Vaz:

(...) o que interessa, na realidade, ainda que historicamente falando, não é tanto, o aspecto pioneiro, a primeira iniciativa que configurou uma atitude incomum, diferenciada. Importa considerar a etapa em que essas iniciativas isoladas passaram a um estágio de conscientização, em que os músicos se aperceberam da necessidade de algo mais consistente, mais efetivo. O momento em que se passou de uma atitude incomum à atitude em comum, ou seja, em que a produção independente deixou de ser algo inusitado, para se tornar uma solução viável, exequível. (VAZ, 1988, p.18).

Acordo que as movimentações da produção independente ocorridas principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos finais da década de 1970 e anos iniciais da década de 1980 tiveram um impacto importante, e realmente impulsionaram artistas de diversos outros estados, inclusive da Bahia, para se aventurarem neste tipo de produção. Entretanto, enquanto nordestino, tenho orgulho de ressaltar a experiência da Fábrica de Discos Rozenblit Ltda do Recife, que em 1954 já prenunciava uma ação de embate às gravadoras transnacionais. Se levarmos em conta que José Rozenblit – proprietário da Rozenblit – teve uma postura crítica no que concerne à dependência da música brasileira em relação às *majors*, e que um dos motivos para a fundação da fábrica foi o desejo de divulgar gêneros musicais regionais (frevo, maracatu, coco, etc.), os quais, geralmente, eram “escanteados” pelas grandes gravadoras. Tais características aproximam a Rozenblit do espírito *indie*.

Antônio Alves Sobrinho (1993), a partir de depoimento de José Rozenblit, nos mostra que havia no empreendimento uma verve de revide às grandes gravadoras:

Desencantado com este “sistema que colocava na dependência de uma indústria estrangeira a divulgação do que havia de mais expressivo na música pernambucana”, limitando também a gravação de outros gêneros (o maracatu, o frevo-de-bloco), Rozenblit resolve inverter o processo de inovar: o maestro e arranjador Nelson Ferreira é convocado para selecionar duas composições que garantissem sucesso de vendagem a fim de serem gravadas aqui e prensadas no Rio. (SOBRINHO, 1993, p. 49-50).

Cabe citar também a importância da Rozenblit para o *Udigrudi*¹⁵. Vicente (2002), Dias (2008) e Marchi (2006) reconheceram, por exemplo, a relevância do disco *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol* (1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho, para a história da música

¹⁵ O *Udigrudi* foi uma movimentação “contracultural” pernambucana ocorrida na década de 1970, a qual englobava além da música, artes plásticas, cinema, teatro, dentre outras linguagens.

independente brasileira. Eu elencaria ainda o *Satwa* (1973), de Lailson e Lula Côrtes, e o *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários* (1973), do Marconi Notaro, discos anteriores ao *Paêbirú*. Todos os três foram gravados nos estúdios da Rozenblit, o que atesta a forte relação desta fábrica com artistas que se identificavam com as práticas do *Udigrudi*¹⁶. Deste modo, não se pode negar que havia ali uma movimentação “organizada” empenhada na viabilização de discos fora do âmbito das *majors*. Portanto, neste caso específico, não se tratavam de ações tão “inusitadas assim”, como sugeriu Vaz (1988).

É surpreendente o fato de que a Rozenblit atingiu o patamar de maior fábrica de discos fora do eixo Rio-São Paulo, “chegando a ter 22% do mercado nacional e 50% do mercado de música regional, além de filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul” (SOBRINHO, 1993, p. 51). Em relação aos seus selos, grandes artistas internacionais de passagem pelo Recife gravaram na etiqueta Mocambo, e até mesmo Elis Regina gravou na Rozenblit, pelo selo *AU* (Artistas Unidos) (SOBRINHO, 1993). Tais resultados chegaram a “incomodar” as grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo.

Tanto o processo de concentração, quanto de desverticalização do mercado fonográfico aludidos na seção anterior também atingiram a Rozenblit, que passou a ser um selo subsidiário da Continental, a partir de 1977 (TELES, 2010 apud GALLETA, 2014). A verdade é que se tornou impossível concorrer com as grandes gravadoras estrangeiras, que invadiram e se fortificaram no mercado fonográfico brasileiro, principalmente na década de 1970, após a convivência do governo militar com suas políticas de nacional-desenvolvimentismo. Além disso, as enchentes que assolaram o Recife em 1966 e 1975 devastaram grande parte da fábrica, que sobreviveu bravamente até 1989, quando fechou suas portas de vez (SOBRINHO, 1993).

¹⁶ Isso não quer dizer, por exemplo, que todos os grupos e artistas que faziam parte do *Udigrudi* eram independentes. Ave Sangria, por exemplo, estava englobada no *Udigrudi* e gravou seu disco homônimo (1974) pela Continental – uma das maiores gravadoras nacionais.

1.2.1 Conjuntura¹⁷ tecnológica, política, econômica e simbólica¹⁸

O caso da Rozenblit nos traz algumas “pistas” pertinentes, no que condiz às transformações conjunturais que incidiram na reorganização mercadológica das *majors*, e nos motivos que contribuíram para a formação de uma cena musical independente mais articulada no Brasil. Ainda assim, é necessário apresentar outros elementos – tecnológicos, econômicos, políticos e simbólicos – ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970, para que seja possível vislumbrar como suas interações e impactos surtiram efeitos na organização da fonografia brasileira. Abaixo, segue um breve resumo da conjuntura da época:

- **Campo tecnológico:** é relevante elencar a importância do advento da “Era da Informação”. Esta expressão alude principalmente ao desenvolvimento e barateamento das tecnologias da comunicação e transportes, as quais engendraram uma significativa modificação nas estruturas produtivas. As inovações associadas a este novo paradigma provocaram uma verdadeira revolução tecnológica e foram responsáveis por erigir uma sociedade conectada em “rede”. Podemos citar como criações/inovações definitivas neste campo: o desenvolvimento dos *microchips*, do computador, da eletrônica, das telecomunicações, dos satélites (CASTELLS, 2006; HARVEY, 2010; KUMAR, 1997).
- **Campo econômico:** podemos sinalizar aqui o adensamento da “globalização”, tanto no que condiz à desregulamentação do capital financeiro, quanto à contundência das movimentações do capital produtivo relativos ao processo de “desterritorialização”, que consistia na transferência das empresas multinacionais dos países centrais para os países periféricos com o intuito de aproveitarem a flexibilidade das leis trabalhistas destes últimos, dentre outros benefícios, para assim reduzirem seus custos de operação. É também característica deste período, a transição da organização industrial.

¹⁷ Vários autores já se debruçaram contundentemente sobre tais assuntos, apresento aqui um resumo. Caso queiram se aprofundar nas transformações político-econômicas no Brasil, ver Giambiagi (2005) e Rezende (2002). Para compreender a fundo as transformações político-econômicas, em especial seus impactos sobre o campo “cultural” brasileiro na década de 1970, ver Ortiz (1991). Para compreender as transformações econômicas, políticas, sociais e culturais em nível global, ver Filgueiras (1997), Harvey (2010); Castells (2006); Kumar (1997). Para ver a incidência dessas transformações sobre a indústria fonográfica em específico, ver Dias (2008), Morelli (2009), Vicente (2002), Marchi (2006), Mário (1986).

¹⁸ Destaco que separei tais transformações por “campos” com vistas a dar mais didatismo à leitura. Entretanto, as transformações referentes a tais áreas não atuam da forma compartimentada, pelo contrário, estão todas imbricadas num emaranhado muito complexo. Alguns temas como “desverticalização”, “terceirização” e “inovações tecnológicas” já haviam sido abordadas na primeira seção, contanto, retornam aqui com vistas a fixar a ideia de que se tratam de fluxos globalizantes de expansão. Para não me alongar muito preferi tratar sobre o “campo político” e “campo simbólico” a partir de uma perspectiva nacional. Já o “campo tecnológico e econômico”, só foi possível apontá-los de uma forma globalizada.

Como já foi abordado na primeira seção: de um modelo que abarcava diversas funções operacionais ligadas ao processo produtivo dentro da mesma empresa – *fordismo* –, passou-se a adotar um modelo mais flexível¹⁹ – *toyotismo* –, com destaque para a terceirização de serviços, dentre outras características (CASTELLS, 2006; FILGUEIRAS, 1997; HARVEY, 2010; KUMAR, 1997).

- **Campo político:** cabe ressaltar que entre os finais da década de 1970 e primeira metade da década de 1980 o Brasil estava sob os auspícios da ditadura militar. Imbuídos por uma perspectiva desenvolvimentista²⁰, os militares procederam a “abertura econômica” do Brasil com a intenção de ampliar a industrialização no país, com atração de investimentos estrangeiros. Aliado a isso, os militares elegeram o setor das mídias e comunicações como um dos principais pontos estratégicos para ampliação, tanto com a fulgente intenção de controlar os conteúdos propagados, quanto de fortalecer e propagar o regime. Destarte, foi pujante a expansão e desenvolvimento econômico da “indústria cultural²¹” no Brasil, neste período (DIAS, 2008; GIAMBIAGI, 2005; MARCHI, 2006; MORELLI, 2009; ORTIZ, 1991; REZENDE, 2002; VICENTE, 2002).
- **Campo simbólico:** assinado em 1968 pelo regime militar, o AI-5 perdurou por praticamente toda década de 1970. Dentre outros descabros, este ato institucional, estabelecia a análise prévia de obras artísticas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)²². Ou seja, no campo simbólico, a década de 1970 foi marcada institucionalmente pela falta de liberdade artística. Na esfera musical, em específico, podemos apontar o ruir da suntuosidade dos grandes festivais de MPB – tão aclamados na segunda metade da década 1960, e corresponsáveis por uma repaginação da música brasileira. É inegável que os artistas²³ revelados por estes festivais, pelo *Tropicalismo* e outras movimentações, apresentaram durante toda a década de 1970 uma magnífica produção musical²⁴. Entretanto, cabe ressaltar que nesse mesmo

¹⁹ Esse processo é denominado “*acumulação flexível*”. Para uma visão ampla tanto sobre este conceito, quanto sobre o câmbio do modelo fordista para o toyotistas, ver Harvey (2010).

²⁰ Este projeto “desenvolvimentista” se deu principalmente entre os anos 1969 e 1973, durante o governo Médici, e ficou conhecido como “milagre econômico”.

²¹ Para uma compreensão eficaz do conceito de “Indústria Cultural”, ver Adorno e Horkheimer (1985). Para compreender como essa “indústria” se desenvolveu no Brasil durante o período mencionado, ver Ortiz (1991).

²² Embora o AI-5 tenha sido revogado em 1978 – através da promulgação do AI-11 que só entrou em vigor em primeiro de janeiro de 1979 –, o DCDP só foi extinto na constituição de 1988.

²³ Uma lista infundável: Tom Zé, Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Milton Nascimento, Jorge Ben, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Betânia, dentre outros.

²⁴ De acordo com pesquisa realizada em 2007 pela revista *Rolling Stone* para escolher os 100 maiores discos nacionais entre 1950 e 2003, nada menos que 51 discos citados eram datados da década de 1970. A lista foi

período os estoques das grandes gravadoras e a programação das emissoras de rádio eram repletos de música estrangeira – principalmente estadunidense. Para se adaptarem às programações das rádios, alguns artistas nacionais cantavam em outros idiomas – principalmente inglês – e atuavam com nomes estrangeiros. Deste modo, era comum entre os artistas mais “politizados”, o discurso de que a música brasileira passava por um forte processo de “pasteurização” (DIAS, 2008; MARCHI, 2006; MÁRIO, 1986; MORELLI, 2009; VICENTE, 2002).

As inovações tecnológicas absorvidas pela indústria fonográfica, por exemplo, provocaram o barateamento dos materiais e equipamentos utilizados no processo de produção e gravação, gerando assim, tanto a diminuição dos custos de operação e instalação das *majors* no país, quanto o surgimento de pequenas empresas terceirizadas dedicadas a este ramo (VICENTE, 2002; DIAS, 2008, MARCHI, 2006). Se observarmos os movimentos de expansão do capital global demonstrado no campo econômico e o associarmos à abertura econômica para o capital estrangeiro, abordado no campo político, pode-se avaliar um ambiente mercadológico “favorável” para a ampliação da indústria fonográfica no Brasil. Aliado a todo esse processo, o desenvolvimento do setor das mídias e comunicações foi fundamental enquanto aliado e propagador dos produtos do ramo fonográfico. Junte a isso o fato de que o “milagre econômico” perpetrava uma expressiva expansão do poder de compra, principalmente da classe média²⁵, o que incidiu diretamente sobre o aumento da compra de tocas discos e, portanto, de discos. Era fato, também, que o mercado fonográfico brasileiro tinha um forte potencial de exploração da demanda devido à ascensão econômica da classe média. No que concerne à oferta artística, possuía uma “flora” produtiva e diversificada, oriundos de movimentos como a *Bossa Nova*, a *Jovem Guarda* e o *Tropicalismo* (DIAS, 2008; MORELLI, 2009; ORTIZ, 1991). Todos esses fatores, compilados e em interação, foram condicionantes nos resultados positivos da indústria fonográfica no Brasil durante a década de 1970.

Não foi à toa que a “indústria do disco no país (...), segundo dados da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos), teve sua produção quase decuplicada entre os anos de 1966 e 1979” (VICENTE, 2006, p. 3). Morelli comenta:

Chegando ao último ano da década em 6º lugar no *ranking* mundial, o mercado brasileiro de discos, que dez anos antes ocupava um modesto 14º posto neste

elaborada por 60 pessoas dentre estudiosos, produtores e jornalistas da cena musical brasileira. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>>. Acesso em: 25 set. 2018.

²⁵ Ver Ortiz (1991).

ranking, daria em 1979 a mais inequívoca demonstração de que podia crescer sem parar, mesmo que fosse num contexto recessivo²⁶ (MORELLI, 2009, p. 96).

Esta expansão vem acompanhada do fortalecimento de um caráter concentrador da indústria fonográfica brasileira, com expresso domínio do mercado pelas transnacionais. Dias (2008) traça um quadro bastante elucidativo acerca das estruturas organizacionais das principais empresas instaladas no Brasil, demonstrando, também, suas parcelas de participação no mercado brasileiro:

Entre 1974 e 1975, temos a seguinte classificação das maiores empresas do mercado brasileiro: Phonogram, Odeon, CBS, RCA, Continental, Sigla, Copacabana²⁷, sendo que as três últimas são empresas nacionais. (...) Estima-se que em 1979, as empresas dividiam o faturamento na seguinte proporção: Som Livre, 25%; CBS, 16%; PolyGram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana e Continental, 4,5% cada um; Fermata 3%; Odeon (EMI), 2%; K-Tel, 2%; Top Tape e Tapeçar, 1% cada uma; outras 11%. Considerando a natureza peculiar e as condições privilegiadas pela Som Livre²⁸, os números confirmam a posição de liderança das transnacionais. (DIAS, 2008, p. 78).

O predomínio de empresas estrangeiras influenciava também o conteúdo dos produtos ofertados pelas transnacionais no mercado. Morelli (2009) analisou a profusão de discos estrangeiros²⁹ que se espalhavam pelo mercado nacional na década de 1970, e atribuiu este fenômeno principalmente aos baixos custos de investimento das grandes gravadoras para reedição destes discos no Brasil – uma vez produzidos em países estrangeiros, eram importados com a maioria dos custos de produção amortizados. Além disso, Morelli (2009) chamou a atenção para o fato que as *majors* instaladas no Brasil eram privilegiadas, pois gozavam de facilidades e brechas no que se refere ao pagamento de impostos sobre produtos importados. Fora isso, os artistas e intelectuais brasileiros mais críticos também viam com maus olhos a ampliação da quantidade de artistas nacionais que cantavam em inglês – alguns destes chegando até a se apresentar com codinomes em língua estrangeira³⁰ (MÁRIO, 1986;

²⁶ Rita Morelli (2009) se refere aqui às crises do petróleo de 1973 e 1979, as quais não “abalaram” de forma assaz o desempenho a indústria de discos do Brasil no período abordado.

²⁷ Embora estivessem no rol das maiores gravadoras há controvérsias se a Continental, Sigla, Copacabana e até mesmo a Som Livre poderiam ser consideradas *majors*. A verdade é que ainda que ocupassem uma grande fatia do mercado musical brasileiro e comungassem com as demais grandes gravadoras no que condiz à algumas características da organização empresarial, suas atuações estavam mais restritas ao mercado brasileiro, no passo que as demais eram de fato transnacionais.

²⁸ Fundada em 1969 e tendo seu primeiro lançamento em 1971, a Som Livre (pertencente à Rede Globo) se especializou em produzir trilhas sonoras para as telenovelas da emissora (DIAS, 2008).

²⁹ Nos finais de década de 1970 pairava sobre os artistas mais “politizados” uma sensação de que o regime militar estaria sabotando a “criatividade musical brasileira” (MORELLI, 2009). E não era por menos, a enxurrada de música “estrangeira” era explícita. “Por exemplo, os cinco compactos mais vendidos no Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 1972, teriam sido, pela ordem: *Mammy blue*, Rick Shaine, Fermata; *Soley soley*, Midle of the Road, RCA; *Um gato nel blu*, Roberto Carlos, CBS; *Help get me some help*, Tony Ronald, CBS; e *Got to be there* Michael Jackson, Tapeçar” (MORELLI, 2009, p. 63).

³⁰ Muitas críticas, por exemplo, se endereçavam aos artistas da *Jovem Guarda*: movimento musical derivado de um programa homônimo da TV Record, que reunia artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Vanderléia, dentre outros, e que na segunda metade da década de 1960 foi responsável por difundir o *rock* estadunidense no

MORELLI, 2009). Todos estes fatores desagradavam os artistas nacionais mais “politizados” que, além de sofrerem com o cerceamento das suas liberdades artísticas pelo regime militar, ainda tinham que lidar com uma “concorrência desleal” dos produtos estrangeiros (MORELLI, 2009).

Os adjetivos direcionados para essas músicas se alastravam: “enlatados” e “lixo importado” eram corriqueiros (MÁRIO, 1986). O fato é que em tal ambiente de extremo controle e lucratividade no mercado, tornou-se lugar comum o desinteresse das *majors* em revigorar seus catálogos e fazer testes com novos artistas da música popular brasileira – principalmente a partir da segunda metade da década de 1970. Entretanto, como atentou Vaz (1988), não necessariamente se tratava de ação de “exclusão estética” direta, direcionada a um artista “a” ou “b”, tratava-se antes de uma “questão mercadológica”. Pois:

Uma gravadora não recusa um trabalho artístico por ser novo, revolucionário, medíocre ou ruim. O julgamento é feito em termos de perspectivas de aceitação e popularidade, dentro dos segmentos de público visados, e o retorno que o investimento proporcionará. (VAZ, 1988, p. 13).

Esse conflito de interesses fica ainda mais acentuado diante da crise econômica que assolou o Brasil a partir da década de 1980. Eduardo Vicente reflete sobre este momento:

(...) a crise que já se desenhava ao final dos anos 70, e que afetaria profundamente o setor já no início da década seguinte, muda completamente esse cenário: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. (VICENTE, 2006, p. 4).

Neste cenário de recessão econômica e diminuição das contratações pelas *majors*, a via da “independência” musical se tornou uma alternativa quase que “obrigatória”.

1.2.2 O eixo Rio-São Paulo

Diante das dificuldades em acessar o mercado de discos, inúmeros artistas, que não se adequavam à lógica comercial destas empresas, foram compelidos a buscar seus próprios meios de produção musical. Logo, foi com o intuito de superar as dificuldades enfrentadas na viabilização de suas obras que estes agentes “excluídos” e/ou insatisfeitos com as grandes gravadoras formularam um “circuito” musical “marginal” ao domínio das grandes gravadoras; assim nasceu o que Marchi (2006) chamou de “Velha Produção Independente”. Neste meio era comum o discurso contrário à desvirtuação da música nacional pela produção estrangeira,

Brasil. Mário (1986), por exemplo, aponta que os padrões estéticos dos artistas da *Jovem Guarda* eram “importados”. Conta também o fato que os principais artistas desse movimento evitavam se posicionar politicamente em relação ao estado de exceção vivido no país, inflando ainda mais a rejeição deles pelos “artistas” e intelectuais mais “politizados”.

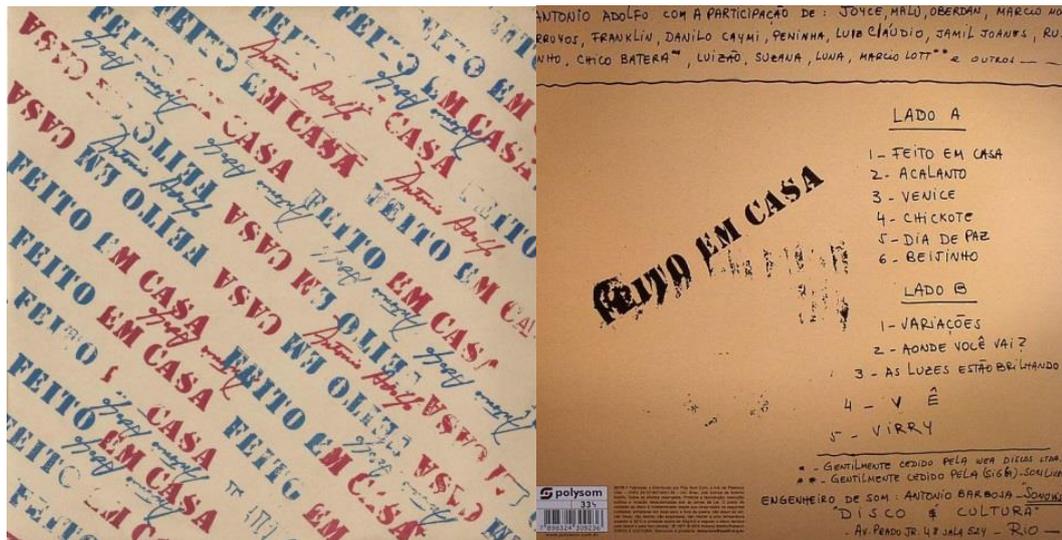
além do incômodo com as interferências das grandes gravadoras sobre o conteúdo estético-artístico das obras, com a prerrogativa de deixá-las mais “vendáveis”. Fora isso, a via independente representava, naquele instante, uma alternativa viável de inserção “econômica” no mercado musical³¹ (DIAS, 2008; MARCHI, 2006; VAZ, 1988; VICENTE, 2002).

Isto posto, podemos refletir sobre o “pioneirismo” do artista/obra responsável por “despertar” no país um interesse maior pela “causa” independente. O título de “precursor” desta “reação em cadeia” geralmente é conferido ao fluminense Antônio Adolfo. Cansado de tentar convencer as grandes gravadoras a registrar sua obra, o artista montou um estúdio caseiro e gravou o disco *Feito em Casa* (1977). Ademais, prensou e distribuiu sua obra por meio de um circuito terceirizado de empresas (BAHIANA, 1988; DIAS, 2008; MARCHI, 2006, VICENTE, 2002). Obviamente, estes feitos foram possíveis devido tanto ao contexto de terceirização de serviços impulsionados pela reestruturação econômica (horizontalização) que estava em curso na indústria fonográfica, quanto pelos avanços tecnológicos e “barateamento” dos equipamentos ocorrido nesta cadeia produtiva.

O lançamento do disco de Antônio Adolfo foi realizado através de selo próprio – *Artesanal* –, e seu processo de distribuição (desassociado das grandes gravadoras) representou um marco histórico para a fonografia brasileira. Esta ação estimulou um “efeito dominó”: diversos artistas começaram a gravar discos em condições “análogas”, influenciados pelo processo do *Feito em Casa*. Tais movimentações chamaram a atenção da imprensa para os “independentes brasileiros”, que até então não tinham tanto lugar na mídia (DIAS, 2008; MÁRIO, 1986; VAZ, 1988; VICENTE, 2002).

³¹ Na verdade há uma grande discussão, encabeçada primeiramente por Vaz (1988) e replicada por Vicente (2002), sobre se o sentido que mais imperaria sobre a produção independente brasileira seria o sentido estético-político ou o econômico. Vicente propõe um equilíbrio entre ambos, afirmando que a “cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via disponível de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas. Essa contradição tenderá a alimentar todo o debate acerca da cena independente desenvolvido no período” (VICENTE, 2002, p. 126).

FIGURA 1. Capa e contracapa do LP *Feito em Casa* (1977) de Antônio Adolfo³²



Fonte: Juno Records. Disponível em: <<https://juno.co.uk/products/antonio-adolfo-feito-em-casa-remastered/545479-01/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

Cabe ressaltar que a imprensa cumpre um papel fundamental na indústria cultural. Bourdieu (1996), por exemplo, alertou para a importância dos “críticos” no processo de auxiliar na “construção” e “consagração” dos artistas. A matéria da jornalista musical Ana Maria Bahiana (publicada em 28/02/1978 no jornal *O Globo*) foi uma dessas “vozes” no sentido de valorizar a atitude dos músicos que se embrenhavam pela seara da independência musical no Brasil. A jornalista não se restringiu a uma mera divulgação deste tipo de produção, mas também contribuiu para “construção” da imagem deste segmento. Vejamos o que escreveu Bahiana:

(...) Antônio Adolfo, João Donato, Tom, Marluí Miranda e tantos outros já desistiram de esperar que outros saibam o que eles conhecem de cor. É essa beleza de sua atitude, às vezes levada a extremos até quixotescos, como no caso de Antônio Adolfo e Danilo Caymmi. O gesto de romper com a atitude servil do eterno esperar favores e meter a mão na massa, tomar a si os chamados meios de produção, correr – eles também – um risco, o outro, o de descer da olímpica torre de “talento incompreendido” para as minúcias “caretas” de grana, contabilidade, contatos, vendas. (BAHIANA, 1980, p. 238).

É a partir deste marco que se expandiram ações no sentido de criar iniciativas, encontros e entidades dispostas a prestar serviços, dar informações e consultoria para os músicos que pretendessem realizar seus discos. Pode-se citar: o I Encontro de Independentes de Curitiba em 1979; a criação da Cooperativa Mista dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (COOMUSA); a criação da Associação dos Produtores Independentes (APID); a

³² Marchi (2006) sugere que até o nome desta obra propõe a afirmação da postura independente. *Feito em casa*, faz uma referência ao ambiente do “lar, doce lar” em contrariedade ao ambiente “inóspito” e “industrial” das *majors*.

criação da Independente Distribuidora³³; etc (MARCHI, 2006; MÁRIO, 1986; VAZ, 1988; VICENTE, 2002). Inclusive, foi a partir dos conselhos de Antônio Adolfo – que também era presidente da APID nesta época–, que o grupo carioca Boca Livre criou suporte e estímulo para gravar e lançar em 1980 seu primeiro disco homônimo. O disco alcançou a marca de 80 mil discos³⁴ vendidos na época (DIAS, 2008; MARCHI, 2006; MÁRIO, 1986; VAZ, 1988; VICENTE, 2002).

1.2.2.1 A Vanguarda Paulista

Embora a capital paulista sustentasse a centralidade econômico-financeira do país, as grandes empresas da indústria fonográfica instaladas no Brasil estavam instaladas no Rio de Janeiro³⁵, à época. Ainda assim, São Paulo explanava uma profusão de eventos e novos artistas (muitos destes universitários) que não se enquadravam ou não coadunavam com a perspectiva mercadológica das *majors*. Dentre alguns festivais realizados à época nesta cidade, podemos citar a relevância do I Festival Universitário da Música Popular Brasileira, (realizado pela TV Cultura em 1979). Este evento revelou artistas como Arrigo Barnabé e Premeditando o Breque³⁶.

Apesar de reunir importantes equipamentos artísticos-culturais (Museu de Arte de São Paulo – MASP –; o Museu da Imagem e do Som – MIS –; o Theatro Municipal de São Paulo; a USP; a PUC; etc.), São Paulo não contava com um espaço físico que absorvesse e refletisse com eficácia o novo nicho que se formara por esses artistas independentes (DIAS, 2008). Concomitante a esse turbilhão, foi inaugurado, em 1979, o teatro Lira Paulistana. O espaço cultural tinha 200 lugares e sua proposta era ser um palco alternativo que abarcava desde apresentações musicais à peças teatrais. Apresentaram-se ali nomes como: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Eliete Negreiros, Alzira Espíndola, Ná Ozzeti, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, dentre outros.

³³ A Independente Distribuidora foi criada pelo dono da gravadora Eldorado, após o sucesso de vendas do primeiro disco do Boca Livre. A intenção era aproveitar a capacidade ociosa da empresa, para distribuir os discos no vívido mercado independente que estava se formando (DIAS,2008; MARCHI,2006; VICENTE, 2002).

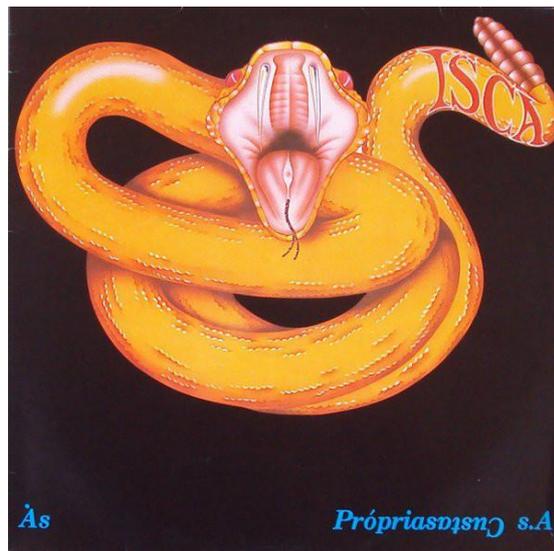
³⁴ Tal qual Vaz (1988), Dias (2008) diz ser este o primeiro grande sucesso comercial da música independente, causando alvoroço e esperança nos músicos independentes por ter atingido 80 mil cópias vendidas. Já Vicente (2002) contabiliza algo próximo de 100 mil cópias.

³⁵ Além da RGE, somente a Continental e a Copacabana (ambas empresas nacionais) tinham atuação em São Paulo, à época. As gravadoras transnacionais estavam instaladas no Rio de Janeiro. Inclusive, a Globo, o maior conglomerado midiático do país, também estava sediada na capital carioca (GHEZZI, 2003).

³⁶ A música *Diversões Eletrônicas* de Arrigo Barnabé foi laureada com o primeiro lugar neste festival, já a música *Brigando na Lua* do grupo Premeditando o Breque ficou em segundo lugar.

Tendo em vista o fato de que os artistas ligados ao Lira estavam num alto ritmo de produtividade musical e com crescimento na demanda pelas suas apresentações, o Lira expandiu seu negócio, tendo englobado: uma gravadora, um selo, uma gráfica, uma loja e uma pequena distribuidora. (GHEZZI³⁷, 2003; MARCHI, 2006; VAZ, 1988; VICENTE, 2002). A repercussão (causada pelos shows, lançamento de discos e demais atividades) chamou a atenção da mídia para a produção musical independentes paulista – fenômeno que a imprensa alcunhou de “*Vanguarda Paulista*”³⁸. Isto rendeu um contrato entre o Lira Paulsitana e a gravadora Continental (firmado em 1982) com vistas à distribuição dos discos produzidos no âmbito da primeira empresa.

FIGURA 2. Capa do LP *Às Próprias Custas s.A* (1983) de Itamar Assumpção³⁹



Fonte: DiscoGS. Disponível em: <www.discogs.com/Itamar-Assump%C3%A7%C3%A3o-%C3%80s-Pr%C3%B3prias-Custas-SA/release/5907194>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Esta associação entre a Continental e o Lira Paulistana favoreceu a carreira de alguns artistas deste circuito. Os artistas que tiveram relativo sucesso de vendas foram rapidamente absorvidos pelas *majors*. Isto explicita o quão o mercado é inexorável. Desde o Boca Livre,

³⁷ Entre a bibliografia pesquisada, Guezzi (2003) é a autora que apresenta a maior quantidade de dados e informações sobre a Lira Paulistana e a *Vanguarda Paulista*. Vaz (1988), por sua vez, analisa alguns artistas e grupos e trata de algumas obras específicas da “*Vanguarda Paulista*”.

³⁸ Embora não houvesse uma coesão estético-política ao ponto de ser considerado um movimento cultural tal qual o *Tropicalismo* ou a *Bossa Nova*, – sendo a alcunha rejeitada até mesmo por artistas como Arrigo Barnabé – ,o nome *Vanguarda Paulista* foi criado no meio jornalístico para se referir a essa profusão de artistas independentes reunidos em torno do Lira.

³⁹ Percebam que o próprio nome do disco ressalta uma posição estético-política independente, pois o nome “*Às Próprias Custas*” sugere que foi feito com recursos próprios.

que era um grupo vocal mais “aceitável” para os padrões mercadológicos da época (foi o maior caso de sucesso comercial independente da época), até o Arrigo Barnabé – que, apesar de apresentar um som mais “experimental”, conseguiu vender em torno de 5 mil cópias em São Paulo com o disco *Clara Crocodilo* (1980) –, tiveram contratos posteriores com as *majors* (FENERICK, 2004; VICENTE, 2002).

Entretanto, o contrato entre a Continental e o Lira veio a minguar poucos tempo depois e o Lira encerrou suas atividades no início de 1986. A “falência” se deu principalmente devido a questões organizacionais, financeiras, concorrenciais e pelo “esgotamento de novas propostas artísticas” (GUEZZI, 2003, p. 188).

Vicente (2002), Dias (2008) e Marchi (2006) demonstram através de entrevistas e dados que a “Velha Produção Independente” não teve fôlego suficiente para se apresentar enquanto uma alternativa concorrente às *majors*. Tais autores discutiram diversos e possíveis fatores que contribuíram para que após a metade da década de 1980 o furor inicial tivesse arrefecido. Não é da minha alçada estender-me sobre as possíveis causas que influenciaram o referido enfraquecimento da “Velha Produção Independente”, ainda assim, cabe chamar atenção para alguns fatores:

- Dificuldade dos artistas independentes em atingir uma qualidade técnica/“profissional” nos seus produtos e ações;
- Dificuldades enfrentadas pelo setor independente no que concerne a uma execução satisfatória de algumas etapas essenciais da cadeia produtiva (como distribuição e *marketing*);
- Crise econômica e superinflação que assolou o país durante a década de 1980 causando, portanto, desemprego e queda no poder de compra e na demanda por discos;
- Contratação de alguns dos artistas da cena independente pelas *majors* – tornando o discurso contra-hegemônico incoerente (DIAS, 2008; MARCHI, 2006; VICENTE, 2002).

Ainda assim, todos esses autores reconhecem que estas experiências no âmbito da independência têm valor histórico/cultural para a fonografia nacional. Afirmaram ainda que este tipo de produção retomou o vigor a partir da década de 1990, com novas perspectivas de atuação no mercado. Enfim, a repercussão causada pelo Lira provocou (e provoca ainda) uma falsa impressão de que o prelúdio da organização da produção independente brasileira foi um artigo exclusivamente vinculado à produção musical da “*Vanguarda Paulista*” (MARCH,

2006b; VICENTE, 2002). A posição privilegiada de São Paulo, a posse de jornais impressos consolidados tal qual Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo, e até mesmo a divulgação pela TV Cultura, podem ter contribuído para esta impressão à época. Entretanto, um olhar mais acurado sobre esse tipo de produção no Brasil nos revela que não houve uma estética musical unificadora entre os artistas. Pelo contrário, a heterogeneidade, abundância e fecundidade deste tipo de produção abarcava desde a canção popular de Emilinha Borba até os microtonalismos de Walter Smetak. Chico Mário (1986) afirmou que “o número de discos independentes passou de quatro em 1979 para mais de 600 em apenas quatro anos, abrangendo todos os gêneros”⁴⁰ (MÁRIO, 1986, p. 9). Vejamos, então, como a Bahia se inseriu neste processo.

1.3 Prelúdio da produção musical independente baiana

Dizer que a Bahia é importante para a história da música brasileira soa pleonástico. Exigiria o gasto de uma vida inteira dissertar sobre sua contribuição para a fonografia do país, ainda assim haveria insuficiências. Uma vez que a limitação de páginas e tempo requeira sucintez, basta introduzir este tópico com duas informações que são motivos de debates históricos: o primeiro fonograma gravado no Brasil – o lundu *Isto é bom* registrado em 1902, na Casa Edison – foi composto pelo soteropolitano Xisto Bahia e interpretado pelo santamarense Manuel Pedro dos Santos, também conhecido como Baiano. Baiano também foi o intérprete do “suposto” primeiro samba gravado no país – a canção *Pelo Telefone*, registrada em 1916, na Casa Edison (MOURA, 2010; VIANNA, 2004).

Embora exista um bom referencial bibliográfico que se dirija à participação e contribuição de artistas baianos que afluíram principalmente para o Rio de Janeiro com o intuito de ganharem a vida se conectando com a indústria da música no Brasil, ainda são tímidas as produções que se refiram a uma participação ativa dos artistas baianos em relação à atitude independente em sua fase de “prelúdio” na Bahia. Aliás, como já foi aludido acima, são esparsas e inconclusivas as informações sobre o pioneirismo da música independente “brasileira”, quem dirá a baiana. Logo, também não será da minha ambição especular sobre qual foi a primeira obra da música independente baiana. Antes, me motiva situar a Bahia

⁴⁰ Quando o autor afirma ter só 4 discos independentes lançados em 1979, suponho que esteja se referindo aos disco de produtores associados à APID, entretanto, ainda assim, o salto do registro do autor de 4 para mais de 600 discos lançados é de fato relevante.

nesse panorama “inicial” da produção independente brasileira com vistas a contribuir para a ampliação do debate.

No que concerne à Bahia, tudo indica que a fundação da empresa Gravações JS⁴¹, em 1960, representou uma ação pioneira no ramo fonográfico baiano. Ademais, a JS era um empreendimento que continha algumas características comparáveis às *indies* relatadas na primeira seção. Embora seu foco mercadológico fosse direcionado para a produção de material publicitário – principalmente *spots* e *jingles* para rádio e TV–, é bem verdade que a JS absorveu, em partes, a produção musical de artistas, grupos e manifestações locais. Alguns dos gêneros musicais gravados apresentavam sonoridades regionais peculiares, ainda não registradas pelas grandes gravadoras. A constituição de um selo próprio (JS Discos) é outro fator que atesta que a JS foi a primeira empresa baiana a ter uma ação minimamente coordenada no mercado fonográfico local (PAULAFREITAS, 2004). Como já foi aludido, o lançamento de um selo próprio por uma pequena gravadora desassociada das *majors* era uma das características que configuravam as empresas *indies*. O selo JS Discos foi inaugurado em 1962 com o lançamento do disco *As Três Baianas cantando Gilberto Gil* (1962), do grupo vocal As Três Baianas. Anos após o grupo se tornou o Quarteto em Cy (PAULAFREITAS, 2004).

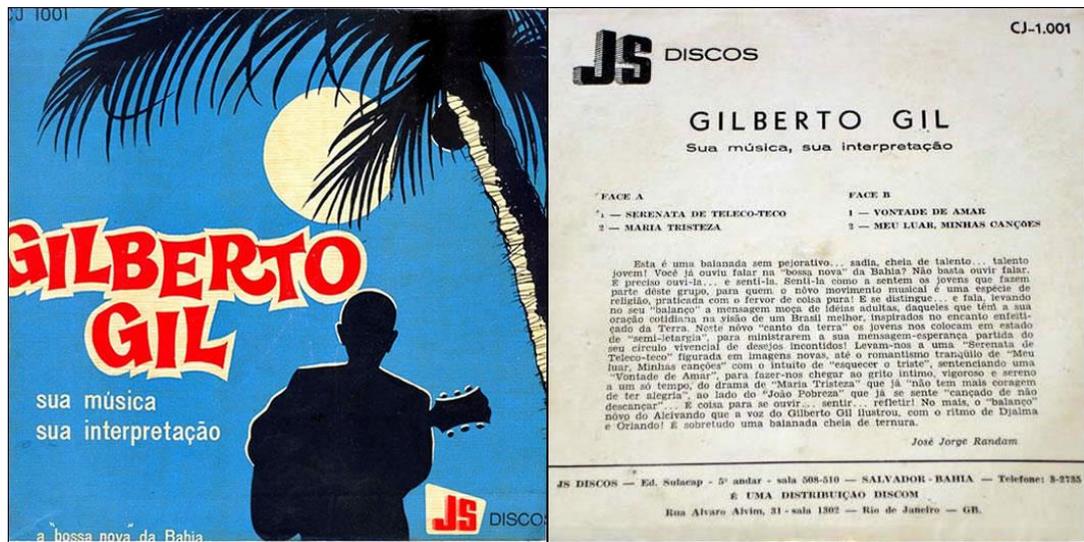
Cabe ressaltar que a JS também empreendeu ações com o intuito de prospectar e revelar artistas e grupos. Se valendo das suas relações publicitárias com a TV Itapoan, chegou até mesmo a produzir um programa em parceria com esta emissora. Gilberto Gil⁴² era o responsável por escolher e supervisionar os aspirantes a cantores no *JS Comanda o Espetáculo* (CALADO, 1997 apud QUEIROZ, 2010). Dentre uma infinidade de artistas⁴³ e discos gravados na JS, podemos destacar aqui o primeiro compacto duplo de Gilberto Gil – *Gilberto Gil – Sua Música, Sua Interpretação* (1963) – como um das peças mais relevantes da JS.

⁴¹ A JS iniciou suas atividades em agosto de 1960, fechando as portas em 1982 (PAULAFREITAS, 2004).

⁴² Gilberto Gil era uma “prata da casa” da JS. Como revela Jorge Santos: ““Ele era o artista da JS, então o que viesse ele cantava. Ainda estava estudando, nem fazia questão de contrato. Fazia aquilo porque gostava”” (FRÓES, 2002).

⁴³ Dentre uma vastidão de artistas gravados pela JS, Ayêska Paulafreitas (2007, p. 3-4), cita: “Antônio Carlos e Jocaí (depois famosa com a música *Você Abusou*), José Emmanuel, Ilma Gusmão, Luis Berimbau, Aloísio Silva, Ivan Reis, Oswaldo Fahel, Diana Pequeno, Carlos Gazineo, Celeste, Claudete Macedo, Gilberto Batista, José Canário, Odraude Silva, Antônio Moreira, Fernando Lona, Trio Xangô, As Três Baianas; os músicos Fernando Lopes, Tuzé de Abreu, Kennedy, maestro Chachá (Alberto Aquino), Perna Fróes, Jessildo Caribé, Toninho Lacerda Cacau do Pandeiro, Vivaldo Conceição, Alcyvando Luz, Carlinhos Marques, Tom Tavares, Hermano Silva, Geraldo Nascimento, Perinho e Moacir Albuquerque, Walter Queiroz... Também deixaram registro os sambistas tradicionais da Bahia: Batatinha, Panela, Riachão e Tião Motorista, e a família Macêdo, liderada por Osmar Macêdo, da dupla Dodô & Osmar”.

FIGURA 3. Capa e contracapa do compacto duplo Gilberto Gil – Sua Música, Sua Interpretação (1963) de Gilberto Gil



Fonte: TempoMusica: estudos cronológicos. Disponível em: <tempomusica.blogspot.com/2008/12/1960-1969.html>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Se for levado em conta o processo de reestruturação que a indústria fonográfica passava na época (com as *indies* atuando no sentido de prestar serviços complementares às *majors*), podemos considerar que a JS atuava regionalmente com as características de uma gravadora independente. Inclusive, ainda na década de 1970 a JS foi utilizada como estúdio parceiro da *Philips Records*, para a gravação do disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972) de Elomar. Jorge Santos revelou depoimento a Marcelo Fróes (2002) que, após a ida de Gil para a *Philips Records*, a gravadora chegou a utilizar o estúdio da JS para fazer o registro de músicas e cantigas populares regionais da Bahia.

Por ora, o foco de atuação da JS era publicidade, sendo que tais gravações tinham antes uma participação secundária nos negócios, do que propriamente uma perspectiva comercial: muitos dos discos produzidos pela empresa tinham deliberadamente um caráter promocional⁴⁴. Já os discos que tinham caráter comercial e foram lançados pela própria JS não causaram um impacto mercadológico suficiente para impulsionar a empresa a se “jogar de cabeça” no ramo fonográfico. Em depoimento para Marcelo Fróes (2002), Jorge Santos confessou que, ao chegar no Rio de Janeiro para tentar distribuir *Gilberto Gil – Sua Música, Sua Interpretação*, “apenas uma loja se interessou pelo disco, mesmo assim só quiseram cinco cópias e em consignação: ‘Não compramos de fabriqueta!’” (FRÓES, 2002).

⁴⁴ Em relação ao primeiro disco do grupo As Três Baianas, Jorge Santos afirmou: “Presei mil cópias e as usei como brinde, já que não chegou às lojas” (FRÓES, 2002).

Adjetivar a JS de “fabriqueta” é uma demonstração explícita de como o mercado fonográfico estava “envolto” numa redoma que praticamente concentrava no âmbito das grandes gravadoras a relação de vendas com as lojas de discos. Isso se dava também, porque muitas gravadoras ofereciam quotas de amostras grátis e brindes para as lojas varejistas, além de outras facilidades em troca da sua “lealdade”. Anos após encerrar as atividades da JS, Jorge Santos cedeu um depoimento no qual afirmou que realizava as gravações apenas “porque gostava daquilo”, mas que “não era um bom negócio na época” (CULTURA.ESTADAO.COM.BR, 2002). O que contava em desvantagem para a JS era justamente o fato de ser uma pequena fábrica do Nordeste, que não possuía poder econômico suficiente para dominar algumas etapas da cadeia produtiva (como *marketing* e distribuição). Tampouco, era possível competir em nível de igualdade tanto com as gravadoras transnacionais – que, além do capital estrangeiro, gozavam das facilidades do nacional desenvolvimentismo do regime brasileiro –, quanto com as grandes gravadoras nacionais instaladas no eixo Rio-São Paulo⁴⁵.

Enfim, uma vez situada a importância da JS, cabe ampliar à compreensão sobre outras iniciativas de organização da produção musical independente baiana em sua fase inicial.

1.3.1 A criação da FUNCEB

Salvador viveu um momento artístico-musical muito prolífero durante toda a década de 1970. A fundação do Ilê Ayê (1974) e do Olodum (1979), e seus desfiles repletos de pujança, discurso de beleza e poder preto; a importância dos integrantes do grupo Novos Baianos para a inovação tecno-musical nos trios elétricos; as rodas de samba e outros “redutos” embalados por sambistas como Riachão, Batatinha, Ederaldo Gentil, Nelson Rufino, Roque Ferreira, Edil Pacheco; dentre tantas outras manifestações (GUERREIRO, 2010). Concomitante à profusão de espaços culturais populares e eventos de rua, havia também atuação de espaços mais “burocratizados/institucionalizados”, os quais também se destacavam pelo impulsionamento da música na cidade, tais como: o Teatro Castro Alves, o Teatro Vila Velha, a Escola Superior de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), a Fundação Cultural do Estado da Bahia

⁴⁵ Percebam que algumas dificuldades sofridas pela JS foram as mesmas sofridas pela Rozenblit, principalmente no que condiz ao apoio do governo federal às transnacionais, através de nacional-desenvolvimentismo em detrimento de uma política econômica de desenvolvimento regionalista.

(FUNCEB) (QUEIROZ, 2010; SANTANNA, 2011; SANTOS, 2009). Irei me debruçar rapidamente sobre a atuação desta última instituição.

A FUNCEB foi criada em 1972, entretanto, só iniciou sua atuação no cenário cultural baiano a partir de 1974. O órgão foi criado enquanto “braço” da Secretaria de Educação e Cultura do Estado durante a primeira gestão de Antônio Carlos Magalhães (ACM) no governo da Bahia (1971-1975). A primeira gestão da FUNCEB tinha por finalidade “preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura; difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural” (FONSECA, 2004, p. 30). Data do período compreendido entre 1979-1983, o que Fonseca (2004) chamou de “reflorescimento da política cultural baiana”, quando a FUNCEB estava sob a tutela do diretor-executivo Geraldo Machado.

Segundo Fonseca (2004), este período foi marcado por uma reconfiguração da Fundação, a qual se empenhou em ter ações com um viés mais “participativo”, construindo parcerias com as comunidades periféricas urbanas e do interior do estado. O autor afirmou que esta fase priorizou uma política de “valorização da identidade cultural baiana, cujo propósito era fomentar os valores participativos da sociedade caracterizada pela criatividade” (FONSECA, 2004, p. 43). No que condiz à dinamização de atividades culturais, a FUNCEB implementou ações que visavam “assegurar condições necessárias para a produção artística e cultural, através de cursos, concursos, seminários, oficinas, estudos, pesquisas, edições literárias, discos, criação artística etc.” (FONSECA, 2004, p. 46). Da citação acima, me interessa investigar um pouco mais sobre essas tais edições de discos, e entender como esta política influenciou sobre a produção musical independente baiana. Para tanto, sigamos à próxima subseção.

1.3.1.1 Os “discos da FUNCEB” e outras iniciativas independentes

Diante de uma abundância de atividades, espaços e músicos produtivos, a FUNCEB formulou em 1979 um projeto de apoio financeiro para produção de discos de artistas e grupos ligados ao circuito independente. Este projeto foi uma ramificação da sua política de dinamização cultural e representou um passo importante para a produção musical independente baiana, uma vez que auxiliou a gravação de alguns grupos e artistas que não tinham a oportunidade de gravar seus discos fosse por questões financeiras fosse por incompatibilidade com as estratégias mercadológicas das *majors*. Entretanto, é importante frisar que esse projeto beneficiou apenas uma pequeniníssima parte dos artistas da cena

independente baiana, não tendo sido uma iniciativa convocada através de chamada ou edital público, aberta e acessível para qualquer um. Portanto, esta ação da FUNCEB foi marcada pelo que Albino Rubim (2014) chamou de “lógica de balcão”, ou seja, uma política na qual “só os agentes da elite e próximos ao poder tinham acesso aos recursos” (ALBINO, 2014, p. 21,77).

No que condiz à narrativa construída pela FUNCEB, em torno da iniciativa de apoio financeiro para produção de discos, pode-se averiguar que havia uma sintonia com o discurso da produção independente ocorrida no eixo Rio-São Paulo. Vejamos abaixo uma matéria da Tribuna da Bahia datada em 1981, a qual traz informações valiosas para compreendermos algumas especificidades relativas a esta empreitada do “Estado”, no campo da produção fonográfica independente baiana.

FIGURA 4. Matéria do jornal Tribuna da Bahia sobre a edição de discos pela FUNCEB



Fonte: Tribuna da Bahia (1981) apud sextetodobeco.com.br. Acesso em: 01 de abril de 2018.

Como está revelado acima, este projeto tratava-se de uma ação inovadora no Estado. A priori, o fato de ser um pioneira na Bahia, não significa que foi a FUNCEB quem proporcionou a edição e gravação do primeiro disco sintonizado com o discurso dos “independentes”, nem tampouco que foi a única via de se fazer música independente neste estado. Chico Mário (1986) – que como já foi aludido era vice-presidente da APID –, no seu livro “Como fazer um Disco Independente”, apresentou uma lista na qual constam 235 artistas independentes e os respectivos discos gravados entre 1976 e 1983. Dentre as obras listadas

aparece, por exemplo, o *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979), de Elomar, que teve lançamento em período anterior ao referido projeto da FUNCEB.

Na figura 4, podemos inferir também que alguns elementos presentes no texto sugerem que se tratava de uma ação concentrada em produções independentes: como a própria matéria atesta, a iniciativa tinha por objetivo abrir “espaço para compositores, considerados pelas intrincadas diretrizes da indústria fonográfica, ‘não comerciais’ ou em fase de lançamento”. Outro ponto interessante é a alusão à parceria entre a FUNCEB e a Independente Distribuidora, com vistas a facilitar a distribuição das produções editadas pela instituição. Ou seja, esses trechos da figura 4 sugerem que a FUNCEB pretendia agir de forma coordenada com esta distribuidora independente do eixo Rio-São Paulo. Deduz-se aqui, que houve nesta época uma parcela de artistas baianos ligados ao universo independente, que gozou de uma condição bem peculiar: a ação direta do Estado no incentivo à sua produção⁴⁶.

Vejamos abaixo, entre as figuras 6 a 11, imagens relativas às capas, contracapas, e fichas técnicas de discos que receberam apoio financeiro da FUNCEB. As figuras 5, 12 e 13, representam discos baianos independentes que não regozijaram deste apoio. Todas as imagens apresentadas abaixo se referem a obras lançadas entre os anos de 1979 e 1984, e auxiliaram na coleta de informações reveladoras sobre algumas especificidades deste tipo de produção no estado.

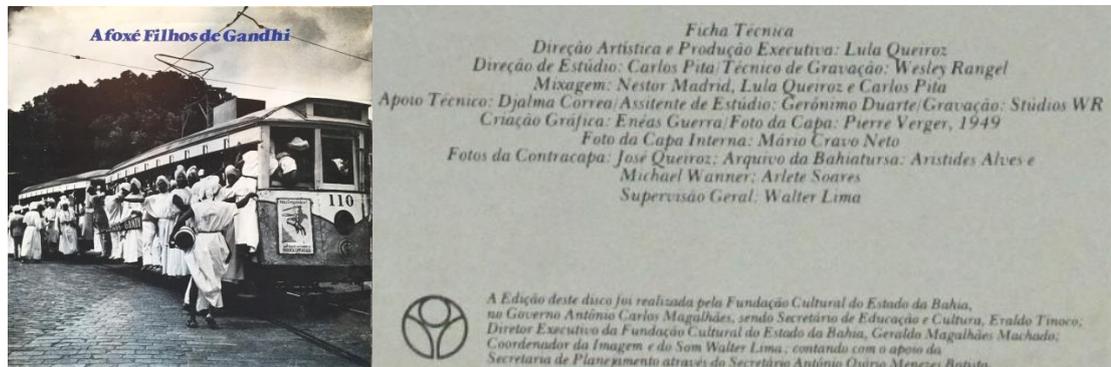
FIGURA 5. Capa e contracapa do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979) de Elomar



Fonte: Mercado livre. Disponível em: <produto.mercadolivre.com.br/MLB-977712436-lp-vinil-elomar-na-quadrada-das-aguas-perdidas-1979-_JM>. Acesso em: 16 jul. 2018.

⁴⁶ Veremos que este tipo de auxílio governamental, não partiu somente do governo do governo do estado. O disco *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo* (1983) de Carlos Pita e Myriam Fraga – na figura 10 abaixo – por exemplo, tem também o co-patrocínio da Prefeitura Municipal de Feira de Santana.

FIGURA 6. Capa e ficha técnica do disco *Afoxé Filhos de Gandhi* (1980), dos Filhos de Gandhi



Fonte: Mercado livre. Disponível em: <produto.mercadolivre.com.br/MLB-1026361607-lp-afuxe-filhos-de-gandhi-_JM>. Acesso em: 4 ago. 2018.

FIGURA 7. Detalhe do apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia na contracapa do disco *Sexteto do Beco* (1980) do grupo Sexteto do Beco



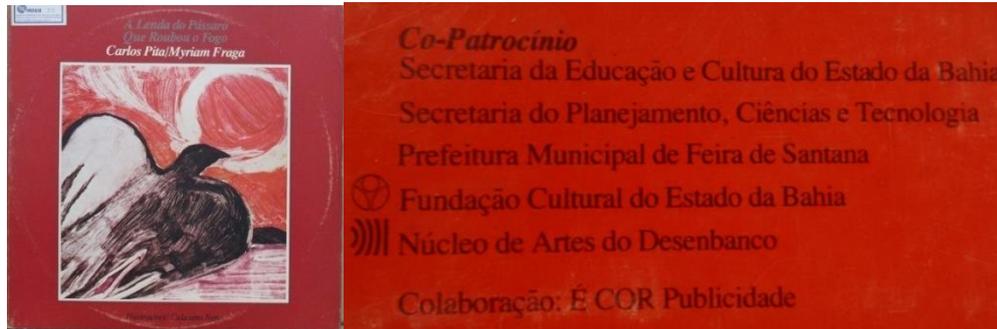
Fonte: Acervo pessoal.

FIGURA 8. Capa e contracapa do LP *Sexteto do Beco* (1980) do grupo Sexteto do Beco



Fonte: Acervo pessoal.

FIGURA 11. Capa e detalhe da contracapa do LP *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo* (1983) de Carlos Pita e Myriam Fraga



Fonte: produto.mercadolivre.com.br/MLB-687707357-lp-carlos-pita-a-lenda-do-passaro-que-roubou-o-fogo-exx-_JM. Acesso em 20/07/2018.

FIGURA 12. Capa e contracapa do LP *Raposa Velha* (1983) do grupo Raposa Velha



Fonte: Mercado livre. Disponível em: <produto.mercadolivre.com.br/MLB-1012817636-lp-grupo-raposa-velha-1981-wr-bahia-jazz-_JM>. Acesso em: 15 jun. 2018.

FIGURA 13. Capa e ficha técnica do LP *Roze* (1984), de Roze



Fonte: Acervo Roze.

Indiscutivelmente, as imagens apresentadas acima representam um painel minúsculo dos artistas e grupos que gravaram seus álbuns na Bahia de forma independente nesta época.

Nesse microcosmo é latente a heterogeneidade no que se refere às linguagens musicais: ijexá, música erudita do sertão, música “experimental”, “rock rural”, jazz, bossa nova, etc. Há também uma diversidade de sotaques e narrativas oriundas do interior baiano: Carlos Pita é natural de Feira de Santana, Elomar de Vitória da Conquista, Roze de Tucano, Alcyvando Luz de Barreiras.

O prestígio e importância histórica de algumas das obras referenciadas aqui dá uma ideia da magnitude da produção musical independente baiana, deste período. Por exemplo, o *Afoxé Filhos de Gandhi* (figura 6) é o primeiro disco da Associação Cultural, Recreativa e Carnavalesca Filhos de Gandhi: uma das entidades mais reconhecidas (nacional e internacionalmente) quando associada ao imaginário tanto da cultura popular baiana quanto da sua “liturgia” carnavalesca. Esta gravação tem grande valor para a fonografia nacional, devido a sua riqueza musical, raridade e relevância do registro histórico. Gravado em 1980, com o apoio financeiro da FUNCEB, contém seis músicas com cânticos, hinos e romarias que celebram o universo afro-religioso baiano. A arte da capa trata-se de uma fotografia de Pierre Verger, que registrou imagens dos foliões do Afoxé Filhos de Gandhi pegando um bonde do bairro de Roma em direção ao centro da cidade de Salvador, em 1949. A ficha técnica do disco conta ainda com registros fotográficos de Mário Cravo Neto (na capa interna), além do apoio técnico de Djalma Corrêa⁴⁷ e ad participação de Gerônimo⁴⁸ Duarte como assistente de estúdio.

Já o álbum *Sexteto do Beco* (figura 8) do grupo homônimo, é considerado um marco para a música instrumental baiana. Formado por estudantes da Escola de Música da UFBA o disco apresenta 18 instrumentistas na sua ficha técnica. Dentre os álbuns citados nesta subseção, foi o único gravado fora da Bahia⁴⁹: o tamanho do grupo e as restrições técnicas dos parques estúdios baianos da época foram fatores cruciais para que o Sexteto do Beco viajasse até São Paulo para gravar. Para bancar essa empreitada, além do apoio financeiro da FUNCEB, o disco contou também com a ajuda da Bahiatursa e da Prefeitura de Salvador. O impacto deste LP da Sexteto do Beco chamou a atenção tanto da mídia local, quanto da mídia paulista, chegando até a ter uma crítica em periódico francês da época. Até 2016 – ano da

⁴⁷ Exímio compositor e multi-instrumentista. Além de se destacar na década de 1970, com trabalho autoral no grupo Baiafro, desenvolveu diversas parcerias – principalmente na percussão – com artistas renomados como: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa.

⁴⁸ Gerônimo Santana Duarte, artista e compositor baiano. Famoso após sucesso de canções como: “É d'Oxum” e “Eu Sou Negão”.

⁴⁹ Outros discos de artistas da cena independente baiana foram gravados fora da Bahia, a exemplo do *Quê Qui Tu Tem Canário* (1981) de Xangai gravado nos estúdios da Transamérica no Rio de Janeiro, ou o *Brisa* (1984) do Carlos Pita gravado no estúdio Rancho também no Rio. Inclusive, ambos foram lançados pelo selo independente *Estúdio de Invenções* do também baiano Augusto Jatobá.

reedição desse disco, o qual foi contemplado para ser relançado através de edital do Fundo de Cultura da Bahia –, o *Sexteto do Beco* também se tratava de um disco raríssimo, chegando a ser cotado por até 370 dólares (NEGRÃO, 2003). Em depoimento para o jornal A Tarde em 2003, Ed Mota rendeu homenagens: “Bicho, esse disco é f... É a melhor banda de *jazz* da década de 80”. (NEGRÃO, 2003, p. 3).

Interregno (figura 5), do Walter Smetak & Conjunto de Microtons, também é um disco independente produzido na Bahia dotado de relevância tanto para o contexto musical local, quanto nacional. É a única obra, dentre as elencadas nesta subseção, que o artista principal é um não-baiano: embora Smetak não tivesse nascido na Bahia – nasceu na Suíça em 1913 –, estava radicado no estado desde 1957, exercendo docência na Escola de Música da UFBA. Suas pesquisas influenciaram diversos artistas baianos, inclusive alguns ligados à *Tropicália*, como Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O disco foi gravado nos estúdios da Escola de Música da UFBA e figura entre uma das obras musicais “experimentais” mais aclamadas do Brasil. Com o apoio da FUNCEB, este disco apresentou o resultado de anos de estudos e experimentos. Em depoimento a este trabalho, Carlos Pita – que exerceu a função de diretor de produção deste disco –, afirmou que o *Interregno*, *praticamente, foi o primeiro disco mixado nos estúdios WR*⁵⁰ (PITA, 2018). Sobre a repercussão do disco, Pita acrescentou:

Ele conseguiu, para que você tenha a ideia, dos irmãos Campos [Haroldo e Augusto], 10 páginas na revista *Realidade*, onde os irmãos Campos citavam que o disco *Interregno* de Walter Smetak era o disco mais importante da vanguarda brasileira. Ultrapassava tudo, quebrava todos os limites e quebrava todas as fronteiras do som no Brasil, e é um disco, hoje, raríssimo. (PITA, 2018).

Aliás, o próprio Carlos Pita é uma figura à parte. Pita pode ser considerado um “papa” da produção musical independente baiana desta época. Com uma atuação dinâmica na área musical, sua polivalência é atestada nas fichas técnicas: cantor, letrista, diretor de produção e mixador são algumas das funções que exerceu. Exceto o álbum *Raposa Velha* (figura 12), Pita contribuiu com todos os discos elencados nesta subseção; podemos citar ainda *Lance Livre* (1980) de Butuca, *Fantasia Leiga Para Um Rio Seco* (1981) de Elomar e *Pensando na Alegria* (1984) de Fábio Paes. Transcendia os bastidores: com o apoio da FUNCEB e da Prefeitura Municipal de Feira de Santana, dentre outros colaboradores, Pita produziu *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983) (figura 11) em parceria com a poetisa Myriam Fraga. A

⁵⁰ Fundado por Wesley Rangel, a WR é o mais famoso estúdio de gravação baiano. Inaugurado em 1975, tinha em vistas atender o mercado publicitário à época, tal qual a JS. Após o encerramento das atividades da JS em 1982, a WR se tornou o mais importante estúdio de gravação da Bahia, deslançando até se tornar um estúdio referência em nível nacional – principalmente após o desenvolvimento do *axé music* a partir da segunda metade da década de 1980, e seu *boom* durante a década de 1990.

obra possui ainda um livreto de 50 páginas com capa e ilustrações de Calasans Neto, além de sua apresentação ter sido feita por Jorge Amado.

Na Quadrada das Águas Perdidas (figura 5), de Elomar, guarda um preciosismo incomum. Produzida em circunstâncias “limitadas” nos estúdios da Escola de Música da UFBA, esta obra foi considerada o melhor disco da década de 1970 pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Tendo em vista que a década em questão é considerada uma das mais “férteis” da música brasileira, esta premiação alçou o *Na Quadrada das Águas Perdidas* a um rol muito seleta da música brasileira.

Logo, se levarmos em conta a relação entre as condições “precárias” de produção, o resultado final e o destaque que esta obra alcançou, pode-se afirmar que o disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* foi muito bem sucedido no que condiz à sua penetração no âmbito das instâncias de “consagração”. Sobre as dificuldades do processo de produção enfrentadas, Carlos Pita, que cumpriu a função de diretor de produção deste álbum, revelou em entrevista:

Eu fiz o *Na Quadrada* [*das Águas Perdidas*] sem nenhum apoio financeiro. A gente não tinha apoio de nada. O único apoio que nós tivemos foi de [Ernest] Widmer, que nos cedeu o estúdio de gravação da Escola de Música [...]. Naquela época alugamos um gravador de 4 canais canadense, que estava de passagem pela Bahia dentro de um navio. [...] E se [sic] juntamos naquela época com o mago dos sons na Bahia – [...] João Américo. [Ele] tinha os equipamentos também para [...] a gente gravar: microfones, essas coisas todas... Então fizemos um trabalho todo artesanal, porque, praticamente a Escola de Música só tinha o corpo do estúdio. A gente teve que levar tudo: de mesa de som a gravador, pedestal, microfone, cabos. Tudo. Montamos um verdadeiro estúdio lá, com tudo artesanal. (PITA, 2018).

Apesar de tudo, era fato que as condições de gravação e de estrutura técnica dos estúdios da Bahia eram insuficientes à época, se comparadas às grandes gravadoras. Esta precariedade de recursos obviamente implicava no produto final, o qual poderia ter atingido um resultado final ainda mais “potente”, caso fosse gravado em condições ideais. O impulso pela criação e seu respectivo registro obrigava os artistas a driblarem as carências. A escassez de estúdios “requintados”, não implicava no fato de que os artistas fossem impedidos de testarem locais e métodos improvisados de gravação: *Fantasia Leiga para um Rio Seco*, por exemplo, foi gravado ao vivo no teatro do Centro de Convenções da Bahia; o *Fala Moço* em estúdio caseiro próprio de Alcyvando Luz, o *Na Quadrada Das Águas Perdidas* de Elomar foi gravado nos estúdios da Escola de Música da UFBA, assim como o *Interregno* de Smetak que foi mixado *no barracão, ainda em obras dos estúdios WR*, como revelou Carlos Pita.

Aliás, este recurso/discurso da “artesanalidade”⁵¹ presente no depoimento de Carlos Pita é um elemento comum nas produções independentes- como já foi abordado na seção 1.1.

⁵¹ Segundo Marchi, o recurso/discurso pela “artesanalidade” na produção independente era comum. O autor apoiado pela percepção da autora Márcia Tosta Dias reflete que: “considerando que o problema da música

Se prestarmos atenção nas soluções estéticas “artesaniais” utilizadas também nas artes das capas e contracapas das obras citadas nesta subseção, é perceptível a conectividade entre a produção independente baiana e a do eixo-Rio São Paulo, por exemplo. Atentemos para as imagens da capa e contracapa do disco de *Fala Moço* (figura 9), da contracapa de *Raposa Velha* (figura 12), da ficha técnica de *Na Quadrada das Águas Perdidas* (figura 15), e na capa e contracapa do disco precursor da cena independente, o *Feito em Casa* (figura 1), presente na subseção 1.2.2. Há uma grande semelhança na estética dos caracteres utilizados na contracapa dos quatro discos referidos. Também há similitude entre as artes das capas dos discos de Antônio Adolfo e Alcyvando Luz⁵².

Estas artes fazem referência à conexão entre independência e artesanidade, seja por uma questão de restrições financeiras, seja pela união destas restrições com a atitude estético-política. Percebam que as artes em questão dão a impressão de que foram “feitos à mão”. A “artesanidade” era utilizada enquanto um recurso estético afirmativo da independência musical em contraposição à produção seriada/industrializada/padronizada geralmente associada às *majors*.

Ainda no que concerne ao discurso estético-político, percebam que os álbuns do grupo Sexteto do Beco (figura 8) e do Raposa Velha (figura 12) estão guarnecidos por um outro detalhe que reafirma sua posição política no que concerne à produção independente. No momento em que inscreveram na contracapa os dizeres “Êste É Mais Um Disco Independente” e “Produção Independente”, estes grupos também estavam se posicionando “politicamente”.

Como refletiram autores como Dias (2008), Vicente (2002) e Marchi (2006) há uma grande discussão sobre se as motivações para uma guinada dos artistas rumo à produção independente estariam reclusas ao âmbito da aversão política à lógica de produção musical “industrializada” das *majors*, ou se tais motivações também teriam um viés econômico – já que, devido à crise econômica da primeira metade da década de 1980, as *majors* estavam com políticas mais restritivas de contratação, o que tornava o setor independente uma via necessária e/ou possível, caso o artista quisesse se manter produzindo. À luz dessas reflexões, perguntei para alguns dos entrevistados, quais as razões que prevaleceram na produção dos

popular estaria nas políticas de produção em massa das grandes empresas, a produção independente passava a ser entendida como a negação desta lógica. Desconsiderando as diversidades de pequenos e médios empreendimentos, o independente, como um todo, passou a ser caracterizado como uma forma legítima de produção artesanal, ou melhor, não-industrial de música, na qual os imperativos mercadológicos estariam, senão desconsiderados, submetidos aos anseios estéticos dos artistas; não aos interesses comerciais dos empresários de cultura (DIAS, 2000)”. (MARCHI, 2006, p.45-46).

⁵² Alcyvando Luz em *Fala Moço* e Antônio Adolfo em *Feito em Casa* ainda guardam a semelhança de terem ambos sido gravados em estúdios caseiros próprios.

seus discos: se as meramente estético-políticas, ou se haviam motivações econômicas também. Aderbal Duarte, que era um dos líderes do grupo Sexteto do Beco, foi sincero:

Se o cara, por exemplo, tivesse um contrato com a Philips ou com a Ariola, ou com alguma gravadora dessas grandes, a gente ia deixar de fazer só pra lançar um disco independente por posição política?! Aí não! Nunca foi isso! (DUARTE, 2018).

Tuzé de Abreu, que participou como instrumentista de discos tal qual *Interregno*, *Sexteto do Beco* e *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo*, asseverou a posição de Aderbal:

Nua e cruamente, era apenas porque a gente não tinha outra possibilidade de fazer a coisa, a não ser independentemente. Agora, claro que eu sei que na história da música toda tem muitas pessoas que ficaram muito famosas, e que aí se separaram da estrutura de gravadora para criar seu próprio rumo [...]. A gente sempre queria, por não ter outra opção. (ABREU, 2018).

Carlos Pita seguiu a mesma linha de raciocínio:

O fato da gente ter um olho na música independente, e ser voltado para a independência, nunca quis dizer também, que a gente não quisesse negociar com as gravadoras, o que seria burrice da gente, né?! (PITA, 2018).

Fica latente nos três depoimentos que o objetivo primordial era a viabilização da obra. Caso houvesse um “estímulo” para tornar esta “odisséia” menos “árdua”, logicamente seria aceita. A possibilidade de viabilizar uma produção musical com um caráter menos comercial tutelada por instituições vinculadas ao Estado – como vivenciaram alguns artistas na Bahia através da FUNCEB –, constituía um impulso a mais para ter uma posição avessa às grandes gravadoras, sem dúvida. Digo isso, pois, renunciar bravamente as determinações das *majors* por questões estético-políticas, sem gozar de apoio financeiro algum para arcar com a elaboração do disco, e ainda vislumbrar distribuir a obra à própria sorte, deveria constituir um empenho digno de um “pódio olímpico”, naquela época.

Esta atitude bravia, por exemplo, foi experienciada por Roze na realização do álbum *Roze* (figura 13). Inadequando-se aos rumos que tomara a gravadora que tinha vínculo à época, decidiu gravar um disco com a cara, a coragem e a ajuda de amigos. O disco contou com a participação de artistas como: Elomar, Djalma Corrêa e Gereba. Roze concedeu depoimento a este trabalho revelando um pouco sobre essa experiência:

Decidi trilhar o caminho dos independentes naquele 1981, quando gravei aqui em Salvador o Roze, na WR, com Wesley Rangel. Pedi rescisão de contrato com a Continental, a quem estava vinculada em 81, por força da mesma ter adquirido a Chantecler.

O [disco] Roze só foi lançado em 1984, pela dificuldade de recursos financeiros. Trabalhei sem patrocínio. Conteí com a ajuda e solidariedade de amigos, como [Wesley] Rangel, Rômulo Portela na produção fotográfica, e Carlos Costa na produção gráfica.

A Continental, que ficara com o cast de MPB da Chantecler, me colocou algumas vantagens para prosseguir por lá, mas eu não mais contava com Luiz Mocarzel, meu produtor, que tinha migrado para a Copacabana, quando produziu Jorge Alfredo.

Por outro lado, estava predominando entre nós uma espécie de onda pelos Independentes. Elomar tinha se desligado da Philips e conversou muito comigo sobre isto. As gravadoras, em geral, tinham um poder manipulador muito forte sobre os artistas, e os que não estavam à disposição delas em São Paulo ou no Rio de Janeiro, ficavam em sérias desvantagens.

Eu não tinha planos de deixar a Bahia. Sempre trabalhei como Arquiteta, a minha profissão de ofício. Naquela época, desenvolvia um trabalho muito importante no bairro do Nordeste de Amaralina, como Arquiteta pela Prefeitura de Salvador. Tanto que dediquei o Compacto Duplo aos moradores daquele bairro. A Continental acabou chamando-os de "videntes". Eu fiquei "retada". (VAL, 2018).

Percebam que o discurso de Roze está prenhe de teor político. Mesmo com a oportunidade de continuar produzindo no âmbito de uma grande gravadora, a artista preferiu se desvincular por óbvias discordâncias de posicionamentos. Um tópico pontual no seu depoimento é justamente o poder de domínio das grandes gravadoras: o adjetivo "manipulador", por exemplo, é utilizado para referenciar o caráter das gravadoras, algo que desagradava Roze. É latente, também, a questão financeira como um fator preponderante para o processo de elaboração de um disco independente: embora tenha começado a produzir seu disco em 1981, somente três anos após, em 1984, foi possível reunir as condições necessárias para poder lançá-lo.

Outro fator que chama a atenção neste depoimento e que vem tendo um destaque recorrente nas figuras analisadas nesta subseção é a importância de Wesley Rangel e do seu estúdio no fomento da música independente baiana nesse período. Dentre os discos citados nesta subseção tiveram relação direta com a WR: *Afoxé Filhos de Gandhi*, *Interregno*, *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo*, *Raposa Velha*, *Roze* e *Pensando na Alegria*. É bem verdade que o "sucesso" da WR no mercado musical ficou mais latente a partir da sua ascensão mercadológica e técnica, após a segunda metade da década de 1980. Entretanto, é saliente, no mínimo, o destaque estético e histórico que alguns discos alcançaram: já relatamos aqui sobre o "valor" de obras como *Afoxé Filhos de Gandhi*, *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo* e *Interregno*.

Logo, não restam dúvidas que esses "testes" preliminares realizados pela WR, antes de uma entrada "efetiva" nos meandros da indústria fonográfica, representaram uma contribuição eficaz para a produção independente baiana, mesmo diante das suas restrições técnicas. Aderbal Duarte revelou no site sextetodobeco.com.br que, diante da repercussão positiva dos shows do Sexteto do Beco em Salvador – nos dois últimos anos da década de 1970 –, Wesley Rangel convidou o grupo para fazer uma gravação na WR. Embora os estúdios da WR não

comportassem tecnicamente⁵³ a quantidade de instrumentistas do grupo, o Sexteto do Beco aceitou o convite e se adequou escolhendo uma composição, que demandava uma instrumentação mais “enxuta” para ser gravada. O resultado final não chegou a ser lançado, mas agradou tanto os instrumentistas do grupo, que acabou sendo um estímulo para a gravação do LP *Sexteto do Beco*, em 1980.

Com a profissionalização e estruturação técnica da WR ao longo da primeira metade da década de 1980, a produção fonográfica baiana evoluiu concomitantemente no campo mercadológico e atingiu uma revolução no campo musical e tecno-fonográfico que culminou no *axé music*⁵⁴. O disco marco desse momento foi *Magia* (1985) de Luiz Caldas, que também foi gravado de forma independente nos estúdios da WR e lançado primeiramente pelo selo *Nova República* – que tinha entre seus proprietários o próprio Wesley Rangel. Com o auxílio providencial da Itapoan FM no processo de difusão, *Magia* atingiu a marca de 100 mil discos vendidos somente em Salvador, o que rendeu a Luiz Caldas, logo em seguida, um contrato com a Polygram (CRUZ, 2014).

Em entrevista para Ivana Cruz (2014), Luiz Caldas revelou que, anteriormente ao *boom* de *Magia*, procurou uma infinidade de grandes gravadoras para realizar uma parceria de distribuição desta obra, entretanto, só recebeu retornos negativos. Essa recusa das grandes gravadoras reafirma o processo extremamente restritivo que o mercado fonográfico enfrentava nos anos 1980, principalmente no que condiz à prospecção e investimentos em artistas “desconhecidos”. Se levarmos em conta que as músicas de *Magia* tinham forte “apelo popular”, fica explícito que não só os artistas da música experimental/instrumental/marginal tinham dificuldades em obter contrato com as grandes gravadoras neste período, isto se intensificaria caso o segmento musical que este artista representasse estivesse restrito a uma região – como era o caso do estilo musical de Luiz Caldas, naquela época. Ainda assim, considero que um dos fatores que contribuíram para o sucesso de vendas que precedeu o contrato de Luiz Caldas com a Polygram foi justamente o fato das músicas possuírem este “apelo popular”; estando “aptas” para tocarem em emissoras de rádios com audiência considerável. Um disco independente ter atingido a marca de 100 mil discos vendidos

⁵³ Em entrevista para Antônio Godi (1997), Wesley Rangel revelou que só a partir de 1982 o estúdio teria passado de 4 para 8 canais.

⁵⁴ O *axé music* é um segmento musical originado na Bahia que abarca e fricciona elementos rítmicos afrobaianos provenientes dos Afoxés e Blocos Afro (como o Filhos de Gandhi, Ilê Ayê, Olodum, etc.), aspectos do frevo elétrico baiano, ritmos latino americanos (como mambo, merengue, rumba, etc.), elementos do *rock*, dentre outros. Segundo Guerreiro (2010), a expressão “*axé music*” foi cunhada em 1987 pelo radialista Hagamenon Brito. A expressão surgiu com cunho depreciativo – como reconhece o próprio Brito em entrevista à autora –, principalmente por causa da utilização dos elementos afro em suas canções.

somente em Salvador é um fenômeno esplêndido, e nos dá noção do potencial comercial do *axé music*, mesmo que em fase embrionária.

Muitas bandas e artistas independentes baianas surgiram e continuaram em produção durante toda a década de 1980. Contudo, o *boom* mercadológico do *axé music* desviou para si grande parcela da atenção do público, dos músicos, da mídia, das *majors*, das ações do Estado e da WR. Inclusive, a WR, que era o principal laboratório fonográfico do *axé music*, teve sua trajetória fundida à própria história deste fenômeno musical. Esta relação elevou a WR à posição de maior e mais aclamado estúdio de gravação baiano da década de 1980 e 1990.

Com o avanço mercadológico do *axé music*, a Bahia se jogou de “corpo e alma” numa teia de relações fonográficas/culturais complexas, que perdurou por toda a década de 1990 com números astronômicos de vendas de discos. O início de uma fragilização econômica só veio a acontecer a partir dos anos 2000. Sem dúvidas, o *axé music* representa um ponto de inflexão no estudo do mercado fonográfico baiano. Justamente por isso foi amplamente estudado e citado por diversos autores baianos⁵⁵ e de outros estados. Ainda que não seja o objetivo deste trabalho aprofundar-se no estudo do *axé music*, será necessário compreender minimamente a teia de relações mercadológicas produzidas na Bahia por este segmento. Para tanto, é imprescindível também conectar toda essas movimentações com outros fluxos de transformações – tecnológicas, políticas, sociais, etc. –, as quais incidiram sobre o mercado musical global e local durante os anos 1990 e 2000, até chegarmos à configuração atual. Assim, avançaremos até o próximo capítulo, para averiguar quais mudanças foram essas.

⁵⁵ Dentre uma infinidade de autores que já trataram sobre o *axé music* podemos indicar Almeida e Pessoti (2000), Castro (2010), Guerreiro (2010), Godi (1997), Miguez (2002), Moura (2001) e Santanna (2007). Caso queiram compreender casos de selos musicais relacionados ao *axé music* que se embrenharam na independência musical, ver Amazonas et. al. (2006) e Paulafreitas (2007).

2. “PEGANDO” IMPULSO

2.1 O abalo sísmico

A década de 1990 está marcada na trajetória da indústria fonográfica mundial por ter representado o período histórico no qual se deu o pontapé inicial para o processo de “desmaterialização” da música. Até então, os rendimentos financeiros obtidos por esta indústria estavam assegurados, principalmente, pela venda de suportes físicos como LP’s, fitas cassetes e CD’s. Entretanto, o devir de alguns “fenômenos” tecnológicos provocou um abalo profundo tanto na forma de produção, quanto na forma de consumo da música. Alguns destes fenômenos foram: (a) o desenvolvimento e barateamento de equipamentos e *softwares* de gravação – e por consequência a expansão dos *home studios* e estúdios portáteis –; (b) a expansão da rede mundial de computadores; (c) o surgimento do formato MP3 e; (d) a invenção de um sistema de compartilhamento de arquivos *online* (BANDEIRA,2004; GUMES, 2011). Esses adventos foram responsáveis por desencadear um profundo movimento de “virtualização” da música e são cruciais para a compreensão do processo de reestruturação da indústria fonográfica, agudizada na década de 2000. Isto muito nos interessa, pois causou um profundo impacto sobre o mercado de música independente.

É importante frisar que os principais adventos referidos só foram contundentes a partir da segunda metade da década de 1990. Embora o MP3 tenha surgido em 1992⁵⁶, somente em 1997 este formato foi “popularizado” após o desenvolvimento do primeiro *software* compatível com o sistema Windows, o qual era capaz de realizar sua leitura: o Winamp. A função do Winamp era transformar e reproduzir as informações musicais em formato MP3 que estavam presentes nos CD’s, inclusive, possibilitando o armazenamento deste formato no disco rígido do computador (BANDEIRA, 2004; GUMES,2011). Deste modo, o arquivo de áudio proveniente de um suporte físico era convertido da esfera material para a esfera virtual, introduzindo assim uma nova forma de consumir e se relacionar com a música. Até então, era necessário um espaço físico para se guardar as cópias dos LP’s, fitas e CD’s, além de ser imprescindível um dispositivo específico para a execução desses formatos: vitrola, toca-fitas, microsystems, etc. A partir da relação Winamp-MP3, o computador passava a ser uma

⁵⁶ O MP3 foi projetado na Alemanha pelo Instituto Fraunhofer. Em cooperação com a Organização Internacional para Padronização (ISO), o referido instituto desenvolveu o MP3 imbuído pela missão de gerar um arquivo de áudio comprimido, passível de ser transmitido de forma digital. Essa compressão se embasava, principalmente, no descarte de ruídos e frequências inaudíveis ao ouvido humano, mantendo-se, ainda assim, um nível de qualidade de áudio (BANDEIRA, 2004).

máquina capaz de armazenar uma infinidade de arquivos musicais virtuais, além de ter a possibilidade de tocá-los.

O processo de digitalização da música foi intensificado ainda mais com o surgimento do Napster. Este programa foi formulado no ano de 1999 por Shawn Fanning com o auxílio de Sean Parker e Jordan Ritter – três jovens estudantes dos Estados Unidos. O intuito dos criadores era desenvolver uma tecnologia que fosse capaz de facilitar o compartilhamento de músicas entre usuários da rede mundial de computadores de modo descentralizado; ou seja, sem a necessidade de recorrer à intermediação de um servidor central que armazenasse os dados. Elaboraram, então, um “sistema” que se embasava numa arquitetura de redes de computadores interligados através da internet, que pudessem comunicar-se diretamente entre si. Nesse “sistema”, os computadores funcionariam tanto como servidores, quanto como receptores, logo, não prescindiam de um servidor central para transferência de dados. Esse “sistema” recebeu o nome de ponto-a-ponto (*peer-to-peer* em inglês ou simplesmente P2P), sendo que o Napster foi o primeiro programa a se utilizar desse sistema, popularizando-o mundialmente (BANDEIRA, 2004; GUMES, 2011).

Deste modo, a harmonização entre o MP3 e o Napster promoveu uma verdadeira revolução na indústria da música. Iniciava-se ali, não só uma situação de “desmaterialização” do formato fonográfico, mas também um movimento mundial de compartilhamento em massa dessas músicas, abolindo-se a necessidade de pagar pelo seu usufruto. Uma vez que no sistema P2P as “bibliotecas” musicais pessoais estariam disponíveis para serem compartilhadas entre os seus usuários e, tendo em vista que tais usuários se encontravam dispostos em diversas extremidades do globo, logo, estava sendo formulada uma espécie de “fonoteca global” gratuita e compartilhável. Era uma revolução sem precedentes na história da indústria fonográfica (BANDEIRA, 2004).

À época, essa indústria não estava preparada para uma transformação com este grau de amplitude. Essa nova configuração atingia diretamente a estrutura das grandes gravadoras, as quais se sustentavam num modelo de negócio que garantia um amplo controle das *majors* sobre o mercado, a partir do domínio das etapas de produção, distribuição e consumo dos fonogramas. Não se tratava apenas de uma interferência na estrutura do campo tecnológico ou mercadológico da música. Esta transformação tratava-se, também, do início de uma nova forma das pessoas se relacionarem entre si e com a música, portanto, uma transformação no campo das relações sociais. E, ao invés desta indústria tentar compreender o novo paradigma que estava se configurando, para então adaptar-se e tirar o seus proveitos, antes tentou deliberadamente freá-lo a qualquer custo. Nos Estados Unidos, grandes gravadoras como a

Sony e *Warner* alegaram que esse modelo de compartilhamento em massa se tratava de “pirataria virtual” e agredia os direitos autorais. No âmbito dos artistas famosos, o caso da banda *Metallica* é o mais emblemático, no que condiz à oposição sistemática ao compartilhamento de suas músicas via *Napster* sem o devido pagamento dos direitos autorais. O resultado dessa perseguição foi o contingenciamento dos serviços de compartilhamento do *Napster* no início dos anos 2001, após uma série de ações legais movidas por grandes gravadoras e artistas (BANDEIRA,2004). Porém, a semente das redes P2P já estava plantada e seus frutos proliferavam como ervas daninhas: diversos outros sites e programas – *Kazaa* (2000), *eDonkey* (2000), etc.– com tecnologias análogas começaram a atuar paralelamente, contribuindo efetivamente para a manutenção das redes de compartilhamento musical. Messias Bandeira (2004) alcunhou de “audioesfera”⁵⁷ este novo âmbito de trocas e consumo de música. Bandeira (2004) explicou:

Promovendo a circulação de obras musicais (e, por extensão, de filmes, softwares, imagens, games etc.) com imediatismo e baixo custo de reprodução e distribuição, a audioesfera potencializa a produção musical que estaria longe das grandes estruturas das gravadoras, disponibilizando-a a um circuito global. Destacadas de seus contextos originais, porém renovadas pela velocidade digital, as obras musicais — antes confinadas a um circuito local — podem atingir os mais distintos mercados e culturas, o que aumenta a exposição dos artistas regionais. Mas a audioesfera também comporta o fluxo de “*hits*” e sucessos comerciais, os quais circulam gratuitamente pela rede mundial ou através dos serviços pagos. (BANDEIRA, 2004,p.137).

Com o final dos anos 1990 e o decorrer dos anos 2000 ficou latente que este novo momento das relações dos indivíduos com o consumo musical se tratava de um caminho sem volta. O referido fenômeno pode ser constatado de modo objetivo, caso nos atenhamos na análise dos rendimentos obtidos pela indústria fonográfica nesse período. Segundo os dados aferidos pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), a curva de arrecadação do setor fonográfico mundial é crescente do início da década de 1990 até o ano de 1996, quando atinge seu ápice obtendo uma arrecadação na ordem de U\$ 39,8 bilhões neste ano (HERSCHMANN, 2010; IFPI *apud* MARCHI, 2011; IFPI *apud* VICENTE, 2002). A partir de 1996 essa situação se reverteu, tendo ocorrido no ano de 1997⁵⁸ um leve recuo na arrecadação na ordem de pouco mais de um bilhão de dólares em relação ao ano anterior. Com a virada para a década de 2000 os números de vendas deflagraram a recessão e empresas

⁵⁷ De acordo com Messias Bandeira (2004) a audioesfera pode ser interpretada como “a rede global da música online” (BANDEIRA,2004,p.17). Ele entendeu que esta rede iria “configurar um novo espaço para produção e circulação da música, onde as tecnologias de áudio digital, como o formato MP3 ou as redes ponto a ponto (P2P), serão potencializadas pela conectividade de alcance planetário” (BANDEIRA, 2004,p.17).

⁵⁸ Coincidentemente ou não, 1997 é o ano que surge a relação MP3-Winamp.

da indústria fonográfica declararam estar passando por uma grave crise. Entre 1999 e 2003⁵⁹, os gráficos do setor demonstram um recuo total da arrecadação na ordem de 16,8% (IFPI *apud* BANDEIRA, 2004; IFPI *apud* MARCHI, 2011). Embora tal indústria tenha vislumbrado algumas variações tímidas de crescimento durante a primeira década do novo milênio, os anos 2000 jamais atingiriam os números de 1996: com um total de U\$ 17 bilhões arrecadados em 2009, a indústria atingiu um patamar abaixo dos U\$ 27,4 bilhões de 1991 – ano mais magro da década de 1990 (IFPI *apud* MARCHI, 2011; IFPI *apud* VICENTE, 2002).

Ainda na primeira metade da década de 2000, a imprensa nacional e internacional lançaram diversos artigos e matérias pressagiando o “sepultamento” da indústria fonográfica. Diante dos dados, a IFPI alegava neste período que a indústria fonográfica estava passando pela pior crise da sua história e atribuía a recessão principalmente à pirataria tanto dos suportes físicos (principalmente CD’s), quanto *online*. Suspeitando dos números apresentados e analisados pela própria IFPI e alegando que a indústria fonográfica havia compensado a queda das vendas de CD’s com o crescimento na ordem de 67% na venda de DVD’s⁶⁰, Messias Bandeira ainda no ano de 2004 desconfiava do discurso de “liquidação” da indústria fonográfica. Embalado por esta visão, o autor sustentava que a queda na arrecadação do setor fonográfico entre os anos de 2000 a 2003 representava antes uma redução nas taxas de lucro, do que propriamente prejuízos. O que de fato estava ocorrendo era um desordenamento na forma como eram regidos, até então, o consumo e distribuição da música, uma vez que a transmissão de dados pela internet possibilitava uma relação imediata entre o ouvinte e o artista, sem a necessidade de um intermediador (gravadora). Ou seja, a aproximação entre a produção e o consumo implicava numa maior fricção entre o artista e o público, o que geraria dados e informações capazes de gerar repercussão nas estratégias de exposição, de escoamento dos shows e até mesmo da concepção da composição musical. Ademais, neste novo momento, o público poderia optar por fazer o *download* das músicas que mais lhe agradasse, ao invés de se ver obrigado a comprar um disco inteiro – tendo que pagar por faixas que, porventura, não lhe interessasse (BANDEIRA, 2004).

⁵⁹ Em 1999 o total de vendas foi na ordem de U\$ 38,1 bilhões, em 2000 foi de U\$ 36,9 bilhões, em 2001 foi de U\$33,7 bilhões, em 2002 de U\$32,2 bilhões e em 2003 de U\$ 32 bilhões (IFPI *apud* BANDEIRA, 2004; IFPI *apud* MARCHI,2011).

⁶⁰ Hoje sabemos que a estratégia da indústria fonográfica de produzir DVD’s musicais contribuiu para que a queda no rendimento deste setor não tenha sido ainda mais avassaladora durante a década de 2000. Os relatórios do IFPI ao final desta década revelaram que a venda deste tipo de suporte apresentou sinais de desgaste, não conseguindo “salvar” o faturamento desta indústria. É fato que o balanço da arrecadação da indústria fonográfica internacional entre 2000 e 2009 teve diminuição na ordem de 53,92% (IFPI *apud* MARCHI, 2011).

Percebendo que algumas *majors* iniciavam um deslocamento no sentido de reorganizar-se, inclusive, demonstrando interesse no mercado de vendas de música *online*, Bandeira (2004) chegou à conclusão de que a recessão sofrida pelo setor se tratava antes de uma reconfiguração no “modelo de mediação tradicional” e que isto deveria ser entendido “não como a extinção, num curto prazo, das grandes companhias do disco, mas como uma profunda subversão das atribuições destas organizações centralizadoras” (BANDEIRA, 2004, p.150). Herschmann (2010) apresenta um argumento análogo ao de Bandeira, quando analisou, no final da década de 2000, as transformações que a indústria estava sofrendo naquele período:

(...) quando se faz referência à crise da indústria da música, na realidade está se considerando o atual contexto como sendo marcado pela reestruturação do grande business da música gravada. É notório que a indústria da música encolheu bastante desde 1997, não conseguindo atingir ainda o patamar de 1996, quando vendeu 39 bilhões de dólares; (...) mas devemos evitar leituras ingênuas que sugerem a simples decadência irreversível das *majors* (ou dos fonogramas). Ou seja, o contexto atual sugere mais um momento de transição e de re-organização do mercado. (HERSCHMANN, 2010, p.38).

Ao fazer um apanhado histórico sobre o setor fonográfico tendo como período de recorte o final dos anos 1990 até o final dos anos 2000, pode-se aventar que as modernizações no campo tecnológico – principalmente no campo informática – e suas devidas adaptações e apropriações pelos usuários da internet, foram essenciais para a “reestruturação”, “transição” ou ainda “re-organização” da indústria, como foi sugerido por Herschmann (2010). Além dos temas já abordados (surgimento do MP3, a propagação de redes de compartilhamento P2P e o aumento da “pirataria” física e *online*) pode-se citar, resumidamente, como significativos neste período:

- O progressivo barateamento dos computadores pessoais e desenvolvimento de computadores compactos (*laptops*), possibilitando uma maior acessibilidade às pessoas e fluidez no seu transporte;
- O aumento do armazenamento e velocidade do processamento de dados, aumentando a capacidade e o rendimento dos computadores para acessar internet, estocar músicas e outros conteúdos, auxiliar no aprimoramento de gravações e até na agilidade e estabilidade de reprodução de CD’s, etc.;
- A atualização de *softwares* de gravação digitalizando e barateando ainda mais o processo de gravação;
- A atualização dos *softwares* dedicados à “execução” de MP3 (*players*);

- O aprimoramento dos gravadores e reprodutores de CD's, possibilitando que tanto empresas “falsificadoras” quanto usuários de computador pudessem fazer cópias indistintamente dos discos;
- Surgimentos de telefones celulares e “*videogames* musicais” com possibilidade tanto de tocar e armazenar música quanto de ter acesso à internet e fazer *download/compra* de músicas;
- A expansão da internet, aumento da sua velocidade e diversificação dos seus meios de conexão;
- Surgimento e propagação das *webrádios* e *podcasts*;
- Surgimento de sites que armazenavam e disponibilizavam *download* de músicas, tal qual o MP3.com (1997);
- Surgimento de empresas não tradicionais do setor fonográfico, especializadas em vendas de música *on-line* como iTunes (2001);
- Surgimento de redes sociais com uma seção específica para montar um perfil de artista ou banda musical, inclusive, com possibilidade de reprodução e compartilhamento de fonogramas, tal qual o Last.fm (2002) e o MySpace (2003);
- Surgimento de redes sociais de grande alcance mundial tal qual Orkut (2004) e o Facebook (2004);
- Surgimento de plataformas de compartilhamento e reprodução de vídeos, videoclipes, tal qual o Youtube (2005);
- Surgimento de plataformas de compartilhamento de áudio, tal qual o Soundcloud (2007);
- Surgimento de plataformas de *streaming*⁶¹ tal qual o Deezer (2007) e o Spotify (2008).

Se, por um lado, as *majors* custaram a se adaptar à conjuntura que se modelava, por outro, tanto as gravadoras/artistas independentes, quanto os artistas sem vínculo com gravadoras viram na internet uma boa oportunidade para uma melhor fruição no mercado musical. Era justamente no campo da distribuição que residia a maior dificuldade destes agentes, pois um escoamento eficaz dos produtos dependia tanto de uma rede eficiente no que condiz ao traslado do produto e ao seu raio de abrangência, quanto de uma boa estratégia de

⁶¹ *Streaming* é uma tecnologia responsável por fazer transferência de dados e conteúdos digitais via internet. No campo da música uma plataforma de *streaming* se destaca por fazer o armazenamento, a distribuição e reprodução de músicas virtualmente.

marketing. O domínio de tais “ferramentas” demandavam custos expressivos e representavam um entrave para “pequenos agentes” do mercado. Logo, a divulgação e distribuição digital das músicas suavizou a disputa entre esses “pequenos agentes” e as *majors*, ainda que não houvesse sido estabelecida uma equanimidade no mercado, isto porque as grandes gravadoras ainda detinham recursos suficientes para dominar meios midiáticos tradicionais (TV e rádio) (BANDEIRA, 2004; GUMES, 2011).

Vejamos nas seções seguintes como o mercado brasileiro e baiano se desdobraram durante a década de 1990, tendo em vista seu comportamento a partir das transformações elencadas até aqui.

2.2 Fonografia brasileira na década de 1990

Durante os anos 1990, o mercado musical brasileiro experienciou os extremos opostos: desde a recessão nos primeiros anos da década até a conquista da sexta posição no mercado mundial de vendas de discos na segunda metade deste período⁶². Se, em 1989 a indústria fonográfica nacional teve o melhor resultado de vendas⁶³ de suportes físicos (LP, K7 e CD) da sua história até então, os três primeiros anos da década (1990-1992) foram marcados por uma curva decrescente contínua de vendas⁶⁴. Já em 1997, com um total de 107,9 milhões de unidades vendidas, o mercado atingiu o ápice de uma curva crescente de vendas que teve início em 1992. Assim, embora, em 1998 e 1999⁶⁵ as vendas tenham apresentado decréscimos em relação ao ano de 1997, o balanço desta década foi de um crescimento nas unidades vendidas da indústria numa ordem um pouco maior que 100% (BANDEIRA, 2004; DIAS, 2008; MARCHI, 2011; VICENTE, 2002).

Afora o ótimo resultado do referido período, é importante lembrar que foi justamente nesta época que o Brasil se tornou um dos principais centros da falsificação de discos do mundo. Em 1999 o país se posicionou na 3ª colocação do ranking mundial em pirataria de suportes musicais. A Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos (APDIF)

⁶² Em 1998 o Brasil era o sexto maior mercado de música e representava 2,7% de vendas dos fonogramas mundialmente, ficando atrás da França (5,5%), Alemanha (7,3%), Reino Unido (7,4%), Japão (16,9%) e Estados Unidos (34,1%) (IFPI apud BANDEIRA, 2004).

⁶³ Foram 76,6 milhões de unidades de suportes físicos vendidos (LP, K7 e CD) neste ano, gerando um faturamento total de US\$ 371,2 milhões (ABPD, 95; IFPI, 96 apud DIAS, 2008).

⁶⁴ Foram 45,2 milhões em 1990, 45,1 milhões em 1991 e 30,9 milhões em 1992 (ABPD, 95; IFPI, 96 apud DIAS, 2008).

⁶⁵ Em 1998 o número de vendas foi na ordem de 105,5 milhões de unidades, em 1999 foi de 96,9 milhões de unidades vendidas (ABPD apud MARCHI, 2011).

denunciava que 48% do mercado brasileiro de música estava comprometido por este tipo de comércio (APDIF *apud* VICENTE, 2002).

Se por um lado, o decréscimo na venda de discos apurado nos dois últimos anos da década de 1990 geralmente é relacionado ao crescimento da pirataria, por outro, a crise que se instalou no Brasil em 1999 impactou diretamente sobre o poder de compra dos consumidores. Enfim, analisar o panorama econômico desse mercado musical e sua consonância com a política nacional durante esta década é essencial para compreender tanto como as empresas e os artistas independentes brasileiros se inseriram nesta conjuntura, quanto quais foram as ferramentas que se muniram para avançarem até a década de 2000 e como essa conjunção de fatores se expressou na Bahia.

A guinada neoliberal do Governo Collor – que só durou dois anos (1990 a 1992) devido a um *impeachment* –, se mostrou desastrosa em vários aspectos. Por um lado podemos apontar à derrocada do Plano Collor, que, dentre outras medidas, propôs o congelamento das poupanças, preços e salários, provocando uma grave crise econômica e, por conseguinte, maus resultados nas vendas do setor fonográfico. No campo ideológico/simbólico é relevante apontar que um dos aspectos sofríveis da guinada do governo em direção à desestatização da economia foi a extinção do Ministério da Cultura⁶⁶ – transformando-o em Secretaria de Cultura vinculada diretamente à presidência. Esta medida intencionava transferir ao mercado a responsabilidade de investimento na cultura⁶⁷ (RUBIM, 2007; VIEIRA, 2004; VICENTE, 2002).

Com o propósito de superar o decréscimo das vendas nos primeiros anos da década de 1990, a indústria fonográfica acentuou o processo de desverticalização que já estava em curso, como vimos no capítulo anterior. Houveram fusões entre gravadoras, demissões de técnicos, redução do *casting* e da contratação de novos artistas, maior segmentação no mercado e intensificação da terceirização de etapas como “gravação, prensagem, parte gráfica e (...) distribuição” (MARCHI, 2006, p.80). Neste processo de reorganização do setor fonográfico nacional, intensificou-se o surgimento de empresas terceirizadas e serviços especializados na

⁶⁶ O Ministério da Cultura havia sido criado no Governo Sarney em 1985 no bojo das discussões da sociedade em torno do processo de redemocratização do país.

⁶⁷ O marco dessa política de desinvestimento e recuo da responsabilidade do Estado frente à cultura ficou cristalizado pela criação da Lei Rouanet em dezembro de 1991. De forma geral, a lei tinha por intuito impulsionar o investimento em cultura via iniciativa privada, através de um programa de benefícios fiscais concedidos às empresas. Após o *impeachment* de Fernando Collor em 1992, o Ministério da Cultura é retomado ainda no mesmo ano pelo governo de Itamar Franco (1992-1994). Entretanto, é no Governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) que a perspectiva neoliberal da economia evolui de modo mais organizado. Logo, a Lei Rouanet não só foi mantida, como foi acentuada, estabelecendo o mercado como o principal agente estimulador da cultura (VIEIRA, 2004; RUBIM, 2007).

realização de atividades voltadas para o campo fonográfico (estúdios de gravação, fábricas de CD, distribuidoras, etc.) que antes estavam incorporados à estrutura das *majors*.

Esta maior oferta de empresas prestadoras de serviços, de certa forma excitou tanto o surgimento de gravadoras independentes quanto impulsionou as atividades das que já vinham atuando no setor fonográfico. Algumas destas – fundadas por antigos quadros que haviam sido demitidos pelas *majors* – se lançaram no mercado com o propósito de absorver a produção musical de alguns segmentos desprezados pelas *majors*, tal qual o *rock*, e a MPB. Assim, os anos 1990 também foram marcados por uma redefinição no modelo de negócio das *indies*, as quais passaram a atuar de modo mais intenso na construção de elos entre artistas/bandas desconhecidos e as *majors*. Nesse sentido, as pequenas gravadoras passaram a se consolidar no mercado fonográfico nacional enquanto empresas complementares às grandes gravadoras, geralmente assumindo a função de garimpagem de artistas e bandas emergentes em cenas específicas, proporcionando assim o desenvolvimento e a gravação dos seus trabalhos. Deste modo, intensificou-se a relação de mutualismo entre gravadoras *indies* e *majors*, naturalizando-se a percepção de que ambas se tratavam de empresas, entretanto, com tamanhos, posições e atuações distintas no mercado fonográfico. Em contraste ao movimento independente brasileiro referido no capítulo anterior, o discurso em prol da “marginalidade” e “artesanalidade” foi substituído pela profissionalização deste setor, e abrandou-se o discurso de oposição entre “criatividade e comércio” – o qual propunha que o caráter criativo estivesse restrito aos artistas e gravadoras independentes, já o caráter comercial estaria circunscrito ao circuito das grandes gravadoras (MARCHI, 2006; NEGUS 1992 *apud* GUMES, 2011; VICENTE, 2002).

A guinada das *indies* rumo às *majors* no sentido da aproximação mercadológica também foi aguçada devido à necessidade de escoamento da produção das primeiras. Vicente (2002) analisou que as dificuldades e custos de prensagem, distribuição e divulgação consistiam em um obstáculo ao desenvolvimento das *indies*, logo, a parceria com as *majors* era imprescindível. Nesse sentido, algumas gravadoras independentes como “a Caju e a Excelente contavam com distribuição da PolyGram; a Rock It, Radical, MP,B e Natasha tinham seus discos prensados e distribuídos pela EMI; a Warner cuidava da distribuição do selo Zimbabwe, etc.” (VICENTE, 2002, p.158).

Embora o universo independente brasileiro seja tratado aqui de forma generalista, é necessário frisar que no âmbito das *indies* havia selos e empresas em níveis diferenciados no que se refere ao aporte financeiro, tamanho e atuação. Desse modo, quanto mais desenvolvida a empresa, ou seja, quanto mais ramificada e capacitada para trabalhar com artistas e bandas

que tinham tendência e possibilidades de lançamento em nível nacional, maior seria a propensão em se associar com uma *major*. As demais gravadoras de menor porte estariam fadadas a se concentrarem na prospecção de artistas reclusos a um segmento específico da música ou de atuação mais regionalizada. Assim, havia ali uma divisão entre gravadoras independentes de porte pequeno e gravadoras independentes de porte médio. Aqui, recaímos mais uma vez na dificuldade de estabelecer de forma concisa uma definição objetiva para o termo “independente”. Tendo em vista os parâmetros expostos, Vicente (2002) propôs a compreensão de que gravadoras independentes pequenas e médias, embora tenham tamanhos e atuações diferentes, ainda assim pairam sobre o espectro da produção independente. Entretanto, talvez fosse necessário exceder os limites do dualismo entre *majors* e *indies*, uma vez que dentro deste mercado existem ainda agentes que circulam dentro da independência musical e que nem mesmo estão atrelados a um selo ou gravadora independente. Para tais agentes, talvez fosse justa a denominação de artistas “autônomos”. Eles vão ser cada vez mais comuns a partir dos anos 2000, quando a possibilidade de distribuição *online* se expandiu. Vicente expôs que:

(...) o crescimento da cena independente impõe a necessidade de uma distinção mais clara entre os diferentes agentes que ocupam esse campo. Hoje, utilizamos a expressão “independente” para designar tanto o músico que produziu seu CD num home studio, quanto empresas como a Trama e a Biscoito Fino, criadas a partir de investimentos de milhões de reais. Compreender melhor essas diferenças talvez nos auxilie a ter uma visão mais clara das relações de força que parecem estar se estabelecendo no setor. Afinal, analisar o mercado a partir de uma divisão maniqueísta entre *majors* e *indies* nos levaria a ignorar o fato de que, também dentro de alguns dos circuitos autônomos, a concentração econômica se estabeleceu de maneira feroz (VICENTE, 2006, p.17).

Neste trabalho, entretanto, prevalecerá a denominação “independente” para abarcar todas essas produções, uma vez que não haverá tempo hábil para proceder uma investida mais profunda numa desambiguação entre o termo “independente” e “autônomo”.

Retornando. Foi no bojo da requalificação na atuação mercadológica das *indies*, que aconteceu um dos maiores exemplos de êxito comercial da independência fonográfica brasileira: *Sobrevivendo no Inferno*. Lançado em dezembro de 1997 pelo selo independente Cosa Nostra⁶⁸, o quarto disco de estúdio do grupo paulista Racionais MC’s obteve a marca de 1,5 milhões de cópias vendidas. Se for levado em conta que o selo Cosa Nostra foi um empreendimento do próprio Racionais MC’s visando ter uma maior autonomia sobre sua carreira, este caso ganha um tom de “independência” mais acentuado. Numa época que a internet era “escassa” no Brasil, Racionais MC’s e *Sobrevivendo no Inferno* se destacaram,

⁶⁸ Após passagem pelo selo Zimbabwe Records (1988-1994), o grupo Racionais MC’s criou o selo próprio, Cosa Nostra, em 1997.

ainda, por não terem se aliado à mídia convencional (emissoras como Globo e SBT) para realizar a divulgação do seu trabalho. Enfim, um marco para o rap brasileiro e para a produção independente nacional.

FIGURA 14. Capa do CD *Sobrevivendo no Inferno* (1997) do grupo Racionais MC's



Fonte: <http://answeringcuts.cf/undiha/racionais-mcs-crime-vai-e-vem-download1393.php>

Em paralelo à intensificação da segmentação e terceirização de atividades da indústria fonográfica nacional – gerando, como, vimos um espaço propício para o desenvolvimento das *indies* –, outro fator que contribuiu para superação da crise do início dos anos 1990 foi a estabilização da inflação após o Plano Real em 1994⁶⁹ (VICENTE, 2002). Além disso, outros elementos contribuíram para o reaquecimento do mercado fonográfico no início da década de 1990. Márcia Tosta Dias (2008), Eduardo Vicente (2002) e Leonardo Marchi (2006) apresentaram algumas estratégias e fenômenos influenciadores:

⁶⁹ O Plano Real foi implementado no governo Itamar Franco (1992-1994), sob a tutela do Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso (FHC), o qual se tornaria presidente do Brasil por dois mandatos (1995 a 1998 e 1999 a 2002). Cabe ressaltar que, se por um lado, o governo FHC controlou a inflação do período – com o apoio do plano Real –, por outro, promoveu uma guinada do país rumo a uma perspectiva neoliberalista, gerando, dentre outras coisas, profundos impactos negativos sobre a classe trabalhadora, principalmente no que condiz às relações trabalhistas. Com o intuito de enxugar a máquina pública, este governo realizou a venda de rodovias, empresas e bancos estatais e agravou a terceirização de serviços ditos “não-essenciais”. Outra característica explícita durante os governo FHC foi a extrema dependência e endividamento do Brasil junto ao Fundo Monetário Internacional (FMI). Em 1999, o Plano Real sofreu grave crise de desvalorização da moeda, influenciando diretamente no aumento do desemprego no país.

- Inauguração da MTV⁷⁰ (1990) no Brasil, a qual aqueceu o mercado de clipes musicais e gerou parcerias com a indústria fonográfica instalada em solo nacional – principalmente no projeto Acústico MTV;
- Estratégia de mercado de substituição dos suportes físicos (de LP para CD). Esta estratégia foi formulada em parceria com produtoras de eletrodomésticos com o intuito de baratear os reprodutores de CDs para assim torná-los mais acessíveis à população. Isto impulsionou o relançamento em CD de álbuns que obtiveram sucesso comercial e foram produzidos em décadas anteriores;
- Remanejamento de investimentos de segmentos como o *rock* e a MPB – os quais apresentavam decréscimos de vendas – para segmentos musicais com forte apelo popular, como o pagode, o sertanejo e o *axé music*.

É interessante perceber que estamos diante de um fator que evidencia – mais uma vez – o elo entre a história da produção musical baiana e da indústria fonográfica nacional. Se o *axé music* foi crucial enquanto uma das investidas do setor fonográfico brasileiro no processo de superação da crise do início da década de 1990, imagine o poder que exercia este segmento sobre o mercado musical baiano. Logo, faz todo sentido entender como se configura o mercado de música na Bahia durante os anos 1990.

2.2.1 O reino do *axé music*

Embora o *axé music* tenha sido concebido nos meados da década de 1980, foi na década de 1990 que conseguiu se estabelecer mercadologicamente enquanto um segmento musical potente em nível nacional – possuindo cifras exorbitante de vendas de discos. Esta ebulição no mercado musical reprogramou uma boa parte da dinâmica cultural da Bahia.

Uma das principais marcas do *axé music* é o seu “hibridismo” musical. Sua sonoridade tem como característica a fricção e fusão entre vários ritmos da música popular baiana (ijexá, samba-reggae, frevo, galope, etc.) e a música globalizada (*rock*, mambo, merengue, etc.). A “parceria” formada entre os empresários do *axé music* e as emissoras de rádio e TV contribuiu para que as melodias pegajosas e os ritmos dançantes das canções caíssem no “gosto popular” e se tornassem um sucesso de vendas.

⁷⁰ A MTV foi criada em 1981 no Estados Unidos, com o atributo de ser um canal televisivo focado na exibição de videoclipes musicais, voltado principalmente para o público jovem. Em 1990, o Grupo Abril comprou os direitos para transmitir a MTV no Brasil, inaugurando assim a MTV-Brasil. Com sede em São Paulo, sua transmissão era feita em canal aberto, atingindo algumas capitais e cidades brasileiras.

Se a vendagem de 700 mil cópias do disco *Reflexu's da Mãe África* (1987), do grupo Reflexus, já havia encharcado de “colírio” os olhos das principais gravadoras instaladas do país⁷¹, a faixa de 1 milhão de cópias atingido com o álbum *O Canto da Cidade* (1992), de Daniela Mercury, foi praticamente uma “cirurgia de catarata”. O *axé music* estabeleceu-se, então, enquanto um segmento relevante para a dinâmica do mercado fonográfico nacional.

O sucesso de vendas da “música baiana” representou um ponto de inflexão no que se referia à obrigatoriedade de deslocamento dos artistas baianos para o eixo Rio-São Paulo – onde estava localizado o epicentro da indústria cultural brasileira (ALMEIDA, PESSOTI, 2000; GUERREIRO 2010; MIGUEZ, 2002; SANTANNA, 2007). Este movimento, em certa medida, estava atrelado à consolidação da WR enquanto principal estúdio de gravação do Norte-Nordeste. A infraestrutura desta empresa garantia uma qualidade técnica às obras produzidas condizente com padrões internacionais. Este fator dispensava a necessidade dos artistas migrarem para o Sudeste para gravarem seus discos. Os investimentos em equipamentos de ponta foram alcançados a partir dos proventos obtidos tanto com os serviços de publicidade realizados nas décadas de 1970 e 1980, quanto pelo aluguel dos estúdios para registros fonográficos dos artistas ligados ao *axé music*, nas décadas de 1980 e 1990. A WR era uma “fábrica de *hits*”, tendo construído uma relação tenaz com as rádios baianas⁷², já nos meados da década de 1980. Ainda na década de 1980, os artistas mais proeminentes deste segmento tiveram, também, projeção na mídia nacional⁷³. Logo após os primeiros sucessos do *axé music*, as *majors* – que estavam em pleno processo de horizontalização das etapas de produção – preferiram apostar no *know-how* da WR, terceirizando os serviços desta empresa para realizar as gravações dos artistas contratados neste segmento. Uma vez estabelecida a parceria entre as *majors* e a WR, dispensava-se a necessidade das grandes gravadoras pagarem pelo traslado dos artistas do *axé music* até o eixo Rio-São Paulo para realizar as produções.

A relevância do carnaval para a cidade de Salvador, sendo considerado um dos maiores festejos populares de rua do mundo, também foi um elemento crucial para que os

⁷¹ As principais *majors* que tiveram contratos com artistas e bandas ligados ao *axé music* durante a década de 1990 foram a Universal, a Polygram, a BMG Ariola e a Columbia.

⁷² Adorno (1986) discutiu a importância da rádio na construção do *hit*. O autor atribuiu o processo de massificação da “música de sucesso” à repetição constante na programação das emissoras. Esse mesmo fenômeno foi alertado na Bahia por Godi (1997), quando denominou de “namoro elétrico” a relação entre Wesley Rangel– dono da WR – e a rádio Itapoan FM, se referindo à recorrência do “sucesso” alcançado pelos *hits* produzidos na WR (GODI, 1997, p.88).

⁷³ Ainda na “infância” do *axé music* – 1985 – Luiz Caldas e Sarajane tiveram uma projeção nacional e lançaram luz sobre o novo segmento musical que estava surgindo na Bahia, quando se apresentaram no programa *Discoteca do Chacrinha* na Rede Globo (MIGUEZ, 2002; MOURA, 2001; GUERREIRO, 2010).

artistas do *axé music* elessem este evento como um lócus privilegiado na solidificação de suas carreiras. Caso seja levada em conta a distinção do trio elétrico – enquanto palco ambulante “visível” para milhares de foliões – somada à transmissão deste acontecimento em emissoras de TV em rede nacional, dá para se ter a dimensão do quanto o *axé music* estava extrapolando a lógica de mercado imperada até então. Entretanto, cabe assinalar que o mercado musical da Bahia era constituído apenas pelas etapas da produção e gravação. Deste modo, embora seja comum se falar em “indústria fonográfica baiana” – principalmente após o surgimento do *axé music* – a verdade é que este mercado não era constituído por fases cruciais da cadeia fonográfica, como: distribuição, prensagem de CD’s, nem mesmo havia sedes das *majors* instaladas. Tais etapas ainda continuavam concentradas no eixo Rio-São Paulo (ALMEIDA, PESSOTI, 2000; GUERREIRO, 2010; MIGUEZ, 2002).

Com o suporte de distribuição e *marketing* das *majors*, as vendas dos discos do *axé music* alcançaram resultados astronômicos. Contabilizando o número total de vendas de discos na década de 1990, artistas como Daniela Mercury (BMG), Banda Eva (Polygram) e Chiclete com Banana (BMG Ariola) venderam 5 milhões de discos cada; Cheiro de Amor (Universal) vendeu 4 milhões; Ara Ketu (Sony Music) e Asa de Água (Columbia) venderam 3 milhões cada; Timbalada (Polygram) vendeu 2,5 milhões e; Netinho (Polygram) 2 milhões. Ademais, a maior liquidação da década foi realizada pelo grupo É o Tchan!⁷⁴, o qual atingiu extraordinários 10 milhões de discos vendidos, distribuídos em cinco lançamentos (ALMEIDA, PESSOTI, 2000; GUERREIRO, 2010).

O “império” erguido por este mercado multimilionário extrapolou o âmbito cultural, atingindo também os campos econômico, social e político do estado da Bahia. Geralmente, atribui-se à “indústria”⁷⁵ do *axé music* o impulsionamento do mercado musical baiano, pois estimulou o surgimento de empresas/lojas especializadas em: instrumentos musicais, sonorização, iluminação, estrutura para palcos, estúdios de gravação, fabricação de trios elétricos, etc. Houve ainda a profissionalização de uma série de trabalhadores ligados ao setor,

⁷⁴ Embora o grupo É o Tchan! represente o gênero musical “pagode baiano”, os autores Almeida e Pessoti (2000) incluem este grupo dentro do universo da lógica “industrial” do *axé music*. Uma curiosidade é que o grupo Gera Samba (nome anterior do grupo É o Tchan!), antes do lançamento em 1995 do disco É o Tchan! pela Polygram, já atuava há treze anos e havia lançado três discos independentes. O sucesso comercial deste disco foi tanto, que o grupo assumiu o nome do próprio disco (GUERREIRO, 2010).

⁷⁵ A organização empresarial do *axé music* extrapolou o campo musical. A relação tenaz entre *axé music* e o carnaval contribuiu para o sucesso comercial obtido por este segmento, o qual se desdobrou numa rede variada de empreendimentos: blocos de carnaval, camarotes, festas e eventos, selos, estúdios de gravação, dentre outros. Deste modo, atribui-se a expressão “indústria do Axé” a esse conglomerado de atividades. Para uma melhor compreensão desta teia empresarial ver Guerreiro (2010).

como: produtores, técnicos de som, técnicos de luz, técnicos de palco, *roadies*, músicos, compositores, publicitários, figurinistas, etc.

Paradoxalmente, esta “indústria” também se revelou extremamente exploradora, sendo explícita a subalternização das condições de trabalho de alguns dos seus trabalhadores. Esta situação é sofrida até hoje, principalmente, pelos “cordeiros”⁷⁶ dos blocos carnavalescos (os quais ganham valores de diárias muito baixos) e pelos percussionistas, que em comparação aos demais músicos, geralmente ganham cachês baixíssimos. Estes dissensos ficavam/ficam ainda mais salientes durante o período momesco, no qual era/é manifesto o profundo abismo social e preconceito racial presente no estado. Guerreiro (2010) apontou que a cristalização dessa desigualdade tem como um dos seus maiores símbolos a “corda”, que durante o carnaval tinha/tem a função de segregar os foliões dos blocos privados (indivíduos majoritariamente brancos ou brancos-mestiços situados em classes sociais abastadas) dos demais foliões (indivíduos majoritariamente negros ou negros-mestiços situados em classes sociais menos abastadas). Ademais, era uma perversa ironia o fato dos empresários/produtores/donos de blocos (indivíduos majoritariamente brancos ou brancos-mestiços) enriquecerem a base de um segmento musical, que se utilizava despididamente de ritmos afro-baianos, enquanto alguns Blocos Afro mais antigos enfrentavam problemas financeiros e dificuldades na disputa de horários dignos para desfilar no carnaval (GUERREIRO, 2010).

Outro ponto a se pensar são os reflexos da íntima parceria entre o *axé music* e os meios de comunicação locais e nacionais⁷⁷. Esta relação, certamente, contribuiu para a construção de um imaginário nacional e até internacional de que o *axé music* e o carnaval de Salvador eram “sinônimos” de Bahia. Uma vez que este era o principal produto musical de exportação do estado, criou-se uma sensação deturpada de que a Bahia padecia de uma “monocultura” musical. Discordando do discurso que propõe a homogeneização musical baiana, Armando Castro (2010) proferiu:

Composta por inúmeros artistas esteticamente vinculados ao mundo do Rock, Reggae, Forró, Samba, Samba Junino (semelhanças rítmicas ao Samba Duro de bairros como o Engenho Velho de Brotas), Pagode, Partido Alto, MPB, Salsa/Merengue, Jazz, Erudito e Pop, a Bahia dialoga sua textualidade e inscrição no competitivo campo das marcas, a partir da relação tradição e modernidade. É bem verdade que, dentre inúmeros gêneros e estilos musicais, é a *Axé music* o maior exemplo de estruturação e organização empresarial, mas não o único. Monocultura pressupõe unidade e ausência de outros discursos e elementos estéticos – não sendo

⁷⁶ Cordeiros são as pessoas que trabalham nos blocos carnavalescos segurando a corda que delimita o espaço entre os foliões associados ao bloco e o público que está fora (folião pipoca).

⁷⁷ Foram marcantes e recorrentes as aparições do grupo É o Tchan! no programa Domingão do Faustão da TV Globo, havendo períodos em que as aparições chegavam a ser semanais. O programa Domingo Legal da SBT também tinha as portas abertas para os artistas do *axé music*.

este, o caso da Bahia. A Bahia, e em especial Salvador, congrega produção e fruição de inúmeros gêneros musicais (CASTRO, 2010, p. 206).

De certa forma, a organização do ponto de vista empresarial do *axé music* e sua robustez mercadológica dificultava o desenvolvimento de outras cenas musicais no estado. Os músicos, técnicos, produtores, casas de shows, estúdios de gravação, etc. preferiam estabelecer contratos com o *axé music*, pois este segmento tinha condições financeiras para contratar tais serviços. Como os demais segmentos musicais não gozavam de atenção midiática nem de poder econômico para poder disputar com o *axé music*, logo, incorriam em dificuldades para que se desenvolvessem plenamente. Entretanto, este fator não necessariamente excluía a existência e manifestação dessas outras cenas musicais. As obras “O segmento musical independente em Salvador e a cultura digital” de Ivana Cruz (2014) e “Passando o som” de Stéphanie Borges em parceria com Loraine Vivas (2014), por exemplo, são importantes para nos dar uma noção do dinamismo da produção musical independente do estado, principalmente sobre as condições enfrentadas pelas bandas de *rock*⁷⁸ na década de 1990 e 2000.

Em entrevista concedida a este trabalho, o jornalista Luciano Matos⁷⁹ refletiu sobre essa situação de contraste entre a imponência do *axé music* e as privações sofridas pela cena *rock* independente soteropolitana:

Nos anos 90 era muito aquilo: era o *axé [music]* fazendo muito sucesso e uma cena independente [...] se matando pra sobreviver [...]. O *axé [music]* trouxe um mercado mais forte, músico ganhando dinheiro. Banda tocando pra ganhar dinheiro, logo mais estúdio, tá?! Então eu acho que provocou algumas coisas positivas, o problema é que dominava demais, né?! E acabava ofuscando e tomando os espaços de tudo (MATOS, 2019).

Percebe-se no discurso de Luciano Matos uma analogia entre ao *axé music* e os termos: “dominação”, “ofuscação” e “ocupação dos espaços”. Logo, o *axé music* era percebido enquanto um obstáculo a ser transposto, caso tais artistas e grupos independentes (ligados ao *rock*) quisessem deslanchar. Ainda que naquela época estivesse ocorrendo uma remodelagem na concepção e atuação das gravadoras *indies* em nível nacional – com a

⁷⁸ Geralmente há uma confusão em torno da concepção de que a produção independente baiana da década de 1990 seja confundida com a produção independente específica do *rock*, como se sinônimo fossem. É fato que festivais importantes surgidos na década de 1990 como o Abril Pro Rock (Recife) e o Goiânia Noise (Goiânia) ou até mesmo o Garage Rock (Salvador) se notabilizaram enquanto eventos de “música independente” ou “festivais independentes”. Talvez pelos *rockers* terem vestido essa camisa, ou até mesmo pelo surgimento do *indie rock* ainda na década de 1980, a produção independente de *rock* tenha sido atribuída à produção musical independente de uma maneira geral, durante a década 1990 e até nos anos 2000. Entretanto, como já sabemos, produção independente trata-se de um termo “guarda-chuva”, que está atrelada muito mais à posição de mercado do que a gêneros musicais em si. Diversa também foi a produção baiana, cabe ressaltar.

⁷⁹ Luciano Barreto de Matos desempenha várias atividades relacionadas à produção musical independente: jornalista (criador do site elcabong.com.com.br), radialista (apresentador do programa Radioca na Rádio Educadora), curador de festivais e editais, produtor do festival Radioca e DJ.

acentuação das parcerias com as *majors* –, para grande parte dos artistas independentes ligados ao *rock* baiano era algo impensável a possibilidade de fazer uma “aliança” com o segmento que representava o *mainstream* musical baiano. Segundo afirmou Luciano Matos em depoimento a este trabalho: *o axé music, era o demônio, era o adversário a se vencer, então, você não podia se aproximar de nada daquilo.*

Se, por um lado a lógica do mercado musical baiano representava um obstáculo, a própria profissionalização do mercado dito “alternativo”⁸⁰ de música na Bahia era uma outro obstáculo a ser superado. Obviamente, para que houvesse a organização e profissionalização do circuito era necessário não só interesse dos entes deste, mas também que se tivesse um mínimo de recursos circulando para o mercado independente poder se guarnecer com equipamentos e condições melhores de trabalho para os agentes da cadeia. Ou seja, o grupo poderia com dificuldades até chegar a gravar um CD, mas não havia ainda meios de distribuição⁸¹ eficientes para escoar esta produção, nem mesmo espaços com uma estrutura mínima para o grupo poder circular. Logo, esse sistema ainda era muito pouco sustentável do ponto de vista mercadológico. Em entrevista concedida a este trabalho, o produtor Rogério Brito⁸² – mais conhecido como *Big* – se recordou:

Tinha uma carência muito grande de casa de show, de espaço. Você não tinha um local em Salvador com som, com P.A.⁸³, com bateria, como “bombou” de 2000 pra cá. Você pegava um lugar vazio... Qualquer lugar vazio que a galera liberasse, você montava tudo: um palco, um som, uma luz, bilheteiro, segurança. Transformava qualquer espaço em local de show. Então, você tinha [...] um, dois shows no mês e agregava todo mundo: a galera do *reggae* ia, a galera do *metal* ia, a galera do *rock* ia, os “*punk*” ia (BRITO, 2019).

Para além do fator *axé music*, a verdade é que o estado da Bahia não se tratava de um caso isolado, no que concerne à consolidação de um circuito independente com infraestrutura profissional. É verdade que já havia uma boa oferta de festivais⁸⁴ independentes de música

⁸⁰ Geralmente, falar em estilo ou gênero musical “alternativo” é uma referência ao que não está sendo absorvido maciçamente pela programação das emissoras populares de rádios FM e canais de TV da mídia tradicional, em extensão, pelo *mainstream*.

⁸¹ Lembrem-se que, como vimos nas duas seções anteriores, a distribuição era uma etapa complicada de ser superada pelas produções independentes. A primeira seção deste trabalho chega a sugerir que a partir da consolidação da internet, dos programas P2P e sites, se deu um novo processo de reintermediação.

⁸² Rogério Brito tem uma longa trajetória na área da produção de bandas, festivais e eventos de música independente na Bahia – principalmente ligados ao *rock*. Dentre seus feitos pode-se citar: a colaboração na realização do festival BoomBahia em 1997/98 e produção executiva em 2007/2008, lançamento do selo BigBross Records em 2002 e o festival independente BigBands que acontece desde 2008 em Salvador.

⁸³ P.A. é a abreviação da expressão “*public address*”, em português “endereço ao público”. Este termo se refere, geralmente, às caixas de som voltadas para o público.

⁸⁴ Herschmann (2010) chama a atenção para a diferença entre os festivais da década de 1960 e estes que estou me referindo, da década de 1990. Embora todos os dois tivessem a prerrogativa de revelar novos artistas, enquanto os da década 1960 se embasavam na “competição” através dos programas de TV, os da década de 1990 tinham uma perspectiva de serem “vitrines das cenas locais”, além de funcionarem como reveladores de artistas para as grandes gravadoras (HERSCHMANN, 2010, p.91). Ainda segundo o autor, nos anos 2000 os festivais

espalhados por alguns estados do Brasil. Dentre estes, pode-se citar: Abril Pro Rock (Recife)⁸⁵, Goiânia Noise (Goiânia), Junta Tribo (São Paulo), Humaitá pra Peixe (Rio de Janeiro), Rock-se (Aracaju). Inclusive Salvador se notabilizou pela realização de um dos festivais mais longevos e contínuos do Brasil: o Palco do Rock que, surgido em 1994, se distinguiu por ser realizado em pleno período de carnaval, promovendo uma programação paralela, num palco armado em local distante do circuito oficial da festa. Ainda assim, a profissionalização e organização infraestrutural das produções do segmento musical independente só foram acentuadas a partir da década de 2000.

Em depoimento a este trabalho, o músico e produtor Joilson Santos⁸⁶ falou sobre sua impressão, acerca do mercado musical no Brasil:

Na década de 90, a nível nacional, existia [sic] dois “graus” na música (no mercado da música) a meu ver, que era a “parada” do *underground*⁸⁷ – o *underground* tava inserido, não só essa coisa do metal (da música mais pesada), mas quem fazia a música de forma bem independente, ela tava nessa “onda” que a gente chamava de *underground* – e existia o *mainstream*. E aí, ou você fazia uma “parada” de forma extremamente bruta, sem muito recurso, ou era uma “parada” espalhafatosa, com muito dinheiro, muito recurso. Aí, por exemplo, tinha na década 90 [a banda] Titãs, fazendo turnê nacional, fazendo shows com mega estruturas, e você tinha [a banda] Cascadura aqui na Bahia fazendo a “parada” no *underground* – em pequenos *pubs*, bares pequenos, com pouca estrutura, com som meeiro. Em Feira de Santana era bem mais difícil ainda, né?! Com recursos bem mais limitados! Apesar que a minha referência é mais de ouvinte e observador, eu não estava inserido trabalhando e atuando (SANTOS, 2019)

Embora Joilson Santos reconheça que não estava atuando enquanto músico ou produtor na década de 1990 é relevante a sua impressão enquanto público de eventos musicais numa cidade do interior da Bahia. Considero até que sua fala tenha um tom “maniqueísta” quando categorizou em apenas *dois graus* toda a **produção musical nacional** dos anos 1990, ainda assim, é de se perceber uma correspondência entre o discurso de Joilson e o depoimento

vão se multiplicar, passando a ter uma natureza mais focada no “intercâmbio entre bandas, fanzines, selos, produtores e jornalistas” (HERSCHMANN, 2010, p.98).

⁸⁵ Criado em 1993, o Abril Pro Rock se tornou um dos mais importantes de festivais independentes brasileiros da década de 1990 por ter revelado bandas ligadas ao Manguebit – uma das mais importantes cenas musicais brasileiras desta década. Grupos de *rock* independente baianos como brincando de deus, Dr. Cascadura (nos anos 2000 viraria apenas Cascadura) e Dead Billies (nos anos 2000 se reformularia e passaria a se chamar Retrofoguetes), passaram pela grade do Abril Pro Rock, respectivamente, nos anos de 1996, 1996 e 1997. A lista completa das grades do Abril Pro Rock está disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Edi%C3%A7%C3%B5es_do_Abril_Pro_Rock>. Acesso em 10 de julho de 2019.

⁸⁶ Além de músico da banda Clube de Patifes de Feira de Santana-BA, Joilson Santos é fundador do Feira Coletivo Cultural e produtor do Feira Noise Festival. Ademais, fez parte do Colégio Setorial de Música da Bahia no biênio 2015-2016 e representou a pasta de música no Conselho de Cultura de Feira de Santana.

⁸⁷ O termo “*underground*” – que traduzido para o português quer dizer “subterrâneo” – pode ter significados diversos de acordo com sua utilização. No caso de ser atribuído ao gênero musical *metal*, faz alusão à sua restrita veiculação em mídias tradicionais, ou seja, um gênero musical não tão conhecido pela maioria da população. Em determinadas situações, o termo “*underground*” pode se referir também a algo “tosco”, em mal estado, mal feito; geralmente atribuído às condições estruturais de um evento, aos instrumentos, às bandas, ao local, etc.

precedente de *Big*, no que concerne à precariedade de condições na produção de eventos de *rock* independente, em nível local.

De todo modo, esta escassez de acesso a uma infraestrutura adequada – de produção, divulgação, etc. – era suprida pela utilização de recursos alternativos. Por exemplo: gravava-se em fitas cassetes com performances ao vivo, lançava-se CD's em coletâneas com vários artistas para poder “rachar” os custos, confeccionava-se zines e cartazes gigantes (*bighands*) para divulgação de shows, etc. (BORGES, VIVAS, 2014; CRUZ, 2014). Como apontaram os autores Almeida e Pessoti (2000), os valores para a produção de um disco nos finais da década de 1990 eram estabelecidos de acordo com a quantidade de horas de estúdio, de canais a serem utilizados, de músicos, técnicos e outros profissionais qualificados. Portanto, enquanto um disco de primeira linha do *axé music* variava entre “R\$ 150 e R\$ 200 mil”, um artista independente necessitaria de “R\$10 a R\$ 30 mil” (ALMEIDA, PESSOTI, 2000, p. 101). Mesmo que os valores e os equipamentos referentes à produção de um CD independente tivessem ficado mais tangíveis se comparados às décadas anteriores, de todo modo ainda se tratava de uma quantia muito alta para indivíduos que mal tinham onde se apresentar na Bahia.

Em entrevista concedida a este trabalho, o produtor *Big* revelou os desafios enfrentados pelas bandas independentes de *rock*, relacionados à produção de CD's:

A maioria dessas bandas [de *rock*] não conseguiram gravar nem um CD. Todo mundo era fita cassete ainda, porque era muito caro. Quando apareceu o primeiro gravador de CD era velocidade 4X, você não podia nem tocar na CPU que podia dar merda a gravação. Então era muito raro uma banda dessa chegar ao CD. Os registros de CD dos anos [19]90 de bandas daqui são poucos, sacou?! Você tem Inkoma, você tem brincando de deus, Cascadura, Lisergia, umas coletâneas. Mas o CD prensado mesmo, em fábrica, ou alguém que assinou com a gravadora, acho que só a Penélope Charmosa – que assinou com a Sony na época, e é dos anos [19]90. Mas mesmo assim, gravou a fita cassete, participou de uma coletânea, da “Umdabahia”, que era: Penélope, Lisergia, Injúria, Dois Sapos [e Meio], Inkoma, Dinky-Dau e Filhos de Creuza. Mas, foi o primeiro registro de CD dessa galera. Pouca gente conseguia bancar um CD, fazer mil cópias de um CD (BRITO, 2019).

Mesmo que diante das explícitas dificuldades de produção de discos, algumas iniciativas contribuía para o fomento da produção musical independente, a exemplo do Trófeu Caymmi. Idealizado pelos produtores e artistas Tuca Moraes e Marilda Santanna, o Trófeu Caymmi (criado em 1985) foi considerado a mais importante premiação para novos talentos da Bahia, tendo laureado artistas do quilate de Gerônimo, Edson Gomes, dentre outros. A partir do julgamento dos shows dos artistas inscritos eram premiadas categorias como: melhor “intérprete, instrumentista, arranjo, produção, diretor musical e composição” (SANTANNA, 2007, p. 29). A partir de 1992, o artista vencedor da categoria “melhor show” também era contemplado com um disco solo. O *reggaeman* Dionorina da cidade de Feira de

Santana, por exemplo, gravou seu primeiro disco, *Música das Ruas* (1994), após ter sido contemplado na categoria melhor show na edição de 1993. Ainda assim, a notória contribuição do Troféu Caymmi era insuficiente para dar conta de abranger uma produção tão vasta quanto à baiana. A premiação foi descontinuada em 1995, após perder o apoio da Companhia Petroquímica do Nordeste (COPENE) como patrocinadora, após dez anos⁸⁸ de parceria (SANTANNA, 2007).

2.2.1.1 A Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia

Tanto o ato de criação da Secretaria de Cultura e Turismo (SCT)⁸⁹ em 1995, quanto as posteriores ações desta Secretaria na área musical, foram interpretadas como medidas que também corroboraram a lógica negocial vigente no mercado musical baiano. A junção destas duas pastas (cultura e turismo) numa mesma Secretaria, portanto, reverberava a intenção do governo em planejar políticas culturais em consonância com as políticas para o turismo na Bahia. Na verdade, desde gestões “carlistas⁹⁰” anteriores, o turismo já era um setor que o Estado vinha investindo maciçamente. O carnaval de Salvador, por sua vez, era considerado o evento cultural mais “exuberante” do estado e vivenciava seu momento de “auge”, diante do “tufão” midiático gerado pela explosão do *axé music*. Logo, a convergência entre o turismo e o carnaval baiano, foi intensificada ainda mais enquanto política da SCT.

Nesse contexto, a Bahiaturisa⁹¹ se destacou enquanto um órgão forte da SCT, sendo preponderante na realização de ações que agenciavam o carnaval como o principal cartão postal da Bahia, inclusive, promovendo e fomentando ações que difundiam artistas ligados à

⁸⁸ De 1999 até 2007 o Troféu Caymmi retomaria suas atividades, com algumas edições apoiadas pela Lei de Incentivo Fiscal da Bahia (Fazcultura). As dificuldades em obter patrocínio provocaram um grande hiato pós 2007, retornando com mais duas edições sob o nome de Prêmio Caymmi na década de 2010. Falaremos mais sobre o assunto no 3º capítulo.

⁸⁹ A primeira Secretaria de Cultura do Estado da Bahia foi criada em 1987 na gestão Waldir Pires, entretanto, tal qual ocorreu no âmbito federal, a cultura perdeu uma pasta própria em 1991 no governo de Antônio Carlos Magalhães. Entre 1991 e 1994 foi incorporada à pasta de educação, dando origem à Secretaria de Educação e Cultura. Em 1995, o governador Paulo Souto propôs a junção da cultura e turismo numa mesma pasta, indicando o economista Paulo Gaudenzi para comandar a Secretaria de Cultura e Turismo.

⁹⁰ O termo “carlismo” ou “carlista” se refere às administrações com ligações diretas ou indiretas com a figura de Antônio Carlos Magalhães.

⁹¹ “A Bahiaturisa foi criada em 1968, durante o governo Luiz Vianna Filho. Constituiu-se inicialmente como um órgão descentralizado, voltado para a exploração da indústria e comércio hoteleiro, de fomento ao turismo, vinculada à Secretaria dos Assuntos Municipais e Serviços Urbanos. Em 1973, o órgão sofre alteração na sua razão social, deixando de se chamar Hotéis de Turismo do Estado da Bahia S/A, e passando a ser denominado de Bahiaturisa – Empresa de Turismo da Bahia S/A, como também é modificada sua natureza jurídica, passando a constituir-se em sociedade de economia mista” (VIERA, 2004, p.109). Com a criação da SCT em 1995, a Bahiaturisa passa a englobar esta secretaria, sendo o principal órgão responsável na realização de ações de promoção e fomento do turismo.

“indústria” do *axé music* (VIEIRA, 2004). O modelo de gestão de SCT, marcado pela pouca transparência e difícil acessibilidade foi uma das recordações do produtor *Big*. Em entrevista a este trabalho, *Big* afirmou: *Eu costumo brincar que [na] FUNCEB⁹², [na] Secretaria de Cultura [e Turismo], eu era barrado pelo porteiro!* Logo, o perfil de inacessibilidade era um sinônimo de SCT, na visão deste agente do segmento *rocker* independente.

Carolina Santos (2009), em sua dissertação de mestrado, apresentou uma análise das principais ações da SCT na área da música entre 1995 e 2006. Nesse estudo, a autora cita a criação pela SCT dos selos “Sons da Bahia” e “Emergentes da Madrugada”⁹³, os quais tinham por objetivo efervescer o mercado musical e/ou revelar artistas da Bahia de pequeno porte.

No que se refere ao “Sons da Bahia” – criado em 1996 –, esta autora apresentou uma quadro constando uma relação de 61 artistas descritos ao lado dos respectivos discos (boa parte coletâneas), com lançamentos datados entre os anos de 1996 e 2004. Dentre os discos patrocinados, chama a atenção a Coletânea Jorge Amado – lançada em 1999 –, na qual constam nomes de artistas como Lenine, Sandra de Sá, Pedro Luís e a Parede, Fafá de Belém e Frejat. Todos estes artistas gozavam de certo respaldo no mercado musical nacional e nem sequer baianos eram.

De acordo com os quadros apresentados pela autora, o *axé music* também apareceu enquanto gênero musical relacionado a alguns artistas, que receberam apoio da SCT na gravação da coletânea referida: Banda Eva, Cátia Guima, Márcia Short, etc. Ora, todas as três também gozavam de algum respaldo no mercado musical baiano, sem contar que o segmento musical referido já gozava de privilégios. Ainda assim, a lista apresentou algumas obras contempladas de artistas do segmento independente, principalmente da música erudita e do *jazz* baiano, como: *Ave-Marias* (1996) da Andréa Daltro, *Courana* (1998) do grupo Garagem, *Forças d’Alma* (1998) de Tutty Moreno, dentre outros.

Já o selo “Emergentes da Madrugada” geralmente é lembrado com ênfase por autores, artistas, produtores e jornalistas, quando se referem à história⁹⁴ da produção independente baiana. Criado a partir de uma parceria entre a WR e a Secretaria de Cultura e Turismo, este selo tinha por meta proporcionar tanto uma gravação profissional quanto a prensagem e a distribuição de discos, abarcando artistas com pouco apelo “comercial” ou que estavam em

⁹² Em 1995 a FUNCEB, que até então fazia parte da Secretaria de Educação e Cultura, foi incorporada à SCT, tendo sido o principal órgão responsável pelo planejamento e execução das ações culturais desta Secretaria.

⁹³ Carolina Santos (2009) apresenta ainda o selo “Ponto de Partida”, o qual “teve como principal objetivo o lançamento de novos talentos” (SANTOS, 2009, p.97). Este selo teve somente três discos lançados entre 2003 e 2004: o CD homônimo da Banda de Boca (2003); CD *Canções Joaninas* (2003) de Targino Gondim e o CD *Pela Avenida* (2004) do grupo Los Baganas.

⁹⁴ Várias também são as autoras que relatam a importância do selo “Emergentes da Madrugada” para a cena independente baiana: Paulafreitas (2007), Borges e Vivas (2014), Cruz (2014), etc.

fase inicial da carreira. Entre 1998 e 2005, 36 discos foram gravados nos estúdios da WR, em horários vagos na madrugada. O selo Emergentes da Madrugada lançou discos como: *Entre* (1998) do grupo Dr. Cascadura; o *Ningira, ouro, poeira e luz* (1999) do Afoxé Filhas D'Oxum; o *Vatapá da Veia* (1999) do Barravento; dentre outros⁹⁵ (SANTOS, 2009).

QUADRO 2. Álbuns lançados pelo selo Emergentes da Madrugada nos anos 1990

ANO	TÍTULO DO CD	ARTISTA	GÊNEROS MUSICAIS	
1998	CD Cláudia Moura	Cláudia Moura	MPB	
1998	CD Entre	Dr Cascadura	Rock	
1998	CD Minerva e Lira Morrense	Filarmônica Morro do Chapéu	Marchas	Dobrados
1998	CD Palmyra e Paulo Levita	Palmyra e Paulo Levita	Bossa Nova	MPB
1999	CD Barra Manteiga	Barra Manteiga	Música Infantil	
1999	CD Dendê Diet	Dendê Diet	MPB	Pop
1999	CD Fim de Tarde	Teça e Tota	Música Erudita	
1999	CD Luz para novo milênio	Monjas Beneditinas do Mosteiro do Salvador	Canto Gregoriano	
1999	CD Ningira, ouro, poeira e luz	Afoxé Filhas D'Oxum	Música Afro - Baiana	
1999	CD Transparência	Geová Nascimento	Jazz	
1999	CD Vatapá da Veia	Barravento	Samba	

Fonte: SANTOS, 2009, p.139.

⁹⁵ Na década de 2000 pode-se destacar o disco *João Pequeno de Pastinha* (2000) de João Pequeno, o *Heartfelt Sessions* (2000) do Dead Billies, o disco homônimo de Marilda Santana (2002), o *Mata Atlântica* (2003) de Nengo Vieira e Tribo D'Abraão, o *Samba de roda das baianas de Cachoeira* (2004) do Samba de Dona Dalva, dentre outros.

Entretanto, considero que, ainda que os selos “Sons da Bahia” e “Emergentes da Madrugada” tenham sido importantes no fortalecimento de uma gama de artistas baianos sem poder econômico e/ou em fase inicial da sua carreira, a lógica de escolha desses artistas se assemelha ao processo ocorrido com a edição de discos da FUNCEB no início da década de 1980. O processo de seleção foi norteado pelo “gosto pessoal”/ “indicações” dos gestores responsáveis por esses projetos. Outra questão é o fato de que o raio de abrangência ficou restrito, sobretudo, à Salvador, atingindo em menor parte o Recôncavo baiano e a Chapada Diamantina. Logo, não se trataram de ferramentas abrangentes no que concerne a atingir o estado da Bahia como um todo, muito menos de processos “democratizados” de escolha dos grupos.

Seria um equívoco não abordar a harmonização da SCT com as tendências neoliberais, que norteavam as políticas culturais em nível nacional, como já havíamos narrado na seção anterior. A versão local para a Lei Rouanet foi o Programa Estadual de Incentivo à Cultura (Fazcultura), inaugurado em 1996. O programa foi criado com o objetivo de estimular empresas a patrocinarem projetos culturais contidos num rol de oito grandes áreas⁹⁶, através de incentivos fiscais concedidos pelo Estado (SANTOS, 2009; VIEIRA, 2004). Assim, permitia que agentes culturais enviassem o projeto para o programa e após uma fase de avaliação e sugestão de ajustes (formada por uma comissão indicada pelo governador), era emitido um “atestado”, que permitia ao proponente buscar parcerias com possíveis empresas patrocinadoras. O orçamento total de cada projeto poderia ter um limite máximo de 80% de renúncia fiscal do Estado e 20% de investimento direto das empresas privadas⁹⁷.

Mariella Vieira (2004) fez um estudo profundo sobre o caso do Fazcultura e suas ações de patrocínio entre 1997 e 2002. Segundo a autora, de um total de 768 projetos patrocinados no período analisado, 177 foram direcionados à área da música, sendo esta a área com a segunda maior quantidade de projetos patrocinados⁹⁸. Em analisando os projetos patrocinados nesta área, Vieira (2004) vislumbrou que havia “produções de realizadores que não se inscrevem no circuito da produção já consagrada” (VIEIRA, 2004, p.195). Ainda

⁹⁶ Segundo Vieira (2004), as 8 áreas foram: 1. artes cênicas, plásticas e gráficas; 2. cinema e vídeo; 3. fotografia; 4. literatura; 5. música; 6. artesanato, folclore e tradições populares; 7. museus; 8. bibliotecas.

⁹⁷ Cabe apontar, que os 80% de renúncia fiscal do Estado para aplicação num dado projeto seria descontado de um máximo de 5% (hoje esse valor é de 3%) do valor total pago de ICMS pela empresa, a cada recolhimento desse imposto. Por exemplo, caso uma empresa pagasse R\$ 1.000.000,00 de ICMS, o máximo de R\$ 50.000,00 poderia ser utilizados para ser aplicado em um dado projeto do Fazcultura. Ou seja, esses R\$50.000,00 seria equivalente aos 80% de renúncia fiscal estatal. Neste caso, o valor máximo total deste projeto seria de R\$ 62.500,00, dos quais, R\$50.000,00 representaria os 80% de renúncia fiscal estatal e os R\$ 12.500,00 restantes equivaleriam aos 20% a serem investidos diretamente pela empresa patrocinadora, completando assim 100%.

⁹⁸ A primeira área mais patrocinada foi “Artesanato, folclore e tradições populares”, a qual teve um total de 274 projetos aprovados no período de 1997-2002 (VIEIRA, 2004).

assim, ela dá sinais que sugerem que os segmentos musicais mais favorecidos foram aqueles ligados ao grande mercado – e aqui depreende-se que neste grande mercado se incluía o *axé music*. Segundo a autora:

A falta de critérios para a distribuição de recursos por área provocou algumas distorções como a alta concentração dos recursos para atividades ligadas à produção de eventos carnavalescos e juninos, principalmente entre o período de 1997 a 2000. Como essas são as atividades que recentemente tornaram-se as grandes vedetes da indústria cultural baiana – portanto, potencialmente auto-sustentáveis pelos seus próprios dispositivos organizativos – concorreram para o esgotamento, cada vez mais rápido, da cota reservada à renúncia fiscal (VIEIRA, 2004, p.182).

O estudo de Vieira (2004) aponta uma série de dissensos nos procedimentos do Fazcultura, os quais contribuíam para que este programa fosse visto com desconfiança por uma parte do setor artístico-cultural. Uma das principais controvérsias se referia à possibilidade de instituições públicas (fossem estatais e/ou municipais) submeterem projetos para captarem verbas do programa. Ora, tendo em vista a força institucional que esses órgãos possuíam, obviamente seria uma disputa desproporcional frente a um agente captador “comum”, no que concerne à busca por possíveis empresas patrocinadoras. Outra insuficiência se referia ao fato de que as normas do Fazcultura não proibiam expressamente que os membros do conselho curatorial do programa pudessem se inscrever enquanto proponentes de projetos (VIEIRA, 2014).

Portanto, a falta de respaldo no que concerne à insuspeição do Fazcultura era comum entre alguns produtores do circuito independente. Vários são os relatos sobre as dificuldades em estabelecer parcerias com as empresas patrocinadoras, pois estas entidades não tinham interesse de atrelar suas marcas aos produtos do circuito. A empresa patrocinadora *queria que tivesse agregado ali era Ivete [Sangalo], era o que tivesse no “top”*, revelou Big. Ademais, mesmo que o projeto fosse aprovado e ajustado pela comissão do Estado, ter de fato um projeto patrocinado era algo quase inalcançável. Embora o depoimento da produtora Fernanda Bezerra⁹⁹ se refira aos anos 2000, serve-nos enquanto reflexo de como o Fazcultura vinha sendo tocado desde 1996:

Quando eu entrei na faculdade [2003], você ter um projeto patrocinado pelo Fazcultura [...] era uma festa! Mesmo você não tendo patrocinador, só de [...] ter sido o projeto aprovado... Não tinha ninguém pra pagar, mas era festa, porque era muito difícil. O acesso à informação era uma coisa muito confusa (BEZERRA, 2019).

É bem verdade, que houveram outros programas criados pela SCT nos anos 1990 e que perduraram nos anos 2000, os quais se destacaram pela promoção de shows musicais,

⁹⁹ Fernanda Bezerra é diretora da Maré Produções, empresa que realiza ações culturais na área de música, teatro, literatura, etc. Dentre alguns projetos que a Maré Produções toca na área da música independente estão: o Festival Sangue Novo, Caravana da Música, Trio Respeita as Mina, agenciamento da carreira da cantora Larissa Luz, etc.

como o “Pelourinho Dia e Noite” e “Sua Nota é Um Show”. Ainda que tenham sido programas de repercussão, considero que seus objetivos estavam pouco preocupados em efervescer o desenvolvimento de um mercado musical baiano como um todo, ainda mais, se levarmos em conta que tais programas eram restritos à capital do estado. No caso do “Pelourinho Dia e Noite”, por exemplo, era óbvia a intenção de dinamizar as atividades culturais no centro histórico com vistas a reforçar a lógica “turismo-cultura”, tendo em vista que esta área da cidade representava/representa um dos principais pontos turísticos de Salvador.

Ainda que diante de tantos obstáculos, não seria de mal grado lembrar um dos maiores trunfos da década de 1990 no campo da produção independente baiana: o disco *Fogo na Babilônia*. Com esta obra, Sine Calmon e Morrão Fumegante – grupo de *reggae* da cidade de Cachoeira – alcançou uma faixa de 100 mil unidades vendidas, as quais foram intermediadas pela gravadora independente paulista Atração Fonográfica¹⁰⁰. O grupo foi ainda mais catapultado após a repercussão da composição Nayaming Blues (Trem do Amor), no carnaval de Salvador de 1998. A canção, além de ter figurado entre as cinco músicas mais pedidas nas rádios Piatã FM e Itapoan FM¹⁰¹, foi premiada com o Troféu Dodô e Osmar¹⁰² na categoria “Música mais Executada”. Tendo em vista que em 1998 tanto o carnaval de Salvador, quanto a produção musical baiana estava sob a égide do *axé music*, podemos considerar que foi louvável uma banda independente de *reggae*¹⁰³ proveniente do interior da Bahia, mesmo sem dispor do suporte financeiro que aquela indústria possuía, ter atingido o sucesso no principal “palco” a céu aberto do estado.

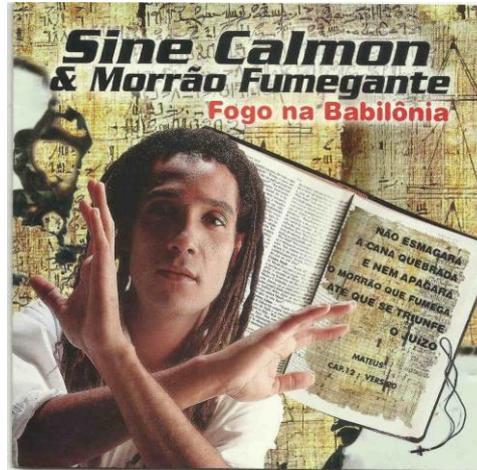
¹⁰⁰ Segundo Eduardo Vicente (2002) a Atração Fonográfica se tratava, na década 1990, de uma gravadora independente brasileira de médio porte.

¹⁰¹ Ver matéria “Reggae-star infesta rádios e empolga musa do axé”. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff25029815.htm>. Acesso em: 1 de junho de 2019.

¹⁰² O Troféu Dodô e Osmar é uma premiação criada em 1992 pelo grupo midiático A TARDE, para laurear as canções, artistas e blocos de maior reverberação no carnaval baiano.

¹⁰³ Antes da premiação de Nayaming Blues, a Bahia já tinha um forte e sólido histórico afetivo com a música *reggae*, desde a década de 1970. Não só a musicalidade, mas também a identificação com os discursos pan-africanistas, sociais, etc., foram absorvidos tanto pelos Blocos Afro quanto por uma infinidade de artistas e grupos baianos que flertaram ou assumiram enquanto representantes deste gênero. Dentre estes, um dos artistas mais icônicos deste gênero é o cachoeirano Edson Gomes, o qual lançou, em 1988, seu primeiro álbum – *Reggae Resistência* – pela EMI, seguidos por *Recôncavo* (1990), *Campo de Batalha* (1992), *Resgate Fatal* (1995), dentre outros. Destaque para as canções “Malandrinha”, “Fala Só de Amor”, “Lili”, “Árvore”, “Campo de Batalha”, etc., as quais estiveram presentes nas programações de algumas rádios FM baianas, principalmente, durante a primeira metade da década de 1990. Para uma percepção mais ampla sobre o *reggae* na Bahia, sugiro a leitura de Falcón (2009) e Mota (2008).

FIGURA 15. Capa do CD Fogo na Babilônia (1997) de Sine Calmon e Morrão Fumegante



Fonte: produto.mercadolivre.com.br/MLB-749652994-cd-sine-calmon-e-morro-fumegante-fogo-na-fgfbabilnia93462-_JM

Aliás, se fizermos um recorte para as cidades do interior da Bahia, as dificuldades sofridas pelos artistas independentes eram redobradas. Além de não estar inclusa de forma ampla e efetiva no raio de ações e ferramentas de apoio voltadas pra música da SCT, de não possuir equipamentos de cultura, o acesso a uma mídia que propagasse um conteúdo musical fora do *mainstream* também era limitado. Por exemplo, Salvador, enquanto capital do estado, reunia algumas instituições, que minimamente lhe garantiam o acesso a uma programação dita “alternativa”, a exemplo de teatros TV Educativa (TVE) e a Rádio Educadora¹⁰⁴ – emissoras de TV e rádio públicas – e MTV-Salvador¹⁰⁵. Fora de Salvador os sinais de transmissão desses equipamentos ou eram muito deficitários ou nulos, sendo que o domínio do conteúdo veiculado era exercido – e é até hoje – pela Rede Bahia, afiliada à Globo. Inclusive, esta emissora também estava associada ao *axé music* e retroalimentava em sua programação o “sucesso” deste segmento musical. Não à toa criou em 1999 o Festival de Verão Salvador¹⁰⁶,

¹⁰⁴ A Rádio Educadora, fundada em 1978, e a TVE, fundada em 1985, são emissoras públicas do Estado da Bahia e fazem parte do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB). Embora, essas emissoras dessem/deem atenção à produção musical independente baiana durante a década de 1990 – e de certa forma, desde suas fundações – é de se levar em conta que sua audiência não é alta em comparação com outras emissoras mais populares, além do seu raio limitado de incidência sobre o estado da Bahia como um todo, algo que perdura até hoje.

¹⁰⁵ Embora, não tivesse uma programação local fixa, a MTV-Salvador possuía alguns programas que tiveram gravação na cidade – o Luau MTV, por exemplo – e que eram transmitidos na programação da MTV-Brasil. Por ventura, alguns grupos de *rock* soteropolitanos participavam dessas gravações. Segundo o site [pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_antigas_emissoras_da_MTV_Brasil), a MTV-Salvador foi inaugurada em 1997 e fechada em 2013. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_antigas_emissoras_da_MTV_Brasil. Acesso em: 1 de junho de 2019.

¹⁰⁶ Informações sobre o 1º Festival de Verão Salvador disponíveis em pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Ver%C3%A3o_Salvador. Acesso em: 1 de junho de 2019.

que em sua primeira edição teve na grade artistas como: Daniela Mercury, Cheiro de Amor, Banda Eva, É o Tchan, etc.

Ademais, é de se atentar que os impactos da internet sobre a produção independente baiana só vão ser sentidos de modo mais amplo a partir da década de 2000. O depoimento do produtor Gilmar Dantas¹⁰⁷, concedido a este trabalho, é revelador:

A internet é fundamental, né?![...] Principalmente no interior, né?! Que não tinha acesso a MTV e outros canais mais famosos [...]. Esse início dos anos 2000, que a internet começou a ficar mais popular, foi fundamental. Sites como “bahiarock”, plataformas como o “Orkut”. Esse início dos anos 2000 aqui em Vitória da Conquista – 2004 principalmente –, os shows eram divulgados totalmente pelo Orkut. Eu lembro que no ano de 2004, você não precisava muito fazer material gráfico (impresso). Você tinha o Orkut ali que era fundamental [...]. Os blogs, fotologs [...] eram plataformas essenciais pra achar uma banda nesse início dos anos 2000 (DANTAS, 2019).

A própria Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), atesta que só a partir de 2001 o IBGE começou a aferir o percentual de domicílios brasileiros possuidores de microcomputador e com acesso à internet, sendo constatado naquele ano que somente “12,6%” dos domicílios possuíam este bem, destes, apenas “8,6%” tinham acesso à rede (IBGE, 2002, p.35). É importante salientar que em 1999 o salário mínimo no Brasil era de R\$ 136,00 e o valor a ser desembolsado para se ter um microcomputador ultra básico raramente saíria por menos de R\$1.500,00. Logo, estes dados sugerem o pensamento de que a internet nos derradeiros anos de 1990 era muito restrita às classes mais abastadas da população. Ademais, tendo em vista a histórica concentração de renda na Bahia, com Salvador e sua região metropolitana representando aproximadamente 46,7% do PIB baiano, é de se inferir que o acesso à internet era muito pouco alastrado no interior do estado (SEI, 2007). Enfim, a revolução dos programas P2P – aludida no início deste capítulo – vai sendo pouco a pouco apropriada no Brasil como um todo, a partir da virada do século. Deste modo, cabe avançar até a próxima seção para que haja uma compreensão do papel dos avanços da informática, dentre outros fenômenos relevantes, que influíram sobre para o fortalecimento do circuito musical independente brasileiro.

2.3 Ensaaiando saltos

Como vimos na segunda seção deste capítulo, a crise econômica ocorrida no começo do segundo governo FHC (1999) e o aumento da pirataria contribuíram para a queda do

¹⁰⁷ Gilmar Dantas Silva faz parte do Coletivo Suíça Baiana, em Vitória da Conquista. Ele é produtor do Festival Suíça Baiana, foi presidente do Colegiado Setorial de Música da Bahia no segundo mandato deste colegiado, além de ser representante da pasta de música no Conselho de Cultura do Estado da Bahia.

desempenho da indústria fonográfica brasileira. A relação entre a internet e adventos como o MP3, redes P2P, redes sociais, barateamento dos processos de gravação, aprimoramentos dos gravadores de CD's, dentre outros, também foram decisivos sobre os resultados de vendas das *majors*. Segundo dados da ABPD as vendas de suportes físicos (CDs, DVDs, etc.) apresentaram declínio de um total de 94 milhões de unidades em 2000 para 24,7 milhões de unidades em 2010; uma queda percentual pouco maior que 73%. É bem verdade que a indústria tentou apostar no mercado de DVD's musicais como uma possível salvação da indústria, tendo atingido um crescimento de vendas de 100% entre 2003 e 2004, entretanto este suporte não foi forte o suficiente para sustentar a indústria (ABPD, 2005; ABPD, d).

Durante a década, os relatórios anuais da APBD, repetitivamente, atribuíam os maus resultados aferidos às reproduções ilegais via meio físico e *online*. Em 2003 a pirataria representava 52% do mercado de CD's, DVD's e VHS musicais, ranqueando o Brasil na nona posição dos países¹⁰⁸ prioritários no combate à pirataria pelo IFPI. Os dados relativos ao ano de 2004, por exemplo, revelam que houve uma redução de 60 mil empregos e 2500 pontos de vendas fechados no setor devido, principalmente, às falsificações. Enquanto na primeira metade da década de 2000 os relatórios da ABPD geralmente atribuíam o termo “digital” à pirataria, em 2008 a entidade já parecia entender que as vendas digitais se tratavam de um bom negócio. Houve um crescimento de 79,1% das vendas digitais (telefonia móvel e internet) de música entre 2007 e 2008, tendo sido o mercado de música digital legal gerador de 12 % das receitas com música gravada em 2008 (ABPD, a; ABPD, b; ABPD, c).

É de se levar em conta o fato de que as *majors* custaram a entender que havia uma profunda mudança de paradigma nos anos iniciais da década de 2000, preferindo se concentrar primeiramente no combate à pirataria do que em uma adaptação comercial ao processo de digitalização da música. Enquanto isso, surgiram algumas empresas que se especializavam em investimentos ligados à internet e se lançavam no comércio de música virtual, tendo em vista às transformações que estavam sendo realizadas no campo das tecnologias digitais. Destaque para a plataforma *imusic.com.br*, que foi criada ainda no ano de 2000, sendo a primeira grande intermediária de venda e distribuição legal de música *online* brasileira. Num primeiro momento, o catálogo de vendas deste site era formado exclusivamente por músicas de artistas ligados às mais importantes gravadoras independentes do país à época: Trama, Biscoito Fino e Indie Records. Logo em seguida passou a vender

¹⁰⁸ Os outros nove países eleitos pelo IFPI como prioritários no combate à pirataria foram Paraguai (99%), China (85%), Indonésia (80%), Ucrânia (68%), Rússia (66%) México (60%), Paquistão (59%), Índia (56%) e Espanha (24%) (ABPD, 2005).

também músicas licenciadas pelas *majors* instaladas no país, além de contar com o repertório de alguns artistas autônomos (BANDEIRA, 2004; MARCHI, 2006; MARCHI, 2011).

Ao mesmo tempo, pode-se citar a criação de sítios eletrônicos como a Trama Virtual¹⁰⁹ (2001) e Palco MP3 (2003) enquanto espaços essenciais para que artistas e grupos iniciantes ligados ao universo independente disponibilizassem suas músicas na rede. Pra além de um repositório de músicas, esses *sites* funcionavam como uma espécie de rede social musical, na qual as bandas e artistas inscritos tinham a oportunidade de: (a) oferecer gratuitamente o *download* de suas músicas; (b) disponibilizar acesso às informações sobre suas carreiras; (c) realizar bate-papos e participar de fóruns; etc. Assim, os artistas independentes vislumbravam nessas novas ferramentas uma ótima oportunidade para distribuir e divulgar seus trabalhos sem a obrigação de recorrer às mídias tradicionais.

É bem verdade que o acesso à rede nos anos 2000 não chegou nem a 50% da população, ainda assim, foi verificada uma grande expansão do acesso à internet durante esta década. O IBGE atesta que em 2005 foram registrados 31,9 milhões de pessoas que acessaram a internet, seja através de *lanhouses*, seja através de microcomputadores ou outros dispositivos pessoais. Já em 2009, este contingente havia aumentado para 67,9 milhões de usuários: uma elevação de 112,9 % de acessos no período (IBGE, 2009). A internet foi utilizada como um meio mais barato e acessível para escoar a produção musical de alguns artistas e também contribuiu na facilitação do contato entre artistas e público. Em seus depoimentos para este trabalho, os produtores Joilson Santos e *Big* disseram ter sido o ano de 2005 um divisor de águas para a expansão da internet e fortalecimento desta ferramenta no âmbito da produção independente. Joilson, que à época atuava principalmente como músico, relembrou na entrevista concedida a este trabalho:

A internet começa a ganhar força a partir de 2005. As redes, as questões de facilidade de conexão vai [sic] se ampliando. Começa a surgir algumas plataformas como Myspace, a Trama Virtual – que eram plataformas como se fossem “mini-sites” onde as bandas iam divulgar seus trabalhos [...] – e o Palco MP3, que na época ainda era forte, enfim. Aqui na Bahia, a galera tava se valendo disso igual nos outros estados – tentando utilizar a internet como propulsora do seu trabalho. E a partir de 2005 isso ganha mais força, aí começa a surgir uma rede social mais forte como o Orkut¹¹⁰, que dava um outro impulsionamento também. E a gente – eu já como

¹⁰⁹ A Trama Virtual foi uma plataforma ligada à gravadora independente Trama, que funcionou entre 2001 e 2013. Com uma proposta inovadora para a época, a Trama Virtual era um tipo de holofote para a divulgação dos trabalhos de quaisquer artistas e bandas que se inscrevessem na plataforma. Possuir um perfil na Trama Virtual não estabelecia uma relação de vínculo contratual entre a gravadora e tais artistas. Ainda assim, a plataforma chegou a remunerar os artistas e bandas de acordo com os *downloads* realizados, os quais eram pagos por empresas patrocinadoras – uma vez que a descarga de músicas era gratuita para os ouvintes. A Trama possuía ainda o site trama.com.br, o qual disponibilizava, dentre outras coisas, informações sobre os artistas do *casting* desta gravadora.

¹¹⁰ O Orkut foi uma rede social criada nos Estados Unidos que, no entanto, ficou muito popular no Brasil e na Índia. Fundada em 2004 e descontinuada em 2014 chegou a ter mais de 30 milhões de usuários cadastrados no

músico dentro do Clube de Patifes desde 2001 – tentando entender essas mídias e como a gente fazia funcionar em função da banda, esses mecanismos (SANTOS, 2019).

Se por um lado, a internet teve um papel crucial no *impulsioneamento* da produção independente, por outro lado, a institucionalização foi um grande passo para a organização do setor independente, uma vez que agregou agentes importantes em torno de entidades com poder de barganha tanto mercadológica quanto política. Portanto, a criação de associações, tanto em nível nacional quanto em nível local, representou um marco para a organização do setor. Pode-se citar: a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), criada em 2002; a Associação Baiana de Selos Independentes (ABASIN), em 2005 e; a Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), em 2005.

A ABMI surgiu a partir da união das principais gravadoras independentes brasileiras. Instituída num contexto mais maduro e profissional do setor, a ABMI já nasceu sintonizada com as novas dinâmicas de comunicação possibilitadas pela internet, ainda assim, não se absteve de realizar encontros periódicos para fortalecer as trocas de informações entre os associados. Deste modo, a associação intencionava também ofertar cursos de capacitação e aperfeiçoamento com as *indies*, para se adequarem às transformações do cenário que estavam em curso – repleto de novidades tecnológicas. Ademais, a entidade tinha o intuito de representar, de modo orquestrado, os interesses das gravadoras independentes em mercados nacionais e estrangeiros, apresentando *castings* e mediando contratos com empresas do ramo e distribuidoras, quer fossem físicas ou plataformas de vendas *online*.

Em âmbito local, a criação da Associação Baiana de Selos Independentes (ABASIN) em 2005, por exemplo, foi uma demonstração que o mercado baiano já estava mais organizado e com uma estrutura de produção de discos mais acessível e dinâmica. Alguns artistas ligados ao circuito independente *rocker*, por exemplo, já conseguiam, minimamente, gravar um disco e ultrapassar o liame da precariedade – condição latente nas produções realizadas nos anos 1990. A associação foi formada da união entre a Atalho Discos, Estopim Records, BigBross Records, MUV Discos e Maniac Records (Paulafreitas, 2007). Segundo *Big* – representante da BigBross Records –, a ABASIN surgiu pois seus associados perceberam *a importância de se juntar em grupo, de mostrar que tinha muita gente fazendo*

Brasil. Dentre várias funcionalidades, o Orkut foi muito utilizado como canal para que os usuários trocassem informações sobre música, disponibilizando inclusive *links* para baixar discos. Uma das principais “comunidades” brasileiras relacionadas a *downloads* de música – *Discografias* – chegou a ter 921 mil usuários. Em 2009 esta comunidade foi desativada por problemas relacionadas a direitos autorais com a APCM (Associação Antipirataria Cinema e Música) (G1.COM.BR,2009).

ao mesmo tempo, de chegar com números [na] SECULT¹¹¹ e editais, etc. Dessa maturação de mercado pode-se apontar, por exemplo, o fato de artistas que tinham relação com o selo BigBross Records – como Cascadura, Retrofoguetes, Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta – despontarem enquanto importantes expoentes ligados à música independente soteropolitana, ainda na primeira metade da década de 2000 (PAULAFREITAS, 2007).

Por sua vez, a ABRAFIN surgiu da união dos principais festivais de música independentes¹¹² existentes à época. A implementação deste órgão foi o reflexo do amadurecimento do setor de música, diante do movimento de proliferação de festivais¹¹³ ligados a esse setor, que já vinha ocorrendo desde a década de 1990 e se intensificou na década de 2000. As possibilidades geradas pelas redes digitais e a reestruturação cada vez mais latente da fonografia desvelavam um novo comportamento no ramo musical, no qual os artistas e produtores já não vislumbravam no *mainstream* o principal objetivo das suas carreiras, nem ficavam esperando um contrato de uma *major* “cair do céu” (HERSCHMANN, 2010).

Para que um festival fosse associado à ABRAFIN era exigido: (a) um mínimo de três edições realizadas; (b) não ser dominado por grandes veículos de comunicação ou grandes empresas; (c) possuir autonomia na construção da sua grade; (d) um mínimo de 75% de artistas sem contratos com *majors*; dentre outros requisitos. Entre as diversas ações que foram desempenhadas por este órgão, é de se apontar o empenho na ordenação e catalogação dos festivais independentes no Brasil que estavam associados ao órgão. Assim, a entidade criou um calendário anual de festivais com a pretensão de otimizar a disposição da realização dos eventos, com vistas a harmonizar as datas dos eventos e evitar “choques” (HERSCHMANN, 2010). Por vezes, a ABRAFIN chegou também a ter atuação política frente ao Ministério da Cultura com vistas a conseguir melhorias para o setor da música independente, além de

¹¹¹ Em 2005 não havia ainda na Bahia a SECULT (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia). Ou seja, a Secretaria que *Big*, provavelmente, se referiu foi a SCT.

¹¹² 14 festivais fizeram parte da formação inicial da ABRAFIN, dentre eles o Abril Pro Rock (Recife), Calango (Cuiabá), Mada (Natal), Demo Sul (Londrina), Bananada (Goiânia), Feira da Música (Fortaleza), etc. No início de 2009 contabilizava-se 38 festivais associados. Em 2011, 13 importantes festivais associados – entre eles, alguns fundadores – se desligaram da ABRAFIN, movidos por críticas relacionadas à subserviência da entidade aos interesses do Circuito Fora do Eixo (ROLLING STONES, 2012). Deste modo, em 2012 a ABRAFIN foi descontinuada, gerando duas grandes organizações: a Rede Brasil de Festivais – ligada ao Fora do Eixo – e a Festivais Brasileiros Associados, que contou com alguns dos festivais dissidentes da ABRAFIN.

¹¹³ Herschmann (2010) reconheceu a importância dos festivais no que concerne à contribuição para a circulação e consagração dos artistas independentes, ainda assim, ponderou que “são eventos muito pontuais e não ‘resolvem’ o desafio da sustentabilidade, não permitem ao artista ou banda construir um mercado expressivo, capaz de proporcionar condições o ano todo para que possam viver apenas dedicados ao seu trabalho. Aliás, mesmo as bandas mais populares e que conseguem estar em boa parte dos eventos do calendário da Abrafin (e em festivais isolados de grande expressão) não podem viver exclusivamente da música. Por isso boa parte desses atores desempenha outras funções profissionais dentro e fora do universo da música” (HERSCHMANN, 2010, p.100-101).

estabelecer parcerias com empresas – principalmente a Petrobrás¹¹⁴ – com o intuito de arrecadar patrocínios para realização dos principais festivais associados.

2.3.1 O Circuito Fora do Eixo

Para além da criação da ABMI e da ABRAFIN, considero que o surgimento do Circuito Fora do Eixo (FdE), em 2005, foi uma iniciativa fundamental para a ramificação da produção musical independente Brasil adentro. Esta rede representou um ponto de inflexão substancial no processo de compartilhamento de conhecimentos, práticas e tecnologias que abrangiam o âmbito da produção musical. Formado por uma extensa cadeia de coletivos culturais, o FdE aproveitou-se da internet para dinamização das trocas de informações entre os entes associados a esta cadeia. Assim, confeccionou um amplo mapeamento, repositório, listas e fóruns de discussão com dados disponíveis sobre coletivos, produtores, festivais, casas de shows e eventos, dispondo de “filamentos” espalhados em quase todas as unidades federativas da união. Driblando a previsível rota do mercado musical – focada principalmente nos estados do Sudeste –, o FdE contribuiu para a circulação de bandas e excitação de cenas musicais e festivais em rincões que, até então, eram desconhecidos pelos principais centros de produção musical do país. Em depoimento a este trabalho, o produtor *Big* afirmou que sua parceria com o FdE permitiu que os discos do selo *BigBross Records*, chegassem *no Acre, no Amapá, em Rondônia*. Já Luciano Matos constatou que até então era difícil ver uma *banda do interior do Paraná, banda do Amapá, banda de lugares que você nunca viria, circulando pelo país*.

Isto auxiliou na formação de rotas de circulação de baixo custo para as bandas. Ademais, representou um apoio fundamental para a formação e capacitação de público e agentes ligados ao referido setor, principalmente em diversas cidades interioranas e locais periféricos, os quais tinham cenas pouco profissionalizadas. O Feira Coletivo (Feira de Santana) e o Coletivo Suíça Baiana (Vitória da Conquista), ambos criados em 2009, são notórios exemplos de coletivos¹¹⁵ no estado da Bahia, que surgiram espelhados nessa experiência. Dentre as atividades realizadas por tais coletivos pode-se citar, respectivamente, o Feira Noise Festival e o Festival Suíça Baiana.

¹¹⁴ A Petrobrás foi a maior empresa pública patrocinadora da cultura na década de 2000.

¹¹⁵ Pode-se citar outros coletivos que foram ligados ao FdE, hoje extintos, como o Borda da Mata de Jequié, o Capivara Coletivo Cultural de Camaçari e o Quina Cultural de Salvador. Outro coletivo importante é o Boom Clap, de Salvador, que fez parte da Rede Fora do Eixo. Hoje continua em atividade, mas sem estar atrelado à Rede.

Joilson Santos – principal articulador do Feira Coletivo – apontou sua percepção sobre a contribuição do FdE para o mercado musical independente, além do mais, revelou ter utilizado alguns mecanismos da rede para a circulação da sua banda:

Pra mim, o Fora do Eixo é fundamental. Sem o Fora do Eixo não existira esse mercado médio de música¹¹⁶. [...]. Sem o Fora do Eixo, a gente não teria desenvolvido – eu digo “a gente”, que trabalha com música independente no Brasil inteiro – [...] uma estrutura de aprendizado de produção cultural no Brasil. O Fora do Eixo formou muita gente. Muita gente aprendeu a partir do compartilhamento de informações, de conteúdo, que o Fora do Eixo conseguiu canalizar nesses coletivos. [...]. Essa galera se profissionalizou [...], a partir do exercício prático de fazer cultura, de fazer festival, de fazer evento, de fazer show, de comunicar eventos¹¹⁷. [...]. O Fora do Eixo começou a desenvolver [...] e impulsionar turnês pelo Brasil. Megas turnês se beneficiaram desses pontos, desses coletivos que a rede tinha. [...]. Quando uma banda queria rodar pelo Brasil você tinha uma lista de contato com mais de 100 cidades e aí era muito mais fácil você montar uma turnê a partir desses contatos. [...]. Quando a gente [a banda Clube de Patifes] montou uma turnê foi tudo a partir dessa rede. A Maglore fez uma turnê logo no começo que foi, sei lá, tipo trinta shows [...] e foi tudo a partir do Fora do Eixo também. Então, esse mercado ele cresceu, foi se desenvolvendo (SANTOS, 2019 b).

É bem verdade que, ainda que os coletivos ligados à rede gozassem individualmente de uma certa autonomia nas suas organizações e decisões, à imagem do FdE como um todo ficou marcada por algumas situações polêmicas. A principal referia-se às condições da hospedagem, alimentação e infraestruturas de shows oferecidas, além da política de não pagar cachês¹¹⁸ às bandas – principalmente grupos iniciantes – que tocavam em festivais e shows promovidos pelo FdE, até mesmo em ocasiões de eventos financiados com recursos públicos e/ou privados. Críticas se voltaram também ao fato de que, enquanto o FdE propagava um discurso favorável à horizontalização nas relações e ordenação do coletivo, havia uma centralização das decisões e privilégios destinados a um núcleo duro da rede – que se concentrava principalmente no fundador, Pablo Capilé. Além do mais, surgiram depoimentos alegando situações de subalternização das relações de trabalho prestados por alguns agentes ligados à rede¹¹⁹.

¹¹⁶ A expressão “mercado médio de música” é muito utilizada no âmbito dos produtores e artistas ligados à música independente. Geralmente, esta expressão se refere ao “circuito” que está situado entre o *mainstream* musical e o *underground*. Ou seja, é um circuito que não sofre de níveis de precariedade absurdos (shows equipados com caixas Wattson, por exemplo), mas também não goza de uma estrutura “apoteótica” (com orçamento milionário e ampla divulgação dos conglomerados da mídia).

¹¹⁷ É importante frisar que não apenas a área da música foi desenvolvida com as ações do FdE, mas toda uma cadeia de linguagens ligadas à produção de eventos, como: design, fotografia, vídeo, produção, *roadies*, técnicos de palco, de som, etc.

¹¹⁸ Oposições se direcionaram também ao fato de alguns coletivos ligados ao FdE proporem o pagamento de alguns serviços com a moeda social criada pela rede: o cubo card. Na Bahia, embora não tenha sido criado uma moeda social, o Feira Coletivo e o Coletivo Suíça Baiana, também foram alvos de críticas relacionadas aos cachês.

¹¹⁹ Além das críticas movidas por artistas pernambucanos como China e Karina Buhr, tiveram repercussão as revelações da cineasta Beatriz Seigner e de uma ex-moradora da Casa Fora do Eixo, Laís Belini (ROLLING STONES, 2012; JORNAL GGN, 2013).

Condenações à parte, é fato também que as ideias de práticas colaborativas do Fora do Eixo¹²⁰ não foram tão bem absorvidas por alguns artistas¹²¹ e cenas que já estavam minimamente consolidadas no mercado. Como avaliou o gestor cultural Gilberto Monte¹²², em depoimento a este trabalho:

Nenhuma cidade que tenha um mínimo de estrutura sólida de mercado da música, como Salvador tem, o Fora do Eixo vai chamar a atenção. O Fora do Eixo não vai chamar atenção em São Paulo, não vai chamar a atenção em grandes capitais [...]. Salvador não tinha o melhor mercado pra música independente, mas tinha um mercado de música, e mesmo [este mercado de música] não sendo [voltado] pro mercado independente isso impacta na forma como o independente pensa. Mas, todos os lugares que tão fora desse modo de pensamento se valeram muito mais da rede do Fora do Eixo, porque precisavam e porque viam como conseguir resultados através dela (MONTE, 2019).

2.3.2 O Ministério da Cultura (MinC)

Tangenciando e contribuindo com todo esse processo, a reformulação do papel do Ministério da Cultura (MinC) sob as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira – durante o governo Lula (2003-2010) – também representou uma reviravolta, não só para o universo musical, mas para a cultura como um todo. Os avanços foram inúmeros: (1) maior inserção do Estado na esfera cultural e afastamento da perspectiva neoliberal presente nas gestões anteriores; (2) dilatação da compreensão de cultura, antes pautada apenas no campo do patrimônio e das artes consagradas; (3) criação de políticas pautadas numa proposição mais participativa e numa relação mais democrática entre Estado e sociedade civil; (4) descentralização das ações do Ministério enviadas principalmente para artistas e produtores e redirecionamento voltado para toda a sociedade; (5) proposição do compartilhamento das responsabilidades no campo da cultura entre federação, estados e municípios; (6) criação de instâncias de debate e organização como o Seminário “Cultura para Todos”, Câmaras Setoriais, Conferências Nacionais de Cultura, Fórum Nacional de Secretários de Cultura, etc.; (7) proposição de institucionalização das ações e discussões por meio do Sistema Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura, além de propor leis que visavam garantir investimentos

¹²⁰ Na atualidade, o Circuito Fora do Eixo não desempenha o mesmo protagonismo no universo da música independente se comparado à década de 2000. Hoje, a rede vem concentrando suas energias, principalmente, na Mídia Ninja – rede colaborativa de mídia que ganhou notoriedade nos protestos de 2013, devido à transmissão e cobertura descentralizada e em tempo real. Ainda assim, cabe ressaltar a experiência da inauguração da Casa Ninja em Salvador durante o verão de 2019, no qual promoveu, dentre outras coisas, debates, oficinas e shows da cena independente baiana.

¹²¹ Não foi o caso de Emicida, por exemplo, que lançou a mixtape *Emicidio* em parceria de distribuição com a Rede Fora do Eixo em 2010.

¹²² Gilberto Monte tem atuações como músico, compositor, produtor, gestor cultural, etc. Esteve na Coordenação de Arte e Tecnologia do Instituto Eletrocooperativa entre 2003-2006 e na Coordenação de Música da FUNCEB entre 2007-2011.

mínimos da união, estados e municípios para o setor, (8) maior atuação em âmbito nacional, etc. (CALABRE, 2007; MEIRA, 2016; RUBIM, 2010, SOTO et al, 2010)

A dilatação da compreensão do conceito de cultura permitiu que o ministério abraçasse manifestações que até então eram vistas apenas como “folclore” ou que nem mesmo eram reconhecidas como cultura. Assim, foram compreendidas as culturas “populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais etc.” (RUBIM, 2010, p.14). Por exemplo, se levarmos em conta que em 2003 as discussões sobre tecnologias digitais e internet ainda estavam engatinhando no Brasil, o fato deste órgão circunscrever a cultura digital ao seu rol de atuação era algo realmente ousado à época.

É louvável também o esforço em fazer tentar dirimir minimamente as desigualdades regionais relativas à distribuição de investimentos e atuação do referido órgão. Nesse sentido, o “Programa Cultura Viva”, implementado em 2004, foi um dos mais notáveis, devido principalmente à criação dos Pontos de Cultura. Através da seleção por meio de editais¹²³, este programa contemplou com recursos financeiros e consultorias, entidades que já tinham atuação precedente aos editais – principalmente estabelecendo conexões com culturas populares e tradicionais –, e situadas nos mais diferentes e distantes cantos do Brasil. Ademais, o MinC foi ainda mais audacioso ao obrigar tais Pontos a destinar um percentual destes recursos à compra de um kit multimídia. Dentre as parafernálias sugeridas pelo edital para instrumentalizar os Pontos de Cultura estavam inclusos “uma mesa com dois canais de áudio, filmadora, gravador digital, dois computadores para ilha de edição e software livre” (FERNANDES, 2010, p.167). A pretensão era que, com a aquisição desses equipamentos, os Pontos obtivessem “autonomia para produzir cds, vídeos, criar uma rádio, páginas na Internet, fazer circular a sua produção cultural e se manter em rede com outros Pontos” (FERNANDES, 2010, p.167).

Na Bahia, a ONG Instituto Eletrocooperativa foi uma entidade que teve atuação destacada durante a década de 2000 e que, à época, se tornou Ponto de Cultura. Situada no Pelourinho em Salvador, a Eletrocooperativa atuava, principalmente, no campo da produção musical em sintonia com a inclusão digital. Deste modo, eram ministrados cursos e oficinas de composição, arranjo, DJ, gravação, mixagem, masterização, produção de videoclipes,

¹²³ Aliás, a utilização de chamadas, prêmios e editais públicos foram ferramentas corriqueiras no processo de democratização das ações e recursos do MinC, além de compartilhar com a sociedade civil a responsabilidade no “fazer” cultura.

produção executiva, etc. O Instituto manteve, ainda, um selo¹²⁴ e uma plataforma digital para, sobretudo, divulgar os grupos formados ou capacitados nas suas dependências. Através dessas atividades, a ONG tinha como objetivo capacitar jovens de classes sociais menos abastadas com a possibilidade de geração de renda. Estabelecendo parcerias com alguns blocos afro – tal qual o Ilê Aiyê, Didá, Projeto Axé, Cortejo Afro, Muzenza, etc. – a entidade funcionou como um laboratório de experimentos entre música eletrônica e ritmos populares. Afrogueto, Império Negro¹²⁵ e Eletropercussiva foram alguns dos grupos que surgiram ou ganharam maior evidência após estabelecerem contato com a entidade, seja participando das atividades de formação, seja gravando discos, videoclipes, etc. Em depoimento a este trabalho, Gilberto Monte, que atuou no Instituto como coordenador de Arte e Tecnologia entre 2003 e 2006, falou sobre o período:

O fato do *boom* que se viveu no Brasil [...] de investimentos de cultura nesse período, isso movimentou um setor econômico. E as pessoas passaram a acreditar que era possível realizar coisas e a se estruturar e fazer coisas e projetos de uma forma mais eficiente, mais madura pra elas e pro setor [...]. A gente nunca tinha vivido isso antes no país. Então, isso gera desdobramentos, uma cadeia muito extensa e os frutos vão sendo percebidos anos depois, né?! No caso da Bahia mesmo, o papel que a Eletrocooperativa teve, antes dessa gestão [Jaques Wagner] e [em] paralelo, foi muito grande. [...]. Era uma ONG que era Ponto de Cultura [...]. Todo mundo passou por lá e lá foi um laboratório enorme de pegar essa música tradicional da Bahia e misturar com *soundsystem*, sabe?! [...]. Esse arquipélago institucional ali foi uma caldeira, um reator nuclear que fomentou uma geração, provocou uma geração que tinha capacidade e que teve força de trabalho e de execução pra se apropriar dessas ferramentas de apoio, dessas políticas que tavam sendo desenvolvidas nesse momento. E que, ora eles conseguiam algo através das instituições, ora era a batalha dele mesmo, ali no dia-a-dia do mercado. Uns vão ficando no caminho, outros ficam pra trás e outros avançam. E desses avanços que vão sendo dados, as novas gerações que vem depois vão vendo que é possível chegar naquele lugar (MONTE, 2019).

A reviravolta causada por essas novas vivências nos campos da organização, discussão e investimento na cultura revelava quão importante eram as mudanças de atuação e concepção do MinC. O exemplo profícuo de um Ministério ao mesmo tempo polivalente e democrático serviu de exemplo e gerou estímulo para que tanto no âmbito estadual, quanto no municipal, os governos e a sociedade civil debatessem e estivessem mais atentos à área cultural. Foi se espelhando nas concepções e experiências bem sucedidas do MinC, que foi implementada a

¹²⁴ Dentre vários discos lançados pela Eletrocooperativa, pode-se citar *Exijo Respeito* (2005) do Afrogueto, *Eletropercussiva* (2005) da Eletropercussiva e *Oxente!* (2007) da Império Negro.

¹²⁵ Afrogueto e Império Negro tiveram destaque, por exemplo, no Prêmio Hutúz – principal premiação do *Hip Hop* brasileiro da década de 2000. Afrogueto foi vencedor da categoria Grupo Norte-Nordeste do prêmio Hutúz em 2005 e em 2009 indicado à categoria Melhores Grupos Norte Nordeste da década. Já Império Negro foi indicado à categoria Videoclipe com *Desabafo do Trabalhador* (2008) em 2008. Lista dos contemplados no Prêmio Hutúz disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Hut%C3%BAz>. Acesso em 10 de julho de 2019.

Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) em 2007, após a eleição do governador Jaques Wagner. A partir deste marco, considero, por exemplo, que o Estado da Bahia estabeleceu com o circuito musical baiano uma nova “parceria”. Afastou-se um tanto dos segmentos que já gozavam de um respaldo mercadológico e se aproximou mais das linguagens conectadas com segmentos musicais ligados à produção independente de um modo geral.

Se por um lado, as transformações tecnológicas e demais mudanças aventadas até aqui – em nível global, nacional e local – remodelaram significativamente o mercado musical como um todo, por outro, as ações de fomento diretas e as reformulação da lei de incentivo estadual encampadas pela SECULT auxiliaram e criaram condições propícias para elevar o mercado da música independente baiana a outro patamar. É o que averiguaremos no próximo capítulo.

3. O EFEITO SECULT

Como foi abordado no capítulo anterior, a década de 1990 representou um período não tão favorável para o desenvolvimento da produção independente baiana, no que condiz ao ambiente adverso da política e do mercado musical local. O primeiro quinquênio da década de 2000, por sua vez, já apresentou um cenário mais esperançoso, influenciado, em partes, pelas transformações ocorridas no âmbito da informática em conjunção com a fonografia: surgimento de *home studios*, *sites* de compartilhamento de música, barateamento de *softwares* e equipamentos de gravação, etc. A constituição de estúdios de gravação em Salvador (a exemplo do Estúdio T, Casa das Máquinas e a Eletrocooperativa, etc.), abriu um leque maior de possibilidades para que os artistas gravassem seus trabalhos com um nível técnico aceitável no mercado. Também havia uma maior disponibilidade de *home studios*, onde se poderia produzir um disco “demo”¹²⁶, por exemplo. O surgimento e o fortalecimento de selos musicais ligados ao *rock* – como a BigBross Records, a Atalho Discos, a Estopim Records, dentre outros – auxiliaram, na medida do possível, o escoamento de uma parte da produção musical ligada a este nicho; o que sinalizava também, uma movimentação maior no mercado independente de música da Bahia. Ademais, as transformações geradas pelas políticas culturais do MinC e a organização do circuito independente em nível nacional e local – vide a consolidação de alguns festivais independentes pelo Brasil; a constituição da ABMI; da ABRAFIN; da ABASIN; etc. – também refletiram no cenário musical independente baiano, impactando positivamente no amadurecimento deste setor .

Num ambiente mais favorável para a produção musical – ainda que distante do satisfatório –, artistas oriundos de diversas vertentes musicais (*samba*, *blues*, *rap*, *jazz*, *reggae*, *rock*, *metal*, etc.) começaram a se despontar localmente, sendo que alguns destes chegaram até mesmo a se notabilizar em nível nacional. Destaque para a cantora Pitty que, em parceria com a gravadora independente Deck Disc (São Paulo), registrou seu primeiro álbum: *Admirável Chip Novo* (2003) – com 800 mil cópias vendidas, foi o disco de *rock* mais comercializado do ano de 2003.

Dentre várias ações de fomento à produção musical ocorridas na primeira metade da década de 2000, pode-se elencar o retorno do Trófeu Caymmi – que havia passado por um hiato de alguns anos durante a década de 1990. As edições realizadas na década de 2000

¹²⁶ O termo “demo” é uma abreviatura para a palavra “demonstração”. Quando se refere à fonografia, uma “demo” se trata de uma gravação, geralmente com baixa qualidade técnica – muitas vezes com *performances* registradas ao vivo –, que serve para dar uma demonstração da *performance* e/ou potencial de um artista para possíveis produtores, contratantes de shows ou gravadoras.

tiveram o patrocínio de empresas privadas através do Fazcultura, como: TIM, Insinuante, dentre outras (SANTANNA, 2007). Assim, esta premiação voltou a exercer um papel importante para a revelação de artistas independentes baianos. A banda Scambo, vencedora da edição de 2004, é um exemplo.

Pode-se citar também a criação do Festival de Música da Educadora FM (FME), em 2003, que representou uma iniciativa marcante no sentido da consagração artística. O FME lançado pela Rádio Educadora através do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB) estava circunscrita ao âmbito da Secretaria de Cultura e Turismo (SCT)¹²⁷, à época. O Festival previa/prevê como premiação a execução das faixas musicais mais bem avaliadas pelos seus jurados na programação da Rádio Educadora, além da inclusão de algumas dessas canções numa coletânea confeccionada e veiculada pelo Festival. Tais faixas deveriam ser previamente submetidas no ato da inscrição para a comissão de avaliação do Festival. A premiação previa/prevê, também, prêmios em dinheiro para as categorias “Melhor Música Com Letra”; “Melhor Música Instrumental”; “Melhor Intérprete Vocal”; “Melhor Intérprete Instrumental” e “Melhor Arranjo” (SANTOS, 2009). O FME continua ativo atualmente, contando com uma edição anual e tendo premiado, desde sua formação, diversos artistas ligados à música independente baiana; a exemplo do cantor Giovani Cidreira, vencedor da categoria “Melhor Música com Letra” na edição de 2014.

No que concerne às ações da SCT¹²⁸ no campo da cultura, pode-se citar ainda a realização da 1ª Conferência Estadual de Cultura¹²⁹ (CEC) na cidade de Salvador, além da criação do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA)¹³⁰, ambos em 2005. Tais ações eram a prova

¹²⁷ Com a criação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) no ano de 2007, o IRDEB passou a fazer parte da circunscrição desta pasta, passando em 2011 para a responsabilidade da Secretaria de Comunicação. A partir de 2014, este Instituto passou para a circunscrição da Secretaria de Educação do Estado da Bahia e lá permanece até hoje.

¹²⁸ À época, as pastas da Cultura e do Turismo, ainda eram unidas na mesma Secretaria (SCT). As gestões estaduais PFListas paralisaram em 2006, ao fim da gestão do governador Paulo Souto.

¹²⁹ Esta primeira convenção constituiu o primeiro passo de um importante – e principal – espaço de debate da cultura na Bahia. Seria uma marca indelével no Governo Jaques Wagner (2007-2014), com os Secretários de Cultura Márcio Meirelles (2007-2010) e Albino Rubim (2011-2014). A partir da segunda Conferência Estadual de Cultura, buscou-se “territorializar” (interiorizar) as discussões, com edições em cidades do interior como Feira de Santana (2007), Ilhéus (2009), Vitória da Conquista (2011) e Camaçari (2013). Desde então, não houveram mais.

¹³⁰ Segundo o site “cultura.ba.gov.br” o FCBA “é o instrumento legal que garante que uma parcela da arrecadação do ICMS do Estado deve ser investida na área cultural. Com o objetivo de incentivar e estimular as produções artístico-culturais baianas, o FCBA é gerido pela Secretaria de Cultura, em articulação com a Secretaria da Fazenda. Custeia sem reembolso, total ou parcialmente, projetos e atividades estritamente culturais de iniciativa de pessoas físicas ou jurídicas de direito público ou privado. As propostas culturais financiadas pelo Fundo são, preferencialmente, aquelas que apesar da importância e do seu significado, possuem insuficiente apelo mercadológico, o que dificulta a obtenção de patrocínio junto à iniciativa privada”. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=28>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

de que as movimentações do Ministério da Cultura, em nível nacional, exerciam uma pressão benéfica sobre a política cultural local. Cabe chamar a atenção, entretanto, para o fato de que a formulação do FCBA, na gestão do Secretário de Cultura e Turismo Paulo Gaudenzi (1995-2006), padecia conceitualmente de práticas pouco democráticas e análogas às ocorridas no Fazcultura, durante a década de 1990. A utilização dos recursos do Fundo para financiar projetos oriundos de órgãos da própria Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia foi um exemplo dessas velhas práticas. De todo modo, na lista de subsídios concedidos pelo FCBA em 2005 e 2006 constou o apoio de R\$ 400.000,00 ao VI Mercado Cultural¹³¹ em 2005 (que contou com shows de Ramiro Mussoto; A Volante do Sargento Bezerra; Rowney Scott Trio; dentre diversos outros). Nesta mesma lista constou também o valor de R\$150.000,00 ao VII Mercado Cultural em 2006 (que contou com shows de grupos como Convicção da Missão; Artilharia Verbal; Orkestra Rumpilezz; Mariella Santiago; etc.) (SANTOS, 2009).

Afora os fenômenos aludidos acima (e outros não citados), considero que a partir da segunda metade da década de 2000 um fator considerável concorreu positivamente para dar impulso e ânimo ao mercado musical independente da Bahia: a criação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT), em 2007. Vários projetos encampados por esta Secretaria impactaram positivamente este mercado, contribuindo tanto para a sua ampliação, quanto para uma profissionalização mais consistente. As ações de fomento ensejadas na área da música – principalmente durante as gestões dos Secretários de Cultura Márcio Meirelles (2007 e 2010) e Albino Rubim (2011- 2014) – definitivamente objetivaram impactar o segmento independente baiano. Cabe ressaltar, que os avanços empreendidos por esta Secretaria no âmbito das políticas culturais foram, também, o reflexo de reivindicações e lutas históricas dos agentes culturais baianos.

Embora tenhamos visto, no primeiro capítulo, que a ideia de “produção musical independente” consiste num conceito escorregadio e com ampla margem de interpretações, podemos afirmar categoricamente que, tanto a equipe da FUNCEB¹³² – responsável em nível estadual pela co-idealização e coordenação das ações voltadas para o setor da música –, quanto a assessoria de comunicação da SECULT empreenderam ações que indicavam o reconhecimento e a legitimidade deste tipo de produção. Não à toa, há citações literais em

¹³¹ O Mercado Cultural foi um evento de cabedal internacional criado na cidade de Salvador em 1999 e com última edição em 2008, que tinha por missão criar um espaço de intercâmbio entre agentes da cultura oriundos de alguns países espalhados pelos 5 continentes do globo. Além da realização de shows, eram propostos espaços de formação, *workshops*, residências, conferências, etc.

¹³² Com a criação da SECULT, em 2007, a FUNCEB foi incorporada à nova Secretaria. Hoje a FUNCEB é responsável pela coordenação dos editais, pela coordenação das ações voltadas para o desenvolvimento das áreas artísticas (dança, música, teatro, literatura, audiovisual, artes visuais e artes circenses), dentre outros atributos.

relatórios oficiais e matérias de imprensa, as quais demonstram a intenção do Estado em efervescer este setor. Vejamos abaixo:

FIGURA 16. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando descrição da ação “Novembro – Música em Todos os Ouvidos”



Fonte: FUNCEB, 2009, p.43.

FIGURA 17. Recorte de matéria veiculada pelo site “www2.cultura.ba.gov.br

cultura BA SECRETARIA DE CULTURA | BAHIA GOVERNO DO ESTADO

Novos álbuns da coletânea Bahia Music Export reúnem diversidade musical do estado

Publicação: 29/10/14 | 15H10 - Última Atualização: 19/06/15 | 13H06

Volumes 6 e 7 são compostos por 29 faixas de artistas e grupos da cena musical **independente** baiana

O BMEC é um projeto integra o Programa de Mobilidade Artística e Cultural promovido pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). O objetivo é dar mais visibilidade à produção da cena musical baiana **independente** fora do Brasil e contribuir com a conquista de novos mercados. O lançamento ocorreu durante a 20ª WOMEX – World Music Expo, uma das mais importantes feiras de negócios e oportunidades do mercado da música internacional, em Santiago de Compostela, na Galícia – Espanha, de 22 a 26 de outubro e contou com show da banda Sertanília, uma das integrantes do Volume 6.

Fonte: <www2.cultura.ba.gov.br/2014/10/29/novos-albuns-da-coletanea-bahia-music-export-reunem-diversidade-musical-do-estado>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

FIGURA 18. Recorte da apresentação do programa “Carnaval Pipoca” na página “centrodeculturas.ba.gov.br”



Lançado pela SecultBA em 2009, o projeto Carnaval Pipoca abre espaço para uma festa democrática, atingindo um público que representa a maior parcela do número de foliões que movimentam o carnaval. O projeto estimulou ainda um debate qualificado sobre o formato e necessidades de mudanças no Carnaval de Salvador, sem cordas e democrático. No ano de 2014, o projeto teve significativas mudanças, buscando adequar-se às transformações nos circuitos momescos da cidade, e foi em parte integrado ao Carnaval do Pelourinho. A atualização do formato possibilitou a contratação de maior quantidade de projetos, formados por artistas em sua maioria da cena musical independente, e a ampliação dos recursos destinados aos microtrios, que permaneceram nos circuitos oficiais da folia.

Fonte: < centrodeculturas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=16>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

As ações de impulsionamento do circuito independente partiram do pressuposto de que era necessário minimamente “democratizar” a aplicação de verbas da cultura, direcionando-as para setores que não recebiam atenção do “grande” mercado. Também é relevante o fato de que tanto Márcio Meirelles quanto Albino Rubim foram gestores que se conectaram fortemente com as transformações e proposições engendradas pelo Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca. Suas experiências precedentes em ambientes desvinculados de uma perspectiva puramente mercadológica também lhes conferiram uma atuação mais sensível e abrangente: Márcio era proveniente da direção do Bando de Teatro Olodum e do Teatro Vila Velha; já Albino atuava enquanto pesquisador e professor na área de políticas culturais, pela UFBA. Ademais, no período de gestão desses dois Secretários, foram nomeados dois Coordenadores de Música da FUNCEB – Gilberto Monte (2007 – 2011) e Cássio Nobre (2011 – 2014) –, os quais eram músicos/agentes oriundos do circuito musical independente.

É explícito que houve um redirecionamento dos investimentos estatais direcionados aos segmentos musicais, em comparação com a década de 1990 e primeira metade da década de 2000. Deste modo, o *axé music*, que vivenciou sua fase áurea nas gestões anteriores, vislumbrou uma diminuição da atenção prestada pelas gestões pós-2007. Rubim (2014) explicou o por que:

A Bahia tem uma diversificada gama de expressões musicais: erudita, popular, mercantil etc. Aqui se desenvolveu uma indústria da música como em poucos estados brasileiros. Para além das críticas estéticas ou da hegemonia que inibe outras

expressões musicais na Bahia, a indústria da música baiana produziu mercado de trabalho e profissionalização no cenário musical baiano.

Esta modalidade mais mercantil de música não requer tanta atenção de políticas culturais. Não por preconceito, mas porque ela possui sustentabilidade no mercado e dispensa apoio mais direto do Estado (RUBIM, 2014, p.173-174).

Outra característica marcante dessas gestões – Meirelles e Rubim – foi o evidente interesse em sintonizar as ações no campo da cultura à criação dos 27 territórios de identidade do estado da Bahia¹³³, implementada pela Secretaria de Planejamento do Estado da Bahia ainda no início do governo Wagner. Este processo de “territorialização” das atuações da SECULT objetivou reduzir o profundo desequilíbrio de investimentos no campo da cultura entre o território de identidade “Região Metropolitana de Salvador”¹³⁴ e os demais territórios do estado.

Buscou-se também aprimorar os espaços de discussão sobre cultura de um modo geral através da realização das Conferências de Cultura – 2007 (Feira de Santana); 2009 (Ilhéus); 2011 (Vitória da Conquista) e 2013 (Camaçari) –, do fortalecimento e participação de atores da sociedade civil (inclusive com representantes territoriais) no Conselho de Cultura da Bahia; na criação dos Colegiados Setoriais de Cultura (também com representações territoriais e setorizado por áreas específicas como: música, dança, artes visuais, etc.); dentre outras ações. A implementação da Lei Orgânica de Cultura (2011) e do Plano Estadual de Cultura da Bahia (2014), também foi reflexo de um processo de construção e intensos debates conjuntos entre a SECULT e sociedade civil. Por ora, não é da alçada deste trabalho se debruçar sobre as particularidades dessas experiências, ainda assim, todas elas impactaram o modo de se pensar as políticas culturais no estado. Obviamente, tais políticas também influenciaram o setor da música independente baiana.

Um dos reflexos desse novo modelo de atuação institucional no campo cultural baiano foi a injeção direta e indireta de recursos financeiros através do aprimoramento de alguns dispositivos de financiamento já existentes como o Fundo de Cultura e Fazcutura. Além disso, houve também a criação de outros dispositivos de financiamento, a exemplo do Calendário das Artes¹³⁵ e o microcrédito cultural¹³⁶. Nesta nova fase tanto o Fundo de Cultura quanto o

¹³³ Para ter mais informações tanto sobre o conceito quanto quais são os 27 territórios de identidade e as respectivas cidades que os compõe, acessar: <seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

¹³⁴ O Território de Identidade “Metropolitano de Salvador é formado pelas seguintes cidades: Camaçari, Candeias, Dias D'Ávila, Itaparica, Lauro de Freitas, Madre de Deus, Mata de São João, Pojuca, Salvador, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Simões Filho, Vera Cruz.

¹³⁵ Ainda neste capítulo explicaremos melhor o Calendário das Artes.

¹³⁶ Segue descrição do microcrédito cultural: “lançado em 22 de novembro de 2007, numa parceria entre a SecultBA, a Agência de Fomento do Estado da Bahia (Desenbahia) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), o CrediBahia Cultural visa a concessão de apoio creditício aos pequenos negócios

Fazcultura foram parcialmente reformulados com vistas a terem processos mais transparentes, democráticos, de serem dotados de mais recursos e direcionados a descentralizar – principalmente no Fundo de Cultura – a aplicação das verbas do território de identidade “Metropolitano de Salvador” (RUBIM, 2014). Em suma, o Fundo de Cultura ficou responsável por fornecer recursos para a aplicação em editais, os quais foram realizados através de chamadas públicas. Tais editais foram voltados para submissão de projetos ligados às áreas da cultura que, embora culturalmente relevantes, não recebiam/recebem a devida atenção do grande mercado. Segundo Albino Rubim (2014), entre 2007 e 2014, o Fundo de Cultura foi o principal mecanismo de financiamento do Estado para as áreas da cultura de um modo geral. Sobre o Fazcultura, falaremos mais adiante, ainda neste capítulo, numa seção específica.

Ao fazer um recorte da influência dessas ações para a área da música, é de se afirmar que tais subsídios foram essenciais para estimular não só os artistas, mas toda uma cadeia produtiva de agentes relacionados ao mercado musical independente (técnicos, produtores, designers, assessores de comunicação, etc.) que nas gestões pré-2007 não acessavam as políticas culturais de forma ampla. Ademais, viabilizaram melhores condições de trabalho do ponto de vista infra-estrutural (aluguel de espaços de shows, aluguel de estruturas para palco, equipamentos de sonorização e iluminação, etc.).

Em depoimento a este trabalho Lisia Lira¹³⁷, uma das fundadoras do Coletivo Boom Clap¹³⁸, relatou sua experiência em relação aos impactos dos editais no circuito musical de um modo geral e, em específico, se referiu à importância das verbas aplicadas no projeto “Semana Baiana de Hip Hop – Segunda Edição” aprovado no edital “Demanda Espontânea” em 2012:

Os [editais] fizeram muitos projetos importantes acontecerem em todas as linhas artísticas. E eu pude participar desses projetos e sei da importância de quantas pessoas nós pudemos envolver e gerar renda, né?! Porque um projeto como esse, você tem pelo menos quase seis meses de trabalho, então são seis meses que você tá gerando renda pra pessoas que trabalham com cultura diretamente. Você tá gerando

na área de cultura que contribuem para a geração de emprego e renda e o desenvolvimento local, para aplicação na compra de materiais e equipamentos de trabalho ou na reforma e ampliação de instalações permanentes. O Credibahia Cultural concede empréstimos de R\$ 200 a R\$ 5 mil, a juros baixos, sem burocracia.” (CULTURA.BAGOV.BR. Cultura é o Quê? – Relatório de Atividades 2007-2009 Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010, p.43. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=77>. Acesso em: 20 de agosto de 2019).

¹³⁷ Lisia Lira é produtora cultural. Dentre os vários trabalhos realizados, destaca-se: foi fundadora e produtora do Coletivo Boom Clap de 2012 a 2015; foi assistente de produção na Concha Acústica do Teatro Castro Alves de 2017 a 2018; é produtora da banda IFÁ e; está como Coordenadora do Projeto Escolas Culturais em Feira de Santana.

¹³⁸ A Boom Clap é um dos principais Coletivos da Bahia com atuação no âmbito da cultura *Hip Hop*. Dentre as diversas ações realizadas, destaca-se: Semana Baiana de Hip Hop, 3º Round e U.F.C (Unidade de Freestyle Criativo).

renda pr'um assessor de imprensa, você tá gerando renda pra pessoas que estão ali produzindo cenário, produzindo figurino, [...], produtores executivos, pra artistas que estão preparando shows [...]. Você leva estrutura pra essas pessoas. Você tá levando estrutura de palco, de som, de luz, sabe?! Na [...] Semana Baiana [de Hip Hop] eu via no olhar de grupos que tavam entrando no teatro, no palco [...] pela primeira vez. Porque nós ocupamos o Cine Teatro Solar Boa Vista, nós ocupamos a [Praça] Tereza Batista e nós ocupamos a [Praça] Pedro Arcanjo, fora o [Bar] Sankofa – nós realizamos uma atividade de formação lá. Então, você gera renda pra essas pessoas, que estão envolvidas ali. Então, os editais eles são sim uma válvula de trabalho pra todo mundo que tá ligado diretamente e indiretamente à produção artística na Bahia (LIRA, 2019).

Em seu depoimento, Luciano Matos compartilhou da mesma percepção de Lisia Lira no que concerne à importância da geração de um fluxo financeiro na dinamização de toda uma cadeia profissional atrelada ao mercado musical independente, além da possibilidade da realização de produtos tecnicamente melhores:

[O edital] não só democratizou no sentido político correto, não é só isso. Mas, um artista pequeno, independente, experimental, eu acho que [...] tinha possibilidades [de concorrer e ser contemplado por um edital]! E aquilo reverbera na cena, não só do cara poder transformar em produto sua criação, que é a coisa mais óbvia, mas aquilo traz dinheiro circulando num cenário que não tinha dinheiro. Isso era muito “massa”, porque se você pensar que as bandas independentes ou tocavam de graça, ou mal ganhavam cachê, ou se matavam pra poder gravar um disco, e a partir do momento que ela ganha dinheiro e ela vai pagar, então aquilo vai gerar um dinheiro circulando no ambiente. Porque, é o técnico que vai gravar com ele. Vai pagar o músico da banda dele, sabe?! Vai girando dinheiro ali, então, é essencial, velho [...]. Era dinheiro na mão de uma galera que não via dinheiro. E não precisa nem romantizar, achar que:

-Ah! Dinheiro!

É preciso, né velho?! Ter dinheiro circulando. E possibilitar que a galera grave um disco, que aí eu acho que ajudou a cena a se fortalecer: gravar um disco em melhores condições. Não era de uma forma tosca de qualquer jeito, não era na ajuda da WR – de madrugada –, era assim:

-Pow! Vou pagar um estúdio, vou pagar um produtor, vou convidar gente, vou pagar um cara pra fazer uma capa massa (MATOS, 2019).

Deste modo, me interessa analisar algumas das ações que a SECULT teve participação pós-2007, as quais englobaram o segmento musical independente seja em ações de fomento e no âmbito de editais públicos – financiados pelo Fundo de Cultura ou não –, seja no âmbito do Fazcultura.

Afirmo de antemão que houve um esforço em se fazer um panorama geral de algumas experiências que envolveram a música no campo da criação, difusão, circulação e formação, com o intuito de dar uma pequena dimensão dos impactos causados no segmento independente. Por um lado, há de se levar em conta o fato de que a música é uma arte que geralmente é incorporada à quase todas as outras, o que implica no fato de que foi realizada uma infinidade “intangível” de projetos que impactaram sobre a música independente. Por outro, limitações de ordem pessoal restringiram a capacidade de abranger alguns projetos/programas importantes que impactaram este circuito, a exemplo do Festival de

Música da Educadora; o Mapa Musical da Bahia; Sua Nota é um Show; Concha Negra; dentre outros. Enfim, vamos ao que interessa...

3.1 Ações de financiamento direto e fomento

Segundo o Relatório de Atividades da FUNCEB do biênio 2007-2009 foram realizados cinco editais específicos para a área da música: “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2007); “Multimídia Circular de Música” (2007); Segundas Musicais (2008); “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2008) e “Vivaldo Ladislau – Circulação de Música no Estado da Bahia e no Nordeste” (2008). O total de investimentos realizados foi de R\$ 1.282.000,00 distribuídos entre 44 projetos aprovados, sendo 35 de Salvador e sua Região Metropolitana e 9 do interior.

FIGURA 19. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando editais específicos para a área de música no referido biênio



Edital	Inscritos	SSA e RMS	Interior	Selecionados	SSA e RMS	Interior	Valor (R\$)
2007							
04/2007 - Produção de Conteúdo Digital em Música	39	30	9	8	6	2	77.000,00
17/2007 - Multimídia Circular de Música	30	28	2	3	3	0	165.000,00
2008							
04/2008 - Segundas Musicais	115	91	24	10	8	2	50.000,00
03/2008 - Produção de Conteúdo Digital em Música	91	82	9	12	11	1	330.000,00
20/2008 - Vivaldo Ladislau - Circulação de Música no Estado da Bahia e no Nordeste	91	77	14	11	7	4	660.000,00
Total	366	308	58	44	35	9	1.282.000,00

Fonte: FUNCEB, 2009, p.1 e p.42.

O edital de “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2007), por exemplo, teve como objetivo apoiar “a produção de fonogramas e registros audiovisuais na área musical, estimulando a distribuição deste conteúdo por meios digitais sem uso de suporte físico” (FUNCEB, 2009, p.42). Cabe apontar que o escopo deste edital, em destacar a veiculação dos

produtos digitalmente, tratou-se de uma perspectiva que harmonizava com as transformações que estavam em curso no mercado musical, todavia, não foi bem assimilada por uma parte da comunidade artística à época, que tinha predileção pela produção de conteúdo via suportes físicos.

Dentre os projetos aprovados neste edital, podemos destacar a realização dos videoclipes *Desabafo do Trabalhador* (Império Negro), *Reverse* (Manuela Rodrigues) e *Pecadinho* (Márcia Castro), além da produção do DVD *Efeito Bogary* (Cascadura) (FUNCEB, 2009). Tendo em vista que a realização de uma obra audiovisual para uma banda/artista se trata de um investimento importante no processo de desenvolvimento da carreira artística e que os custos de uma produção com um bom nível técnico não são baratos, logo, o edital de “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2007) representou uma subsídio importante na trajetória dos contemplados.

Alguns editais transversais (que envolvem mais de uma linguagem artística) também constituíram importantes oportunidades para fomentar o circuito musical como: o “Calendário de Apoio a Projetos Culturais” e o “Tô no Pelô”. A edição de 2008 do hoje extinto Festival BoomBahia, por exemplo, contou com o apoio do “Calendário de Apoio a Projetos Culturais”¹³⁹ para o custeio das passagens aéreas¹⁴⁰ dos convidados da sua programação (FUNCEB, 2009). Além dos shows musicais, o BoomBahia promoveu espaços de formação e discussão sobre o mercado musical, além de sediar o Encontro Regional da ABRAFIN¹⁴¹. Outro festival de destaque no circuito independente baiano, o BigBands Festival, teve sua segunda edição (2009) realizada com o suporte do edital “Tô no Pelô” – destinado à dinamização artístico-cultural do Pelourinho. Rogério Brito (*Big*) – produtor do BigBands Festival – falou, em depoimento a este trabalho, como o subsídio do edital contribuiu para a realização do seu evento:

Eu pude realmente fazer um festival com a cara que eu queria: trazendo os artistas bons, mas que nunca tocaram aqui como: Frank Jorge, Tom Bloch. Pude dar condições legais pra galera, pude pagar um cachê pras bandas daqui, pude fazer um festival aberto no Pelourinho, sacou?! (BRITO, 2019).

¹³⁹ Segundo o relatório da Funceb de 2007/2008, o Calendário de Apoio a Projetos Culturais foi um edital “destinado a apoios até o valor de R\$ 10 mil” que priorizou “ações e projetos de demanda espontânea desenvolvidos no interior do Estado, em áreas de maior risco social, relacionados à formação ou direcionados ao público infantojuvenil” (FUNCEB, 2009, p.15).

¹⁴⁰ Informação disponível em: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 14 de outubro de 2008.

¹⁴¹ O BoomBahia era filiado a ABRAFIN. A última edição do festival foi em 2008.

FIGURA 20. Recorte do Diário Oficial do Estado da Bahia (DOE-BA) ilustrando a aprovação do projeto “BigBands Festival”



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 6 de agosto de 2009, p.30.

Englobando o campo da formação, pode-se elencar o projeto “Novembro – Música em Todos os Ouvidos”, encabeçado pela Coordenação de Musica da FUNCEB. Ocorrido no triênio 2007-2009, na cidade de Salvador, este projeto abarcou em sua programação a realização do “Fórum de Música, Mercado e Tecnologia” (FMMT), além de shows no Pelourinho. O FMMT realizou diversas ações gratuitas (conferências, *workshops*, mesas redondas, laboratórios, etc.), as quais abrangeram as novas tendências do mercado musical em nível nacional e internacional. Tais atividades eram imbuídas pelo objetivo de introduzir agentes do mercado musical baiano – principalmente os ligados ao circuito independente – no âmbito das discussões sobre produção, distribuição, circulação, direitos autorais, ações colaborativas em rede, etc. Durante os três anos do FMMT foram estabelecidas colaborações com importantes organizações nacionais como o Serviço Brasileiro de Apoio as Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e o Instituto Fora do Eixo. Aliás, no Relatório de Atividades da FUNCEB de 2009/2010, a figura de Pablo Capilé (fundador do FdE e vice-presidente da ABRAFIN à época) aparece como convidado em pelo menos três eventos (FMMT, “Seminário Economia da Música” e “I Fórum de Artes, Mercado e Tecnologia”) ligados às discussões no mercado da música (FUNCEB, 2010). Isto, mais uma vez, reforça o argumento de que havia o interesse institucional de desenvolvimento do circuito musical independente baiano.

Já a programação de shows promovidos pelo “Novembro – Música em Todos os Ouvidos” era organizada de modo a criar uma inter-relação entre nomes emergentes e/ou

consolidados no circuito independente local e artistas com visibilidade nacional. Pretendia-se também ampliar a formação de plateia para os artistas locais. Por exemplo, dentre as quatro edições realizadas, em 2008 reuniu-se no mesmo evento shows do grupo baiano Quixabeira da Lagoa da Camisa, o alagoano Wado e os pernambucanos da Orquestra Contemporânea de Olinda (FUNCEB, 2008). Em 2009, o evento reuniu a artista baiana Márcia Castro (Salvador -BA) e as paulistas Maria Gadú e Mariana Aydar (FUNCEB, 2009). Em relação aos shows, Gilberto Monte, que à época era Coordenador de Música da FUNCEB, relembrou:

A gente começou a ativar um diálogo da cena local com a cena de fora. Porque nessa época, esse mercado de médio porte do Brasil não vinha fazer show em Salvador. Por exemplo, [...] aquela galera: Otto, Karina Buhr [...], Cidadão Instigado. Toda essa turma que despontou ali, que tava fazendo show em vários lugares do Brasil, não fazia show em Salvador, porque Salvador tava, nessa época, fora da rota. Acontecia muita pouca coisa dessa natureza. [...]. O “Novembro [– Música em Todos os Ouvidos]” [...] era um show de artistas da Bahia e de fora, que tinham relação com sonoridades e de gênero (MONTE,2019).

No biênio 2009-2010, o Relatório de Atividades da FUNCEB (2010) apresentou um investimento total de R\$ 1.480.000,00 direcionados para editais específicos para a área da música. Três editais foram propostos neste período: “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2009) e “Vivaldo Ladislau – Circulação de Shows de Música” (2009 e 2010). Um total de 28 projetos foram contemplados, sendo 15 de proponentes da Região Metropolitana de Salvador e 13 pertencentes a proponentes oriundos dos demais territórios de identidade da Bahia.

FIGURA 21. Recorte do Relatório de Atividades 2009-2010 da FUNCEB ilustrando editais específicos para a área da música no referido biênio



Edital de Música 2009/2010

Edital	Inscritos			Selecionados			Valores*
	Total	RMS	Interior	Total	RMS	Interior	
05/2009 – Produção de Conteúdo em Música	111	92	19	10	6	4	R\$ 400.000,00
15/2009 – Vivaldo Ladislau - Circulação de Shows de Música	72	47	25	9	4	5	R\$ 540.000,00
06/2010 – Vivaldo Ladislau - Circulação de Shows de Música	77	47	30	9	5	4	R\$ 540.000,00
TOTAL	260	186	74	28	15	13	R\$ 1.480.000,00

* Valores previstos nos editais

Fonte: FUNCEB, 2010, p.1 e p.74.

Como se pode constatar, no referido biênio destaca-se o edital “Vivaldo Ladislau – Circulação de Shows de Música” com duas edições promovidas; uma em cada ano. É de se levar em conta que cachês, deslocamentos, hospedagens e alimentação são custos determinantes para a maioria dos produtores de festivais e eventos independentes, quando do processo de contratação das bandas. Logo, a possibilidade de amortização dos referidos custos através de um edital como este representou um via oportuna de apoio, principalmente para grupos formados por muitos integrantes. O grupo de samba de roda Quixabeira da Matinha da cidade de Feira de Santana foi um dos 9 contemplados no ano de 2009, já a Orkestra Rumpillez de Salvador constou entre os 9 selecionados no ano de 2010.

FIGURA 22. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Da Quixaba a Quixabeira da Matinha”

24 SALVADOR, BAHIA, SEXTA-FEIRA,
19 DE AGOSTO DE 2011
ANO XCV - Nº 20.637

DIÁRIO OFICIAL

REPÚBLICA FEDERATIVA
DO BRASIL
ESTADO DA BAHIA

Fundo de Cultura da Bahia - FCBA

RESUMO DO TERMO DE ACORDO E COMPROMISSO Nº. 069/2011
Processo nº. 0800100053310. Proponente: Galdino Oliveira Souza. Objeto: realização do Projeto "Da Quixaba a Quixabeira da Matinha", contemplado no Edital nº. 15/2009. Recurso: R\$ 58.076,20 (cinquenta e oito mil e setenta e seis reais e vinte centavos), correrão à conta Projeto / Atividade nº. 13.392.157. 3994 – Apoio ao Desenvolvimento da Cultura. Unidade Orçamentária: 22.400. Fundo de Cultura da Bahia – FCBA. Elemento de Despesa 33.90.48 – Outros Auxílios Financeiros a Pessoa Física. Fonte de Recurso: 50. Vigência: 12 (doze) meses a partir da data de sua publicação. Assinam: Dr. Antonio Albino Canelas Rubim – Secretário de Cultura, Sra. Nehle Franke – Diretora Geral da FUNCEB e o Sr. Galdino Oliveira Souza – proponente. Data de assinatura: 18/08/2011.

Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 19 de agosto de 2011, p.24.

FIGURA 23. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Letieres Leite e Orkestra Rumpillez”

12 SALVADOR, BAHIA, TERÇA-FEIRA,
9 DE AGOSTO DE 2011
ANO XCV - Nº 20.628

DIÁRIO OFICIAL

REPÚBLICA FEDERATIVA
DO BRASIL
ESTADO DA BAHIA

Fundo de Cultura da Bahia - FCBA

RESUMO DO TERMO DE ACORDO E COMPROMISSO Nº. 058/2011
Processo nº. 0800100054554. Proponente: Jaime Luiz Santos do Nascimento. Objeto: realização do Projeto "Letieres Leite e Orkestra Rumpillez", contemplado no Edital nº. 06/2010. Recurso: R\$ 60.000,00 (sessenta mil), correrão à conta Projeto / Atividade nº. 13.392.157. 3994 – Apoio ao Desenvolvimento da Cultura. Unidade Orçamentária: 22.400. Fundo de Cultura da Bahia – FCBA. Elemento de Despesa 33.90. 48 – Outros Auxílios Financeiros a Pessoa Física. Fonte de Recurso: 50. Vigência: 12 (doze) meses a partir da data de sua publicação. Assinam: Dr. Antonio Albino Canelas Rubim – Secretário de Cultura, Sra. Nehle Franke – Diretora Geral da FUNCEB e o Sr. Jaime Luiz Santos do Nascimento – proponente. Data de assinatura; 08/08/2011.

Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 9 de agosto de 2011, p.12.

3.1.1 Carnaval da Cultura

O Carnaval da Cultura é um programa guarda-chuva que engloba os projetos “Carnaval Pipoca”, “Ouro Negro”, “Carnaval do Pelô” e “Outros Carnavais”. Em suma, o “Ouro Negro” é voltado para apoiar e garantir o desfile carnavalesco dos Blocos Afro, Afoxés, Blocos de Índios, Blocos de Samba e Blocos de Reggae, além de apoiar entidades com esta mesma natureza no Micareta de Feira de Santana. Já o projeto “Outros Carnavais” se concentrou no apoio ao Carnaval de Maragogipe e também já prestou apoio ao Palco do Rock. Por ora, me concentrarei principalmente no “Carnaval Pipoca” e no “Carnaval do “Pelô”.

Criado em 2009, o “Carnaval Pipoca” foi imbuído pela missão de contribuir para que o carnaval de Salvador se tornasse um ambiente mais democratizado e musicalmente diverso. Nos seus primeiros anos de execução, o “Carnaval Pipoca” se concentrou na realização de curadoria de propostas artísticas para se apresentarem em trios elétricos contratados pela SECULT com a garantia de desfiles, sem cordas, em horários com uma boa visibilidade, tanto no circuito Barra/Ondina quanto no Campo Grande (FUNCEB, 2009). Como pudemos averiguar na figura 18, no início deste capítulo, a descrição do “Carnaval Pipoca” no site “www.centrodeculturas.ba.gov.br” declarou literalmente que a maioria das propostas contempladas neste projeto foi de artistas provenientes do circuito musical independente.

Vejamos abaixo alguns dos projetos selecionados em 2009:

FIGURA 24. Recorte do Relatório de Atividades 2009-2010 da FUNCEB ilustrando os trios independentes contemplados em 2009¹⁴²



Trios Curadoria 2009	Artistas
Samba do Recôncavo	Roberto Mendes, Mariene de Castro e Raimundo Sodré
Rock e Novas Tendências 1	Otto, Cidadão Instigado e Márcio Mello
Rock e Novas Tendências 2	Retrofoguetes, Autoramas, Ronei, Nancyta e Érica Martins
Ramiro Musotto & Orquestra Afrosudaka	Ramiro Musotto & Orquestra Afrosudaka, Nikima e BaianaSystem
Novos Baianos 40 anos	Pepeu, Paulinho Boca de Cantor, Baby e Galvão
Anos 80	Sarajane, Ademar e Banda Furta Cor, Márcia Short e Tonho Matéria
Samba da Velha Guarda	Edil Pacheco, Valmir Lima, Nelson Rufino, Cacau do Pandeiro e Edson 7 Cordas
Trio Pelô	Kamaphew Tawa e Banda Aspiral do Reggae, Futuro do Reggae, Jô Calado & Banda Wjama, Raiz Irredutível, Moanbessa, Nova Saga e convidados
Arto Lindsay	Pedro Sá, Pedro Baby e Percussão do Ilê

Fonte: FUNCEB, 2010, p.82.

No que concerne aos valores destinados aos projetos contemplados pelo “Carnaval Pipoca” tive acesso à portaria de seleção para a edição de 2012 do “Carnaval Pipoca”. Na referida edição, o edital previu um valor de R\$ 45.000,00 para cada projeto selecionado (foram eleitos 20 projetos), os quais deveriam obrigatoriamente ser formados por um mínimo de três artistas se apresentando conjuntamente durante a festa¹⁴³.

Já o “Carnaval do Pelô” previa/prevê, durante o período momesco, a ocupação de ruas, praças e largos do Pelourinho; tais ações respondem à tutela do Centro de Culturas Populares e Identitárias¹⁴⁴ (CCPI). Este projeto também teve/tem o objetivo de conferir uma programação dinâmica e diversificada ao Centro Histórico. Tive acesso à edição de 2014¹⁴⁵ do edital de convocação para o “Carnaval do Pelô”, o qual previa a contratação para apresentação no Palco Principal no Largo do Pelourinho de shows na categoria “Projeto 03

¹⁴² Embora o grupo BaianaSystem apareça na relação da figura enquanto atração do trio independente “Ramiro Mussoto & Orquestra Afrosudaka”, Roberto Barreto – guitarrista da banda – revelou em depoimento a este trabalho que não se tratou de uma participação do grupo completo, apenas dele.

¹⁴³ Edital disponível em: <cultura.ba.gov.br/2012/01/3756/Chamada-Publica-no-006.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

¹⁴⁴ Criado em 2011, o CCPI é o órgão vinculado à SECULT responsável por construir, impulsionar e executar políticas públicas de valorização de manifestações identitárias e populares, como aquelas que envolvem comunidades afrodescendentes, indígenas, ciganas, LGBTQ+, dentre outras. Cabe ressaltar também que, desde sua criação, o CCPI vem tendo um importante papel diante do circuito independente baiano, uma vez que é a responsável por gerenciar pautas públicas para a ocupação dos largos do Pelourinho que estão sob sua tutela. Em algumas situações, os pleiteantes já tiveram direito a utilizar a pauta com disponibilidade de equipamento de som e iluminação.

¹⁴⁵ Informação disponível em: <cultura.ba.gov.br/2014/01/7473/Apresentacoes-artisticas-para-o-Carnaval-2014.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

Artistas” por R\$ 45.000,00, além da contratação de orquestras por R\$ 20.000,00 e bandas por R\$ 15.000,00¹⁴⁶ na categoria “Show musical em palco” para se apresentarem nas Praças do Pelourinho¹⁴⁷. Chama a atenção o fato deste edital apresentar quotas de seleção embasadas em gêneros musicais, como: afro, samba, *rap*, *reggae*, *rock*, arrocha, *axé music*, antigos carnavais e guitarra baiana¹⁴⁸. No referido ano foram contratados na categoria “Show musical em palco” para se apresentar nas praças do Pelourinho nomes como: OQuadro, DaGanja, Cascadura, Vivendo do Ócio, Diamba, Nova Saga, Quixabeira da Lagoa da Camisa, etc¹⁴⁹.

É bem verdade que o programa “Carnaval da Cultura” não tenha dissuadido completamente o perfil do carnaval de Salvador, o qual ainda hoje é marcado por um caráter extremamente empresarial: se por um lado reduziu o modelo de blocos com cordas, manteve e fortaleceu deliberadamente o modelo da “camarotização”. Antes, este programa agiu/age no sentido de colaborar para que a festa momesca baiana tivesse/tenha uma programação mais heterogeneizada.

Sobre possíveis contribuições do projeto “Carnaval do Pelô” na carreira dos grupos que foram contemplados, podemos tomar como um dos exemplos a banda Roça Sound de Feira de Santana. Este grupo foi um dos selecionados para se apresentar na edição de 2019, na categoria “Show musical em palco”. Nick Amaro – um dos vocalistas do grupo – em depoimento a este trabalho, avaliou os impactos tanto materiais quanto simbólicos da participação do Roça Sound neste projeto:

Foi o maior cachê que a gente recebeu [...] e o investimento da grana vai ser no CD novo [...]. Vem pra estruturar esse CD aí. Pra poder fazer tudo que é necessário. Dividimos uma parte entre a gente e a outra vai ser investida no CD. Em relação a participar do carnaval: é uma “parada” incrível, né?! [...] Porque pra quem é do interior, participar da maior festa de rua do mundo [...]. Mesmo “tando” próximo da gente você sabe que é muito difícil [...]. A gente disputa com ótimas bandas, com produções muito boas. Então, é muito complicado passar nessa peneira. E é muito gratificante. Isso valoriza nosso *release*. Faz que a gente seja visto por pessoas do mundo inteiro, porque o carnaval atinge o mundo inteiro. Atinge produtores, grandes produtores que tão ali presentes [...]. A gente consegue estar numa estrutura grande, uma estrutura feita para muitas pessoas. Trabalha com [...] profissionais de produção em todos os sentidos: de som, de luz, de palco, de camarim, tudo isso. E conseguir

¹⁴⁶ A partir de 2016 os valores das contratações estavam na casa de R\$ 50.000,00 para o projeto de apresentação de três artistas no Palco Principal no Largo do Pelourinho. Para apresentações nas Praças do Pelourinho, os valores são de R\$ 23.000,00 para orquestras e R\$ 20.000,00 para bandas. Informações colhidas em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=113>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

¹⁴⁷ Além das ruas e do Largo do Pelourinho, as praças que recebem shows durante o carnaval são: Largo Pedro Archanjo, Tereza Batista e Quincas Berro D'Água.

¹⁴⁸ Em 2014 havia ainda a inclusão do gênero musical “afro *pop*”, já a partir de 2016 passou a constar apenas o estilo “afro”. O *rap* passou a ser incluso enquanto gênero musical obrigatório a partir de 2015, ainda que fossem contratados grupos deste estilo na programação do carnaval de 2014. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2014/01/7473/Apresentacoes-artisticas-para-o-Carnaval-2014.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

¹⁴⁹ Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2014/02/7580/Secretaria-de-Cultura-divulga-a-programacao-do-Carnaval-do-Pelourinho.html>

se conectar com outros artistas, né?! Porque a gente chega perto de outros artistas que a gente só acompanha pela internet (AMARO, 2019).

Nesta mesma edição de 2019, artistas baianos frequentemente citados e referenciados como a nova “cara” da música da Bahia pela mídia especializada, foram contemplados na seleção do “Carnaval do Pelô”: Xênia França, Luedji Luna e Larissa Luz, por exemplo, protagonizaram o projeto Ayabass. Além destas artistas terem tocado no Largo do Pelourinho foram também as protagonistas do trio “Respeita as Mina¹⁵⁰” em 2019. Com realização da Maré Produções, este trio teve apoio da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Bahia e contou com o patrocínio da Bahiatura e Bahiagás. Criado em 2017, o trio “Respeita as Mina” tornou-se uma referência no carnaval baiano por encampar a luta contra o machismo e pela igualdade de gênero. Fernanda Bezerra (diretora da Maré Produções) falou sobre a importância deste trio:

É um trio político, totalmente. É uma forma de a gente dar palco pra artistas que tem discursos de protagonizar a arte feminina, na real. E a gente chamar atenção pra questão do assédio no carnaval [...]. Os números [de assédio contra mulher] não param de crescer e a gente fica se perguntando:

-Não param de crescer, porque as pessoas hoje tem coragem de falar sobre isso? Ou porque realmente tão crescendo?

Não! Porque sempre foram grandes. Era uma coisa grande que ninguém falava e ninguém tinha números. Hoje em dia, que todo mundo fala mais, a gente consegue falar:

-Porra! A gente tem isso tudo? São 60% de mulheres assediadas no carnaval? E como é que era antes?

Antes, talvez ninguém falasse sobre isso. Então, esse trio é muito importante (BEZERRA, 2019).

Enfim, diversos artistas da “nova música baiana” que vêm se despontando no circuito musical independente do Sudeste, também foram contempladas em seleções públicas para o Carnaval da Bahia em 2019: Afrocidade, Majur, Hiran, dentre outros.

3.1.2 Internacionalização

Desde o início da gestão do Secretário Márcio Meirelles se fez presente o interesse e a articulação por parte da SECULT no que condiz ao apoio financeiro para intercâmbios, residências e circulações em festivais, feiras e instituições internacionais tanto de artistas quanto de outros agentes ligados à música (pesquisadores, produtores, etc.). Deste modo, a intenção em estimular a internacionalização tanto dos agentes culturais baianos quanto dos seus produtos esteve presente enquanto estratégia desta Secretaria, seja na atuação da

¹⁵⁰ O impacto deste trio foi tão importante que a expressão “Respeita as Mina” se tornou uma campanha do Estado contra a violência sexual durante o carnaval.

Assessoria de Relações Internacionais, seja na implementação do Programa de Mobilidade Artística e Cultural.

Pode-se citar algumas ações de apoio financeiros concedidos pela SECULT no sentido de estimular relações interculturais de grupos musicais baianos em feiras internacionais de negócios relacionados à música: participação do artista Vandex na SXSW¹⁵¹ (2009) na cidade de Austin (Estados Unidos); Samba Chula de São Braz na programação da WOMEX¹⁵² (2010), na cidade de Copenhague (Dinamarca); BaianaSystem na WOMEX (2011), na cidade de Copenhague (Dinamarca); Sertanília na WOMEX (2014), em Santiago da Compostela (Espanha); etc.

FIGURA 25. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Samba chula de São Braz na Womex - Copenhague”



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 26 de outubro de 2010, p.12.

¹⁵¹ A South by Southwest (SXSW) é a maior feira conjunta de cinema, música e inovação (tecnologia) das Américas. Acontece na cidade de Austin, nos Estados Unidos desde 1987.

¹⁵² A World Music Expo (WOMEX) é a principal feira internacional de música do mundo. Acontece anualmente em diferentes localidades da Europa.

FIGURA 26. Recorte do DOE-BA ilustrando apoio ao grupo Sertanília para participar da WOMEX (2014)



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 24 de outubro de 2014, p.13.

Destaca-se ainda, o programa de fomento à internacionalização direcionado especificamente para a área da música: “Bahia Music Export”. Criado em 2010, numa articulação entre a FUNCEB e a Assessoria de Relações Internacionais da SECULT, uma das principais ações deste programa foi a criação de coletâneas com faixas gravadas e submetidas por artistas baianos, as quais foram distribuídas em feiras internacionais como a Expo Shanghai¹⁵³ e WOMEX. Entre 2010 e 2014 foram abertas chamadas públicas para que artistas de todo o estado submetessem suas músicas a uma seleção feita por curadores especializados de órgãos internacionais ligados ao mercado musical. Cássio Nobre¹⁵⁴ – Coordenador de Música da FUNCEB (2011-2014) –, em depoimento a este trabalho, relatou como se dava o processo curatorial para seleção dos artistas:

A gente contratava curadores internacionais, pra vir pra Bahia e fazer uma seleção ali, e dar um olhar sobre aquela música da Bahia. E nisso eles apontavam:

-Eu acho que esse artista se conecta com esse festival na Europa. Esse, não! Esse, com algum festival dos Estados Unidos.

Eles tinham esse conhecimento já, maior do que a gente, do cenário da música internacional, né?! E em quais espaços esses artistas poderiam se destacar, né?!

¹⁵³ “A Expo Shanghai é uma importante feira mundial que tem como objetivo a promoção política, econômica, social e cultural de mais de 240 países. O pavilhão do Brasil, organizado pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (ApexBrasil) realizou, em parceria com o Governo do Estado da Bahia, a Semana Bahia na Expo Shanghai, a fim de possibilitar a promoção da imagem do estado no mercado internacional. Entre os dias 18 e 22 de outubro de 2010, o IRDEB e a FUNCEB participaram das ações promocionais na área da cultura através da realização de shows dos grupos BaianaSystem (cinco shows) e Ilê Ayê (quatro shows). O IRDEB registrou a atuação das bandas em cada uma das suas apresentações” (FUNCEB, 2010, p.81).

¹⁵⁴ Cássio Nobre é músico, pesquisador e gestor de cultura. Entre 2011 e 2014 foi o Coordenador de Música da FUNCEB.

Espaços que eu digo: festivais, feiras de negócios da música. Então, a gente levava muito isso à risca de fazer essas seleções através desses curadores e depois promover (NOBRE, 2019).

Entre 2010 e 2014 foram lançados 5 volumes da coletânea “Bahia Music Export”. O 2º volume da coletânea (2011) conta com 17 artistas de variados estilos musicais, dentre eles: Mateus Aleluia, Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz, Marcia Castro, Manuela Rodrigues, Tiganá Santana, Sambone Orquestra de Pagode, BaianaSystem, Dão, Samba Chula de São Braz, Quixabeira de Lagoa da Camisa, etc¹⁵⁵.

É interessante notar que nos anos de 2013 e 2014, juntamente com a coletânea Bahia Music Export (volume 4 e volume 6), foram lançados dois volumes de uma coletânea específica para o *Bass Music*¹⁵⁶ baiano: o “Bahia Music Export – Bass Culture Bahia” (volume 5 e volume 7). O lançamento destes dois discos focados no *Bass Culture*¹⁵⁷ representou um marco para o *Bahia Bass*¹⁵⁸, uma vez que reuniu importantes expoentes do estilo, como: Mauro TelefunkSoul, Lord Breu, A.MA.SSA, Braonation, etc. Logo, o projeto “Bahia Music Export”, além de ter contribuído para a “internacionalização” da produção musical independente baiana, influenciou positivamente no processo de consolidação de um novo gênero musical na Bahia.

Segundo revelou Cássio Nobre, as coletâneas específicas para o “*Bass Culture*” foram criadas a partir da solicitação de curadores internacionais associados ao “Bahia Music Export”. Alegou-se que havia uma crescente demanda externa de festivais e eventos especializados nessa vertente de música, logo seria conveniente haver um disco exclusivo para facilitar o direcionamento da sua distribuição. Entretanto, este consentimento da Coordenação de Música da FUNCEB com as expectativas dos curadores internacionais acabou não agradando uma parte da classe artística baiana. As críticas giraram em torno deste processo de segmentação das coletâneas em dois “estilos” musicais: uma para o *Bass Culture* e outra destinada para todas as outras vertentes. O depoimento do produtor cultural Joilson Santos representou uma dessas vozes opositoras:

O Bahia [Music] Export é aquela coisa de ter beneficiado um pequeno grupo e uma estética muito específica da música produzida na Bahia [...]. O projeto vendia outra

¹⁵⁵ Informações disponíveis em: <www2.cultura.ba.gov.br/bahiaexport>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

¹⁵⁶ O *Bass Music* é um gênero de música eletrônica caracterizado, geralmente, pelo uso recorrente de frequências subgraves. Trata-se de um termo guarda-chuva que abrange: *dubstep*, *drum 'n bass*, dentre outras variantes.

¹⁵⁷ O *Bass Culture* se refere à cultura de festivais, eventos, sistemas de sons, artistas, DJ's, produtores, dentre outros agentes, que privilegiam a utilização de música eletrônica marcada pela utilização de frequências subgraves.

¹⁵⁸ O *Bahia Bass* é um gênero de música eletrônica que tem seus primeiros suspiros em meados da década de 2000, ganhando robustez na primeira metade da década de 2010. O gênero se concentra no cruzamento entre elementos do *bass music* mundial e elementos musicais presentes na Bahia (afoxés, blocos afro, pagodão, arrocha, etc.). Mais informações em: <facebook.com/bahiabass>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

ideia, que era exportar a produção de música baiana, mas exportava uma ideia de música baiana muito limitada, né?! Um estilo. Alguns elementos tidos como necessários (SANTOS, 2019).

Outro desdobramento notável do “Bahia Music Export” foi a parceria com a agência internacional *British Underground*¹⁵⁹ para a realização do projeto “*Bass Culture Clash*”. Entre os anos de 2013 e 2015 este “consórcio” incentivou o intercâmbio de artistas baianos e ingleses ligados ao *Bass Culture*. O “*Bass Culture Clash*” facilitou a realização de shows, residências artísticas, oficinas e palestras sobre estratégias de internacionalização¹⁶⁰. Por exemplo: foi com o suporte da edição do “*Bass Culture Clash*” de 2014, que o Ministério Público e Soraia Drummond submeteram uma proposta conjunta para o “Edital de Mobilidade”¹⁶¹ com a previsão de circular pelas cidades de Londres, Lewinsham e Brighton.

FIGURA 27. Recorte de matéria veiculada pelo site “cultura.ba.gov.br”



Ministério Público no BassCulture Clash - UK Showcases Proponente: Diego Pureza Leal de Souza
Município proponente: Salvador (RMS) **Pais de realização da proposta:** Inglaterra/Londres **Categoria de Apoio:** Intercâmbio e Difusão **Valor do apoio:** R\$ 33.000,00 **Resumo da proposta:** O BassCulture Clash - UK Showcases é uma plataforma de intercâmbio musical reunindo artistas brasileiros e britânicos da cena independente que realizarão no Reino Unido de 03 a 08 maio de 2014. Em sua segunda edição, as atividades incluem 03 apresentações musicais e workshops do Ministério Público com participação especial de Soraia Drummond, em Londres, Lewinsham e Brighton. O conceito BassCulture remete às influências do reggae, que se caracteriza pelo uso do grave do contra-baixo.

Fonte: <cultura.ba.gov.br/2014/04/7834/SecultBA-divulga-resultado-da-1a-chamada-do-edital-de-Mobilidade-Artistica-e-Cultural.html>. Acesso em: 23 de agosto de 2019.

¹⁵⁹ A British Underground é “uma agência líder em *showcases* internacionais e em desenvolvimento de negócios e oportunidades para artistas emergentes no Reino Unido”. Disponível em <www2.cultura.ba.gov.br/2015/01/22/secultba-traz-bass-culture-clash-a-salvador>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

¹⁶⁰ Disponível em: <www2.cultura.ba.gov.br/2013/05/10/projeto-bass-culture-clash-promove-intercambio-entre-bahia-e-londres>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

¹⁶¹ Trata-se de um edital específico da SECULT destinado para ações de “exportação” de projetos artísticos da Bahia. Maiores informações na próxima subseção.

Ainda que o projeto tenha sido descontinuado após 2015, Cássio Nobre avaliou, em seu depoimento, que os impactos do programa ainda refletem nos dias de hoje:

Foi muito bom ver artistas se profissionalizando, a partir de experiências de intercâmbio, por exemplo, com grupos/artistas de outros lugares. E isso foi um projeto, que ao meu ver, rendeu muitos frutos, rendeu mesmo. Eu vejo artistas que estão em destaque hoje aqui na cena baiana e que fizeram parte desse processo. A gente acompanhou desde o começo. A gente recebeu o material ali ainda “verde” e viu aquilo ali se desenvolvendo. Pô! Realmente funciona. Não que aquela política de fomento ali, aquela política cultural ali seja a única fórmula que vai permitir que o artista se desenvolva. Não! Mas, é um empurrão, é uma etapa interessante, importante [...]. É o que se propõe. É uma política de fomento. Mas, aí o artista também mobiliza as redes dele e aí vai construindo sua carreira, seu trabalho (NOBRE, 2019).

3.1.2.1 Edital de Mobilidade Artística e Cultural

Outra ação importante que também abrange o âmbito da internacionalização é o edital de Mobilidade Artística e Cultural. Hoje, trata-se da principal ação de apoio da SECULT voltada diretamente para as categorias de circulação, residência, intercâmbio e formação; seja nacionalmente¹⁶² ou no exterior. É bem verdade que o Edital e Mobilidade não se trata de uma ação direcionada exclusivamente pra a música, ou seja, este edital abrange diversas linguagens artísticas (dança, audiovisual, circo, fotografia, etc.). Ainda assim, vários projetos de música vêm sendo aprovados nesta seleção. Cada categoria (circulação, formação, residência, etc.) abrangida por este edital pode pleitear um teto máximo previamente estabelecido. Na categoria de **circulação**, por exemplo, o valor máximo que pode ser solicitado é R\$ 50.000,00. A verba total pleiteada pelos projetos é calculada de acordo com um “barema” com valores previamente definidos no edital, levando em conta: (a) número de integrantes do projeto; (b) região do país de interesse; (c) quantidade de cidades que será realizado o projeto; dentre outros quesitos.

Uma das regras deste edital determina que os recursos financeiros pleiteados não possam ser utilizados para realizar pagamentos de cachês aos integrantes dos projetos. Assim, tais recursos só podem custear: passagens aéreas, traslados, hospedagens, alimentação, seguros pessoais e de equipamentos, matrículas, confecção de material de divulgação, dentre outros itens. É importante ter em vista que, principalmente, os custos de passagens aéreas/traslados, alimentação e hospedagens impactam severamente no orçamento de uma ação de circulação. Os valores destes itens são determinantes seja para os contratantes de

¹⁶² Este edital também abarca ações de circulação, residência, intercâmbio e formação realizadas no Brasil, desde que não sejam realizadas no próprio estado da Bahia.

shows fecharem uma atração em seus eventos, seja para um grupo realizar uma turnê por conta própria. Deste modo, o Edital de Mobilidade surgiu como uma oportunidade viável para impulsionar e facilitar financeiramente a realização de ações como turnês, residências e cursos de formação tanto em nível nacional, quanto internacional. Em 2019, por exemplo, artistas ligados à música experimental baiana como EdBrass e Heitor Dantas, realizaram atividades de circulação com o apoio do Edital de Mobilidade, tendo o primeiro realizado ações no México e o segundo no Rio de Janeiro.

Nos resultados da seleção deste edital é perceptível que artistas e grupos associados com gêneros musicais distantes do padrão mercadológico vigente¹⁶³ também são contemplados. O depoimento do produtor cultural Gilmar Dantas chamou a atenção por ter citado uma boa quantidade de bandas de *metal* de cidades distantes da capital que acessaram este edital. Segundo Dantas:

A Suffocation of Soul de Poções conseguiu ir pra Europa com ajuda do Edital de Mobilidade; agora a Natural Hate – que é uma banda de metal também –, de Caetitê, tá indo fazer uma turnê na América do Sul (na Colômbia e no Equador) através do Edital de Mobilidade; a Sanitário Sexy, de Juazeiro, fez uma turnê na Argentina através do Edital de Mobilidade (DANTAS, 2019).

A experiência da banda Afrocidade, oriunda de Camaçari, também é oportuna para exemplificar os impactos do Edital de Mobilidade. O grupo foi um dos selecionados na edição de 2018, tendo realizado oficinas e shows na Inglaterra. Em depoimento a este trabalho, Eric Mazzone – baterista e diretor musical do grupo – relatou:

A gente conseguiu o edital de Mobilidade [...] e a gente conseguiu fazer essa conexão com Londres. Apresentar o pagodão da Bahia em Londres, essa foi a nossa proposta. A gente conseguiu o teto máximo, que foi cinquenta mil [...]. A gente fez três shows. Mudou a vida da banda toda, sabe?! A gente achou que seria somente bom pra gente, mas [...] a gente lotou todos os “pico” que a gente passou e foi muito louco, muito louco de verdade! E esse é o lado positivo, né velho?! Quando você consegue, de fato, conquistar um prêmio desse e principalmente pro Nordeste, que quando você olha o país e divide ele por região você percebe que o Sudeste, ele tá num lugar muito diferenciado, né velho?! [...] Rola de fato um fluxo que favorece a profissionalização, porque todo mundo recebe bem, porque tem de onde vir dinheiro (MAZZONE, 2019).

Quando o depoimento de Eric se envereda para as questões das desigualdades regionais, me conduz à reflexão de que a possibilidade de participar de uma ação de internacionalização como esta colabora para melhor posicionar os grupos baianos contemplados no mercado musical nacional. Ademais, os efeitos da realização de uma ação internacional, além de impactarem no campo da profissionalização do grupo – dando mais experiência aos integrantes e robustez ao currículo –, podem contribuir também no campo

¹⁶³ Obviamente, no âmbito da produção musical independente baiana existem gêneros e estilos musicais que são mais aceitos pelo mercado, do que outros.

psicológico, gerando o aumento da confiança na carreira musical. Isto fica nítido numa outra parte do depoimento que Eric concedeu, quando falou que uma ação como esta *dá um “gás” na carreira*. O baterista acrescentou: *você volta a acreditar com a mesma visceralidade*.

3.1.3 Territorialização

Tendo em vista que o território de identidade “Metropolitano de Salvador” estaria numa posição historicamente privilegiada, tanto no aporte de equipamentos de cultura (universidades, escolas de artes, teatros, museus, bibliotecas, centros culturais, etc.), quanto nos investimentos por parte do Estado, houve, desde o início da gestão de Márcio Meirelles (2007-2010), um esforço por parte da SECULT em compreender que a Bahia se tratava/trata de um estado territorialmente diverso e dinâmico no âmbito cultural e que deveria haver uma atuação deste órgão no sentido de reconhecer e tentar minimamente amenizar os desequilíbrios de investimentos enfrentados pelas cidades do interior e regiões periféricas do território Metropolitano de Salvador. Por exemplo, ainda hoje é fato notório que a maioria dos equipamentos e dispositivos culturais oficiais do Estado (teatros, museus, cursos, órgãos, etc.) está concentrada na zona central da cidade de Salvador; bem distante de grande parte das populações habitantes das periferias da capital baiana. Tendo isso em vista projetou-se incluir os agentes culturais dos diversos territórios de identidade e das periferias da RMS nas discussões e formulações de políticas culturais, além de garantir que as ferramentas de acesso aos recursos públicos também os atingissem. Segundo afirmou o ex-Secretário de Cultura, Albino Rubim:

A territorialização é também interiorização. Mas é bem mais que isto. É a busca de levar as políticas culturais a todos os territórios da Bahia que estavam excluídos, inclusive as periferias de Salvador, também elas alijadas da atuação cultural do Estado (RUBIM, 2014, p.121-122).

Alguns projetos da SECULT foram criados com vistas a deslocar servidores deste órgão até cidades de territórios fora da Região Metropolitana de Salvador, no sentido de compreender suas dinâmicas culturais, como: “FUNCEB Itinerante” e “Caravanas Culturais da SECULT” (RUBIM, 2014). A Lei Orgânica da Cultura da Bahia, nº 12.365, também garantiu a instituição da função de “Representante Territorial da Cultura” com o intuito de se criar uma interlocução entre os territórios de identidade e a SECULT. Uma das principais ações de institucionalização por parte do Estado que garantiram a participação de representantes da sociedade civil oriundos de cidades do interior na avaliação, consulta e suporte na formulação de políticas voltadas para a área da música na Bahia foi a

implementação do Colegiado Setorial de Música em 2012 na gestão de Albino Rubim (2011-2014); prevista na Lei Orgânica de Cultura da Bahia (2011). A criação deste Colegiado foi bem avaliada na visão dos produtores culturais Joilson Santos e Gilmar Dantas, provenientes das cidades de Feira de Santana e Vitória da Conquista. Ambos já fizeram parte deste órgão, tendo sido candidatos registrados através de chamadas públicas e selecionados através de processo eleitoral envolvendo diversos agentes da área na qual atuavam/atuam. A premissa de ter representantes de diversos territórios de identidade dentre os membros do Colegiado, auxiliou à SECULT a ter um raio de compreensão e ação mais expandido, no que concerne às demandas da área da música, nas variadas regiões do estado.

Gilmar Dantas, que foi presidente do Colegiado Setorial de Música no biênio 2015-2016, revelou em depoimento a este trabalho que a criação do órgão foi muito importante para aproximar os agentes de cidades do interior com as discussões e formulações de políticas culturais que estavam sendo engendradas na capital. Dantas afirmou que, antes da criação do Colegiado, *não sabia que existia Diretoria de Música, não sabia que existia nada, fazia tudo na “raça” mesmo, sem nenhum contato com o Estado*. Segundo a avaliação do produtor cultural:

O Colegiado Setorial foi muito importante, porque foi nosso primeiro contato, do interior com o Estado. E aí, eu não digo só da música, né?! [...] Porque os Colegiados abrangeram várias artes, então eu tenho certeza também que para essas outras artes foi a porta de entrada, pras políticas culturais da Bahia. Se não fosse o Colegiado, a gente conheceria ainda muito pouco de como funciona, o que é que é política cultural, qual é o papel do Estado, o que no Estado não deve fazer – [ou] deve fazer –, como o Estado pode colaborar na música, como pode estar participando, como é que o Estado pode olhar pra música independente. Essas coisas a gente descobriu [...] nos Colegiados. Inclusive, foi-nos dado uma incumbência de fazer o Plano Setorial de Música, que era uma responsabilidade muito grande (DANTAS, 2019).

Infelizmente a atuação deste órgão (e de outras instâncias e funções como as “Caravanas da Cultura”, “FUNCEB Itinerante”, “Representantes Territoriais”, etc.) vem sendo descontinuada e desencorajada nos últimos anos. O último registro de ação dos Colegiados Setoriais data de 5 de dezembro de 2016, segundo consta no blog “colegiadosssetoriais.blogspot.com”. O produtor Joilson Santos, em depoimento a este trabalho, atribuiu este processo de regressão à falta de interesse da primeira gestão do governo Rui Costa¹⁶⁴ (2015 – 2018) em manter os investimentos na área da cultura com a finalidade de dar continuidade à construção de políticas culturais, além do fator da crise econômica que assolou o país, principalmente após o ano de 2014. Ainda assim, avaliou que no início da sua

¹⁶⁴ No processo eleitoral de 2018, Rui Costa (PT) foi eleito para mais uma mandato de governador da Bahia, correspondente ao quadriênio 2019 – 2022.

atuação, o Colegiado Setorial de Música foi fundamental para auxiliar o Estado na elaboração de ações para esta área, levando em conta as demandas advindas tanto do interior quanto da capital. Segundo Joilson:

Nos primeiros dois anos [o Colegiado Setorial de Música] funcionou como uma experiência teórica de encontros que ia discutir, que ia pensar a possibilidade de investimentos e essas coisas todas. Então, nos dois primeiros anos do Colegiado Setorial – como ele tinha representantes do interior e da capital –, a gente conseguiu pensar mais [...] a Bahia a partir da música, e quais eram os principais problemas e como a gente poderia propor soluções para o Governo do Estado, [para] que ele viesse com políticas públicas nesse sentido. A gente conseguiu fazer boas discussões e até iniciou um Plano Setorial de Música, que chegou a ser finalizado em 2017. De 2015 pra 2016 a gente conseguiu formatar um plano de políticas públicas para música da Bahia, só que isso ficou muito [...] no campo teórico. A gente formatou uma proposta e tal, mas aí entrou o governo Rui, o país tava em crise. E aí, a gente não conseguiu [manter as reuniões do Colegiado Setorial de Música], apesar de ter feito uma eleição e ter reeleito alguns nomes e outros nomes novos [...]. Chegou a ter uma proposta da FUNCEB de fazer reuniões virtuais, *online*, para tentar dar continuidade pelo menos aos debates. Só que ele [o Colegiado] foi enfraquecendo justamente por uma falta de prática das coisas. Então tava se vendo que tava muito no campo da discussão, mas que o Estado deu uma parada nos investimentos para cultura – radical – a partir do governo Rui. E de lá pra cá, a gente tá vendo que muitos projetos pararam, pouca coisa tem acontecido (SANTOS, 2019).

Outra medida interessante no campo da territorialização foi a inclusão da “Regra de Territorialização” em alguns editais propostos pela SECULT. Uma vez que a quantidade de projetos submetidos e aprovados por proponentes oriundos do território “Metropolitano de Salvador” é muito superior do que a quantidade enviada e aprovada por proponentes do interior, a premissa da “Regra de Territorialização” foi incorporada nas minutas de alguns editais no sentido de garantir uma quantidade mínima de projetos aprovados nos 27 territórios de identidade da Bahia. O edital de Mobilidade Artística e Cultural foi um das seleções que aderiu a esta regra; entretanto tardiamente, nas edições ocorridas em 2019. Abaixo podemos averiguar a figura 28, que traz em destaque a “Regra de Territorialização” aplicada no edital Setorial de Música de 2016.

FIGURA 28. Recorte do edital Setorial de Música de 2016

5. Regra de territorialização

- (a) A seleção buscará contemplar propostas e/ou proponentes nos 27 territórios de identidade. Caso não haja propostas inscritas ou pré-selecionadas suficientes para seguir esta regra, serão priorizadas as propostas melhor avaliadas pela Comissão Temática independentemente de território.

Fonte: SETORIAL DE MÚSICA, 2016, p.10. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=146>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

Ainda que a Regra de Territorialização tenha surgido com a função de “amenizar” a concentração dos recursos em poucos territórios de identidade, é recorrente o descontentamento dos agentes culturais provenientes do interior do estado, diante dos resultados de alguns editais. A lista de selecionados no Edital Setorial de Música de 2016, por exemplo, sofreu severas críticas no que concerne à quantidade de projetos contemplados pelo território “Metropolitano de Salvador”. Dos 14 projetos pré-selecionados, um total de 8 projetos foram propostos por pessoas desta região. Este resultado representa um índice de 57% de propostas concentradas em um único território de identidade.

3.1.3.1 Calendário das Artes

O Calendário das Artes surgiu de uma reformatação do já citado Calendário de Apoio a Projetos Culturais. Nesse novo formato, o Calendário das Artes se apresentou como um dos principais editais formulados com o objetivo de amenizar os desequilíbrios de investimentos entre as cidades do interior baiano e a capital. Com duas edições realizadas em cada ano no período de 2012 e 2014 e uma edição em 2017, o Calendário das Artes abrangeu várias áreas (dança, artes circenses, teatro, música, etc.). Cabe ressaltar ainda, que o Calendário das Artes esteve conectado com o projeto “FUNCEB Itinerante”, no qual servidores ligados à Fundação Cultural viajaram entre 2011 e 2014 por algumas cidades dos 26 territórios de identidade do interior da Bahia, realizando: encontros de formação com agentes e entidades ligados à cultura, anotando demandas, estabelecendo redes de comunicação, etc. Nessas viagens foi averiguado que havia uma grande dificuldade por parte de agentes do interior baiano em compreender e se adaptar às regras de seleção dos outros editais, o que muitas vezes interferia inclusive numa quantidade menor de projetos submetidos e aprovados, oriundos desses agentes. Uma das características do Calendário foi ter como uma de suas normas garantir a aprovação de projetos de todas as regiões do estado em proporções igualitárias, sendo que os avaliadores das propostas seriam oriundos das regiões avaliadas. Para que ocorresse uma maior participação dos agentes culturais foram aplicados métodos menos burocráticos, tanto de inscrição, quanto de prestação de contas. Uma das alternativas encontradas para facilitar o processo de prestação de contas dos projetos aprovados foi atribuir aos recursos financeiros

pleiteados a classificação de “prêmio”, com a possibilidade dos proponentes angariarem um valor máximo de até R\$ 13.000,00¹⁶⁵.

Uma das principais críticas endereçadas ao Calendário das Artes se referiu justamente ao valor máximo concedido, que é considerado muito baixo pela classe artística. Além de ser um valor baixo, o fato de se tratar de um “prêmio” implica na incidência de uma tributação de 20% sobre o valor total do projeto. Ou seja, caso a proposta pleiteasse o valor máximo, apenas R\$ 10.400,00 seriam de fato acessados pelo proponente. Tendo em vista os valores angariados em outros editais aqui expostos, o Calendário das Artes funcionou mais como uma “ajuda de custos” aos projetos contemplados.

Ainda assim, os produtores culturais Joilson Santos e Gilmar Dantas reconheceram, em depoimento a este trabalho, a importância deste edital para o impulsionamento do circuito musical em algumas cidades do interior baiano, que antes não tinham a devida atenção. Ambos citaram o fato do festival Caetité Metal Open Air ter sido aprovado no Calendário das Artes (2013) como um episódio memorável. Este caso chama a atenção, primeiro, por abranger um gênero musical (metal) geralmente impreterido pelo grande mercado e, segundo, por ter acontecido na cidade de Caetité, a qual está localizada no Sertão baiano, a uma distância de mais de 600 km de Salvador.

A gravação do EP *Cabeça de Tambor* (2016) do grupo Afrocidade, também foi outro projeto aprovado no Calendário das Artes (2014). O lançamento deste disco, por exemplo, colaborou para que este grupo divulgasse seu trabalho e se projetasse no circuito musical independente baiano.

3.1.4 Edital Setorial de Música

A partir de 2012 o “Setorial de Música” foi o principal edital da SECULT voltado especificamente para a música. Tendo vigorado com uma edição anual entre 2012 a 2014, voltou a ser lançado no ano de 2016 e desde então não mais ocorreu¹⁶⁶. De acordo com as regras que regeram o Setorial de Música de 2016, as propostas poderiam ser contempladas com um valor máximo de R\$ 200.000,00 para proponentes com “pessoa jurídica” e de até R\$

¹⁶⁵ Informações colhidas no Relatório de Gestão 2011-2014 da Fundação Cultural do Estado da Bahia, disponível para *download* em: <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

¹⁶⁶ Neste momento que escrevo (setembro de 2019) a SECULT acaba de lançar o edital Setorial de Música 2019.

132.000,00 para “microempresário individual” e “pessoa física”¹⁶⁷. A descrição abaixo nos dá uma ideia da abrangência deste edital:

O Edital Setorial de Música apoia propostas culturais com o objetivo de estimular os diversos elos da rede produtiva do setor e ações que dialoguem com outros segmentos e áreas do conhecimento, tendo como objeto predominante a música. Abrange, por exemplo, circulação de shows e concertos (regional e/ou nacional); criação, produção e difusão de registros musicais, com lançamento em formatos de CD, vinil, programas de rádio ou internet (sites, blogs ou podcasts); criação, produção e difusão de registros musicais em audiovisual, com lançamento em formatos de DVD, videoclipe, programas de TV, programas para webtv ou vídeo para a internet; formação e/ou qualificação para artistas, técnicos e agentes da área; elaboração e difusão de conteúdos didáticos em música; pesquisa artística e crítica sobre música e suas interfaces, sua memória, acervos e/ou sobre as tradições musicais populares; atividades continuadas de bandas instrumentais, orquestras, corais e grupos de tradições musicais populares; realização de seminários, fóruns ou palestras sobre música e suas interfaces; festivais, mostras, feiras e atividades do gênero; publicação de periódicos ou revistas que tenham como foco a música; entre outras possibilidades (Disponível em: <www2.cultura.ba.gov.br/editais2014/>. Acesso em: 3 de setembro de 2019).

Segundo o Relatório de Gestão 2011-2014 da Fundação Cultural do Estado da Bahia, entre 2012 e 2014 foram destinados, através do Fundo de Cultura, um total de R\$ 4.000.000,00 distribuídos entre 71 projetos, dos quais 40 foram oriundos de proponentes de Salvador e 31 de outras cidades¹⁶⁸. Abaixo segue o quadro com os dados relativos ao período referido:

QUADRO 3. Edital Setorial de Música 2012- 2014

NÚMEROS	2012					Investimento
	Total	Dados por Origem				
		Salvador		Outras cidades		
		Nº	%	Nº	%	
Inscritos	353	246	69,69%	107	30,31%	R\$ 1.000.000,00
Selecionados	19	11	57,89%	8	42,11%	
NÚMEROS	2013					Investimento
	Total	Dados por Origem				
		Salvador		Outras cidades		
		Nº	%	Nº	%	

¹⁶⁷Informações disponíveis no edital Setorial de Música disponível para *download* em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=146>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

¹⁶⁸Informações colhidas no Relatório de Gestão 2011-2014 da Fundação Cultural do Estado da Bahia, disponível para *download* em: <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

		Nº	%	Nº	%	
Inscritos	383	232	60,57%	151	39,43%	R\$ 1.500.000,00
Selecionados	27	15	55,56%	12	44,44%	
NÚMEROS	2014					Investimento
	Total	Dados por Origem				
		Salvador		Outras cidades		
		Nº	%	Nº	%	
Inscritos	384	211	54,95%	173	45,05%	R\$ 1.500.000,00
Selecionados	25	14	56,00%	11	44,00%	
NÚMEROS	TOTAL 2012 -2014					Investimento
	Total	Dados por Origem				
		Salvador		Outras cidades		
		Nº	%	Nº	%	
Inscritos	1120	689	61,52%	431	38,48%	R\$ 4.000.000,00
Selecionados	71	40	56,34%	31	43,66%	

Fonte: RELATÓRIO DE GESTÃO 2011-2014 DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, Editais Setoriais, disponível para *download* em: <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

Na edição de 2012 do edital Setorial de Música, por exemplo, o programa “Radioca” da rádio Educadora FM foi contemplado. Criado em 2008, este programa é voltado para a difusão da produção musical independente baiana e brasileira. Já no edital de 2013, pode-se citar a aprovação da circulação da cantora Josyara pelas cidades de Juazeiro, Carinhanha, Bom Jesus da Lapa e Salvador¹⁶⁹, com o propósito de realizar shows de lançamento do CD *Uni`versos* (2012). A artista é aclamada pela mídia especializada como uma das representantes da nova música baiana. Pode-se destacar ainda a reedição em CD e vinil do disco *Sexteto do Beco* – aprovado no Edital Setorial de Música de 2014 – um marco para a produção musical independente baiana, citado no primeiro capítulo¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Informação disponível em: <diadamusica.com.br/josyaraoficial>. Acesso em: 3 de setembro de 2019.

¹⁷⁰ A lista de propostas aprovadas está disponível em: RELATÓRIO DE GESTÃO 2011-2014 DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, Editais Setoriais, disponível para *download* em: <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

A 5ª edição do Feira Noise Festival também esteve entre os projetos contemplados no Setorial de Música de 2014. Integrado à Rede Brasil de Festivais Independentes, o Feira Noise é considerado o maior festival independente do interior do estado e um dos mais conceituados da região Nordeste do país. Além da realização de shows no centro de Cultura Amélio Amorim (Feira de Santana), o evento realizou atividades de formação e mesas de discussão em cidades como Feira de Santana, Irará, São Gonçalo e Conceição do Jacuípe. Joilson Santos – produtor do evento – revelou em depoimento a este trabalho a sua experiência:

A gente conseguiu fazer, na verdade, duas edições do evento com o recurso de uma, né?! Porque a gente também trabalhava na lógica de colaboradores e tudo mais. A questão era de um coletivo atuando [...]. Isso foi importante também, porque de certa forma amplificou o que a gente já vinha fazendo. Se a gente fosse fazer (...) a edição do festival de 2014 sem o recurso, ele não teria tido a mesma repercussão, nem a mesma força, que teria com o recurso, isso é óbvio [...]. Só que ao mesmo tempo ele desafiou a gente, nos anos seguintes, a continuar fazendo no mesmo patamar e sem recursos, né?! E aí é uma falha da estrutura de como desenvolver mecanismos de investimento que consiga no médio prazo manter eventos como o nosso, né?! É bem difícil fazer... (SANTOS, 2019).

FIGURA 29. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Feira Noise Festival – 5ª Edição Portal do Sertão”



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 16 de outubro de 2014, p.10.

Já no edital Setorial de Música 2016¹⁷¹ foram previstos investimentos na ordem de R\$1.500.000,00¹⁷². No total foram apoiados 14 projetos sendo 8 projetos de proponentes do

¹⁷¹ As informações sobre os nomes dos projetos aprovados e dos territórios de identidade dos proponentes contemplados no edital Setorial de Música de 2016 foram colhidas no Relatório de Gestão 2015-2018 da Fundação Cultural do Estado da Bahia, disponível para *download* em:

território de identidade “Metropolitano de Salvador” e 6 de outros territórios de identidade. Pode-se citar a aprovação do Festival Digitália. Realizado no início de 2019 contou com uma vasta programação – inclusive internacional – de apresentação de trabalhos, *workshops*, mesas de discussão e shows abarcando o âmbito da música e cultura digital. Foram realizadas atividades nas praças/espços do Pelourinho, no Goethe-Institut, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) em Santo Amaro, dentre outros espaços.

O programa Evolução Hip Hop da Educadora FM, apresentado por Hamilton Oliveira (DJ Branco), também foi um dos contemplados na edição de 2016. Criado em 2007, este programa é um dos principais difusores da cultura *Hip Hop* nas rádios baianas.

3.1.5 Dissensos

Ainda que os editais e outras ações de fomento direto da SECULT tenham contribuído para reconfigurar o circuito musical independente da Bahia, a injeção de recursos financeiros, por si só, não é uma garantia para que este mercado atinja uma solidez. Algumas bandas e eventos que foram contemplados com recursos financeiros, por exemplo, não deram continuidade as suas atividades. Alguns artistas baianos que hoje despontam na mídia especializada, tiveram que tentar a sorte no Sudeste para poder dar prosseguimento e fluidez aos seus trabalhos, devido à posição estratégica e á robustez do mercado musical que esta região goza. Fernanda Bezerra – que agencia a cantora Larissa Luz –, por exemplo, discorreu sobre a insuficiência de casas de eventos adequadas na Bahia e de um mercado consolidado para a realização de shows que garantam a permanência de artistas com carreiras emergentes aqui. A produtora cultural asseverou:

O artista não vai morar aqui, porque aqui geograficamente é distante de alguns centros, né?! Porque ele tem que morar num lugar que seja estrategicamente, ali, São Paulo, que tem toda uma rede SESC's de possíveis compradores, tem o Rio [de Janeiro] que é pertinho. Então, São Paulo meio que num “meinho”, que pra se movimentar é mais fácil (BEZERRA, 2019).

É fato, também, que tais ferramentas de acesso não se trataram de um mecanismo perfeito de repartição de recursos. Mesmo com a intenção da SECULT em abranger o seu raio de atuação, o estado da Bahia é muito extenso e a incidência dos investimentos não atingiu de

<fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10554>. Acesso em: 4 de setembro de 2019.

¹⁷² Informações disponíveis no edital Setorial de Música disponível para *download* em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=146>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

forma equânime seus diferentes territórios. Deste modo, uma das principais críticas se refere aos desequilíbrios de investimentos entre o circuito musical da capital e do interior.

Recolhi dados de um total de 12 editais específicos de música para os períodos entre 2007 a 2016:

- 2007: Produção de Conteúdo Digital em Música em 2007 ; Multimídia Circular de Música;
- 2008: Segundas Musicais; Produção de Conteúdo Digital em Música em 2007; e Vivaldo Ladislau – Circulação de Música no Estado da Bahia e no Nordeste;
- 2009: Produção de Conteúdo em Música; e Vivaldo Ladislau – Circulação de Música no Estado da Bahia e no Nordeste;
- 2010: Vivaldo Ladislau – Circulação de Música no Estado da Bahia e no Nordeste em 2009 e 2010)
- 2012: Edital Setorial de Música;
- 2013: Edital Setorial de Música;
- 2014: Edital Setorial de Música; e
- 2016: Edital Setorial de Música.

Houve um total de 157 projetos aprovados sendo 98 do território “Metropolitano de Salvador” e 59 de outros territórios. Vejamos o quadro abaixo:

QUADRO 4. Projetos aprovados em editais específicos pra música entre 2007 e 2016

PERÍODO ¹⁷³	PROJETOS SELECIONADOS	METROPOLITANA DE SALVADOR	OUTROS TERRITÓRIOS
2007-2008	44	35	9
2009-2010	28	15	13
2012-2014	71	40	31
2016	14	8	6
TOTAL 2007-2016	157	98	59
PORCENTAGEM	100%	62,42%	37,58%

Fontes: Elaboração própria a partir dos dados colhidos em FUNCEB, 2009; FUNCEB, 2010; RELATÓRIO DE GESTÃO 2011-2014 DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, Editais Setoriais, disponível para *download* em <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019; RELATÓRIO DE GESTÃO 2015-2018 DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, disponível para *download* em <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10554>. Acesso em: 4 de setembro de 2019.

¹⁷³ Os dados referentes ao exercício de 2011 e 2015 não foram inseridos, pois não houve lançamento de seleções com o porte do Edital Setorial de Música nos referidos anos.

O índice de concentração de 62,42% de projetos aprovados por proponentes do território de identidade “Metropolitano de Salvador” contra 37,58% de projetos de cidades do interior do estado dá margem a várias discussões. Geralmente, um dos argumentos utilizados pela maioria dos agentes culturais de Salvador para justificar a maior quantidade de propostas aprovadas pelo território “Metropolitano de Salvador” se deve ao fato de que o número de projetos inscritos deste território foi muito superior em relação aos dos outros territórios. Se averiguarmos novamente as figuras 19 e 21, além do quadro 3, poderemos constatar que este discurso de fato procede. Entretanto, o baixo número de projetos inscritos advindos de agentes do interior do estado pode ser um reflexo da falta de conhecimento destes acerca das seleções, gerados por um déficit de informação por parte da SECULT. O baixo número de inscrições pode ser o reflexo, também, de uma insuficiência de investimentos endereçados à formação e capacitação destes agentes no que condiz à elaboração de projetos. É bem verdade que foram empreendidas ações por parte da SECULT no sentido de minimamente dirimir tais carências – como o projeto “FUNCEB Itinerante”, por exemplo –, porém, não foram suficientes nem tiveram uma continuidade adequada. O próprio Relatório de Gestão da FUNCEB de 2011-2014 expôs algumas das críticas ouvidas pelos servidores dessa entidade durante suas caravanas ao interior:

Durante os encontros da primeira edição do projeto FUNCEB Itinerante, as principais críticas dos participantes giravam em torno da dificuldade de compreender os editais na área da cultura de uma maneira geral, a competição desigual entre projetos da capital com projetos de outros municípios do estado, a complexidade das prestações de contas e certa insegurança quanto à imparcialidade dos processos de seleção, dada a pouca participação de agentes da sociedade civil residentes no interior, nas comissões de seleção (RELATÓRIO DE GESTÃO 2011-2014 DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, p.42. Disponível em: <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

Pode-se averiguar nesta citação que a insegurança – que também pode ser lida como desconfiança – é um fator que ocorre devido à falta de uma representação equânime de agentes culturais dos 27 territórios nas comissões de avaliação. Por mais justa e qualificada que seja a comissão, uma compreensão eficiente de um projeto muitas vezes é debilitado pelo “desconhecimento” gerado pela distância entre a capital (onde geralmente se reúnem os curadores) e a cidade do interior do projeto em questão. Tendo em vista que a capital é dotada de equipamentos de mídia que tem um grau de disseminação maior que os veículos de comunicação do interior, obviamente, mesmo os agentes da comissão avaliadora que porventura sejam do interior acabam “conhecendo” e tendo uma “proximidade” maior com os projetos de Salvador, em comparação com aqueles propostos por outras cidades interioranas, distantes desses agentes.

Outro fator importante se refere à burocracia presente tanto no processo de inscrição, de aprovação e de prestação de contas. Tal quesito tende a afastar alguns agentes culturais do interior e das periferias do território “Metropolitano de Salvador”. São recorrentes os casos de proponentes inadimplentes, pois não tiveram um acompanhamento eficaz do projeto por parte da SECULT, nem um esclarecimento prévio sobre como proceder corretamente tanto em relação aos pagamentos do projeto, quanto à sua prestação de contas. Uma vez que esses mecanismos foram uma novidade para muitos dos proponentes oriundos das áreas em questão, faltou-lhes uma atenção maior por parte deste órgão, para que pudesse evitar alguns casos de inadimplência.

No que concerne à “competição desigual” entre os projetos oriundos de Salvador e do interior, a declaração da produtora cultural Lisia Lira foi bastante elucidativo:

Volto pra falar de Salvador, que era [a cidade com] o maior número de pessoas que tinha o conhecimento dos editais, tanto da existência dos períodos [...], quanto de como fazer. As produtoras estavam aqui, era cidade que tinha o curso de Produção Cultural. Então você tinha ali gente da FACOM¹⁷⁴ que era [...] amigo e se juntava pra escrever um projeto. Isso facilitava. No interior, isso já era mais difícil, por que a gente não tinha esse conhecimento da forma de como escrever – os grupos não tinham. E muitos dos grupos não tinham nem o conhecimento dessas leis de incentivo (LIRA, 2019).

O depoimento de Lisia reverbera a ideia de que a cidade de Salvador seja dotada de um mercado musical mais desenvolvido e de instituições e mecanismos que lhe posicionam numa situação mais favorecida em relação às demais localidades do estado. Isto corrobora a sustentação de que sejam necessários mais investimentos nas áreas menos agraciadas.

Em suma, a capital baiana reúne: 1. Órgãos de decisão das políticas culturais do estado; 2. Espaços para fruição artística (cinemas, teatros, museus, casa de shows, etc); 3. Instituições/associações/coletivos respaldados (os quais contribuem consideravelmente para a formação e qualificação dos seus agentes culturais); 4. Veículos de comunicação com potencial de propagação. Seguramente as cidades do interior, as quais não contam com todo este “aparato”, tendem a apresentar projetos que já entram no “jogo” em desvantagem em comparação aos projetos de Salvador.

Seria, porém, desonesto afirmar que todas as cidades do interior sejam totalmente desprovidas de equipamentos culturais providos pelo Estado. Por exemplo, há Centros de Cultura “estatais” em cidades como: Feira de Santana, Vitória da Conquista, Itabuna, Juazeiro, Jequié, Alagoinhas, Guanambi, Porto Seguro, Valença, etc. Existe também campus de universidades estaduais – sem contar as federais – espalhados por diversas localidades da Bahia: Universidade do Estado da Bahia (UNEB); Universidade do Sudoeste da Bahia

¹⁷⁴ Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

(UESB); Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Ainda assim, muitos desses equipamentos passam por dificuldades: alguns tem orçamentos “sofridos”, outros estão com a infraestrutura sucateada, alguns ficaram/ficam fechados durante anos, dentre outros problemas.

Se for levado em conta o fato que o estado da Bahia possui um total de 417 municípios e é maior do que a França em extensão territorial, logo, tais equipamentos culturais nem de longe dão conta de suprir satisfatoriamente o estado como um todo. Digo mais, neste rol de cidades que são entendidas como “interior” existem desequilíbrios territoriais entre si também. Quando, em seus relatórios, a SECULT menciona os números alcançados pelo “interior” sugere-se uma ideia equivocada de “homogeneização” entre todas as cidades que estão fora do território Metropolitano de Salvador. Geralmente comparam-se os investimentos concentrados no âmbito das 13 cidades da RMS com todas as outras 404 cidades presentes nos 26 territórios de identidade restantes. A verdade é que existem cidades do interior que são mais contemplados por investimentos estatais do que outras. É fato, por exemplo, que propostas oriundas da cidade de Cachoeira (pertencente ao território de identidade do Recôncavo) receberam/recebem mais aprovações de projetos em comparação à Amargosa (pertencente ao território Vale do Jiquiriçá). Logo, urge uma melhor compreensão e ação institucional no que concerne a estes desníveis territoriais, com a finalidade de balancear formação, acesso e oportunidades para os agentes culturais presentes em locais menos desprovidos de atenção.

No que se refere à dificuldade de ramificação das ações da SECULT nos diversos territórios da Bahia, uma das principais justificativas foi a limitação do orçamento destinado a este órgão para dar conta de projetos que abranjam satisfatoriamente toda à Bahia. Em seu depoimento para este trabalho, Cássio Nobre – que inclusive participou das caravanas do projeto “FUNCEB Intinerante” – falou sobre a questão:

A maior dificuldade, claro, sempre foi orçamentária. A gente tinha um orçamento bem limitado, né?! Por mais que a Secretaria [de Cultura] tivesse um investimento através, por exemplo, através do Fazcultura, que era uma linha de fomento através de uma lei de incentivo de renúncia fiscal, você tinha um orçamento muito maior nessa linha que na própria Coordenação [de Música]. Então, a gente tinha um orçamento minúsculo na Coordenação [de Música] pra poder dar conta de algo muito amplo, tão amplo quanto a Bahia inteira. E isso, a gente procurava ir aos lugares, visitar, conhecer os músicos, pessoas que “tavam” criando música nessas várias regiões da Bahia, mas a gente se esbarrava com essa dificuldade de orçamento. Então, ao mesmo tempo que você tinha essa necessidade, [...] você não tinha todas as condições necessárias pra isso, pra chegar a esse resultado. Então, essa, vou te dizer, era a maior dificuldade (NOBRE, 2019).

Além das restrições orçamentárias, a insuficiência de servidores e demais agentes contratados também foram apontadas como um fator problemático no que condiz à expansão das ações. Gilberto Monte falou sobre a questão:

Por exemplo, se eu chegar e disser assim:

-Ah! Eu vou dar 10 milhões pra Diretoria de Música executar em um ano!

Ela não consegue! Porque não é por conta do gestor que tá lá. Não tem equipe suficiente pra lidar com a quantidade de projetos que vai ser gerado, entendeu?! Você tem que ter 10 milhões e tem que ter uma ampliação de equipe. É toda uma estrutura que tem que crescer junto com o recurso (MONTE, 2019).

Outra questão latente que surgiu nas entrevistas de pelo menos quatro dos produtores entrevistados neste trabalho (Luciano Matos, Joilson Santos, Rogério Brito e Gilmar Brito) foi a “preocupação” com o risco dos editais causarem uma “dependência” nos contemplados. Alguns destes chegaram a comentar que esta “dependência” de subsídios estatais poderia descaracterizar, inclusive, o rótulo de “independente” dessas produções. Como já vimos nos capítulos anteriores, a utilização do termo “independente” no meio acadêmico se refere à independência fonográfica em relação às *majors*, logo, isto não implicaria na perda da chancela “independente” caso um artista recorra a apoios financeiros advindos de editais públicos.

Tais produtores corroboram com o fato de que os editais devam funcionar como um incentivo e que foram oportunos para dar impulso ao circuito musical independente baiano, ainda assim, sustentam a ideia de que seja necessário que este segmento alcance a auto-sustentabilidade. A posição de Gilmar Dantas sobre a questão foi categórica:

Alguns artistas, alguns eventos, acabaram se tornando totalmente dependentes dessa política de editais. Então, não se preocuparam em formar público consumidor. Então, se você não tem público consumidor, você não tem uma cena de fato (DANTAS, 2019).

Aliado a essa questão da “dependência”, surgiu nas rodas de conversas de alguns produtores de eventos da Bahia a discussão de que o acesso recorrente aos recursos financeiros dos editais estaria provocando uma “bolha inflacionária” nos valores dos cachês de determinados artistas. Segundo essa perspectiva, os valores dos cachês recebidos por alguns artistas, através dos editais, estariam provocando-lhes um deslumbramento. Além disso, esta situação estaria deturpando a compreensão dos artistas de que os cachês pagos na iniciativa “privada” dependeriam do retorno financeiro que os shows desses artistas renderiam ao atrair uma quantidade de público satisfatória para gerar lucro para um dado evento. Joilson Santos comentou sobre o assunto:

Certa feita eu falei [...] sobre a questão da “bolha”, né?! Tinha a teoria da “bolha” imobiliária, e eu achava que o edital, ele funcionava como uma bolha nesse sentido também... Que ele [o edital] inflou o mercado e criou uma estrutura que [...] fazia

[...] com que o artista trabalhasse de forma confortável nesse sentido. Só que esse artista, ele não se preocupou em construir uma base de fãs que garantisse [...] a existência do projeto dele [...]. Do mesmo jeito que a “onda” da “bolha” imobiliária. Quando começou a cobrar os preços lá nos imóveis à vera, os valores estavam muito acima do que realmente valia, né?! Os artistas e bandas [...] tão passando pelo mesmo processo. No momento que tirar os cachês vai mudar muito essa lógica de mercado de novo. E eu acho que é perigoso no sentido até de que a gente pode [...] regredir muito no que a gente avançou nessa estrutura de mercado, de envolvimento de profissionais trabalhando, entre outras coisas, por conta de que a grana injetada pelo Estado, ela causou um desnível na hora de se cobrar e definir valor de cachê pra um show (SANTOS, 2019).

Tanto o discurso da “dependência”, quanto da “bolha inflacionária” são questões controversas. Geralmente, tais discursos são recorrentemente criticados pela maioria dos culturalistas, os quais avaliam que a “cultura” é um setor essencial para a sociedade não só do ponto de vista simbólico, mas também do ponto de vista econômico. Logo, assim como outros setores da economia recebem subsídios estatais recorrentes com vistas a impulsioná-los, o setor cultural também deve receber investimentos constantes. Apesar de ter inicialmente corroborado com esta visão da “dependência” e da “bolha inflacionária”, Joilson Santos, por exemplo, admitiu que sua perspectiva pudesse variar de acordo com cada caso. O produtor chegou a reconhecer que também considerava ser “complicado” haver um investimento inicial em alguns agentes do setor musical para logo em seguida “abandoná-los”, com a esperança de que tais agentes atingissem a sustentabilidade *per se*. Ao fazer uma comparação entre o setor cultural e o setor da saúde, Joilson afirmou:

Você não pensa em injetar dinheiro público no Clériston Andrade – o hospital – e depois dizer assim:

- Ó! Daqui a mais dois anos vocês vão ter que andar com suas próprias pernas!

A gente sabe que tem que ter dinheiro público e que o Clériston precisa desse recurso pra continuar andando (SANTOS, 2019).

Como já foi apontado anteriormente, há graus diferenciados de produção no mercado musical; mesmo no setor independente. Existem agentes (grupos, artistas, festivais, etc.) que são mais associáveis à cultura “pop¹⁷⁵” e que tendem a ser mais facilmente absorvidos pelo mercado musical, logo, atingem um grau de “sustentabilidade” mais rápido que outros. Neste

¹⁷⁵ Geralmente o termo “pop” é utilizado em referência aos artistas e canções que integram o *mainstream*. As tais canções, geralmente, são submetidos a fórmulas musicais padronizadas, e tais artistas contam com ampla divulgação nas mídias tradicionais. Entretanto, o termo *pop* não se restringe apenas a esta categoria de artistas, podendo abranger outras esferas na música “popular”. Atribui-se também ao *pop* a capacidade de uma música ou artista apresentarem elementos que lhes façam ser “reconhecidos” em esfera “global”. Isto acontece, geralmente, quando há uma fusão entre gêneros musicais regionais com tendências musicais globais, resultando numa musicalidade “glocal”. O grupo Chico Science e Nação Zumbi, por exemplo, se propôs a mesclar elementos do maracatu rural e/ou da ciranda praieira com elementos do *rock* e/ou do *rap*, fazendo com que seu som fosse assimilado tanto em Arco Verde (interior do Pernambuco), quanto no Japão. Não à toa, Chico Science se reconhecia enquanto um artista ligado ao universo *pop*. Deste modo, o termo “pop” não se trata, portanto, de uma referência exclusiva a artistas do porte de Anitta, podendo fazer referência, inclusive, a Caetano Veloso ou Gilberto Gil. Esta última versão do termo “pop” é a que estou utilizando nesse trecho do texto.

caso, o apoio financeiro estatal funcionaria como um impulso necessário para alavancar a carreira de um determinado grupo, sendo que, uma vez alcançada sua “autonomia financeira”, seria “desnecessário” haver uma recorrência contínua, desses grupos, aos editais públicos. Isto porque é muito mais comum que agentes mercadologicamente “sólidos” encontrem com maior facilidade “financiamentos” ou patrocínios no setor privado. Paralelamente, existem também alguns grupos/coletivos/entidades/associações (geralmente ligados às culturas tradicionais) que são essenciais para a manutenção e difusão de manifestações e/ou patrimônios imateriais do nosso povo. Grande parte desses agentes enfrentam dificuldades para acessar o grande mercado musical, necessitando recorrentemente do apoio do poder público para dar continuidade às suas ações. Logo, é prudente que sejam regularmente apoiados pelas políticas culturais, via editais, seleções públicas, patrocínios e outros mecanismos. Neste último caso, o discurso da “dependência” é inoportuno.

De qualquer sorte, ainda que existam essas polêmicas, a maioria dos entrevistados reconheceu a importância das ferramentas de financiamento e fomento para o desenvolvimento do circuito musical independente baiano. Uma boa parcela dos entrevistados chegou a alegar que a ocorrência de uma descontinuidade das ações e inversões estatais no âmbito da música implicaria num impacto deletério para o segmento.

É bem verdade que as gestões de Jorge Portugal (2015-2017) e de Arany Santana (2017- hoje) infelizmente tenham coincidido com um ciclo de desinvestimento por parte do Estado na área da Cultura. Desde 2013 não se realiza uma Conferência Estadual de Cultura. O Colegiado Setorial de Música, como já foi apontado, teve sua última reunião em 2016. As últimas caravanas do projeto “FUNCEB Itinerante” ocorreram em 2014. O Edital Setorial de Música “sofreu” um vácuo de 3 anos (2016 à 2019¹⁷⁶) até ser retomado. Todavia, esta desaceleração não se trata de um caso isolado da Bahia. Pelo contrário, coaduna com um tenebroso quadro de retrocessos na esfera nacional, o qual ameaça não só a área da cultura, mas a “democracia” como um todo. Desde a primeira gestão do governo Dilma (2011-2014) já houve uma grande desaceleração nos investimentos a nível nacional, além de mudanças drásticas nas concepções das políticas culturais engendradas pelo Minc. Com o *impeachment* da presidenta em 2016 (segunda gestão Dilma), as políticas culturais no âmbito nacional derrocaram de vez. Enfim, é neste triste cenário de redução de inversões que a Lei de Incentivo à Cultura (Fazcultura) vem despontando como a principal ferramenta de

¹⁷⁶ Neste momento que escrevo (setembro de 2019) a SECULT acaba de lançar o edital Setorial de Música 2019.

financiamento à música na Bahia. Vejamos, então, como o Fazcultura se relacionou com o segmento independente de 2007 pra cá.

3.2 Ações fomentadas via Fazcultura

Entre 1996 e 2006 o Fazcultura foi o principal mecanismo de fomento à cultura do estado. A partir das gestões dos Secretários Meirelles e Rubim houve um esforço da SECULT em que este mecanismo tivesse uma importância “secundária” em relação ao Fundo de Cultura (RUBIM, 2014). O raciocínio pra esta transição era de que o Fundo de Cultura teria a função de impulsionar áreas da cultura que eram preteridas pela indústria cultural, enquanto que os projetos que acessassem a Lei de Incentivo deveriam se reportar às empresas patrocinadoras e, porventura, se adequar às suas diretrizes e predileções de segmentos e áreas de investimento.

Ainda que tivesse mantido a perspectiva de estimular as empresas a aplicarem recursos na área cultural através da renúncia fiscal estatal numa proporção de 80%¹⁷⁷ do valor total do projeto e 20% de inversões próprias das empresas, o Estado estabeleceu algumas regras – pós-2007 – para que os investimentos em cultura realizados via Fazcultura não ficassem totalmente submetidos à égide do mercado. Deste modo, o circuito musical independente vislumbrou, no período pós-2007, maiores inversões no seu segmento. Ainda na gestão do Secretário Márcio Meirelles foram instituídas regras visando garantir a territorialização dos investimentos através do estabelecimento de limites na distribuição dos recursos, a saber:

- 50% dos recursos para projetos com proponentes da RMS e execução na RMS¹⁷⁸;
- 30% para projetos com proponentes da RMS e execução no interior¹⁷⁹;
- 20% para projetos com proponentes e execução no interior¹⁸⁰
(CULTURA.BA.GOV.BR.Cultura é o Quê? – Relatório de Atividades 2007-2009, 2010, p.47).Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=77>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

Outra medida importante foi prevenir que grande parte dos recursos fossem integralmente captados por poucos proponentes. Para isso houve o estabelecimento de um teto

¹⁷⁷ Caso o projeto tenha em seu título o nome do patrocinador ou nome de algum produto a ele relacionado, o valor da renúncia cai para 40% e o investimento direto do patrocinador passa a ser 60%.

¹⁷⁸ Segundo as planilhas do Fazcultura, os projetos com proponentes da RMS e execução na RMS são codificados como GRUPO 1.

¹⁷⁹ Segundo as planilhas do Fazcultura, os projetos com proponentes da RMS e execução no interior são codificados como GRUPO 2.

¹⁸⁰ Segundo as planilhas do Fazcultura, os projetos com proponentes do interior e execução no interior são codificados como GRUPO 3.

máximo para as propostas, hoje fixado em R\$ 400¹⁸¹ mil reais, sejam proponentes pessoa física ou jurídica.

Foram solicitadas à SECULT as planilhas do Fazcultura referentes ao período 2007-2013, as quais contêm informações sobre os dados referentes às: (1) áreas artístico-culturais apoiadas; (2) os valores das renúncias fiscais destinados a cada projeto; (3) os nomes do projetos; (4) nomes dos proponentes; (5) razão social dos patrocinadores e; (6) região territorial do proponente. Tais requerimentos foram deferidos. As planilhas referentes ao período entre 2014 a 2019 foram acessadas através do site “cultura.ba.gov.br”¹⁸². Vejamos no quadro abaixo os recursos financeiros captados pela área da música via Lei de Incentivo entre 2007 e 2018:

QUADRO 5. Valores¹⁸³ investidos através do Fazcultura entre 2007-2018

ANO	TOTAL DA RENÚNCIA FISCAL INVESTIDA	VALOR CAPTADO PELA ÁREA DE MÚSICA	ÁREA DE MÚSICA RELATIVA AO VALOR TOTAL	VALOR CAPTADO POR PROP. DO INTERIOR¹⁸⁴ (MÚSICA)	% INTERIOR RELATIVO À ÁREA DE MÚSICA
2007	R\$ 6.788.188,61	R\$ 2.332.588,05	34,36%	R\$ 166.371,42	7,13%
2008	R\$ 5.536.789,34	R\$ 3.485.226,31	62,95%	R\$ 508.110,03	14,58%
2009	R\$ 7.436.422,90	R\$ 3.908.957,12	52,56%	R\$ 0	0%
2010	R\$ 10.971.160,80	R\$ 5.270.802,53	48,04%	R\$ 614.413,20	11,66%
2011	R\$ 14.684.543,38	R\$ 8.736.978,36	59,50%	R\$ 648.957,54	7,43%
2012	R\$ 11.531.882,67	R\$ 8.243.962,07	71,49%	R\$ 572.087,68	6,94%
2013	R\$ 11.571.526,08	R\$ 6.494.126,21	56,12%	R\$ 290.476,21	4,47%
2014	R\$ 15.000.000,00	R\$ 9.741.594,90	64,94%	R\$ 624.256,00	6,4%
2015	R\$ 9.378.856,39	R\$ 5.545.543,49	59,12%	R\$ 737.766,49	13,3%

¹⁸¹ Valor estabelecido na gestão de Jorge Portugal em 2015, através da Resolução nº 015/2015. Nas gestões anteriores (2007-2014) o valor máximo era de R\$500 mil. Em alguns casos específicos, proponentes com natureza “pessoa jurídica” podem captar até R\$ 1 milhão de reais. Para mais informações conferir a Portaria nº 054. DOE 11/04/2015.

¹⁸² Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

¹⁸³ Os valores descritos não incluem a quantia diretamente investida pelas empresas patrocinadoras. Os valores referentes ao período entre 2014 e 2018 foram captados na seção “Resumo Execução” das planilhas do Fazcultura disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

¹⁸⁴ Tais valores foram resultado das somas de todos os projetos discriminados nas planilhas do Fazcultura como pertencentes ao “Grupo 3”, na seção “Pareceres Concedidos”. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

2016	R\$ 13.383.999,79	R\$ 8.768.971,55	65,51%	R\$ 160.000,00	1,82%
2017	R\$ 5.838.003,19	R\$ 3.264.963,20	55,92%	R\$ 272.464,80	8,34%
2018	R\$ 8.782.049,83	R\$ 4.984.265,00	56,75%	R\$ 620.417,00	12,44%
Total	R\$ 120.903.422,98	R\$ 70.777,978,73	58,54%	R\$ 5.215.320,37	7,36%

Fonte: Elaboração própria a partir das planilhas do Fazcultura fornecidas pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e no site <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

Entre 2007 e 2018 o valor máximo disponibilizado anualmente pelo Estado para captação foi de R\$ 15 milhões de reais¹⁸⁵. Ainda assim, apenas em 2014 este valor foi atingido integralmente. As planilhas de projetos aprovados no Fazcultura descrevem várias áreas artísticas/culturais apoiadas (dança, teatro, cinema, literatura, artes plásticas, tradições populares, culturas digitais, segmentos integrados, música, etc.¹⁸⁶). Dentre estas, cabe ressaltar que a música é o segmento que mais recebeu investimentos estatais via Fazcultura, tendo sido captado 58,54% do total dos recursos no período elencado, numa soma de quase R\$ 70,8 milhões de reais renunciados em 12 anos. Cabe ressaltar, entretanto, que este valor não foi acessado exclusivamente pelo setor independente, uma vez que diversos patrocínios também foram destinados para eventos e artistas ligados ao *mainstream*.

Em 2012, mais de 70% dos recursos totais disponibilizados pelo Fazcultura foram acessados por projetos da área de música. Apenas nos anos de 2007 e 2010 as captações da área de música ficaram abaixo dos 50% referentes ao valor total captado, ainda assim acima dos 30%. Por um lado esses dados demonstram que houve um enorme desequilíbrio de investimentos entre a música e os demais segmentos artísticos/culturais e, por outro, explicita a predileção das empresas em associarem suas marcas principalmente a projetos que tem a música como destaque. Suponho que esta preferência se dê, pois a música tem um forte poder aglutinador de pessoas, principalmente em shows e festivais – e quanto mais mercadológica esta música for maior ainda será este poder. Logo, tais eventos geram uma maior visibilidade para a marca das empresas em comparação com eventos em outros segmentos.

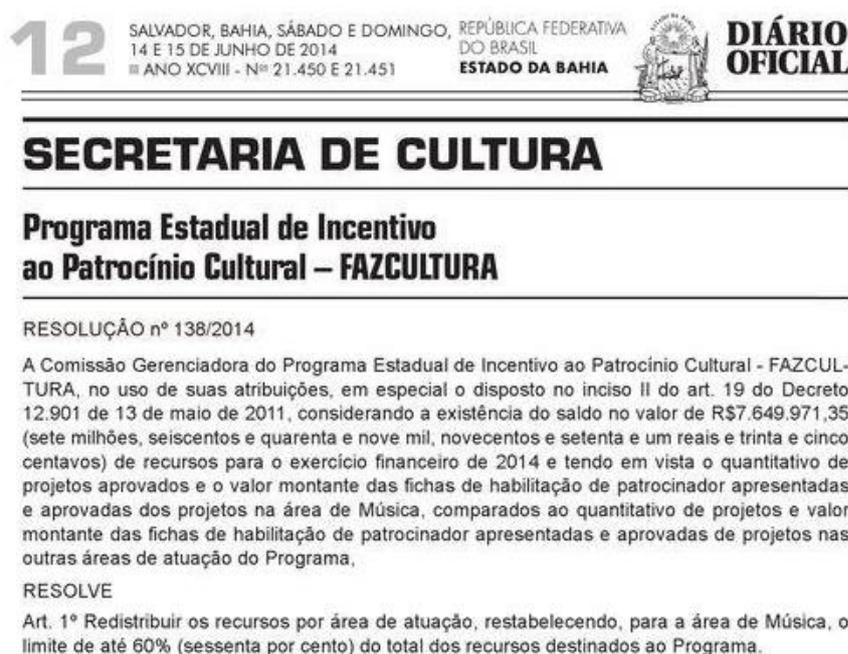
2014, por exemplo, se destaca por ter sido o ano que o segmento da música teve a maior captação, chegando à casa dos R\$ 9,7 milhões de reais investidos, através da renúncia fiscal do Estado. Uma possível explicação para este resultado foi a realização da Copa do

¹⁸⁵ A série histórica entre 2001 e 2018 dos recursos disponibilizados para o Fazcultura está disponível em: <cultura.ba.gov.br/arquivos/File/grafico_faz_2001_a_2018_atualizado.pdf>. Acesso em: 1 de agosto de 2019.

¹⁸⁶ Entre 2007 e 2018 ocorreram diversas alterações na quantidade de áreas artístico-culturais. Quantificar detalhadamente tais áreas e analisar especificamente quais receberam menos atenção não é o foco deste trabalho, antes nos interessa explicitar que houve um grande aporte de investimentos para a área da música.

Mundo de Futebol do Brasil – Salvador foi uma das sedes –, que pode ter contribuído para que as empresas aproveitassem o afluxo de turistas e o destaque na mídia para associarem suas marcas aos projetos que foram realizados neste ano. A iniquidade entre a área da música e as outras, fez com que a Comissão Gerenciadora do Fazcultura estabelecesse um limite de captação para área de música, como descreve a imagem abaixo:

FIGURA 30. Recorte do DOE-BA ilustrando o artigo 1º da Resolução nº138/2014



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 14 e 15 de junho de 2014, p.12.

Uma situação pertinente em relação ao Fazcultura é o fato de que a empresa financiadora do projeto não pode ser patrocinadora e proponente ao mesmo tempo. Ou seja, a empresa patrocinadora não pode captar os recursos disponibilizados pelo Fazcultura para bancar projetos administrados por si própria. Em analisando os nomes dos proponentes e das suas respectivas propostas presentes nas planilhas elencadas, algumas empresas de produção cultural e produtores (pessoa física) atuantes no circuito musical independente – sobretudo de Salvador – foram reconhecidas: Ginga P., Via Press, RUFFO, Huol Produções, Fernanda Bezerra (Maré Produções); Vince Athayde (Maquinário Produções), Alex Pinto (ISÉ), etc.

As empresas e pessoas físicas ligadas à produção cultural são entes estratégicos para o impulsionamento deste setor. As parcerias entre esses agentes e as empresas patrocinadoras geraram algumas ações e festivais notáveis. Além disso, tais agentes também atuam no campo do agenciamento da carreira de alguns artistas, por exemplo: a Maré Produções é responsável

pelo agenciamento da cantora Larissa Luz; da produção do festival “Sangue Novo”; do trio carnavalesco Respeita As Mina; da execução do projeto Caravana da Música, dentre outros.; Alex Pinto foi responsável pelo agenciamento do BaianaSystem entre 2010-2017¹⁸⁷, hoje agencia grupos como o ÀTTØØXXÁ, OQuadro, Pedro Pondé, dentre outros; a Huol Produções é responsável pelo Festival de Jazz do Capão e pela Jam no MAM em Salvador; a RUFFO atualmente agencia as bandas Zuhri e Radio Mundi, além de produzir o projeto Conexões Sonoras, dentre outros.

3.2.1 Conexão Vivo

No campo do patrocínio, a telecomunicação se distinguiu nas planilhas analisadas por ser um dos principais ramos mercadológicos a destinar investimentos para a área da música através do Fazcultura. Entre 2007 e 2013 a Vivo, a Telemar (hoje usa a marca Oi) e a Tim foram as principais concessionárias que apareceram nas planilhas pesquisadas (2007-2009). Neste período, 24 projetos da área de música foram patrocinados pela Telemar e 11 pela Tim. A Vivo, por sua vez, foi a maior patrocinadora com 75 projetos apoiados e teve um destaque especial devido ao programa Conexão Vivo. A descrição abaixo nos dá uma ideia do raio de atuação que teve o programa:

Há dez anos¹⁸⁸, em Minas Gerais, surgia o Conexão Vivo, um projeto audacioso que tinha o objetivo de apontar novos caminhos e buscar respostas para os desafios do mercado mineiro de música independente. Agora, depois que parte dessa conquista foi alcançada em território mineiro, o Conexão Vivo amplia sua missão estimulando a formação de uma rede colaborativa nacional, beneficiando o conjunto da cadeia criativa e produtiva da música em toda a sua diversidade.

Em 2010, incentivando projetos e iniciativas em 5 estados – Pará, Espírito Santo, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais – o Programa busca fomentar a cadeia produtiva da música, reunindo, sob seu guarda-chuva, ações de circulação artística (shows), editais, festivais independentes, gravação de CDs e DVDs, produção de videoclipes, programas de rádio, oficinas culturais e seminários, atividades de qualificação profissional, rede de relacionamentos, produção de conteúdo audiovisual e uma série de outras ações, que compõem uma rede nacional e permanente de atividades culturais envolvendo artistas, gestores e produtores culturais, iniciativas públicas e privadas (Disponível em: < www2.cultura.ba.gov.br/2010/11/17/tributo-ao-samba-de-sandra-simoes-no-projeto-conexao-vivo-na-sala-do-coro-do-tca/>. Acesso em 5 de setembro de 2019).

Tendo durado entre 2009 e 2012 na Bahia, o Conexão Vivo se notabilizou por ter injetado uma grande soma de investimentos por meio da Lei de Incentivo Estadual. Através

¹⁸⁷ Informação obtida a partir do depoimento de Alex Pinto, disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,grupos-de-salvador-como-o-attooxxa-se-espalham-pelo-brasil-misturando-ritmos-regionais-e-beats-ele,70002172697>>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

¹⁸⁸ Essa descrição foi retirada de uma matéria postada em 2010.

de editais e seleções públicas este programa contemplou uma série de ações direcionadas, principalmente, para o desenvolvimento da cadeia produtiva do circuito independente baiano. Gilberto Monte, em depoimento a este trabalho, falou sobre sua experiência com o programa Conexão Vivo, durante seu período à frente da Coordenação de Música da FUNCEB:

Eles [a Conexão Vivo] eram um programa da Vivo, que já existia só em Minas [Gerais] e que a gente conseguiu trazer investimento. Havia interesse deles e nosso de que eles passassem a atuar na Bahia [...]. Depois, o Conexão Vivo terminou. Mas o Conexão Vivo gerou tanto resultado, tanto projeto – e eles tinham grana – que [...] a equipe do Fazcultura não conseguia lidar com o volume de projetos. Então, várias vezes a equipe lá da Fundação [Cultural do Estado da Bahia] – minha equipe –, a gente teve que fazer vários mutirões junto com o Fazcultura pra fazer com que os projetos andassem e a gente não perdesse a verba [...]. O recorde de execução financeira do Fazcultura aconteceu nesse período [2007-2011]¹⁸⁹ através da área da música. Porque a gente conseguiu fazer com que as pessoas se apropriassem do edital [do Conexão Vivo], assim como dos nossos [editais promovidos pela FUNCEB] (MONTE, 2019).

Dentre os quatro anos de existência deste programa na Bahia, 2011 foi o que teve as maiores cifras investidas. A planilha do Fazcultura deste ano indica 38 projetos patrocinados pela Vivo, os quais captaram um total de aproximadamente R\$ 5,4 milhões de reais em renúncias fiscais do estado – sem contar a quota de aplicação direta da empresa. Os patrocínios concedidos pela Vivo representaram aproximadamente 62% dos investimentos totais na área de música através do Fazcultura, em 2011.

Não há como desprezar o fato de que apenas quatro projetos do interior foram aprovados pela Conexão Vivo em 2011. Dentre estas, cabe apontar o projeto “Noites Fora do Eixo” que foi realizado em 2012 pelo Coletivo Suíça Baiana, de Vitória da Conquista. Gilmar Dantas – produtor do evento – falou sobre como os recursos advindos da Lei de Incentivo Fiscal e da Vivo auxiliaram na edição de 2012 do projeto Noites Fora do Eixo:

O maior projeto que a gente ganhou de edital foi o Noite Fora do Eixo de 2011. A gente foi contemplado no edital da Conexão Vivo – que aí era via FAZCultura –, então, a gente conseguiu 180¹⁹⁰ mil reais. Com esse dinheiro a gente fez um projeto pra fazer 32 noites Fora do Eixo. A gente conseguiu fazer toda quinta-feira, aqui no Viela Sebo-Café, uma mega circulação de banda de tudo o que era lugar. Uma semana tocando Felipe Cordeiro, na outra semana Wado, na outra Scambo, na outra O Círculo, e assim era uma circulação intensa. E Head Hunters e um monte de bandas... E aí, a gente conseguiu ficar conhecido nacionalmente através desse projeto [...]. Era uma cena que já existia localmente, né?! Uma cena que já tinha. E a gente veio fazendo essas Noites Fora do Eixo em 2010 e 2011 sem dinheiro algum, então a gente não era conhecido nacionalmente [...]. Esse dinheiro do Fazcultura propiciou que todo o trabalho da gente fosse conhecido e reconhecido por todo mundo do Brasil. A partir daí então todo mundo que vinha circular no Nordeste sempre procurava a gente. Então, nos fez chegar a um patamar que sem essa verba a gente não ia conseguir chegar nunca, porque [...] as Noites Fora do Eixo sempre foi um evento de formação de público, de um trabalho de formiguinha mesmo, né?! Era toda semana pra 50, 60 pessoas [...]. A partir de 2012, a gente fazia toda semana pra 300 pessoas (DANTAS, 2019).

¹⁸⁹ O período que Gilberto Monte se refere é o da sua gestão à frente da Coordenação de Música da FUNCEB.

¹⁹⁰ O valor descrito por Gilmar contabiliza a renúncia fiscal e a aplicação direta da Vivo.

Segue na figura abaixo uma tabela com informações sobre os projetos aprovados pelo programa Conexão Vivo no ano de 2011. Esta tabela demonstra: (1) os nomes dos projetos apoiados¹⁹¹; (2) os valores¹⁹² dos projetos e; (3) os “grupos”¹⁹³ referentes tanto às regiões onde os proponentes submeteram as propostas, quanto às regiões de execução dos projetos apoiados:

¹⁹¹ Os nomes dos projetos presentes na figura 31 seguem a mesma grafia disposta nas planilhas do Fazcultura.

¹⁹² Os valores descritos no campo “Renúncia Fiscal” se referem à parcela de contribuição do governo da Bahia, não incluindo a quantia diretamente investida pela empresa patrocinadora.

¹⁹³ A descrição dos “grupos” segue o mesmo modelo descrito nas planilhas do Fazcultura: GRUPO 1- Proponente residente na Região Metropolitana de Salvador (RMS) e projeto executado na RMS ou fora do Estado da Bahia. GRUPO 2- Proponente residente na (RMS) e projeto executado no interior ou interior e RMS. GRUPO 3- Proponente residente no interior e projeto executado no interior e/ou (RMS) ou fora do Estado da Bahia. Cabe ressaltar que o campo “Grupos” é definido de acordo com a comprovação de residência apresentada pelo proponente no momento da inscrição no Fazcultura, logo, não necessariamente se refere à “naturalidade” dos proponentes.

FIGURA 31. Projetos patrocinados pela Vivo via Fazcultura em 2011

ANO	PROJETOS	Renúncia Fiscal	Grupos
2011	Baile dos Mascarados	R\$ 269.600,00	1
2011	Pneumaticamente Falando	R\$ 53.874,24	1
2011	Futurama- Música e Intervenção Ambienta	R\$ 191.603,20	1
2011	Mil Tons	R\$ 16.000,00	1
2011	Juliana Ribeiro - Amarelo	R\$ 27.920,00	1
2011	Manuela Rodrigues - Circulação do Show Uma Outra Qualquer Por A	R\$ 62.720,00	1
2011	Mariella Santiago - Produção, Lançamento e Circulação do Segundo CD	R\$ 120.000,00	1
2011	Garimpo Música	R\$ 93.235,20	1
2011	Dois em Um - Produção, Lançamento e Circulação do Show do Segundo Disco	R\$ 117.324,80	1
2011	Opanijé - Lançamento Oficial do CD e Circulação do Show	R\$ 73.031,68	1
2011	Pipoca Moderna	R\$ 119.942,40	1
2011	Rebeca Matta - CD Ao Vivo e DVD	R\$ 172.800,00	1
2011	Música para Brincar	R\$ 104.104,00	1
2011	Zona Mundi - Circuito Eletrônico de Som e Imagem	R\$ 246.355,66	1
2011	Conexão Vivo na Sala do Coro 2011	R\$ 306.738,60	1
2011	Baianasystem - Ciculação Nacional	R\$ 64.262,40	1
2011	Música no Cinema	R\$ 89.491,20	1
2011	Orquestra de Pandeiros de Itapuã	R\$ 97.805,60	1
2011	CD do Grupo Sertanília	R\$ 60.728,64	1
2011	Circuito de Festivais de Música da Bahia	R\$ 176.000,00	2
2011	Mutirão Metemão	R\$ 95.952,00	2
2011	Gravação do CD Ana Paula Albuquerque	R\$ 70.496,00	2
2011	Encontros Percussivos Um Diálogo entre a Tecnologia e a Diversidade Musical	R\$ 187.939,84	2
2011	Sou Bamba e Rock'n roll	R\$ 58.976,96	2
2011	Intercenas Musicais	R\$ 157.998,40	2
2011	Rede Motiva - Gestão e Desenvolvimento	R\$ 159.088,00	2
2011	Bequadro - Número 1	R\$ 82.784,00	2
2011	Rede Motiva: Difusão e Sustentabilidade	R\$160.000,00	2
2011	Conexão Vivo Juazeiro 2011	R\$ 62.472,00	2
2011	Conexão Vivo Bahia - Ano II	R\$ 400.000,00	2
2011	Mostra Vivaldo Conceição - Luminoso Diamante Negro na Música Baiana	R\$ 328.652,80	2
2011	Mais MPB - 2ª Edição	R\$ 202.483,20	2
2011	Orkestra Rumpilezz - Turnê	R\$ 202.483,20	2
2011	A Catrupia e os Sons do Brasil	R\$ 38.980,00	2
2011	O Quadro	R\$ 60.220,80	3
2011	Bahia S.S	R\$ 70.236,80	3
2011	No Ar Coquetel Molotov - Edição Salvador	R\$ 319.510,79	3
2011	Noites Fora do Eixo	R\$ 144.040,00	3
TOTAL 2011	38 projetos aprovados	R\$ 5.397.302,01	GRUPO 3 = 4 GRUPO 2 = 15 GRUPO 1 = 19

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados colhidos nas planilhas de 2011 do Fazcultura, fornecidos via e-mail pela SECULT. Arte de Eduarda Gama Canto.

3.2.1.1 Rede Motiva

Para grande parte das pessoas que atuaram ativamente no campo da produção musical independente baiana no ano de 2011, será fácil identificar alguns dos projetos dispostos na

tabela da figura 31. Por exemplo: é notável o caso do programa Rede Motiva, que teve quatro projetos patrocinados na Conexão Vivo de 2011: “Rede Motiva - Gestão e Desenvolvimento”; “Rede Motiva: Difusão e Sustentabilidade”; “Intercenas Musicais” e; “Circuito de Festivais de Música da Bahia”. A Rede Motiva tinha em sua formação três produtoras culturais associadas: Alessandra Pamponet¹⁹⁴, Ginga P. e Maquinário Produções. Tais produtoras se dividiam em quatro eixos principais de atuação: formação (Cursos Motiva), promoção (Circuito Motiva), circulação (Intercenas Musicais) e incubação de festivais (Incubadora de Festivais de Música) (LEAL et al, 2014). Em suma, Alessandra Pamponet ficou responsável pelo eixo de formação, a Ginga P. pelas ações de promoção e a Maquinário pelas ações de festivais e circulação. Embasada na lógica de redes colaborativas de trabalho, a Rede Motiva tinha por objetivo auxiliar na estruturação do mercado musical baiano com foco principalmente no desenvolvimento do segmento independente. Deste modo, foram realizados cursos de capacitação técnica e oficinas; ações de *marketing* e comunicação; suporte na elaboração e execução de eventos e festivais e; criação de rotas de circulação para artistas.

Os “Cursos Motiva”, por exemplo, realizaram atividades como técnicas de sonorização, gravação, mixagem, masterização, iluminação, gestão cultural, etc. (LEAL et al, 2014). Elas foram promovidas em cidades como: Salvador Juazeiro, Ilhéus, Itabuna, Feira de Santana, Vitória da Conquista, dentre outras.

O “Circuito Motiva”, por sua vez, era voltada para a aproximação e interação entre os artistas com o seu público, por meio de ações como: sessão de autógrafos, *pocket shows*, fotos com o público no pós-show, dentre outras¹⁹⁵. Já a Incubadora de Festivais de Música (IFEM), foi responsável por dar suporte a quatro festivais: Umbuzada Sonora (Juazeiro), Avuador (Vitória da Conquista), Stereo Sul (Itacaré) e Lado BA (Salvador). Vince Athayde – produtor da Maquinário Produções¹⁹⁶ – deu depoimento a este trabalho explicando o conceito da IFEM:

[A Incubadora de Festivais de Música] surge da ideia de ter os festivais e criar esta rota de circulação no interior. Pensar a Bahia como uma plataforma de difusão da música [...]. A gente queria pegar uma produção local, incubar o festival, fazer uma produção conjunta com a produção local e depois essa produção local assumir, depois de 3 anos. E a Maquinário só compartilhava a curadoria (ATHAYDE, 2019).

Vince também falou sobre a ideia de inserir a Bahia no circuito de festivais independentes brasileiros, incluindo, inclusive, cidades do interior baiano:

¹⁹⁴ A partir de 2014, Alessandra Pamponet se tornou Coordenadora de Música da FUNCEB, com uma gestão que durou até este ano (2019).

¹⁹⁵ Informações disponíveis em: <circuitemotiva.com.br>. Acesso em: 5 de setembro de 2019.

¹⁹⁶ Outros dois festivais realizados pela Maquinário Produções, que não foram incubados pela IFEM e que foram patrocinados pela Vivo em 2011, foram: Futurama e Zona Mundi. Eles foram realizados em Salvador.

A “onda” dos festivais é importante porque você começa a distribuir economicamente [...]. Você gera uma promoção, você divulga uma cena. A cena local ganha destaque. E você leva os artistas *headlines* para levar público pr’aquela cena, né?! Então é uma estratégia de *marketing* pra cena local também. E aí, você começa também a colocar aquela cidade na rota [...]. Então, o festival ele encaixa você dentro de uma rota nacional de circulação (ATHAYDE, 2019).

Dos quatro festivais incubados, dois (Umbuzada Sonora e Lado BA) não foram descontinuados – embora não tenham acontecido assiduamente todos os anos dessa década. Recentemente o Umbuzada Sonora aprovou edital pelo programa Oi Futuro para realização de mais uma edição, através do Fazcultura. Já o Lado BA, na edição de 2017 teve apoio do Prêmio Funarte e em 2018 foi realizado sem apoio financeiro estatal, segundo apontou Vince Athayde. A partir de 2017 esse festival acoplou na sua programação a categoria de “feira de negócios da música”, se conectando ao circuito de eventos nacionais dessa estirpe: Feira da Música (Ceará), Porto Musical (Recife), SIM São Paulo, Música Mundo (Belo Horizonte), etc.

Cabe apontar ainda o projeto Intercenas Musicais, também aprovado pela Conexão Vivo em 2011. Este projeto realizou mini-turnês e shows conjuntos de artistas baianos e nacionais em diferentes regiões da Bahia, quanto fora do Estado. Na edição de 2013 do Intercenas (aprovada na edição de 2012 da Conexão Vivo) houve a seleção através de edital de seis artistas de distintos rincões do Estado: Josy Lélis (hoje Josyara; Juazeiro); banda Escola Pública (Cachoeira), OQuadro (Ilhéus); Alisson Menezes (Vitória da Conquista); Clube de Patifes (Feira de Santana) e Cascadura (Salvador). Todas as cidades descritas neste parágrafo – fora Ilhéus e incluindo Itabuna – foram sede de shows de pelo menos três desses artistas. Este ano (2019) o Intercenas está sendo realizado em Salvador com o patrocínio da Natura Musical, através do Fazcultura.

3.2.2 Prêmio Caymmi

Embora o programa Conexão Vivo tenha sido interrompido em 2012, a Vivo continuou concedendo grandes quotas de patrocínio para o estímulo à música no estado. Em 2015 e 2017, por exemplo, a empresa Via Press foi patrocinada pela Vivo com um projeto para reeditar o Troféu Caymmi – uma das mais importantes premiações da música baiana entre meados dos anos 1980 e meados dos anos 2000 –, renomeando-lhe sob a alcunha de Prêmio/Festival Caymmi. A edição de 2017 deste prêmio previa que uma comissão julgadora selecionasse uma quantidade de artistas de várias localidades da Bahia. Tais artistas, inscritos

através de chamada pública, submetiam fonogramas e videoclipes ao site do projeto para serem julgados em quatro categorias: “show”, “música com letra” (nesse quesito avaliou-se o fonograma), “música instrumental” (nesse quesito avaliou-se o fonograma) e “videoclipe”¹⁹⁷. Os melhores avaliados de cada categoria receberam um prêmio de R\$ 5 mil reais, exceto o da categoria “melhor show”, que recebeu R\$10 mil¹⁹⁸.

No que concerne à categoria “shows”, ao passarem pela fase de habilitação (audição dos fonogramas e análise das documentações), os artistas deveriam comunicar a realização de uma apresentação em Salvador (realizada às próprias custas ou por meio de contratante/produtor; não do Prêmio Caymmi) para serem avaliados por uma comissão curatorial (jurados). Nessas apresentações, os curadores julgaram tanto a “qualidade” da performance do artista em si, quanto quesitos técnicos, como: som, luz, produção, direção artística, etc ¹⁹⁹. Os shows que mais agradaram os jurados, além de concorrerem aos prêmios elencados, foram indicados para participarem do Festival Caymmi.

O Festival Caymmi, por sua vez, consistiu em um “mostra musical” realizada tanto com a presença de artistas bem avaliados pela curadoria do Prêmio Caymmi, quanto com a presença de artistas que não participaram das seleções, os quais foram contratados diretamente pela produção por possuírem o perfil de serem “*head line*”²⁰⁰. O Festival Caymmi não teve caráter competitivo (como aconteceu no Prêmio Caymmi), sendo que nesta ocasião os artistas se apresentaram em estrutura de show disponibilizada pela produção do evento, além de terem recebido cachê. A realização do Festival Caymmi se deu em vários pontos da cidade de Salvador: Passeio Público, Parque da Cidade, Praça São Brás e Praça de Stella Maris ²⁰¹.

O vencedor da categoria “melhor show” foi o grupo Pirombeira, que também foi agraciado na categoria “melhor música com letra”, com a canção “Instante pra se lembrar”. Na categoria “música instrumental”, Luã Almeida foi o agraciado com a música “Amálgama”. Já na categoria “videoclipe”, Larissa Luz com “Bonecas Pretas”. Pode-se apontar ainda, vencedores de outras categorias, como: Luedji Luna como “artista revelação”,

¹⁹⁷ Na avaliação da categoria “videoclipe” foram concedidos troféus para: melhor videoclipe, direção, roteiro, fotografia e produção. Entretanto, somente a categoria “melhor videoclipe” foi laureada com o prêmio de R\$5 mil reais.

¹⁹⁸ Informações disponíveis no “Regulamento” presente na aba “Downloads”em: <opremiocaymmi.com.br>. Acesso em: 5 de setembro de 2019.

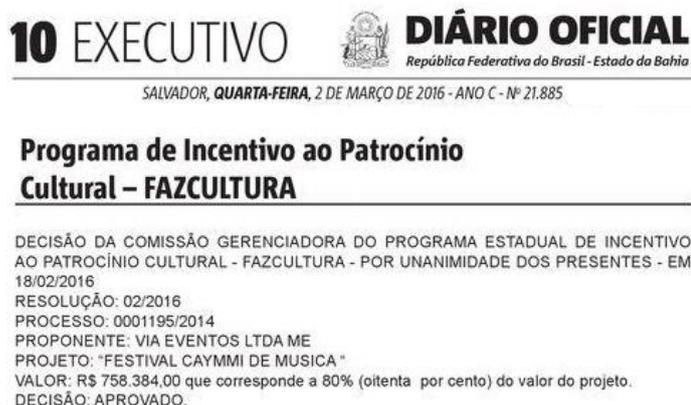
¹⁹⁹ Tais quesitos foram premiados com um troféu, mas não com dinheiro.

²⁰⁰ Os “*head line*” são artistas mais conhecidos pelo público em geral, os quais tem a função de atrair uma maior quantidade de público para um evento.

²⁰¹ Informações disponíveis no “Regulamento” presente na aba “Downloads”em: <opremiocaymmi.com.br>. Acesso em: 5 de setembro de 2019.

Livia Nery como “melhor intérprete feminina”, Giovani Cidreira como “melhor intérprete masculino”, dentre outros.

FIGURA 32. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “Festival Caymmi de Música”



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 2 de março de 2016, p.10.

Este Prêmio, sem dúvidas, repercutiu positivamente no cenário musical baiano nos anos de 2015 e 2017 colaborou, inclusive, para revelar artistas tanto da capital, quanto do interior. Entretanto, considero que sua maior controvérsia foi a obrigatoriedade da realização das apresentações (necessárias para avaliar a categoria “show”) somente em Salvador.

FIGURA 33. Recortes dos artigos “1.1” e “2.3” do regulamento do Prêmio Caymmi realizado em 2017



1. CONDIÇÕES GERAIS

1.1 O Prêmio Caymmi de Música é uma premiação dedicada a fomentar, reconhecer e revelar a nova produção musical baiana, fortalecendo a cadeia produtiva da música do Estado da Bahia e trazendo benefícios não somente na área cultural, mas também no turismo e na economia.

2.3 Os inscritos na categoria Show se comprometem a propor seu Show em ao menos 1 (uma) data na cidade de Salvador, conforme o cronograma do Prêmio, disponibilidade de pautas, agenda da Comissão Julgadora e de acordo com este Regulamento. Shows inscritos que não tenham 1 (uma) data na cidade de Salvador não poderão participar da avaliação presencial da Comissão Julgadora por questões de tempo e logística, portanto serão desclassificados.

Fonte: acessar “Regulamento” presente na aba “Downloads” em <opremiocaymmi.com.br>. Acesso em: 5 de setembro de 2019.

Como é possível averiguar na figura 33, o Prêmio Caymmi se propôs enquanto uma “premiação dedicada a fomentar, reconhecer e revelar a nova produção musical **baiana** (grifo nosso)”. Entretanto, o artigo 2.3 deste regulamento também expõe que os inscritos devam comunicar a realização de pelo menos uma apresentação na capital baiana. Ora, não há como existir uma equanimidade de julgamento para a produção musical baiana oriunda do interior, quando comparada com a produção musical baiana da capital. Explico: a produção do show do suposto inscrito na cidade de Salvador ficou a cargo do próprio artista ou de um contratante, não da produção do Prêmio Caymmi. Veja só: um baiano da cidade de Barreiras – distante 872 km da capital – que por acaso fosse habilitado neste Prêmio, caso tivesse que produzir seu próprio show na capital, deveria arcar do próprio bolso com os custos de deslocamento, fora alimentação e hospedagem – além dos custos de produção do show em si, é claro. Tendo em vista que esses custos são muito altos, esta cláusula do regulamento causou o desinteresse de vários artistas do interior. Digo mais, caso esses artistas fossem habilitados e ainda assim financiassem sua jornada, conta ainda o fato de que a realização de um show em sua própria cidade/região supostamente garantiam-lhes fatores subjetivos e objetivos como: segurança/confiança, público local/fãs (maior do que na capital) e custos mais baratos de logística de produção (técnicos, sonorização, iluminação, cenografia, etc.). Considero que tais requisitos interferem diretamente na performance do artista e nos quesitos técnicos do show, justamente as categorias que foram avaliadas pela comissão julgadora.

Embora o recurso angariado pelo projeto exposto na figura 32 – valor de R\$ 758.384,00 mil reais sem contar a aplicação direta da Vivo e dos outros patrocínios²⁰² – pareça ser (e é) uma quantia exorbitante, quem trabalha com produção tem a noção de que o valor está dentro dos padrões de um projeto com uma longa duração, com um bom número de ações realizadas, com grande quantidade de pessoas contratadas para a equipe, dentre outros quesitos, como foi o caso do Prêmio Caymmi. Ainda assim, por se tratar de uma premiação que se propunha a “revelar” a nova música baiana, deveria prever na composição do seu orçamento parte dos recursos para garantir a representatividade dos artistas oriundos das outras “bahias”; fosse garantindo o deslocamento dos artistas selecionados até Salvador, fosse afiançando que a comissão julgadora no mínimo viajasse até a principal cidade do território de identidade do artista selecionado, para avaliá-lo *in locu*. Ou seja, para se propor executar um projeto deste cacife é necessário ter em vista os profundos desequilíbrios territoriais existentes no estado, e

²⁰² No site “opremiocaymmi.com.br” a prefeitura de Salvador também aparece como patrocinadora do projeto, através da sua empresa de turismo, a SALTUR.

assim tentar bolar um plano de ação que execute uma avaliação que se sensibilize em dirimir ao máximo esses quiproquós, caso contrário esta avaliação não será justa.

Ainda assim, alguns artistas do interior foram premiados na categoria “show”: Achilles (Vitória da Conquista) foi laureado na categoria “intérprete masculino”; Flaviano Gallo (Feira de Santana) na categoria “instrumentista” e; Santini e Trio (Feira de Santana) na categoria “banda”.

3.2.3 Caravana da Música

A incompreensão dos desequilíbrios territoriais, infelizmente, não é uma questão isolada em projetos dotados de editais próprios que se propõem a “revelar”/“promover”/“fomentar” a música “baiana”. O projeto “Caravana da Música” também apresentou dissonâncias no que se refere às questões territoriais. Produzido pela Maré Produções e também apoiada pela Vivo – através do Fazcultura –, teve duas edições realizadas até então: uma em 2016 e outra em 2017. Vejamos abaixo este caso:

FIGURA 34. Recortes do Edital de Convocação do projeto Caravana da Música na edição de 2017



Fonte: <mareproducoesculturais.com.br/edital/EDITAL_CARAVANA_DA_MUSICA.pdf>. Acesso em 5 de setembro de 2019.

Vê-se na figura 34 a descrição do projeto afirmar que o seu objetivo foi “promover a interiorização da música baiana” através da realização de “10 shows” em “10 diferentes

municípios do interior da Bahia”. Entretanto, averigua-se também a cláusula de que “todos os deslocamentos” concernentes ao projeto teriam “Salvador como cidade de partida e retorno”. Ora, a leitura deste regulamento induziu/induz a compreensão de que caso fosse selecionado um grupo do interior, ele teria que sair de sua cidade em direção a Salvador para pegar o transporte disponibilizado pelo Caravana da Música. Em seguida, o grupo novamente rumaria para outra cidade do interior para realização das atividades do projeto. Ao finalizar as atividades, o grupo teria que se deslocar novamente para o ponto de partida (Salvador). Finalmente voltaria para sua casa – que fica no interior. Deu pra entender?!

A depender da região (por exemplo: a passagem mais barata de Porto Seguro para Salvador hoje custa R\$ 150,00 reais) e do número de integrantes da banda (suponhamos 7 pessoas), um deslocamento até Salvador custaria o valor de R\$1.050,00 por trecho. Tendo em vista que o regulamento previa que o pagamento do cachê só seria realizado em até cinco dias após o show, essa suposta banda ainda teria que conseguir R\$ 2.100,00 reais previamente, caso fosse selecionada e almejasse participar do projeto. Me pergunto: quantas bandas do circuito independente baiano (e do interior baiano) tem uma reserva de caixa livre neste valor?

Outra questão que chamou atenção no projeto Caravana da Música 2017 foi a “manchete” presente na veiculação do cartaz eletrônico deste projeto: “Venha desbravar a Bahia com a Caravana da Música”. Chamo uma atenção especial para a palavra “desbravar”. Caso o enunciado tenha sido elaborado como o máximo de “boas intenções”, a palavra “desbravar” poderia se referir a uma ação “exploratória” no sentido de: “descobrir”, “investigar”, “conhecer melhor”, etc. Já numa perspectiva mais “ácida”, a palavra “desbravar” pode denotar: “tirar os bravos”, “civilizar”, etc. Ora, se a Caravana da Música 2017 tinha como objetivo “promover a interiorização da música baiana”, definitivamente o que seria “desbravado” eram os “10 diferentes municípios do interior da Bahia”. De antemão, caso fossem selecionados uma taxa de 100% de grupos musicais do interior, não caberia o termo “interiorização” para o que já era por si só “interiorizado”; antes seria uma relação de intercâmbio musical entre cidades do interior. Logo, havia na soma entre o conteúdo do cartaz e do edital uma sugestão implícita de que o que seria “interiorizado” eram grupos musicais, majoritariamente, oriundos de Salvador. Ou seja, havia uma sugestão subjetiva de que “Salvador” seria a protagonista no processo de “conhecer melhor” o interior; ou “civilizar” o interior. Qualquer que tenha sido a intenção dos formuladores do cartaz quando utilizaram a palavra “desbravar”, não há como negar que somando-se o texto controverso das regras do

edital com uma análise do discurso presente no enunciado do cartaz, é quase definitiva a má impressão; quando interpretada por agentes culturais do interior.

FIGURA 35. Cartaz Eletrônico do projeto Caravana da Música



Fonte: <facebook.com/mareproducoesulturais>. Acesso em 20 de junho de 2017.

Enfim, o resultado da seleção do projeto Caravana da Música 2017 revelou uma concentração de 70% de grupos oriundos da capital: Africana (interior); Àttooxxá (capital); Bando Velho Chico (interior); Dão e a caravana Black (capital); Grupo Botequim (capital); Lucas Santtana (capital); Maglore (capital); Samba Chula de João do Boi (interior); Sertanília (capital) e; Skanibais (capital). A produtora Fernanda Bezerra (diretora da Maré Produções) revelou, em depoimento a este trabalho, que reviu seu posicionamento após a produção do projeto “Conexão Musical”²⁰³:

Uma coisa que eu aprendi com esse projeto [Conexão Musical] é que a gente tem uma visão muito Salvadorcêntrica, né?! Eu achava que o legal era pegar as bandas de Salvador e levar pro interior. Mas não, cara! Tem celebridades regionais. E eu não tou me interessando se vai ser:

- Ah! Mas vai ser arrocha! Vai ser sertanejo! Vai ser samba.

Eu quero saber, essa economia da região de Ruy Barbosa... Fui pra Ruy Barbosa, uma cidade de 40 mil pessoas. Ruy Barbosa...

- Que é que tem em Ruy Barbosa?

- Pô! Tem uma menina que participou do The Voice, que canta MPB.

²⁰³ O projeto Conexão Musical foi uma festival itinerante de música produzido em 2019 pela Maré Produções com patrocínio da Skol, através do Fazcultura. Direcionado para cidades do interior com até 100 mil habitantes, o projeto percorreu 10 cidades: Madre de Deus, São Sebastião do Passé, Cachoeira, Santo Amaro, Itaparica, Ipirá, Ruy Barbosa, Jaguaquara, Ipiauí e Gandu. Foram ofertados 40 shows de artistas locais e regionais.

- *Que maravilha, bota ela no palco* (BEZERRA, 2019).

Dissensos a parte, considero que o cachê proposto pelo Caravana da Música 2017 – R\$10 mil reais –, foi um fator positivo do projeto, uma vez que muitas bandas do segmento independente baiano não acessam recorrentemente tal quantia. Ademais, a maioria dos artistas deste circuito não tem oportunidades recorrentes (e nestas condições) de realizarem shows em outras cidades. Também foi benéfico para as cidades que abrigaram este projeto o “estímulo” aplicado no mercado artístico-musical local/regional e na formação de público, sendo que em algumas destas localidades foram convidadas artistas locais para fazerem parte do projeto, além de terem sido realizadas oficinas formativas.

3.2.4 Natura Musical

Outro programa que tem se destacado pela sua representatividade no circuito independente é o Natura Musical; ligado à empresa Natura, do ramo de cosméticos. O programa existe em nível nacional desde 2005²⁰⁴, entretanto nas planilhas analisadas neste trabalho (2007-2019) só a partir de 2010 é possível identificar patrocínios da Natura via Fazcultura. Ainda assim, considero que este programa passou a adquirir uma maior potência no circuito independente nacional a partir da segunda metade da década de 2010. Em 2017, inclusive, foi inaugurada a Casa Natura Musical em São Paulo, a qual vem se destacando como um dos principais espaços de shows da capital paulista, inclusive, viabilizando shows de vários artistas que receberam patrocínios da Natura, ou não. A empresa vem apoiando projetos voltados para pesquisa e memória, produção de álbuns e obras audiovisuais, coletivos culturais, circulação, festivais, feiras de negócio da música, dentre outros.

Chama a atenção o fato de que a empresa vem cada vez mais se dedicando ao fortalecimento de uma cadeia mercadológica ligada ao universo musical independente. Há quem afirme que a atuação da Natura Musical se assemelhe a de uma gravadora, uma vez que além de selecionar e apoiar financeiramente os projetos, ela presta suporte à execução dos mesmos – principalmente no campo da divulgação, ao publicizar em seus canais particulares as ações e informações sobre os projetos selecionados. Diante de um cenário em que as grandes gravadoras não exercem uma influência abrangente no mercado musical (se compararmos com as décadas anteriores aos anos 2000), não é incomum que as ações da

²⁰⁴ Informações acessadas em: <natura.com.br/naturamusical>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

Natura Musical sejam comparadas a de uma gravadora. A produtora cultural Fernanda Bezerra, por exemplo, foi uma das entrevistadas que fez essa relação:

A Natura chegou também [...] exercendo esse papel de gravadora. Porque [...] hoje não tem as gravadoras, mas tem a Natura que produz disco, que faz turnê, que apoia artista. Então, ela entra nessa figura da gravadora com outros termos, claro (BEZERRA, 2019).

Por meio das leis de incentivo estaduais, a Natura Musical promove editais de seleção específicos para estados como São Paulo (PROAC), Rio Grande do Sul (Pró-Cultura), Minas Gerais (LEIC), Pará (Lei Semear), Bahia (Fazcultura), além de um edital nacional através da Lei Rouanet. Fora isso, a Natura Musical investe periodicamente em alguns festivais, como se fossem “residentes” ou “modelos” do programa: tais festivais não necessitam se inscrever nos editais de seleção. Festivais como o Coala (São Paulo), Contato (SP), Coquetel Molotov (PE), DoSol (RN), Se Rasgum (PA), Timbre (MG), Faro MPB (RJ), Bananada (GO) e Música de Rua (RS) foram alguns dos que foram contemplados pelo edital da Natura Musical de 2017, por exemplo. As feiras SIM São Paulo e Porto Musical (Recife) também foram incentivadas²⁰⁵ no referido ano. O Radioca, por exemplo, é na Bahia o “representante” dos festivais patrocinados pela Natura. Foi concebido a partir do programa de rádio homônimo, na Educadora FM. Desde sua primeira edição (2015), o único ano que não teve apoio desta empresa foi em 2016.

O “respaldo” e visibilidade adquiridos no mercado independente ao associar-se à marca da Natura Musical de certa forma “facilita” que os artistas contemplados pelo programa vislumbrem mais facilmente a possibilidade de serem convidados pelos festivais e feiras patrocinados por essa empresa. Não que isso seja obrigatório/contratual, tampouco que tais festivais e feiras tenham sua programação formada somente ou majoritariamente por artistas que foram apoiados pela Natura. Ainda assim, o “selo” Natura constitui um passaporte “oportuno” para esses artistas e uma boa sugestão para os produtores construírem as grades dos seus festivais.

Uma nova geração de artistas que despontaram no circuito independente local/regional foi patrocinada pela Natura seja para gravação de discos, seja para realização de circulações, seja ambos. Inclusive, cada vez mais o estado da Bahia vem revelando talentosos artistas e se consolidando enquanto uma referência no mercado de música média nacional. Em 2018, por exemplo, a Bahia teve um número recorde de aprovação de projetos pela Natura em

²⁰⁵ Informações acessadas em: <natura.com.br/naturamusical>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

comparação com outros estados nos quais o programa atua. Somando as aprovações na Lei Rouanet e Fazcultura foi um total de 10 projetos aprovados²⁰⁶.

FIGURA 36. Recorte de matéria do site “elcabong.com.br”



Fonte: < elcabong.com.br/natura-divulga-resultado-de-edital-com-records-e-destaque-para-baianos>.

Acesso em: 02 de agosto de 2019.

Averiguemos na figura 37 (abaixo) a série história entre 2016 e 2019²⁰⁷ dos projetos²⁰⁸ aprovados pela Natura Musical, contendo: (1) os nomes dos projetos apoiados²⁰⁹; (2) os valores²¹⁰ dos projetos e; (3) os “grupos”²¹¹ referentes tanto às regiões onde os proponentes submeteram as propostas, quanto às regiões de execução dos projetos apoiados:

²⁰⁶ Os artistas contemplados pela Lei Rouanet foram Lazzo Matumbi e Virgínia Rodrigues.

²⁰⁷ Os dados relativos a 2019 foram acessados pela última vez no dia 13 de setembro de 2019.

²⁰⁸ O projeto “Mestre Navegantes Vol.2” presente na figura 37 foi disposto nas planilhas duas vezes, mas contabilizado como um só projeto, no total de 2018. Isto, porque se tratam do mesmo projeto, embora com datas distintas de liberação dos recursos.

²⁰⁹ Os nomes dos projetos presentes na figura 37 seguem a mesma grafia disposta nas planilhas do Fazcultura.

²¹⁰ Os valores descritos no campo “Renúncia Fiscal” se referem à parcela de contribuição do governo da Bahia, não incluindo a quantia diretamente investida pela empresa patrocinadora.

²¹¹ A descrição do campo “Grupos” segue o mesmo modelo descrito nas planilhas do Fazcultura: GRUPO 1- Proponente residente na Região Metropolitana de Salvador (RMS) e projeto executado na RMS ou fora do Estado da Bahia. GRUPO 2- Proponente residente na (RMS) e projeto executado no interior ou interior e RMS. GRUPO 3- Proponente residente no interior e projeto executado no interior e/ou (RMS) ou fora do Estado da Bahia. Cabe ressaltar que o campo “Grupos” é definido de acordo com a comprovação de residência apresentada pelo proponente no momento da inscrição no Fazcultura, logo, não necessariamente se refere à “naturalidade” dos proponentes.

FIGURA 37. Projetos aprovados na Natura Musical pelo Fazcultura (2016-2019)

ANO	PROJETOS	Renúncia Fiscal	Grupos
2016	Acervo Ederaldo Gentil	R\$ 120.000,00	1
2016	Ifá Afrobeat - Gravação do 1º Disco	R\$ 64.000,00	1
2016	Afrobook	R\$ 120.000,00	1
2016	Giovani Cidreira – CD	R\$ 56.960,00	1
2016	Tiganá Santana - Em Experimentos Audio & Visual	R\$ 199.704,00	2
2016	MESTRES NAVEGANTES EDIÇÃO BAHIA VOL.1	R\$ 216.664,00	2
TOTAL 2016	6 projetos aprovados	R\$777.328,00	GRUPO 3 = 0 GRUPO 2 = 2 GRUPO 1 = 4
2017	Azul Bahia	R\$64.000,00	1
2017	Lucas Santtana - Modo Avião	R\$ 156.085,60	2
2017	O QUADRO CD2	R\$ 80.000,00	3
2017	Xangai em cantingueiros	R\$ 134.864,80	3
2017	1º CD Autoral Livia Mattos	R\$ 144.000,00	1
2017	Nós, Os Tingoãs	R\$ 176.000,00	1
2017	III Festival Radioca	R\$ 80.000,00	1
2017	LARISSA LUZ - GRAVAÇÃO DO 03 CD E TURNÊ	R\$ 120.000,00	1
TOTAL 2017	8 projetos aprovados	R\$ 954.950,40	GRUPO 3 = 2 GRUPO 2 = 1 GRUPO 1 = 5
2018	JOSYARA	R\$ 96.000,00	1
2018	IV Festival Radioca	R\$ 80.000,00	1
2018	Mestres Navegantes Bahia Vol. 2	R\$ 80.000,00	2
2018	Mestres Navegantes Bahia Vol. 2	R\$ 176.000,00	2
2018	Luedji Luna - Turnê Um Corpo no Mundo	R\$ 96.000,00	1
TOTAL 2018	4 projetos aprovados	R\$528.000,00	GRUPO 3 = 0 GRUPO 2 = 1 GRUPO 1 = 3
2019	Intercenas Musicais	R\$120.000,00	1
2019	Teago Oliveira - Disco Solo	R\$64.000,00	1
2019	Ganhadeiras de Itapuã 15 Anos - Uma história cantada	R\$120.000,00	1
2019	Afrocidade	R\$108.000,00	1
2019	A Viagem do Nêgo Roque	R\$64.000,00	1
2019	Margareth Menezes - Álbum "Autêntica"	R\$160.000,00	1
2019	Mestres Navegantes Bahia Vol. III	R\$256.000,00	1
2019	V Festival Radioca	R\$ 80.000,00	1
TOTAL 2019	8 projetos aprovados	R\$972.000,00	GRUPO 3 = 0 GRUPO 2 = 0 GRUPO 1 = 8
TOTAL 2016-2019	26 projetos aprovados	R\$ 3.232.278,40	GRUPO 3 = 2 GRUPO 2 = 4 GRUPO 1 = 20

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados das planilhas do Fazcultura disponíveis em <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: 13 de setembro de 2019. Arte de Eduarda Gama Canto.

Da “safra” de artistas que se notabilizaram no mercado médio de música da década de 2010 e que aparecem na figura 36, identifica-se: I.F.Á, Giovani Cidreira, Tiganá Santana, OQuadro, Livia Mattos, Larissa Luz, Josyara, Luedji Luna, Teago Oliveira (banda Maglore), As Ganhadeiras de Itapuã e Afrocidade. Junte-se um artista talentoso, um bom incentivo financeiro, a contratação de uma equipe técnica capacitada e o respaldo da marca “Natura

Musica”: seria muito raro que a obra resultante não fosse dotada de qualidade técnica e visibilidade no circuito musical independente nacional.

Tomemos como exemplo o grupo Afrocidade. O Afrocidade vem se notabilizando nos últimos anos no cenário musical baiano pela realização de eventos bem sucedidos produzidos pelo próprio grupo: o “Afrobaile” (nome do evento) teve edições realizadas tanto em Camaçari, quanto em Salvador. O grupo foi aprovado na edição de 2018²¹² do Natura Musical para gravar seu primeiro álbum. O valor da renúncia fiscal que será aplicada no projeto é de R\$ 108 mil reais – sem contar o investimento direto da Natura. Esta é uma quantia que dificilmente uma banda do circuito independente teria em mãos para aplicar na produção de um disco. Em depoimento a este trabalho, Eric Mazzone – baterista e diretor musical do grupo – se demonstrou entusiasmado com a conquista:

A gente só tinha um EP e não tinha disco [...]. A gente trabalha muito mais com eventos, com festas, né?! [...] A gente não tinha como gravar, porque pra gravar era mais caro, muito caro, e a gente não tava também maduro suficiente [...]. E a gente tá com um disco pra gravar agora no Natura, com dinheiro pra caralho, e tipo assim:

-Caralho! É isso mesmo?!

A gente vai gravar um disco e tem dinheiro, sabe?! E fica tentando conceber as coisas entendendo que essas relações são importantes, né?! De ter dinheiro, né?! (MAZZONE, 2019).

Tendo lançado somente um EP, até o momento, o Afrocidade é uma das grandes promessas da música baiana atual e vem ganhando notoriedade no segmento que atua no Sudeste. Recentemente – dia 8 de setembro de 2019 – o grupo se apresentou no festival Coala (festival paulista também patrocinado pela Natura Musical). Além disso, vem realizando circulações pelos SESC’s de São Paulo e pela Casa Natura Musical.

Uma vez observados alguns exemplos da relação entre Fazcultura, empresas patrocinadoras, empresas de produção cultural e artistas, vejamos alguns pontos discrepantes existentes nesta Lei de Incentivo, no tocante à área da música.

3.2.5 Controvérsias

A principal crítica endereçada ao Fazcultura é a de que este mecanismo delega ao mercado a decisão dos investimentos em cultura. Há ainda o agravante de que, caso a empresa patrocinadora não proponha um edital (afinal ela não é obrigada), os proponentes devem negociar os patrocínios diretamente com os executivos, gerentes financeiros ou diretores de

²¹² Embora tenha sido aprovado na seleção de 2018 da Natura Musical, o nome do projeto “Afrocidade” é listado na planilha de 2019 do Fazcultura, pois foi esse ano que a empresa liberou o recurso financeiro.

marketing dessas empresas. Ou seja, as relações negociais quase sempre se sobrepõe à relevância cultural do projeto proposto.

Como averiguamos neste capítulo, houveram iniciativas do Estado (e do Estado junto à sociedade civil) pós-2007 no sentido de: fortalecer outros mecanismos de fomento que não tivessem uma lógica decidida pelo mercado, minorar os desequilíbrios territoriais e até de criar um limite para que a área da música não absorvesse todos os recursos do Fazcultura. Mesmo assim, esta área absorveu na série histórica (2007 a 2018) 58,54 % dos recursos captados via Fazcultura, sendo que somente em 2012 (ano de pico desta série) 71,49% foram captados por este segmento; vide o quadro 5. Mesmo que seja defendido neste trabalho que é necessário ter mais investimentos para a área de música na Bahia – principalmente nas cidades do interior –, isto não significa apoiar o fato de que tais inversões devam ocorrer em detrimento de outras áreas artístico-culturais. Mariella Vieira (2004) na sua pesquisa, já havia sugerido em 2004 que o desequilíbrio de distribuição dos recursos entre as áreas era um fator problemático que seria necessário superar.

Em relação aos desequilíbrios regionais, verifica-se no quadro 5 que na série histórica de 2007 a 2018, o valor total dos quase R\$70.777,978,73 milhões reais de recursos captados pela área de música no período, apenas R\$ 5.215.320,37 milhões de reais foram acessados por proponentes do interior. Ou seja, uma porcentagem de apenas 7,36% dos recursos totais foi acessada por proponentes do interior em 11 anos. Nessa análise, só é levada em conta as divisões regionais entre “projetos de proponentes oriundos do interior” e “proponentes oriundos da capital”.

Por exemplo, se nos ativermos ao programa Conexão Vivo em 2011 (figura 31), dos 38 projetos aprovados, 50 % (19 projetos) foram captados por proponentes da “Região Metropolitana de Salvador” (RMS), com execução neste mesmo território ou fora do estado da Bahia (Grupo 1). Já 39,5% (15 projetos) foram projetos com proponentes oriundos da RMS e com execução no interior ou interior e RMS (Grupo 2). Apenas 4 projetos (10,5%) foram de proponentes do interior com execução no interior e/ou RMS ou fora do estado da Bahia (Grupo 3). Esses dados novamente explicitam que houve um acesso muito pequeno dos proponentes do interior aos patrocínios. Digo mais, os proponentes da capital que executaram projetos no interior (Grupo 2) tiveram quase quatro vezes mais projetos patrocinados do que proponentes do interior. Ou seja, até quando a Vivo escolheu investir no interior priorizou-se projetos com produções executivas oriundas da capital.

Uma vez que o “corpo gerencial” seja das matrizes, seja das sucursais das grandes empresas patrocinadoras, geralmente, está situado na capital baiana, o fator “acessibilidade”

conta positivamente para os produtores (pessoa física) e empresas produtoras culturais localizadas em Salvador. O fator “acessibilidade” não necessariamente foi o caso da Conexão Vivo nem da Natura Musical, uma vez que propõem editais com seleção pública. Mas, estes programas apresentam outras questões controversas como o fato da sua curadoria ser formados, sobretudo, por soteropolitanos. Uma crítica recorrente é que os curadores das comissões avaliadoras, na maioria das vezes, desconhecem profundamente as minúcias e dinâmicas das produções distantes da capital, logo, por desconhecimento, acabam privilegiando as propostas de proponentes que estão mais “visíveis”; localizadas em Salvador e seus arredores. Os dados da Natura Musical (figura 37), por exemplo, nos revela que de 2016 a 2019, de 26 projetos aprovados apenas 2 projetos (esses 2 somente no ano de 2017) propostos por proponentes do interior foram aprovados. Já o número de projetos aprovados por proponentes da capital que realizaram propostas no interior, ainda que muito pequeno, foi o dobro (4 projetos). Isto demonstra que no âmbito das empresas patrocinadoras os produtores da capital gozam de maior respaldo para produzir no interior, do que os próprios produtores do interior.

Infelizmente, não houve acesso à quantidade de projetos submetidos por cada um dos 3 “Grupos”. De todo modo, caso a desigualdade de submissões tenha sido positivamente pendente para os proponentes da capital, recaímos novamente no mesmo discurso da necessidade de investimentos em formação nessas regiões, como já foi apontado em relação às ações de fomento diretas do Estado. Além desta deficiência, a falta de investimentos no interior, por parte das empresas patrocinadoras, não se abstém à questão da formação dos agentes. Uma vez que a lógica da Lei de Incentivo é relegar à iniciativa privada as decisões de investimento em cultura, não é de se espantar que essas entidades priorizem inversões que favoreçam a promoção de suas marcas, em detrimento do beneficiamento da sociedade de tendo em vista suas carências. Ou seja, a lógica que prevalece no Fazcultura é, sobretudo, a lógica de mercado.

Uma vez que o lócus de maior potencial para propulsão e visibilidade de uma marca é a capital baiana, logo, não é de se espantar que as cidades do interior sejam impreteridas nas decisões de investimentos da maior parte dessas empresas patrocinadoras. Esta é uma queixa alegada frequentemente pelos produtores do interior. O produtor Joilson Santos, por exemplo, revelou: *já conversei com empresa que poderia patrocinar o Feira Noise (Festival) e ela dizer que não tinha interesse em apoiar um evento no interior da Bahia.*

Outra querela comum no meio dos produtores culturais: projetos referentes a artistas e eventos que já são consagrados no mercado não deveriam acessar os recursos do Fazcultura,

justamente porque já gozariam da autossuficiência. Por isso, tais críticos sustentam que estes projetos não deveriam acessar investimentos públicos (mesmo indiretos) para lhes apoiar. Conta ainda o fato de que tais artistas e eventos são dotados de visibilidade e credibilidade diante das empresas patrocinadoras, o que lhes conferem uma “potência” negocial e uma posição de privilégio em comparação com outros produtores que não detém o mesmo respaldo mercadológico. Foram alvos de críticas ferrenhas, por exemplo: os projetos do Festival de Verão – festival ligado à Rede Bahia de Televisão – e da produção do DVD da banda Babado Novo, ambos aprovados na Lei de Incentivo em 2014.

Enfim, uma série de quiproquós poderia ser levantada aqui, ainda assim julgo que a questão mais preocupante é que estes e outros dissensos se tornem cada vez mais presentes uma vez que o Fazcultura vem assumindo um protagonismo cada vez mais “solitário” no que condiz ao financiamento das ações na área de música, principalmente pós-2016. De todo modo, é inegável que através deste mecanismo muitos projetos ligados à produção independente foram e ainda estão sendo viabilizados.

Uma vez “pincelada” as principais ações de injeção de recursos financeiros na economia musical baiana, vejamos como está configurada a sua atual “paisagem” artística independente.

4. RENOVAÇÃO?

Desde os primeiros anos da década de 2000, a imprensa do eixo Rio-São Paulo já aventava a possibilidade do *axé music* estar em crise. Como vimos no segundo capítulo, os dois últimos anos da década de 1990, de fato, foram difíceis para a indústria fonográfica brasileira, principalmente devido ao alto nível de pirataria no mercado musical brasileiro e à desestabilização do Real – fenômenos que obviamente impactaram sobre as vendas do *axé music*. Não só isso, mas também o processo de digitalização e compartilhamento de músicas *online* estavam em plena ascensão no início dos anos 2000, causando um verdadeiro abalo sísmico nas estruturas das *majors*. Tais questões levaram autores como Almeida e Pessoti (2000) e Paulo Miguez (2002) a afirmar que o discurso de crise não deveria ser atribuído especificamente a um gênero, tal qual o *axé music*, mas a toda a cadeia que atingia as grandes gravadoras. Portanto, para estes autores, o discurso de “crise do *axé*” era simplista, à época.

De fato, no início da década de 2000 ainda era prematuro diagnosticar o quadro de “saúde” do *axé music*. Mesmo que não gozasse do “super” poder econômico que vislumbrou na década de 1990, o *axé music* ainda aparecia na lista de discos e DVD’s musicais mais vendidos, sustentado principalmente pela figura de Ivete Sangalo²¹³. Durval Léllys, Carlinhos Brown e Manno Góes²¹⁴ – compositores ligados ao *axé music* – também figuravam entre os compositores que mais arrecadavam direitos autorais no ECAD (PAULAFREITAS, 2010).

Ainda que não considerassem que o *axé music* passasse por uma crise econômica específica, Almeida e Pessoti (2000) e Paulo Miguez (2002) afirmavam que este segmento sofria de uma “crise de renovação”. Ou seja, o *axé music* estava enfrentando dificuldades em “inovar” musicalmente e lançar novos artistas com consistência mercadológica, tal qual fizera nos anos 1990. Em 2002, Paulo Miguez prescreveu:

[...] a Bahia precisa continuar a produzir compositores, instrumentistas, intérpretes, arranjadores e produtores musicais capazes de renovar e inovar permanentemente o panorama musical uma vez que o surgimento de novos artistas e a criação de novos

²¹³ Interessante é constatar que, mesmo em meio ao discurso de crise do *axé music*, Ivete Sangalo figurou entre as artistas mais bem sucedidas na década de 2000. Sustentada por dados da ABPD, Paulafreitas (2010) alertou que, em 2004, Ivete Sangalo vendeu mais de 600 mil cópias do DVD *MTV Ao Vivo* e em 2007 mais de 750 mil cópias do DVD *Multishow Ao Vivo Ivete no Maracanã*, ambos, os mais vendidos mundialmente pela gravadora Universal em seus respectivos anos. Fora isso, figurou entre os artistas que mais venderam CD’s na década de 2000.

²¹⁴ No que concerne à arrecadação via ECAD, os compositores ligados ao *axé music* ainda hoje se notabilizam por arrecadar grandes quantias de direitos autorais, principalmente durante o período do carnaval. Segundo matéria da “folha.uol.com.br” Carlinhos Brown, Bell Marques, Durval Léllys, Manno Góes e Saulo Fernandes figuraram entre os 10 compositores que mais arrecadaram direitos autorais durante o carnaval de 2017. A matéria afirma ainda, que a maioria das músicas geradoras de arrecadações corresponde a canções feitas em antigos carnavais. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/velha-guarda-garante-continuidade-do-sucesso-do-axe-em-salvador.shtml>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

gêneros e formas musicais parece ser a condição necessária para que gravadoras e selos de peso se interessem pela música produzida na Bahia (MIGUEZ, 2002, p.319).

Sem dúvidas, a fragilidade na “renovação” e “inovação” do *axé music* foi uma realidade latente nos anos 2000, que prosseguiu até a década de 2010 e contribuiu para agudizar ainda mais o discurso de “crise do *axé*” no meio midiático.

FIGURA 38. Recorte de matéria da “folha.uol.com.br” sobre as dificuldades de renovação do *axé music*



Fonte: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/velha-guarda-garante-continuidade-do-sucesso-do-axe-em-salvador.shtml>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

Segundo matéria ilustrada na figura acima, o site folha.uol.com.br afirmou que as principais figuras do *axé music* em 2018 ainda eram artistas ligados à velha guarda: Bell Marques, Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Saulo Fernandes e Cláudia Leite. Ainda de acordo com a matéria, um levantamento solicitado pela Folha de São Paulo para a Google apontava que desde 2013 o *axé music* não estava listado entre as dez canções mais ouvidas no Youtube durante o carnaval. O “vácuo” abriu caminho para outras sonoridades como o pagode, o arrocha e “sons mais alternativos” (FOLHA.UOL.COM.BR, 2018). Segundo o site:

Enquanto o pagode protagoniza o mainstream, a porta se abre para sons mais alternativos – a Baiana System faz quatro apresentações e se tornou um dos desfiles mais concorridos do Carnaval.

Neste ano, a banda Àttooxá surge como novidade, misturando pagode com batidas eletrônicas em *Elas gostam (popa da bunda)*, em parceria com o Psirico (Disponível

em:<www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/velha-guarda-garante-continuidade-do-sucesso-do-axe-em-salvador.shtml>. Acesso em: 2 de agosto de 2019).

As recomendações presentes no “prontuário” elaborado por Paulo Miguez (2002), referentes à urgência de uma “renovação” na música baiana, enfim, estão sendo alcançadas. Entretanto, esta reviravolta no panorama musical baiano não foi e nem está sendo encampada pelo *axé music*. Pelo contrário, a atual “geração” de artistas e grupos emergentes responsáveis por esta “renovação” é oriunda ou tem forte relação com o circuito musical independente²¹⁵. Muitos são os nomes veiculados na mídia especializada: BaianaSystem, Baco Exu do Blues, Larissa Luz, Xênia França, Luedji Luna, ÀTTØØXXÁ, Afrocidade, Josyara, Giovani Cidreira, Vandal, Hiran, Majur, Livia Nery, Orkestra Rumpilezz, OQuadro, IFÁ, Tiganá Santana, etc. É bem verdade, que alguns artistas ou integrantes dos grupos citados tem trajetórias que se iniciaram na década de 2000 (alguns até mesmo na década de 1990 ou 1980), ainda assim, é nesta década de 2010 que estão expandindo o reconhecimento no circuito musical independente. Dentro do seu nicho de mercado, tais bandas e artistas desfrutam de notoriedade nos principais festivais independentes, mídias especializadas e premiações no Brasil; alguns até mesmo no exterior.

FIGURA 39. Recorte de matéria do site “cultura.estadao.com.br” em referência à nova geração musical da Bahia

 ESTADÃO

Cultura

Grupos de Salvador se espalham pelo Brasil misturando ritmos regionais e beats eletrônicos

Attooxxa, que traz seu show a São Paulo, BaianaSystem, Larissa Luz e outros artistas chamam atenção para a produção musical da cidade — de novo

Guilherme Sobota, O Estado de S. Paulo
01 de fevereiro de 2018 | 06h00

Fonte:<cultura.estadao.com.br/noticias/musica,grupos-de-salvador-como-o-attooxxa-se-espalham-pelo-brasil-misturando-ritmos-regionais-e-beats-ele,70002172697>. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

²¹⁵ Como o termo “independente” é muito abrangente, cabe destacar que os artistas e grupos “independentes” emergentes citados nesta seção são aquelas/aqueles que circulam por festivais e feiras de negócio da música que se identificam e promovem esta “bandeira”, como os já elencados: Bananada (Goiânia), Festival Dosol (Natal), Mada (Natal), Se Rasgum (Belém), Radioca (BA), Coala (São Paulo), Abril Pro Rock (Recife), Coquetel Molotov (Recife), Recbeat (Recife), dentre outros. As principais feiras de negócios da música ligadas a este setor são: Semana Internacional de Música (SIM) (São Paulo), Porto Musical (Recife), Música Mundo (Belo Horizonte), Feira da Música (Fortaleza). É importante apontar que grande parte desses eventos recebe ou já recebeu apoio financeiro tanto de editais, quanto de “Leis de Incentivo” nacionais e estaduais.

FIGURA 40. Recorte de matéria do site “folha.uol.com.br” em referência à nova geração musical da Bahia



Fonte: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/artistas-baianos-se-destacam-ao-mesclar-generos-consagrados-e-inesperados.shtml>. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

FIGURA 41. Recorte de matéria do site “elcabong.com.br” em referência à nova geração musical da Bahia



Fonte: <elcabong.com.br/em-alta-artistas-baianos-sao-a-bola-da-vez-em-festivais-pelo-brasil>. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

Segue abaixo algumas das principais premiações conquistadas por parte desses artistas, entre 2016 e 2019:

- BaianaSystem: dupla conquista do Prêmio Multi-Show em 2016 nas categorias “Melhor Hit” (com a música Playsom) e “Melhor Disco” (*Duas Cidades*); quinto melhor álbum de 2016 indicado pela Rolling Stones; dupla premiação no 28º Prêmio da Música Brasileira na categoria “Revelação” e “Melhor Grupo”; Grammy Latino em 2019 na categoria “Melhor Álbum de Rock em Língua Portuguesa”;
- Orkestra Rumpilezz: tripla conquista do 28º Prêmio da Música Brasileira²¹⁶ nas categorias “Melhor Álbum Instrumental” (*A saga da travessia*); “Melhor grupo Instrumental” e “Melhor Arranjador Instrumental” (Letieres Leite);
- Baco Exu do Blues: dupla conquista do Prêmio Multishow em 2018 nas categorias “Canção do Ano” (Te amo desgraça) e “Revelação”; indicação pela Rolling Stones de 5º melhor disco do ano (*Esù*) em 2017 e 1º do ano em 2018 (*Bluesman*); vencedor do Grand Prix do Cannes Lions 2019 na categoria “Entertainment For Music” com o videoclipe *Bluesman*;
- Larissa Luz: dupla conquista do “Prêmio SIM” em 2017 na categoria “Novo Talento”; vencedora do Prêmio Caymmi em 2015 na categoria “Melhor Intérprete Feminina”; vencedora da categoria videoclipe (*Bonecas Pretas*) no Prêmio Caymmi em 2017;
- Luedji Luna: conquista em 2018 do “Prêmio SIM” na categoria “Novo Talento”; vencedora da categoria “Revelação” no Prêmio Caymmi, em 2017;
- Giovani Cidreira: conquista do “Prêmio SIM” em 2017 na categoria “Novo Talento”; vencedor do Prêmio Caymmi em 2017 na categoria “Melhor Intérprete Masculino”; e
- ÀTTØØXXÁ: conquista do Prêmio Bahia Folia 2018 na categoria “Música do Carnaval” (*Popa da Bunda*); etc.

A maior parte destes grupos e artistas “emergentes” tomou propulsão e evidência em nível nacional, principalmente a partir da segunda metade da década de 2010. Alguns artistas solidificaram suas carreiras primeiramente no Sudeste para depois virem a ganhar visibilidade na Bahia. Este é o caso de Xênia França e Luedji Luna, por exemplo. Outros fizeram o caminho inverso e hoje moram em São Paulo, como Giovani Cidreira, Josyara, Baco Exu do Blues, etc. Tem o caso específico d’OQuadro, que se notabilizou primeiramente na Bahia e cada vez mais ganha notoriedade no eixo Rio-São Paulo: seus integrantes moram em cidades

²¹⁶ Vale salientar que na 27º Prêmio da Música Brasileira (2016) nomes consagrados da música baiana também foram laureados: Ilê Aiyê, Virginia Rodrigues, Xangai, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa.

distintas como Niterói, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Ilhéus e Itacaré. Há ainda os que têm suas bases na Bahia e desfrutam de notabilidade no Sudeste (e até mesmo nacionalmente), como: BaianaSystem, ÀTTØØXXÁ e Afrocidade. Enfim, não há um padrão.

Tais artistas são marcados tanto por uma diversidade de estilos, quanto pelo hibridismo musical. Estão “super” conectados com as novas tecnologias da comunicação e divulgação musical (redes sociais, plataformas de *streaming*, etc). Alguns temas são recorrentes e marcantes tanto nas letras, quanto na estética visual: racismo, feminismo, homofobia, religiosidade, liberdade sexual, etc. De todo modo, não é possível afirmar que há uma homogeneização no que condiz à fórmula musical.

Entre a maior parte desses artistas há uma forte “empatia” temática e/ou sonora, o que facilita/viabiliza a construção de potentes parcerias musicais. Por exemplo: se analisadas individualmente Larissa Luz, Xênia França e Luedji Luna partilham de temas como racismo, feminismo negro e religião, ainda que possuam timbres e estilos musicais distintos. Não à toa, estas artistas criaram o projeto musical Ayabass, dedicado a cantar músicas carnavalescas imortalizadas na voz de intérpretes femininas negras.

A existência dessa “sintonia” sonora gerou/gera uma grande teia de “interconexões” musicais. O produtor musical Rafa Dias (idealizador do grupo ÀTTØØXXÁ), por exemplo, é um nome recorrente em trabalhos de artistas emergentes do segmento musical independente baiano. Pode-se citar sua participação/colaboração na produção musical de trabalhos, como: álbum *Trovão* (2019) de Larissa Luz; *single “Tô Te Querendo”* (2019) de Luedji Luna; álbum *Negro Roque* (2017) da banda OQuadro; *single “Vulcanidades”* de Lívia Nery (2017); EP *Cabeça de Tambor* (2016) do Afrocidade; *mixtape “TIPOLAZVEGAZH”* (2015) de Vandal; dentre outros.

O alcance da notoriedade não se restringe apenas ao “talento” ou às boas “*performances*” desses artistas. Uma diversidade de fatores soma positivamente para que esses artistas se destaquem perante o público, a mídia e o mercado, como: a gestão individual da carreira (produção executiva e empresarial); a qualidade técnica dos músicos, da equipe técnica e dos produtos musicais; as “inovações” musicais propostas; os “selos”/ “marcas”/ parcerias musicais; dentre outros. Pesa também o fato do *axé music* não gozar do mesmo poder econômico, influência política e novos nomes de peso no mercado, tal qual desfrutava na década de 1990. O jornalista Luciano Matos é um dos defensores dessa perspectiva:

Eu acho que a decadência da *axé music* foi fundamental pra essa cena atual. Sem o *axé music* perder o espaço que perdeu, eu acho que não teria como essa cena ir conquistando tanto quanto conquistou (MATOS, 2019).

A utilização de redes sociais e plataformas de divulgação e distribuição de música também são fatores fundamentais para atingir visibilidade, uma vez que estas são ferramentas substanciais na intermediação entre esses artistas e o público. É de se levar em conta que, segundo os dados da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios Contínua (Pnad C) realizada em 2016, o IBGE apontou que mais de 60% das casas brasileiras possuíam acesso à internet no Brasil (G1.GLOBO.COM, 2018). No que concerne às redes sociais, atualmente se destacam o Facebook, o Instagram (pertencente ao Facebook) e o Twitter. A utilização destas redes é praticamente “obrigatória” para os agentes que pretendem atuar no mercado musical. Neste mesmo cenário, o principal formato de registro da música é o digital, sendo as plataformas de *streaming* (Spotify, Deezer, Google Play, Apple Music, etc.) importantes mecanismo de divulgação e geração de receitas (valores pagos a cada *play*) para o mercado musical. Mesmo assim, três *majors* (Universal, Sony e Warner) ainda tem grande poder sobre o mercado fonográfico e faturam fortunas com o *streaming* de seus artistas. Isto contraria as previsões da mídia especializada (vigentes durante a década de 2000), as quais apontavam que a indústria fonográfica não teria força para sobreviver à reconfiguração mercadológica causada pelas redes de compartilhamento e reprodução musical via informática/internet. Cabe ressaltar que, principalmente entre os artistas que não são dotados de grande poder econômico, há uma grande desconfiança em relação às plataformas de *streaming*, no que concerne aos dividendos recebidos por cada execução de suas músicas.

Nos finais da década de 1990 e durante parte da década de 2000, os agentes do mercado de música independente nutriam esperanças de que a internet seria um ambiente mais democrático de difusão e intermediação dos seus produtos. Entretanto, a realidade que se vislumbra hoje é que o domínio das tecnologias do campo da informática fica cada vez mais concentrado e subserviente à lógica de grandes empresas do ramo da tecnologia, como: Google, Facebook, Amazon, Apple, etc. O Facebook e o Instagram são exemplos de plataformas que limitam o alcance da visualização das postagens, como estratégia mercadológica para “compelir” seus usuários a realizar inversões financeiras para divulgar suas publicações de forma ampla. Os termos “monetizar” e “impulsionar”²¹⁷ são cada vez mais presentes no dia-a-dia dos artistas e grupos do mercado independente que disseminam seus trabalhos nestas redes. Deste modo, cria-se uma vantagem mercadológica para os artistas e grupos que dispõem de recursos suficientes para “publicizar” seus conteúdos; muitas vezes

²¹⁷ Geralmente este termo é utilizado para se referir ao pagamento realizado a uma rede social para que sua publicação/conteúdo atinja um público maior.

tais agentes contratam empresas especializadas em comunicação digital para realizar este serviço.

O produtor Rogério Brito, em depoimento a este trabalho, sintetizou bem este tema:

Quando eu quero visibilidade eu tenho que desembolsar ali cem, duzentos, trezentos, quatrocentos “conto”, pra aquilo que eu quero tenha visibilidade. É muita coisa ao mesmo tempo agora na internet, saca? Você tem realmente acesso a tudo, você pensa numa banda vai lá clica, você vai achar alguma porra! Mas, por outro lado prendeu uma galera em casa, segurou a galera em casa. O público que curte, o público que compartilha, é um público virtual. É a brincadeira, né: mil curtiram, dez compareceram. Então, é bom?

-É!

A sua banda aparece?

-É!

É uma chance igual pra todo mundo?

Não é não!

É uma chance igual pra quem tá pagando (BRITO, 2019).

Considero, contanto, que a compreensão do atual cenário musical baiano não está restrita somente às novas tecnologias, ao enfraquecimento ou perda da hegemonia do *axé music*, tampouco às inovações e renovações dos artistas. Como pudemos ver no capítulo anterior, houve uma grande contribuição das políticas culturais empreendidas pela SECULT, as quais viabilizaram a aplicação de recursos financeiros diretos e indiretos injetados no âmbito cultural. Artistas, técnicos, Estado, empresas patrocinadoras, empresas de produção cultural, produtores (pessoa física), comunicadores, enfim, as inter-relações entre esses agentes – algumas vezes controversas – exerceram um papel fundamental para ebulir o circuito musical independente baiano, colaborando para o desenvolvimento da atual configuração deste mercado.

Grande parte dos artistas independentes citados nesta seção – senão todos – foi impactada diretamente ou indiretamente pelas políticas culturais direcionadas para a música no estado da Bahia pós-2007. Seja no âmbito do “Carnaval da Cultura”, do “Bahia Music Export”, de outros editais (Setorial de Música, Mobilidade Artístico Cultural, etc.); ou até mesmo através de projetos que foram patrocinados via Fazcultura (Conexão Vivo; Natura Musical; Intercenas Musicais; Festival Lado BA; Festival Radioca; Festival Sangue Novo; etc.). Essas ações dinamizaram/dinamizam a economia da música baiana e auxiliaram/auxiliam na reconfiguração da produção musical independente do estado, tanto numa perspectiva de fortalecimento individual das carreiras, quanto do segmento de um modo geral.

Não seria justo, entretanto, afirmar que os artistas citados aqui desfrutaram de modo análogo dessas ferramentas. Ademais, não é intenção deste trabalho asseverar que o destaque alcançado na carreira desses artistas tenha sido fruto exclusivo das políticas culturais da SECULT. Tentou-se evidenciar que a partir de 2007 houve um maior investimento do Estado direcionado ao impulsionamento do segmento independente. Neste contexto, é fato que este setor sofreu um processo de maturação com o apoio dos recursos financeiros e ações de fomento executadas por esta Secretaria.

Também não é razoável delegar à SECULT o papel de “salvadora” do circuito musical independente baiano, tampouco afirmar que este mercado atingiu seu ponto ideal. Ainda são muitos os artistas e grupos que ainda não estão incluídos nesta “seleta” seara de “artistas emergentes” e que sofrem grandes dificuldades para serem contemplados a contento pelas políticas culturais direcionadas à música. Inclusive, até mesmo alguns dos artistas e grupos emergentes citados neste capítulo ainda sofrem com as debilidades existentes no mercado musical baiano, caso contrário não haveria tantos migrando para o Sudeste.

A verdade é que este circuito ainda está em fase de consolidação mercadológica na Bahia. Um bom exemplo de que este mercado ainda não está solidificado é a constatação de que não há abundância de festivais independentes de médio porte realizados sem apoio financeiro estatal. Alguns produtores de festivais entrevistados neste trabalho chegaram a afirmar que seria praticamente inviável (do ponto de vista financeiro) bancar seus festivais do “próprio bolso”. O produtor Joilson Santos, por exemplo, revelou em depoimento a este trabalho que já sofreu recorrentes prejuízos financeiros com a produção do Feira Noise Festival, uma vez que a maior parte das edições deste evento foram realizadas com a inversão de recursos próprios.

Outra insuficiência relatada se refere à falta de espaços e casas de eventos com uma infraestrutura propícia para a realização de eventos de médio porte. A produtora Fernanda Bezerra, em entrevista a este trabalho, afirmou:

Se você tem um artista hoje, você vai tocar aonde? Dig’áí cinco casas de show em Salvador pra você tocar? Não tem cinco casas. Tem o Pelourinho, tem algum teatro da cidade, tem a Commons²¹⁸, mas não tem cinco casas pra você fazer uma festa, tipo Commons. Não tem cinco Commons, tem uma Commons. Eu não conheço outra (BEZERRA, 2019).

A produtora completou:

A gente não tem essa estrutura que faz a gente difundir. A gente não tem boas casas de shows no interior. Alguns tem Centros de Cultura no interior, [alguns] tão sucateados, outros não abrem, outros tão fechados por mil anos. Então, é difícil. Se

²¹⁸ Casa de eventos de Salvador.

“você não tem por onde circular e não tem onde tocar, você já quebra essa cadeia da música (BEZERRA, 2019).

Ainda assim, o produtor Rogério Brito, ao comparar o cenário que vivenciou durante a década de 1990 com o atual, avaliou de forma positiva o surgimento de casas de shows de pequeno porte no estado:

Você ver nos anos 1990 um *pub* no interior do estado com “p.a.zinho”? Isso não existia! Hoje você tem a “Cúpula do Som” em Feira [de Santana], o “788” em Serrinha, o “It’s Not” em Catu, você tem agora o “Plugados” em Alagoinhas. Você tem ao redor de Salvador – a menos de 100 quilômetros –, quatro ou cinco cidades com *pub* pra tocar. Isso não existia (BRITO,2019).

Enfim, a conjunção dos argumentos utilizados até aqui é capaz de oferecer apenas uma parcela da compreensão do movimento como um todo. Ainda que existam pontos que cruzam as trajetórias dos artistas citados neste capítulo, a análise de cada caso específico traria mais subsídios para um entendimento mais abrangente. Seria de bom grado, também, compreender os fluxos do mercado musical no que concerne às tendências sonoras e temáticas discursivas que estão em voga tanto de uma forma global, quanto local. A partir daí, empreender uma análise de como os artistas baianos se adequam a este modelo e como é a reação e consumo do público. Outra questão seria analisar o processo de gerenciamento – tanto do ponto de vista mercadológico, quanto social (no palco, nas redes sociais, etc.) – da carreira de cada artista. Estas questões poderiam oferecer informações valiosas do porque num rol de inúmeros artistas impactados pelas políticas culturais, apenas uma parcela conseguiu se destacar no mercado.

De todo modo, elegi dois grupos do circuito musical independente baiano para analisar suas trajetórias individuais, tendo em vista as principais questões debatidas neste trabalho. Para tanto, escolhi o principal nome da capital – BaianaSystem – e o principal do interior – OQuadro –, com o anseio de, inclusive, observar como se dão os desníveis territoriais. De antemão, a pretensão deste trabalho não é apresentar estes dois estudos de caso como um modelo fixo/padrão para o segmento independente baiano. Antes, a intenção é trazer uma maior riqueza de detalhes à pesquisa, para que seja possível identificar tanto as generalidades, quanto as peculiaridades de cada grupo.

4.1 BaianaSystem

Não há dúvidas de que o BaianaSystem seja um dos grupos mais importantes e requisitados da atual “safra” de artistas baianos emergentes: representa um marco para o processo de renovação musical da Bahia. Surgida no circuito independente, a banda

conseguiu desenvolver a habilidade de “arrastar” milhares de pessoas tanto para os seus shows quanto para seus desfiles no carnaval de Salvador, tornando-se um verdadeiro “fenômeno”. BaianaSystem se destaca por possuir alguns atributos importantes tanto no campo simbólico, quanto no lógico: desde os temas das canções até o uso de signos identitários, desde a capacidade estratégica, organizacional e gerencial dos seus líderes até à qualidade técnica dos membros, equipamentos, shows, *layout* das plataformas de comunicação, etc. Esses fatores foram cruciais para que o BaianaSystem atingisse o patamar no qual se encontra hoje. Além desses, outros elementos abonaram a consolidação da carreira do grupo, a exemplo dos oportunos apoios financeiros concedidos pela SECULT.

Formado em 2009, o BaianaSystem foi idealizado pelo guitarrista Roberto Barreto. O disco²¹⁹ de estreia do grupo (gravado às próprias custas e lançado pelo selo independente Garimpo, em 2010) apresenta uma sonoridade que “transa” elementos musicais deliberadamente “baianos” com “tendências” atuais da música global. É evidente neste primeiro trabalho o protagonismo dado à guitarra baiana: uma alusão à sonoridade dos anos iniciais do trio elétrico de Dodô e Osmar. Como afirma o próprio *site* da banda, “a Guitarra Baiana é o ponto de partida”²²⁰. Elementos como o ijexá e o samba-reggae também aparecem como suporte rítmico em algumas faixas do disco: uma “reverência” aos afoxés e blocos afro; alicerces da liturgia momesca baiana.

A aplicação de texturas sonoras “globalizadas” foi expressa através da incorporação de bases eletrônicas e colagens/camadas musicais, além da criação de ambiências “espaciais”, referenciadas, principalmente, no *dub*²²¹. A sonoridade também é marcada pela saliência de temas com longas investidas instrumentais, que abrem espaço para improvisações e intervenções poéticas influenciadas pelos mestres de cerimônia jamaicanos, *rappers* e repentistas. Desta forma, o BaianaSystem propôs, em seu trabalho inaugural, uma narrativa sonora simbolizada, sobretudo, pelo entrelaçamento entre o trio elétrico baiano e o *Sound System*²²² jamaicano. Aliás, o próprio nome do grupo denota essa interação entre o local e o

²¹⁹ *BaianaSystem* (2010) foi gravado e mixado no Studio T, por André T, produtor que se destacou na cena independente baiana após trabalhos com Pitty, Rebeca Matta, Cascadura e Retrofoguetes. O disco traz importantes participações, como: Gerônimo, Roberto Mendes, Mamá Soares, Letieres Leite, Bnegão, Lucas Santana, Buguinha Dub, etc.

²²⁰ Disponível em <baianasystem.com.br/baianasystem/>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

²²¹ O *dub* é uma técnica de mixagem criada na década de 1960 na Jamaica marcada pela valorização dos efeitos de eco e criação de ambientes “espaciais”, inicialmente aplicada em versões instrumentais de músicas *ska*, *reggae*, etc. Posteriormente, a utilização do *dub* se expandiu na música mundial, passando a ser utilizada em gravações de diversos gêneros musicais como *rap*, *jazz*, *rock*, etc., além de ser utilizada enquanto recurso musical em apresentações ao vivo.

²²² Sistemas de som criados na Jamaica por volta da década de 1940. Tornaram-se mundialmente conhecidos por valorizar frequências graves e tocarem gêneros musicais como *ska*, *reggae*, *dub*, *ragga*, etc. Além do

global. O núcleo “duro” do grupo é composto por Russo Passapusso (vocal), Marcelo Seco (baixo) e Filipe Cartaxo (designer/artista visual), além de Roberto Barreto²²³; segundo declaração do próprio guitarrista para este trabalho.

A formação inicial do BaianaSystem contou com o *know how* técnico-musical e organizacional de Roberto Barreto. O guitarrista acumulava experiências em grupos como a Timbalada e Lampirônicos²²⁴, além de sua passagem como apresentador em programas na Rádio Educadora FM (“No Balanço do Reggae”, “Radioca” e “Rádio África”). Já o baixista Marcelo Seco (também havia passado pela Lampirônicos) foi o incumbido de imprimir uma estética sonora que valorizasse as frequências graves – tal qual o *reggae* e o *dub* jamaicanos. Além do baixo, Seco assina, no primeiro disco, a direção da maioria das programações eletrônicas. Para o vocal foi convidado Russo Passapusso. O cantor havia se notabilizado na cena soteropolitana em atuações como cantor/mestre de cerimônia/compositor junto ao Ministereo Público²²⁵ e Dubstereo. Inclusive, cabe destacar que o “potencial de sucesso” de algumas das canções do BaianaSystem – a exemplo de “Jah Jah Revolta” (principal *hit* do primeiro disco) – já tinha sido extensamente “experimentadas” por Russo, nos bailes do Ministereo Público.

As letras, repletas de duplo sentido, jogos de palavras e conteúdos críticos, aliados à habilidade de improvisação e domínio de público de Russo, agem em sintonia com os ritmos dançantes e imersões intimistas. Esta sobriedade e concisão do projeto – fruto de anos de experiências dos membros em trabalhos precedentes – fez com que o grupo rapidamente se notabilizasse na cena musical baiana. Segundo Barreto, o aprendizado adquirido em anos de atuação no meio musical foi fundamental para imprimir no grupo um comportamento mais profissional diante do mercado. Ele disse:

Eu já tinha mais tempo, já tinha uma outra experiência [...]. Não tinha um deslumbramento e nem tava querendo ir com minha banda de “rock” curtir e beber e “pegar” gente nos festivais, como muita gente [...]. Eu dizia assim:

-Se não for assim eu não vou, sacou?! A gente não vai! [...] Pra não ganhar, pra aparecer no festival?! Pra ficar curtindo? Como assim, curtindo?!

equipamento sonoro, os *Sound Systems* são formados por uma equipe de DJ’s, mestres de cerimônias (MC’s) e engenheiros de som.

²²³ Atualmente, a banda conta ainda com o suporte musical de João Meirelles (DJ), Japa System (percussão) e Junix (guitarra).

²²⁴ Formada em 1998 e encerrada entre os anos de 2006 e 2007, a Lampirônicos foi uma das bandas soteropolitanas do circuito “alternativo” que mais se notabilizaram na década de 2000. O primeiro disco do grupo – *Que luz é essa* (2001) – foi lançado pela Sony Music.

²²⁵ Formado em 2005, o Ministereo Público é um dos coletivos precursores da cultura *Sound System* da Bahia, especializado na pesquisa e propagação de gêneros musicais jamaicanos, tal qual o *reggae*, *dub*, *dance hall*, etc. Já realizou trabalhos com nomes consagrados, como: Mad Professor, Eek a Mouse, Zion Train, etc.

Eu já tinha uma vivência na música, já tinha um entendimento disso [...]. Também tava na rádio trabalhando com outras coisas. Tinha uma coisa financeira, que de alguma forma fazia assim:

- Pow! Eu não vou! Pra isso aqui a gente não vai!

Prefiro ficar aqui fazendo outra coisa do que ir tocar de qualquer jeito no festival tal. Pra [estar] com a galera tipo “universidade”. Com a galera [...] tomando uma... Não tinha isso! Era mais assim:

-Ou a gente vai [e] você entende que o Baiana System é importante pra você, pro seu festival, porque a gente tem um público, ou então a gente não vai!

E isso dava [...] também um posicionamento (BARRETO, 2019).

Desde a formação inicial do BaianaSystem, a internet é utilizada como o principal veículo de comunicação/interação do grupo. O Instagram, o Facebook e o Twitter são redes sociais bastante utilizadas para postar notícias, agenda de shows, fotos, *teasers*, vídeos de *souvenirs* de shows, comentários, etc. O Youtube também é um canal muito utilizado, principalmente para a postagem de videoclipes, ainda assim, há também a postagem das canções do grupo, dentre outros materiais. O Spotify, o Deezer e o Soundcloud são algumas das plataformas de *streaming* que o grupo possui perfil. Em 2017 a banda criou um *app* personificado. Compatível com o sistema *Android* e *IOS*, o aplicativo, além de fornecer dados gerais sobre a atuação do grupo, funciona como uma plataforma interativa. O grupo conta ainda com um *site* próprio.

Uma vez que o BaianaSystem não surgiu em associação com grandes veículos de mídia, tais canais foram/são essenciais para divulgação das suas ações e interação com o público. Barreto explicou:

O Baiana[System] sempre trabalhou na internet – o Baiana[System] até hoje continua assim. Mesmo o Baiana[System] hoje, já tendo muito mais público, as pessoas conhecendo muito mais nos estados, a gente já falando pra muito mais gente. A gente não tem uma relação com o *mainstream*, no ponto de vista de mídias, de rádios, de TV. A gente não fala através disso. A gente toca na rádio, aparece na TV, mas de uma outra forma. Então, a gente continua falando através da internet. O Baiana[System] surge de uma forma *linkada* audiovisualmente. Então, já no início, a participação de Filipe Cartaxo na construção disso. Que aí vem a identidade visual, a comunicação, como a gente fala com o público. Antes era só Facebook, aí depois passa a ser Facebook e Instagram. Aí depois ele começa a fazer os vídeos, editar e postar (BARRETO, 2019).

Barreto afirmou ainda, que a possibilidade de divulgação e comunicação através dessas plataformas confere ao grupo uma maior *autonomia*, uma vez que não ficam submetidos às amarras das mídias tradicionais. Segundo o guitarrista, isto contribui para que o grupo goze de uma maior *liberdade criativa*. Entretanto, o artista também ponderou os “limites” na utilização destas plataformas, principalmente, no que condiz ao fato das redes sociais estimularem a padronização dos comportamentos da sociedade. No que concerne à

banda, Barreto disse que a estratégia de comunicação do BaianaSystem tenta se distinguir de um “lugar comum” que, geralmente, elege “frivolidades” como o foco das publicações, em detrimento das questões profissionais:

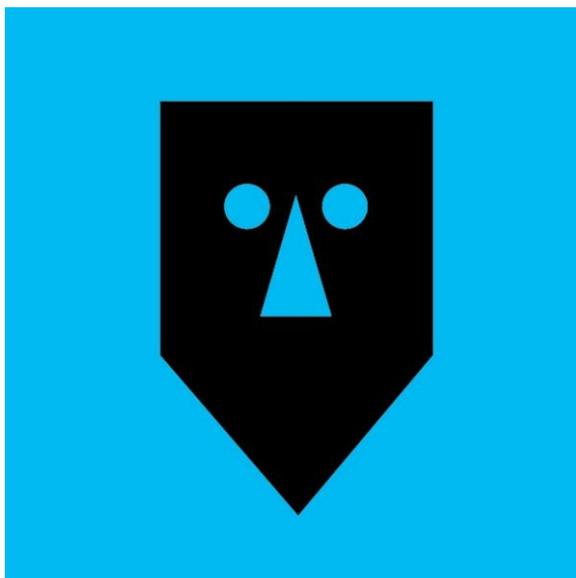
Se você não se der conta, se você não perceber, você cai nas armadilhas [...]. Todo mundo começa a se comportar de uma maneira muito parecida. Todo mundo começa a ser igual nas formas, nos assuntos, na exposição. A gente sempre teve um cuidado e uma resistência com a exposição. Se expor por se expor, pra ter *view*, pra ter *like*, pra ter seguidor, o que é que seja, assim... Tanto é que, aos poucos, a própria máscara passa a ser a identidade da banda, muito mais do que eu, do que Russo [Passapusso] ou do que qualquer pessoa que tá ali. A gente sempre, inclusive, teve muita dificuldade em fazer foto de divulgação, porque a gente levou seis anos pra fazer uma foto de divulgação que saiu só com o [disco] Duas Cidades e agora a gente [levou] mais quatro pra [...] fazer mais uma foto de divulgação com o [disco] O Futuro Não Demora. Então, a gente lida muito com essa preservação, que eu acho que é o oposto do que acontece com as mídias, sabe?! É todo mundo com uma necessidade e quase como uma obrigação de estar se expondo, se falando o tempo inteiro, mostrando coisas que, inclusive, não tem nada a ver com o seu trabalho. Misturando o trabalho – a coisa artística – com cada um pessoalmente, entendeu?! O que é que eu tou fazendo, o que é que eu tou comendo... Isso pra mim – talvez por eu ser de uma outra geração – me angustia muito, sabe?! (BARRETO, 2019).

Como se pôde perceber, a comunicação estético/imagética/simbólica cumpre um papel estratégico na trajetória do grupo. Este setor está sob a gerência do designer/artista-visual/fotógrafo Filipe Cartaxo. A identidade visual foi inspirada nas pinturas de tamboretas e barracas das festas de largo soteropolitanas, nos carrinhos de café, nas estampas de mortalhas²²⁶, etc. (CARTAXO, 2009). O designer também desenvolveu uma fonte que remete aos caracteres utilizados nos *videogames 8 bits* da década de 1980 e 1990, o que reafirma a predileção da banda por “texturas” eletrônicas. Já no campo figurativo, Cartaxo confeccionou uma “logomarca” que é a representação de uma máscara carnavalesca. Versões variadas desta “máscara” vem sendo desenvolvidas pelo artista, sendo que nos shows é realizada a distribuição de variantes desse item para os fãs; já no *app* há a possibilidade de interação virtual com variantes da referida máscara. Além disso, Cartaxo atua enquanto fotógrafo oficial do grupo, roteirista/diretor de videoclipes²²⁷ e VJ: nas apresentações, projeta em telas de *led* um mix entre grafismos e videoclipes.

²²⁶ As mortalhas eram as vestimentas utilizadas pelos foliões dos blocos de trio elétrico nos antigos carnavais da Bahia.

²²⁷ O *lyric vídeo* da música Playsom, além dos videoclipes das canções Invisível e Capim Guiné, são alguns dos trabalhos de Cartaxo junto ao BaianaSystem, no campo audiovisual.

FIGURA 42. Principal variante da máscara do grupo BaianaSystem



Fonte: <www.youtube.com/baianasystem>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

FIGURA 43. Foto-divulgação do BaianaSystem em 2016 (da esq, para dir.: máscara, Russo Passapusso, Marcelo Seco e Roberto Barreto)



Fonte:<oglobo.globo.com/cultura/musica/fenomeno-independente-do-carnaval-de-salvador-baianasystem-lanca-disco-18978679>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

Deste modo, fica evidente que a proposta conceitual do BaianaSystem foi formulada, principalmente, em torno do campo sígnico do carnaval baiano. A “ressignificação” de recursos imagéticos, sonoros e alegóricos – tal qual a guitarra baiana, o trio elétrico, a máscara, etc. – em conjunção com algumas letras das canções²²⁸, deixa transparecer a intenção

²²⁸ Por exemplo, a 11ª faixa do disco *BaianaSystem* –“O carnaval quem é que faz?” – traz uma frase inquisidora em seu refrão: “O carnaval quem é que faz?”. Sendo replicado, por: “O carnaval ainda quem faz é o folião”. Já

do grupo em “disputar” o “universo simbólico momesco baiano”, seja pelo caminho da “renovação” seja pelo caminho da “transformação”; universo, que na década de 2000, ainda era fortemente marcado pelo esquema negocial do *axé music*. Aliás, a própria escolha da utilização do termo “Baiana” no nome do grupo sugere a intenção de reforçar e demarcar o seu aspecto musical identitário. Tais fatores foram cruciais para cativar, num primeiro momento, uma parcela do público baiano que estava ávida por novos representantes, alheios à já “combalida” *axé music*.

Segundo Barreto, a primeira²²⁹ aparição do BaianaSystem no carnaval ocorreu em 2010: o grupo “arrastou” o trio independente “Tributo a Ramiro Musotto²³⁰” no circuito Barra/Ondina, em parceria com Bnegão, Lucas Santtana e Afrosudaka. O desfile desse trio contou com o apoio financeiro da SECULT – foi curado em seleção pública realizada pela FUNCEB. Em 2011, a banda dividiu o palco do Largo do Pelourinho com o guitarrista/cantor Pepeu Gomes²³¹ e em 2012 desfilou junto com Gerônimo e Márcia Castro no trio independente “Pipoca Doce”. Em 2013 o trio independente “BayanaSystem Convida” contou com a presença de Larissa Luz e Fael 1º. Todas essas empreitadas estiveram circunscritas ao programa “Carnaval Pipoca” da SECULT, iniciado em 2009.

A visão de que o carnaval representava/representa o principal “palco” da Bahia – *locus* por excelência da consagração de inúmeros artistas baianos –, fez com que o BaianaSystem se empenhasse numa perspectiva de usufruto pleno desse espaço, não só do ponto de vista artístico, mas também político. Isto contribuiu ano-a-ano para a construção de uma base sólida de seguidores²³². Guarnecido por sua consolidação no cenário baiano, o grupo lançou em 2014

na 8ª faixa – Sytema Fobica –, há a afirmação “Todo carnaval é na avenida e quem não gosta fica em casa”. Estas frases ensejam a ideia de que as ruas do carnaval devem ser ocupadas pelo povo, em contradição ao modelo negocial cristalizado pelo *axé music*.

²²⁹ Um protótipo do que viria a ser o BaianaSystem (o qual contou apenas com a presença de Roberto Barreto) já havia se apresentado no carnaval de 2009 no trio independente de Ramiro Musotto & Orquestra Afrosudaka, o qual foi curado pela Coordenação do Carnaval da SECULT em parceria com a FUNCEB pelo programa Carnaval Pipoca (FUNCEB, 2010).

²³⁰ Ramiro Mussoto havia falecido em 2009. Foi um percussionista, compositor e produtor musical argentino radicado na Bahia. Um dos principais responsáveis pela introdução de programações eletrônicas na música baiana, em especial no *axé music*. Informações disponíveis em <www.cultura.ba.gov.br/2010/12/1493/Diversidade-de-estilos-e-ritmos-marcou-carnaval-2010.html>. Acesso em 29 de julho de 2019.

²³¹ Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2011/02/1874/Programacao-financiada-pelo-Governo-do-Estado-garante-diversidade-e-participacao-popular.html>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

²³² Segundo depoimento de Bnegão para matéria do site “oglobo.globo.com”, no primeiro desfile na avenida “o grupo tocava para praticamente ninguém, fora um ou outro folião que olhava torto”. Já em 2016, a própria matéria reconhecia um total de 30 mil seguidores no carnaval. Disponível em: <oglobo.globo.com/cultura/musica/fenomeno-independente-do-carnaval-de-salvador-baianasystem-lanca-disco-18978679>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

um trio personalizado sem cordas e direcionado ao folião pipoca: o Navio Pirata²³³. A passagem do Navio Pirata tem sido uma das atrações mais disputadas do carnaval baiano, “arrastando” uma multidão por onde passa.

FIGURA 44. Recorte do Relatório de Atividades 2009-2010 da FUNCEB ilustrando os trios independentes contemplados em 2010

	
Trios Curadoria 2010	Artistas
Tributo a Negoinho do Samba	Tonho Matéria, Didá, Anderson Souza, Mestre Jackson
Axé Anos 80	Márcia Short, Buk Jones e Alexandre Leão
Axé do Axé	Gerônimo, Matheus Aleluia, Aloísio Menezes, Portela, Mônica Sangalo
Tributo a Ramiro Musotto	Baiana System, B. Negão, Lucas Santtana, AFROSUDAKA
Novos Baianos	Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes, Baby Consuelo
Axé Anos 80	Ademar, Sarajane e Virgílio

Fonte: FUNCEB, 2010, p.82.

FIGURA 45. Fotos do “Navio Pirata” durante o Carnaval de Salvador de 2017



Fonte: <instagram.com/baianasystem>. Acesso em 30 de julho de 2019.

A repercussão positiva atribuída ao primeiro disco, aos primeiros shows e às apresentações no carnaval de Salvador rendeu ao grupo uma série de viagens internacionais.

²³³ Em 2018, o grupo levaria o conceito do Navio Pirata para o carnaval de São Paulo.

Na primeira (China), o grupo realizou cinco shows na Expo Shanghai, através de contratação direta pela SECULT – que custeou e intermediou a apresentação do grupo nesse evento, enquanto estratégia de promoção da cultura baiana no exterior. Entre as articulações feitas na Expo Shanghai em 2010, o grupo recebeu um convite de retorno à China, em 2011, para se apresentar no Shangai World Music Festival. Nesta feita, o grupo solicitou e conseguiu apoio da FUNCEB para custeio das passagens²³⁴. Gilberto Monte – à época, Coordenador de Música da FUNCEB – relembrou:

A primeira saída internacional deles [BaianaSystem] foi pra China [...]. Foi através de uma parceria da área de música com [a] Área Internacional da SECULT [...]. Isso não foi um edital, [...] foi uma ação de Governo. Porque tava acontecendo a Expo Shanghai e [...] o Pavilhão Brasil [...], a cada ciclo [...], homenageava um estado. E [eram] os estados que tinham que fazer seu investimento, né?! E aí, a gente decidiu levar um grupo mais tradicional, que tivesse visibilidade internacional – que foi o Ilê Ayê – e um que fosse a Bahia contemporânea, né?! Que tivesse o tradicional, mas já lidasse com elementos da música contemporânea. E aí, foi o BaianaSystem. E dessa apresentação lá – do BaianaSystem na China – surgiram outros convites [...]. Eles voltaram depois pra própria China [...]. E [foi] a gente que agendou essa reunião do festival da China lá com eles – abriu, fez o contato (MONTE, 2019).

O ano de 2011 também foi marcado pela seleção do grupo para fazer parte da programação da mais importante “feira de negócios da música” do mundo: a WOMEX²³⁵ – que ocorreu em Copenhagen, na Dinamarca. Ainda no âmbito da WOMEX, o grupo teve três canções²³⁶ selecionadas para compor a coletânea Bahia Music Export volume 2, 3 e 4, as quais foram veiculadas nesta Feira, através da articulação da Coordenação de Música da FUNCEB. Já pelo edital Conexão Vivo – via lei de incentivo Fazcultura –, o BaianaSystem foi contemplado neste ano para realizar uma circulação nacional²³⁷.

É bem verdade que o primeiro álbum (2010) do BaianaSystem ainda foi marcado por uma estética sonora mais “experimental” – como assume o próprio Roberto Barreto em entrevista ao site bahianoticias.com.br²³⁸. Não à toa, os primeiros shows do grupo contavam com a colaboração do DJ/produtor paraibano Chico Correa; entusiasta da música experimental, Correa é uma referência no “cruzamento” entre a música eletrônica e elementos musicais da cultura popular nordestina. Considero, entretanto, que foi a partir do lançamento do segundo trabalho do BaianaSystem – EP *Pirata* (2013) – que ficou mais evidente uma

²³⁴ Informação contida em: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 19 de maio de 2011, p. 11.

²³⁵ Esta viagem também foi apoiada pela SECULT, através de seleção na Chamada Pública nº 260/2011 que previa a “concessão de recursos financeiros a projetos de Difusão e Intercâmbio Cultural”. Disponível em <www.cultura.ba.gov.br/2011/06/2352/Chamada-publica-no-260-2011.html>. Acesso em 29 de julho de 2019.

²³⁶ “Jah Jah Revolta”, “O Carnaval Quem É Que Faz” e “Terapia”. Disponível em <www2.cultura.ba.gov.br/bahiaexport>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

²³⁷ Informação disponível em: <cultura.ba.gov.br/2011/01/1593/Edital-do-Conexao-Vivo-contempla-32-projetos-da-Bahia-em-2011.html>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

²³⁸ Disponível em <www.bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/135-039o-baianasystem-sempre-ta-mudando039-diz-o-guitarrista-roberto-barreto.html>. Acesso em: 5 de junho de 2019.

guinada em direção à utilização de recursos musicais mais reconhecidos/comuns para uma ampla fatia da população baiana. O *hit* “Terapia”, por exemplo, prenunciou o desenvolvimento de uma estética sonora que virou “marca” do grupo, ao misturar elementos musicais como arrocha, pagodão, *dub* e bases/efeitos eletrônicos. Cabe ressaltar que paralelamente ao BaianaSystem, projetos musicais hoje “extintos” como Braunation e A.MA.SSA²³⁹ (parceria entre os DJs/produtores Rafa Dias²⁴⁰ e Mahal Pita) também vinham propondo, à época, experimentações musicais utilizando a fórmula pagodão/arrocha/música eletrônica. Pouco tempo após o lançamento do EP Pirata, Mahal Pita foi convidado para colaborar com o BaianaSystem.

Roberto Barreto afirmou em entrevista²⁴¹ ao site bahianoticias.com.br que este novo trabalho anunciava um processo de amadurecimento musical e profissional do grupo. O reflexo desta maturação traria como *feedback* uma série de convites para se apresentar nacionalmente e no exterior, à exemplo do Fuji Rock no Japão e no Parque La Villete, na França²⁴². Em 2014, o grupo seguiria em turnê para os Estados Unidos realizando shows em Nova Iorque, Cleveland e New Orleans. Tais ações internacionais foram apoiadas através do Programa de Mobilidade Artística e Cultural da SECULT.

²³⁹ Não à toa, na canção “Playsom” do álbum *Duas Cidades*, o BaianaSystem reverenciou a importância das experimentações do grupo A.MA.SSA, no trecho: “A.MA.SSA é o pagodão que gruda mais que chiclete”.

²⁴⁰ Após o arrefecimento dos projetos Braunation e A.MA.SSA, Rafa Dias se dedicou ao projeto ÀTTØØXXÁ que, dentre outras coisas, se especializou no “pagodão eletrônico”. Já Mahal Pita foi colaborador do BaianaSystem entre 2014 e 2018.

²⁴¹ Disponível em: <www.bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/135-039o-baianasystem-sempre-ta-mudando039-diz-o-guitarrista-roberto-barreto.html>. Acesso em: 5 de junho de 2019.

²⁴² Informação disponível no resumo da proposta “BaianaSystem Nesse Mundo” presente no campo “Propostas”, inserindo na aba “Situação da Proposta” o termo “Aprovada”, na aba “Mecanismo” a expressão “Fundo de Cultura da Bahia”; na aba “Ano” o termo “2013” e ; na aba “Ato Convocatório” a expressão “Mobilidade Artístico Cultural 2013 – 1ª chamada”, em: <sic.cultura.ba.gov.br>. Acesso em 30 de julho de 2019.

FIGURA 46. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “BaianaSystem – Turnê Norte-Americana, EUA 2014”



Fundo de Cultura da Bahia – FCBA

RESUMO DO TERMO DE ACORDO E COMPROMISSO Nº 020 /14

Processo nº. 0800140022493. Proponente; Filipe Cartaxo Bastos Barreto. Objeto: Realização do Projeto “BAIANASystem – TURNÊ NORTE-AMERICANA, EUA 2014”. Selecionado através do Edital 001/2014 – Mobilidade Artístico Cultural – 2ª Chamada. Recurso: R\$ 42.000,00 (quarenta e dois mil reais), correrão à conta do Projeto/Atividade: 13.392.138.2295 - Apoio à Realização de Projetos Culturais. Unidade Orçamentária: 3.22.601 - Fundo de Cultura da Bahia – FCBA. Elemento de Despesa: 33.90.48 – Outros Auxílios Financeiros a Pessoa Física. Fonte de Recurso: 150. Vigência: a partir da data de sua publicação com término em 15 de setembro de 2014. Assinam: Dr. Antônio Albino Canelas Rubim – Secretário de Cultura e Filipe Cartaxo Bastos Barreto - Proponente. Data de assinatura: 10/06/2014.

Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 11 de junho de 2014, p.54.

É fato que esses festivais e “feiras de negócio da música” do exterior constituem importantes “vitrines” para que os artistas dilatem seus currículos e angariem futuros contratos. Entretanto, é raro que tais eventos paguem passagens aéreas para artistas que não têm uma carreira internacional consolidada – este era o caso do BaianaSystem à época –; alguns dão uma ajuda de custo, outros nem isso²⁴³. Logo, não há dúvidas que os apoios financeiros concedidos pela SECULT foram oportunos nesse momento inicial de edificação da carreira do BaianaSystem. Ademais, apresentações em eventos no exterior representam um combustível eficaz para impulsionar a visibilidade de um artista no mercado interno. Sobre o impacto dessas ações na carreira do grupo, Roberto Barreto afirmou:

Duas coisas que foram importantíssimas pro Baiana[System], tanto artisticamente como no contato com o público foi [sic]: (1) carnaval, primeira coisa. Entender que o carnaval pro Baiana[System] é muito importante esteticamente, artisticamente, socialmente, [...] e; (2) exterior. Viagens para festivais no exterior. E foi, justamente, onde a gente circulou: através de editais [...]. Tem o Carnaval Pipoca e eu já toco com Ramiro [Mussoto] no primeiro ano, no trio de Ramiro [Mussoto]. Ramiro [Mussoto] faleceu em 2009. 2010 já tem um trio do Baiana[System] em homenagem à Ramiro [Mussoto] tocando no carnaval. E a partir daí, a gente tocou todos os anos no carnaval. Então, isso nos colocou na cidade de uma outra forma: circulando [...]. A gente foi pro Japão [Fuji Rock], que teve um apoio de editais de passagens de circulação internacional [...]. Fuji Rock é um festival foda que acontece no Japão. A gente teve apoio de passagem pra China, voltou pra China de novo, tocou na França. Então, isso pr’uma banda que tava começando foi fundamental tanto pra gente

²⁴³ Em alguns casos, como o da WOMEX, o evento entende que a participação do artista em sua programação trata-se de uma boa “oportunidade” para fechar futuros negócios, logo, os investimentos para participação no evento devem ser bancados pelo próprio artista. Assim, raramente paga cachês.

internamente se consolidar, enquanto grupo, enquanto empresa – vamos dizer assim –, quanto na relação com o público. Fora isso, a gente também circulou muito no Brasil, dentro de coisas tipo: Conexão Vivo. Era coisa ligada a isso, era Fazcultura, enfim (BARRETO, 2019).

Considero que, caso um grupo hipotético tenha o mínimo de organização gerencial na sua carreira irá utilizar uma parte do cachê recebido em uma contratação (como no carnaval, por exemplo) para reinvestir em equipamentos, comunicação, figurino, gravações, etc. Suponho que tenha sido este o caso do BaianaSystem. Ainda assim, as contratações e shows da banda não se restringiram apenas à esfera do apoio estatal. Além das contratações em âmbito privado (tanto na Bahia, quanto em outros estados), o grupo produziu (e produz ainda) às próprias custas, uma série de shows/ensaios²⁴⁴ “lotados”, na cidade de Salvador. Não tenho dúvidas de que tais ações também fortaleceram e solidificaram a imagem do BaianaSystem diante do público e do mercado, ademais, serviram para subsidiar financeiramente os intentos do grupo.

Cabe ressaltar que, no que concerne ao campo da produção executiva/gestão, a parceria entre o BaianaSystem e o produtor/*manager* Alex Pinto²⁴⁵ (ocorrida entre 2010 a 2017) também foi um reforço oportuno para a edificação da carreira do grupo. Antes do BaianaSystem, Alex Pinto já acumulava experiências na produção executiva da Orkestra Rumpilezz e em algumas agências de produção cultural soteropolitanas. Certamente esta expertise contribuiu tanto para o agenciamento e produção executiva de shows do BaianaSystem, quanto para a proposição e execução de projetos no âmbito público e privado.

A competência do BaianaSystem ficou ainda mais manifesta após o lançamento em formato *lyric vídeo* do *single* “Playsom”, em 2015. Com a participação certeira de Márcio Vitor²⁴⁶ nas percussões, a banda atingiu neste *single* a “plenitude” da fórmula “eletropagodub”. No ano seguinte, “Playsom” foi selecionada para compor a trilha sonora do *game* FIFA 2016, um dos mais populares do mundo. O burburinho em torno da canção prenunciou o “sucesso” do álbum *Duas Cidades*²⁴⁷ (2016), que contou com a produção musical de Daniel Ganjaman²⁴⁸. Nesse disco o grupo aumentou ainda mais sua característica

²⁴⁴ Em fase inicial da carreira, a execução dos shows realizados no Pelourinho contou com o apoio da cessão gratuita de pauta das praças gerenciadas pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI) da SECULT.

²⁴⁵ Alex Pinto é responsável pela produtora ISÉ.

²⁴⁶ Márcio Vitor é um dos percussionistas e cantores mais importantes da Bahia. Cantor do grupo de pagodão Psirico e grande responsável pelo desenvolvimento do “*groove* arrastado” – estilo de pagode baiano. Márcio Vitor tem trabalhos realizados com a Timbalada, Caetano Veloso e chegou a gravar percussões num dos discos mais importantes da história do *metal* brasileiro, o *Roots* (1996) do Sepultura.

²⁴⁷ O disco foi gravado nos estúdios el Rocha em São Paulo e Ilha dos Sapos e Casa das Máquinas, em Salvador.

²⁴⁸ Daniel Ganjaman é um dos mais importantes produtores musicais brasileiros da atualidade. Já realizou trabalhos com Sabotage, Céu, Criolo, dentre outros. Além de Ganjaman, participaram do disco importantes figuras da música baiana: Ganhadeiras de Itapuã, João Teoria, Rowney Scott, Icaro Sá, etc.

de “alquimista” sonoro. Deu um salto ainda maior em direção ao *bass music* – principalmente tendências globais como o *trap*, *ghetto-tech*, *dancehall*, etc. – misturados com o pagodão, samba duro, kuduro, cumbia, *rock*, etc.; tudo isso sem abandonar gêneros trabalhados no primeiro disco como o samba-reggae, ijexá, *reggae*, *dub*, etc. A guitarra baiana perdeu um pouco o protagonismo, se comparado ao álbum de estreia, ao passo que o vocal ganha uma ênfase maior. Vociferando conteúdos desveladamente críticos, uma das principais questões que tangem este álbum é a discussão sobre a profunda divisão/segregação racial, social e econômica presente na cidade de Salvador. A capa é um reflexo imagético do próprio nome do disco. Sugere uma linha fronteira dividindo a cidade.

FIGURA 47. Capa do disco *Duas Cidades* (2016) do BaianaSystem



Fonte: <blognotasmusicais.com.br/2016/03/segundo-album-da-baianasystem-duas.html>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

Se, internamente, o BaianaSystem já vinha se despontando enquanto grupo mais bem estruturado da cena independente baiana, a partir do lançamento de *Duas Cidades* se consolidou como um dos grupos mais requisitados do Brasil, dentro do seu nicho de atuação. Fez mais: na posição de maior expoente musical da Bahia de sua geração, o grupo atraiu a atenção do público, mídia e produtores para a nova produção musical que estava despontando no estado. Aliás, é uma marca do grupo atentar seu público e a mídia para a riqueza e importância da produção musical local, seja ela antiga ou contemporânea. Desde sua

formação inicial convidou artistas para participações, como: Bule-Bule, Mestre Lourimbau, Larissa Luz, Lívia Nery, A.MA.SSA, Vandal, dentre outros.

O “sucesso” do disco lhe rendeu diversas premiações: (a) 5º melhor disco do ano (2016) eleito pela revista *Rolling Stones*; (b) vencedor da categoria “Melhor Show” pela APCA (2016); (c) dupla premiação no Prêmio Multishow (2016) nas categorias “Melhor Hit” e “Melhor Disco”; (d) dupla premiação no 28º Prêmio da Música Brasileira, em 2017 – categorias “Melhor Grupo” e “Revelação”. No exterior, se apresentou num dos maiores festivais da Europa – o Roskild Festival (2017), na Dinamarca – e nacionalmente no maior festival de música da Bahia e nos dois mais importantes do Brasil: Festival de Verão (Salvador, 2016), Rock in Rio (Rio de Janeiro, 2017) e Lollapalooza (São Paulo, 2017). Ademais, circularam de Norte a Sul do país, se apresentando nos principais festivais independentes: Coquetel Molotov (Recife, 2016), Bananada (Goiânia, 2017 e 2018), Mada (Natal, 2017 e 2018), Se Rasgum (Belém, 2017), Timbre (Belho Horizonte, 2018), Morrostock (Porto Alegre, 2018), etc. O disco *Duas Cidades* inaugurou também uma parceria do BaianaSystem com a Red Bull²⁴⁹.

Tais conquistas expressam a consagração do grupo, que nessa nova fase já não mais necessitava obrigatoriamente acessar editais da SECULT para realização de circulações de shows. Ainda assim, o carnaval baiano continuou/continua sendo um dos momentos de apoteose do Baiana System, que invariavelmente é contratado pelo Estado²⁵⁰. De todo modo, a banda extrapolou de vez as fronteiras do estado, cativando seguidores no Brasil inteiro, ainda que sua base continue sendo a Bahia. No início de 2017 participou da campanha publicitária do Iphone 7 Plus e ocupou, inclusive, espaços da mídia tradicional, como a participação no programa “Conversa com Bial” (2017) e a composição de uma versão para o tema de abertura da novela Segundo Sol (2018), ambos na Rede Globo. O ano de 2017 também foi marcado pela “viralização” de vídeos de Russo Passapusso vociferando a frase “Fora Temer” – sendo prontamente reiterada por uma multidão –, durante desfile do grupo no carnaval de Salvador.

²⁴⁹ A mixagem de *Duas Cidades* foi realizada no Red Bull Studios de São Paulo. No final de 2016, o grupo produziu o tema instrumental *Forasteiro*, enquanto lançamento exclusivo para o projeto “Red Bull 20 Before 17”. Em 2017 a faixa *Capim Guiné* – em parceria com a cantora angolana Titica – também foi gravada no Red Bull Studios.

²⁵⁰ Inclusive, a evolução dos cachês pagos pelo Estado, para contratação do grupo em apresentações no carnaval, acompanhou progressivamente seu sucesso. Segundo o Diário Oficial do Estado da Bahia, em 2015 – ano anterior ao lançamento de *Duas Cidades* – o cachê pago pela SECULT para uma apresentação no Largo do Pelourinho foi de R\$ 46.391,75, já em 2018, a Secretaria de Turismo (SETUR) contratou três apresentações do grupo para o projeto “Carnaval 2018” por um valor global de R\$ 300.000,00 (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 11 de fevereiro de 2015, p.5; DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 6 de fevereiro de 2018, p.13).

A “notoriedade” alcançada pela banda tanto lhe alçou à “reverência” por uma base sólida de fãs/defensores, quanto lhe tornou alvo de críticos e *haters*. Alguns comentários, veiculados principalmente nas redes sociais, atrelam o “sucesso” do BaianaSystem, excepcionalmente, à “facilidade” com que acessou apoios financeiros via editais e às recorrentes contratações da SECULT no carnaval.

Como foi averiguado no terceiro capítulo – e reforçado neste capítulo –, o acesso aos editais e demais políticas culturais foram essenciais e contribuíram na trajetória não só das bandas e artistas, mas de muitos agentes do circuito musical baiano como um todo. O próprio Roberto Barreto declarou que os editais acessados pelo BaianaSystem foram, sim, importantes para o impulsionamento do grupo. Mesmo assim, o seu sucesso não pode ser atribuído exclusivamente a este elemento, caso contrário diversos outros artistas baianos estariam, hoje, no mesmo patamar do BaianaSystem. Como foi demonstrado nesta sessão, além das políticas de desenvolvimento do circuito independente, vários fatores contribuíram para o êxito do grupo: (1) *know how* e experiências precedentes dos integrantes; (2) inovações/renovações/perspicácia no campo artístico e técnico-musical; (3) congruência com tendências musicais globais/locais contemporâneas; (4) discurso lítero-musical/político/identitário; (5) gestão das plataformas e redes sociais; (6) atuação da produção executiva/gerencial; dentre outros. De todo modo, excetuando-se questões relacionadas aos desequilíbrios dos investimentos territoriais (capital X interior) abordados no capítulo anterior, não foi meta deste trabalho averiguar se houve “facilidade” ou favorecimento particular de um ou outro artista. Antes, interessou compreender como tais políticas de modo geral impactaram o mercado de música independente da Bahia.

Outra ocorrência comum entre os críticos é a declaração de que o grupo trata-se de um expoente do *axé music*, ou melhor, que o grupo seria um *new axé*. Tal opinião, por vezes, vem acompanhada de críticas à mudança no perfil do público-alvo que frequenta os shows, nos preços dos ingressos cobrados nos eventos promovidos pela banda e no perfil das locações escolhidas²⁵¹.

Avalio que a analogia ao *axé music* seja atrelada ao caráter das hibridizações musicais propostas pelo BaianaSystem – guitarra elétrica + tendências musicais globais + música afro-

²⁵¹ O grupo começou sua trajetória promovendo shows pagos nas praças do Pelourinho: local geralmente associado a um público mais “alternativo” e racialmente “miscigenado”, ainda assim pertencente à classe média. Após o crescimento da banda, espaços geralmente associados a shows com artistas pertencentes ao *mainstream* e a um público de classe média alta e racialmente mais branco – como o Bahia Hall e a Área Verde do Othon – foram escolhidos para a realização dos eventos. No que concerne aos valores cobrados eventos produzidos pelo grupo atualmente, pode-se citar os preços do primeiro lote para a segunda edição do evento “Baile Arapuça” (com participação de Rincon Sapiência e Ministereo Público), os quais estão cotados na faixa de: R\$ 50,00 meia entrada e R\$ 100,00 inteira.

baiana + latinidades, etc. – e pela forte relação do grupo com o carnaval baiano, “arrastando” milhares de pessoas atrás do trio. Entretanto, como foi ressaltado no segundo capítulo, o *axé music* extrapolou o campo musical e enquanto “indústria” agudizou na Bahia um processo de profunda monopolização, preconceito racial, segregação dos espaços públicos e apropriação cultural; utilizando o espaço do carnaval baiano como palco principal para disseminação dessas práticas. Tendo isso em vista creio que, embora seja possível uma analogia do ponto de vista das hibridizações musicais, a associação do grupo ao campo “industrial” do *axé music* é exagerada. Inclusive, o BaianaSystem propõe justamente uma reflexão/avaliação sobre os efeitos deletérios provocados por este segmento. A verdade é que há um esforço veemente do grupo em não se associar às estruturas de “blocos de corda”, camarotes pagos, nem a “figurões” deste segmento, tais como: Ivete Sangalo, Bel Marques, Durval Lélis e Netinho.

Em relação ao aumento dos preços dos ingressos, trata-se de um processo inerente ao mercado musical o fato da ascensão mercadológica dos artistas implicarem sobre a elevação dos valores dos seus shows. Grupos que saem de um nicho de mercado mais restrito para alcançar públicos maiores, geralmente se direcionam para espaços maiores e com aluguéis mais caros, com infraestrutura mais robusta, com uma equipe técnica mais profissional e melhor remunerada; isto sem contar o próprio cachê da banda que se elevou. Ou seja, o “sucesso” artístico vem acompanhado da responsabilidade de entregar um produto com uma qualidade técnica melhor e mais profissional. Esses custos naturalmente se refletem nos preços dos bilhetes. Logo, seria o caso de discutir as diretrizes do mercado de “sucesso” como um todo e não de um grupo em específico. De todo modo, o valor cobrado pelo ingresso pode ser considerado, sim, um impeditivo para uma grande parcela da população baiana; boa parte pertencente a grupos sociais menos abastados e em sua maioria negra. Logo, em certa medida, há, sim, coerência nas críticas que se referem a uma tendência de mudança do perfil étnico-social do público alvo pagante desses shows, se comparadas as fases atual e inicial do grupo.

Enfim, para transcorrer uma análise profunda sobre cada uma dessas e outras possíveis situações seria necessário um trabalho específico sobre o grupo e não é esse o propósito deste trabalho. O que não se pode negar é que o BaianaSystem, enquanto “empresa” musical, é um “fenômeno”: desde o início seu trabalho foi marcado pelo profissionalismo técnico e por uma proposta musical/estética, se não inovadora, no mínimo renovadora. Em fevereiro deste ano – 2019 – lançou o aclamado *O Futuro Não Demora*²⁵² com distribuição pela Universal Music

²⁵² Vencedor do Grammy Latino em 2019 na categoria “Melhor Álbum de Rock em Língua Portuguesa”.

Group (UMG). Esta associação com a *major* UMG gera a dúvida se ainda seria possível incluir o grupo no rol da música independente. Enfim, estas e outras questões registradas nesta seção são provas de que o tamanho que a banda alcançou lhe posiciona no ápice do mercado médio de música contemporânea.

Em depoimento a este trabalho, Roberto Barreto resumiu bem o atual momento do BaianaSystem. Questionado se os membros conseguiam “viver” dos proventos advindos do grupo, respondeu:

Sim! Sim! Cada um, individualmente mesmo, não tem conseguido fazer outra coisa. A gente até tenta. Eu mesmo tive que sair da rádio [Rádio Educadora FM], que é uma coisa que eu gosto pra caramba [...] e não consigo mais estar lá. Às vezes, as outras coisas que chamam a gente pra fazer, a gente não consegue. Porque, no caso da gente, ainda por cima, o núcleo (eu, Filipe Cartaxo, Russo, Sêco), a gente se envolve com muita coisa. Então, não é só o show e o tocar, a gente tá ali no administrativo [...]. Virou uma empresa²⁵³ mesmo, do ponto de vista comercial [...]. A gente é uma empresa com CNPJ, com gente cuidando, com contador, com um estúdio, com uma equipe técnica. E a gente cuida disso muito de perto, a gente não tem um cara que tá de fora cuidando e a gente só indo tocar pra fazer show. Então, a gente não tem como não ser só isso [a banda]. E [...] isso tem viabilizado [...] viver disso [dos proventos da banda] (BARRETO, 2019).

4.2 OQuadro

OQuadro está circunscrito no circuito dos grupos de *rap* mais respeitáveis da Bahia. Categoricamente, é a banda mais importante do interior do estado focada neste gênero musical. Originária de Ilhéus, sua concepção remete ao ano de 1996, quando alguns dos membros se juntaram para participar de uma “Mostra Artística” promovida pelo colégio, no qual alguns integrantes estudavam à época. O grupo privilegia uma formação instrumental composta por baixo, bateria, guitarra, percussão, sintetizador, DJ e vozes. Esta concepção foge ao imaginário comumente associado ao *rap*, que geralmente atrela o gênero a uma estrutura constituída apenas por DJ’s e MC’s. O trabalho musical d’OQuadro é bem abrangente: desde o início decidiu flertar com outros gêneros musicais, a exemplo do *reggae*, *ragga*, *dance hall*, *soul*, *jazz*, *rock*, *cumbia*, *afrobeat*, *samba*, *ijexá*, dentre outros ritmos afro-religiosos, etc. A estética sonora, marcada fortemente pela hibridez sonora, localizou o grupo dentro da vertente do *rap* chamada New School. Como frisou Jef Rodrigues – um dos vocalistas do grupo –, OQuadro foi formado por *um bando de nerd, preto, da periferia, que gostava dos raps mais underground*²⁵⁴, a exemplo dos estadunidenses: De La Soul, The Roots, Digable Planets e Arrested Development. Além de Jef, a formação original é composta

²⁵³ A BaianaSystem Produção Musical LTDA se estabeleceu enquanto empresa do setor cultural em 2016.

²⁵⁴ O termo “*underground*” é utilizado por Jef em referência a bandas não tão conhecidas, ou seja, que não são muito veiculadas pela mídia tradicional.

por Ricô (baixo), Nêgo Freeza (voz), Victor Santana (bateria), Rans Spectro (voz), Rodrigo da Lua (guitarra/sintetizador), e Jhagga (percussão). Desde 2014, Vinícius Mangaio (DJ) também integra o grupo.

FIGURA 48. Foto²⁵⁵ d'OQuadro durante show no Circo Voador-RJ (2018)



Fonte: <facebook.com/pg/OQuadromusica/photos>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

Desde a formação inicial do grupo até a gravação do primeiro álbum de estúdio se passaram 16 anos: *uma história de superação e resistência*, como afirmou Jef Rodrigues. Ainda que fossem atentos às novidades tecnológicas no campo musical, as limitações financeiras dos membros dificultaram, no início da carreira do grupo, a obtenção de instrumentos musicais e aparelhos eletrônicos de qualidade. Ademais, os custos para aluguel de um estúdio de ensaio e/ou gravação profissional eram muito caros à época. Portanto, o fator *social* e *econômico* foi *determinante* para que houvesse a demora da gravação do primeiro álbum, como salientou o próprio Jef Rodrigues.

Ainda assim, as dificuldades, pouco a pouco, foram sendo dribladas através da utilização da criatividade, dos recursos disponíveis e da persistência dos integrantes. Quando da formação da banda era difícil e caro encontrar, na cidade de Ilhéus, equipamentos propícios para execução do *rap* – como *pick-ups* e *samplers*, por exemplo. A solução encontrada pelos integrantes foi adequar os aspectos gerais deste gênero à

²⁵⁵ Da esquerda pra direita: Jhagga, Nêgo Freeza, Rodrigo da Lua, Jef Rodrigues, Ricô, Vinícius Mangaio, Rans Spectro e Victor Santana.

realidade/sonoridade local, adaptando-o ao formato da banda e às restrições que estavam dispostas. Em depoimento concedido a este trabalho, Jef Rodrigues lembrou:

Éramos jovens sonhadores, né?! Porque os “muleque” quer montar uma banda pra fazer som e aí vêm as dificuldades. Primeiro, porque você tem que ter a consciência de que você não é um “classe média”. Você é um cara suburbano, periférico, sem grana. O instrumento é caro pra caralho [...]. Alguns tem instrumentos super baratos e outros tem os instrumentos emprestados. Então, a gente ensaiava, de maneira geral, na garagem das bandas de *rock* dos amigos que tinham mais condições que a gente, e às vezes tocava com instrumento emprestado, bateria emprestada, essas coisas. Mas o que é o diferencial da gente é muito a pesquisa e acreditar muito no som que a gente fazia, no nível que a gente queria atingir de qualidade de composição [...]. Perspectiva de mercado veio já depois [...]. Porque mercado é uma coisa que não existia, mercado chegava pra gente via São Paulo, via Sudeste. As coisas chegavam pelas revistas, pela TV, pela MTV e tal. Então, não existia essa perspectiva de mercado, existia uma vontade de fazer música e poder registrar. Então, era um passo. Todo degrau é difícil. Todo degrau é difícil, sabe?! Desde adquirir o instrumento, depois gravar dignamente, sabe?! Tudo isso foi um processo, tanto é que a gente demorou muitos e muitos anos pra poder gravar o primeiro disco. É outra realidade irmão [...]. Não é algo fácil! É Deus e o Diabo na Terra do Sol, sacou?! (RODRIGUES, 2019).

Cabe ressaltar que o processo inicial de amadurecimento musical do grupo – final da década de 1990 e primeira metade dos anos 2000 – remete ao movimento de reestruturação da indústria fonográfica, época marcada por profundas transformações tecnológicas no campo da informática, como: o surgimento do mp3; das plataformas de compartilhamento de músicas através da internet; do desenvolvimento e “barateamento” de *softwares* e processos de gravação; etc. Entretanto, o acesso a tais tecnologias pelos componentes do grupo era limitado, uma vez que não dispunham de computadores pessoais. Novamente, as condições financeiras se impuseram como obstáculo. Apesar disso, OQuadro gravou algumas músicas ainda na primeira metade da década de 2000. A oportunidade surgiu após o convite de um amigo que tinha um *home studio* e pretendia desenvolver suas técnicas de gravação. Outros amigos, que tinham condições econômicas mais favoráveis, permitiram que os integrantes da banda utilizassem seus computadores para terem acesso à internet. Durante esta fase de “experimentações” a banda foi adquirindo experiência tanto no âmbito da produção, quanto da gravação. Isto é, o próprio grupo foi um laboratório de profissionalização para os seus integrantes. As faixas “demo” produzidas foram postadas, ainda naquele período, em *sites* como o PalcoMp3 e MySpace. Ainda hoje é possível escutar e fazer o *download* de quatro músicas no perfil²⁵⁶ do grupo no PalcoMP3: (1) De um lado pro outro, (2) Família Circo Horrores, (3) Tá Amarrado e (4) Olho por Olho. Tais faixas já demonstravam, à época, que o grupo tinha um potencial musical promissor. Data dessa fase, também, o registro audiovisual de “O valor de X²” – um videoclipe satírico à sociedade de consumo –, o qual contém um bom

²⁵⁶ Disponível em: <palcomp3.com.br/oquadro>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

nível de produção, tendo em vista os padrões da época. Entretanto, como revelou Jef, a inserção de tais gravações nas plataformas não lhes *colocou no “mapa” – talvez pontualmente. Algumas pessoas ficaram sabendo, rolou algum compartilhamento, mas não foi aí ainda.*

Outro quesito a ser levado em conta na história do grupo é o fato de ser proveniente de uma cidade do interior da Bahia e distante da capital do estado. Ainda que muitas localidades do interior baiano fossem/sejam dotadas de verdadeiros talentos, uma marca indelével era a escassez de: (a) quantidade e diversidade de locais com uma estrutura adequada para apresentação; (b) lojas de instrumentos musicais e técnicos especializados no nicho de atuação deste grupo; (c) políticas culturais que impactassem profundamente a região; (d) contratantes interessados no estilo musical; (e) quantidade e diversidade de bandas profissionais no nicho de atuação deste grupo e; (f) até mesmo de um público consumidor que afiançasse os custos da produção de um evento.

Ou seja, a escassez de um circuito que garantisse minimamente apresentações profissionais regulares também atingia Ilhéus e as cidades circunvizinhas. Por isso, muitas vezes, o artista inserido numa cena mais “alternativa” que venha a se destacar, para ter seu trabalho reconhecido de uma forma mais ampla, é impelido rumo à Salvador, uma vez que está concentrada nesta cidade uma profusão de equipamentos e agentes culturais – SECULT, mídia, produtores, casas de eventos, público, etc. – que garantem minimamente um mercado mais dinâmico – ainda que não satisfatório e autossuficiente. Trocando em miúdos, a capital baiana é o principal “espaço” de “consagração” do estado, para tais artistas.

O distanciamento entre o interior e a capital, por vezes, se impõe como um obstáculo na trilha de artistas que ainda se encontram no início da carreira e que vislumbram expandir sua atuação. A depender da localidade de onde partem, os custos de traslado e até mesmo a precariedade/disponibilidade de transporte agravam os percalços. Ricô – em entrevista ao site oglobo.globo.com²⁵⁷ – assinalou que tais limitações (o “distanciamento” e o fator financeiro) fizeram com que OQuadro se empenhasse na construção de uma sonoridade/identidade peculiar. Jef descreveu a jornada de deslocamento entre Ilhéus e Salvador, no início da carreira do grupo:

Eu lembro que a gente foi pra Salvador, mano... A gente foi pra Salvador de ônibus e de Ferry [Boat]. Então, a gente levou tudo ali: guitarra, baixo, elementos de percussão e bateria – prato, essas “parada”-, DJ... Tudo ali no ônibus. Viajamos... Saímos tipo meia noite ali de Itabuna indo pra Bom Despacho atravessar. Aí, chegar do outro lado, a galera tá lá de carro com os amigos. Pegamos as “parada” botamos no bagageiro do carro, levamos pr’um lugar pra descansar [para depois] tocar à noite. Aí, no outro dia a gente passava o dia lá [em Salvador] e no dia seguinte a

²⁵⁷ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/oquadro-lanca-primeiro-disco-apos-11-anos-de-estrada-5424911>>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

gente vinha embora, sabe?! Ou então, voltava à noite do dia seguinte. Era assim, de “busu” pra poder tocar em Salvador. Então, não é uma estrada simples e glamourosa [...], tá ligado?! É um processo árduo. De desbravamento (RODRIGUES, 2019).

A experiência adquirida através da persistência gerou o reconhecimento e saudações, inclusive dos integrantes da Nação Zumbi, quando OQuadro abriu o show desta banda em Ilhéus (2004). Ainda assim, segundo Jef, as principais mudanças na carreira d'OQuadro se deram na segunda metade dos anos 2000, a partir do momento que o grupo começou a se inscrever e ser contemplado em editais. O primeiro tem um peso especial, não só para a banda, mas para a história do *rap* baiano: quando contemplados no projeto “Segundas Musicais”, OQuadro foi o primeiro grupo do gênero a se apresentar na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. Outro fato que chama a atenção é que, dentre os dez grupos selecionados, apenas dois artistas eram provenientes do interior. No mesmo ano, o grupo seria agraciado pelo edital “Vivaldo Ladislau” para realizar o projeto “OQuadro em 3”, que propôs uma circulação com shows e oficinas, no ano de 2009, pelas cidades de Xique Xique, Feira de Santana e Salvador, além da produção do documentário “OQuadro em 3 - Na Fé e no Flow”. O grupo novamente se destacou ao lado de apenas mais dois outros projetos do interior, num rol de onze grupos selecionados. Ambos editais foram promovidos pela FUNCEB. Ainda em 2008, a banda foi indicada ao Prêmio Hutúz na categoria “Melhor Grupo Norte/Nordeste”.

FIGURA 49. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando os projetos contemplados no edital “Segundas Musicais” (2008)



EDITAL 02/2008 - SEGUNDAS MUSICAIS		
Carlos Henrique Staarmann (Retrofoguetes)	Suf-o-Matic	Salvador
Paulo César Brasil de Carvalho (Mou Brasil)	Revelações	Salvador
Pedro Rodolpho Jungers Abib (Grupo Botequim)	Tributo a Batatinha	Salvador
Associação Instituto de Promoção Cultural Humana no Sul da Bahia (O Quadro)	Em nome d'OQuadro	Ilhéus
Bruno dos Santos Rodrigues (Brincando de Cordas)	No Canto do Choro	Vitória da Conquista
Nancy de Sousa Viégas (Nancyta)	Mezzodelirante	Salvador
Evandro Botti de Cerqueira (Vandex)	Punk Bossa	Salvador
Emerson Barbosa Taquari	Lançamento do CD Pandeirando	Salvador
Sálua Chequer (Camerata Popular do Recôncavo)	Recanto de Cada Canto	Salvador
Associação Sócio Cultural Umbigada (Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta)	Laboratório ao Vivo	Salvador

Fonte: FUNCEB, 2009, p.108.

FIGURA 50. Recorte do Relatório de Atividades 2007-2008 da FUNCEB ilustrando os projetos contemplados no edital “Vivaldo Ladislau” (2008)



EDITAL 20/2008 - VIVALDO LADISLAU APOIO À CIRCULAÇÃO DE SHOWS DE MÚSICA NA BAHIA E NO NORDESTE		
Eduardo Reis da Silva	Grupo de Choro Novato	Salvador
Toca para Nós Dois Comércio de Discos Ltda	Targino Gondim em Canções de Luz	Jauzeiro
Antônio Carlos Nykiel	Maviael Melo - Entre Versos e Canções por toda Bahia	Salvador
Lorena de Melo Saavedra	Baile Moderno - Nordeste Eletrônico	Salvador
Thomaz Viana Oliveira	Café com Blues Tipo Exportação	Vitória da Conquista
Leonardo Nobre de Souza Lima	Cássio Nobre e a Última Pele	Salvador
Jurandir Silva Santana	Só Brasil - Jurandir Santana	Salvador
Marcos Vinícius Alves de Azevedo	Morse/Códigos Sonoros e Virtuais	Salvador
Ricardo Barreto Santana	O Quadro em 3	Ilhéus
MG dos Santos Eventos	Banda de Boca vai a Ópera	Salvador
G e C Produções Ltda	Lucas Santtana e Seleção Natural	Salvador

Fonte: FUNCEB, 2009, p.109.

Na primeira edição do programa “Carnaval Pipoca” (2009), o projeto “BahiaS.S – Sound System” foi contemplado na seleção de trios independente da SECULT e saiu no circuito do Campo Grande com OQuadro ao lado de Ministereo Público e o MC DaGanja. No ano seguinte, o grupo retornaria à Sala do Coro do Teatro Castro Alves, nessa feita através do programa Conexão Vivo na Sala do Coro – patrocinado pela Vivo através do Fazcultura. Ainda em 2010 o grupo circularia em parceria com o Terreiro de Matamba Tombenci Neto – um dos mais antigos terreiros de candomblé angola da Bahia – pelas cidades de Itapetinga, Vitória da Conquista, Porto Seguro e Ilhéus²⁵⁸. O espetáculo musical I’Ngomas reuniu elementos da cultura *Hip Hop* e do candomblé de nação angola. Este projeto rendeu uma reportagem para o programa “Manos e Minas²⁵⁹” da TV Cultura. A circulação foi possível após a premiação no edital Vivaldo Ladislau de Circulação Musical da FUNCEB na edição de 2009 (FUNCEB, 2010).

Considero que a participação em eventos com uma estrutura e equipe técnica profissional influencia positivamente no aspecto psicológico dos integrantes de uma banda, geralmente, gerando mais confiança e responsabilidade. A experiência e o entrosamento acumulados na realização de projetos e eventos como esses possibilitam também um maior aporte no portfólio, proporcionando o fortalecimento da imagem do grupo na sua cidade de

²⁵⁸ Mais informações em: <matambatombencineto.blogspot.com/2010/12/oquadro-e-o-terreiro-de-matamba.html?m=0>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

²⁵⁹ “Manos e Minas” é o programa direcionado para cultura *Hip Hop* mais importante da TV pública brasileira.

origem, além da expansão da visibilidade para outras praças. Ademais, os recursos financeiros, quando devidamente investidos, contribuem para a profissionalização. Tendo isso em vista, creio que as seleções nos editais tiveram uma contribuição substancial na trajetória d'OQuadro, antes mesmo de terem lançado o seu primeiro álbum. Segundo afirmou Jef:

Tudo isso foi muito importante pra gente. A gente conseguiu ganhar cachê. Um cachê digno, que possibilitou a gente comprar melhores instrumentos. Trocar os instrumentos que a gente tinha [...]. Comprar uns pedais a mais e tal. Naturalmente todo mundo ganhava pouco. Não era lá grande coisa, mas ajudou, porque você teve um cachê. Você foi tratado como um profissional, então isso foi importante (RODRIGUES, 2019).

Em 2011, o grupo seria novamente contemplado em ações impulsionadas pela Lei de Incentivo à Cultura (Fazcultura) e promovidas pelo programa Conexão Vivo. Uma dessas foi a segunda edição do Festival Bahia Sound System²⁶⁰, que ocorreu em dezembro de 2011 nas cidades de Ilhéus e Itacaré e contou – afora OQuadro – com shows de Dubstereo e Buguinha Dub²⁶¹, além das participações especiais de Lucas Santtana, Indee Styla, Lurdez da Luz, Bnegão e o Ambulante Original (carrinho de som sob o comando do DJ Dudoo Caribe e Germano Estácio). No início do referido ano, o grupo já havia sido selecionado em edital da Conexão Vivo, na categoria “Produtos”, o que lhe garantiu a possibilidade de produzir o seu primeiro disco gravado em estúdio profissional.

O álbum homônimo do grupo, lançado em 2012, contou com a produção musical²⁶² e mixagem de Buguinha Dub, além da participação especial de Lurdez da Luz, Dimak e Guilherme Arantes. As poesias de Nêgo Freeza, Rans Spectro e Jef Rodrigues percorrem desde o realismo cru até o humor ácido. Letras carregadas de sarcasmo e ironias em sintonia com ritmos enérgicos e dançantes – por vezes espaciais. As canções propõem reflexões que permeiam temas como racismo, estratificação social, religiosidade, tecnologia, legalização, mercado da música, economia, etc. Gírias, expressões e termos peculiares do universo baiano agem em harmonia com ritmos oriundos das religiões afro-brasileiras, demarcando e reforçando uma identidade local, sendo que ao mesmo tempo os *grooves* de bateria e baixo, sintetizadores e efeitos eletrônicos conferem uma sonoridade global. Este é o caso, por exemplo, da canção “Tá Amarrado” – uma das mais bem quistas pelo público – que, embalada numa cadência estilo *raggamuffin*, satiriza uma expressão recorrente nas igrejas neopentecostais baianas.

²⁶⁰ Informações disponíveis em: <www2.cultura.ba.gov.br/2011/12/14/festival-bahia-sound-system-agita-itacare-neste-domingo/>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

²⁶¹ Buguinha Dub é um dos mais importantes técnicos de P.A. e mixadores especializados em *dub* do Brasil. Já realizou trabalhos com: Racionais MC's, Nação Zumbi, Baiana System, Ponto de Equilíbrio, dentre outros.

²⁶² Gravado no estúdio Coaxo do Sapo, de Guilherme Arantes, o álbum *OQuadro* contou também com a produção musical dos próprios integrantes do grupo.

A capa do disco foi produzida por Rodrigo Izolag e Ananda Nahú. A arte é uma referência/releitura ao santo católico de origem etíope-egípcia “Moisés, o Negro”. A ilustração reverbera uma mescla entre o divino e o combativo.

FIGURA 35. Capa do disco OQuadro (2012) d’OQuadro



Fonte: <eusouoquadro.wordpress.com>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

A divulgação e distribuição física do disco contaram com a parceria do selo Coaxo do Sapo. A reverberação positiva do disco conferiu menções e matérias em revistas e *sites* com repercussão nacional, como a Rolling Stones e “oglobo.globo.com”. Ademais, constou entre os 100 melhores discos brasileiros do ano de 2012, segundo o *blog* “embrulhador.com”. Já o lançamento virtual foi realizado através de plataformas como o Soundcloud, Youtube, além da possibilidade de *download* direto no próprio *site* do grupo. A *fanpage* no Facebook também constituiu um importante canal para disseminação. Foram tantos compartilhamentos virtuais e comentários sobre o disco, que o grupo *perdeu o controle*, revelou Jef Rodrigues. Ainda segundo o vocalista, a produção e lançamento deste disco representou um *grande pontapé* para a banda.

Jef Rodrigues avaliou que as redes sociais e as plataformas de *streaming* contribuem positivamente no trabalho d’OQuadro, por lhe conferir a possibilidade de *disponibilizar seu trabalho pra qualquer lugar do mundo*. Ademais, o vocalista considerou ser positiva, também, a probabilidade de obter retornos financeiros de algumas plataformas – ainda que sejam poucos –, a partir das visualizações geradas pelos materiais do grupo. Ainda assim,

ressaltou que somente as bandas maiores – com grande aporte de público, logo de visualizações – conseguem faturar quantias consideráveis, advindas dessas plataformas. Hoje, os principais canais de comunicação entre a banda e seu público são o Instagram, Facebook e Twitter, além de utilizarem o Youtube, Spotify e Deezer, enquanto plataformas para publicação de conteúdo.

Ao mesmo tempo em que reconheceu as benesses proporcionadas pela internet no que concerne à divulgação do trabalho da banda, Jef também ponderou que a potência da disseminação das músicas de um artista na internet está subordinada à sua capacidade de pagar às plataformas de *streaming* e redes sociais para que seu material seja veiculado de um modo eficiente e expansivo. Deste modo, ainda que a internet seja uma ferramenta que facilite a interlocução entre o artista e o público o fator financeiro é definitivo para o alcance de uma maior visibilidade, caso contrário este artista se torna “mais um” em meio a um turbilhão de publicações e informações dispostas na rede. Trocando em miúdos, reina a lógica do “aparece mais quem paga mais”. Segundo Jef:

Chega a um ponto que um nome que é pouco conhecido, [...] pode se perder nesse monte de nome que tá ali. Ele passa despercebido. Você precisa impulsionar, sabe “mano”?! Tinha uma coisa chamada “jabá”, que acontecia antigamente: você pagava pro rádio tocar sua música. E isso acontece até hoje. Você pagava pro rádio tocar sua música e nisso sua música se destacava no meio de outras, então sua música virava um sucesso. Você pagava pra tocar sua música dez vezes por dia... Quinze, vinte, vinte e cinco, cinquenta vezes por dia... Chegava um ponto que as pessoas começavam a pedir, porque elas [...] tinham viciado o ouvido na música. Hoje, acontece impulsionamento no Facebook, no Youtube. Então, o “jabá” mudou de lugar. Ele continua existindo. Então, existe a capitalização disso, né?! Você [...] impulsiona coisa no Instagram, impulsiona coisa no Facebook, impulsiona no Youtube, e se você tem pouca grana, você não tem condição de bater de igual pra igual com artista que tem mais grana pra investir!?” (RODRIGUES, 2019).

Outro ponto a se considerar como relevante para OQuadro foi seu processo de internacionalização. Se até o lançamento do primeiro álbum, o grupo não havia feito nenhuma apresentação fora do estado da Bahia – como apontou Ricô em entrevista ao *site* “oglobo.globo.com”²⁶³ –, a repercussão do registro de estreia e dos shows alçou o grupo a novos degraus na carreira. O programa Bahia Music Export contribuiu contundentemente para a exportação da obra do grupo com a inclusão, em suas coletâneas, das canções: “Tá Amarrado” em 2012; “Tá Amarrado (Mangaio Remix)” em 2013; e “Do Lado Certo” em 2014 com a participação do MC nigeriano/londrino Afrikan Boy²⁶⁴.

O mesmo programa realizou o projeto Bass Culture Clash em 2013 que, em parceria com a empresa britânica British Underground, selecionou OQuadro e Os Nelsons para a

²⁶³ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/oquadro-lanca-primeiro-disco-apos-11-anos-de-estrada-5424911>>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

²⁶⁴ Informações disponíveis em: <www2.cultura.ba.gov.br/bahiaexport>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

realização de um intercâmbio com artistas emergentes do circuito *dancehall/soundsystem* britânico: The Heatwave, MC Lady Chann e Natty. Na Bahia as ações ocorreram em Ilhéus (Tenda Cultural) e em Salvador (Praça Pedro Arcanjo), já na Inglaterra, em casas de espetáculos em Londres e no festival The Great Scape, em Brighton²⁶⁵. Nesta feita, o grupo aproveitaria a *tour* internacional para gravar o videoclipe da canção Evolui (Bem Aventurados).

Durante a circulação pela Inglaterra, a banda recebeu diversos convites para se apresentar em eventos no Reino Unido. O grupo, então, submeteu um projeto para o Edital de Mobilidade Artístico Cultural, com a proposta de circular por festivais como Shambala (Inglaterra), Bestival (Inglaterra), Number 6 (País de Gales) e casas de shows nas cidades de Manchester e Bristol (Inglaterra). Uma vez aprovada, OQuadro realizou, ainda em 2013, sua segunda *tour* fora do país.

FIGURA 52. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “OQuadro UK Festivals”



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 1 de agosto de 2013, p.16.

A repercussão positiva das duas turnês rendeu ao grupo um terceiro convite. Um dos principais e maiores festivais de música da Europa, o Roskilde Festival (Dinamarca), incluiu OQuadro na sua programação no ano de 2015. Cabe ressaltar, que o grupo foi o único da

²⁶⁵ Disponível em: <www2.cultura.ba.gov.br/2013/05/10/projeto-bass-culture-clash-promove-intercambio-entre-bahia-e-londres>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

Bahia a participar nesta edição do festival, além de figurar entre os poucos – mas “gigantes” – representantes do Brasil: Tom Zé, Metá Metá, Tropicallaz e DJ MAM. Jef Rodrigues relatou a experiência:

Em 2015 a gente conseguiu fechar com o Roskilde Festival, que foi o melhor festival que eu já vi na vida. A gente tocou no mesmo dia de Kendrick Lamar [...]. A gente tocou no Avalon Stage, ele tocou no principal. A gente tocou [...] no segundo palco: o Avalon Stage, que é um palco muito bom. Já tocou o Criolo no Avalon Stage. Já tocou Emicida no Avalon Stage. Então, foi muito bom pra gente tocar nesse palco também. Foi maravilhoso. Nesse mesmo festival tocou Paul McCartney, Pharell Williams, Nicki Minaj, uma galera assim... Só gente grande, né?! A gente tava muito feliz de estar lá e foi muito bom pra gente (RODRIGUES, 2019).

Pondero que ações de circulação no exterior, principalmente em festivais de música de grande porte, geram oportunidades únicas de aprendizado para os artistas, uma vez que os colocam, pessoalmente, diante de uma amplitude de gêneros e estilos musicais de várias partes do mundo, os quais, talvez, não estejam facilmente acessíveis em seu países de origem. Tais viagens também podem ocasionar um ciclo de trocas de saberes e parcerias musicais entre artistas de culturas distintas, as quais, via de regra, proporcionam colaborações mútuas no campo da *performance*, comunicação, produção, repertório, etc., além da possibilidade de resultar em produtos musicais compartilhados (*singles*, EP's, CD's, etc.), com estéticas sonoras que fogem ao padrão exercido pelos entes envolvidos, caso agissem individualmente. Ademais, regionalmente, a imagem e o currículo do artista ganham peso, acarretando em possíveis novas contratações.

Não à toa, logo após o retorno do Roskilde, OQuadro foi convidado para se apresentar na primeira edição do festival Radioca²⁶⁶ em Salvador; na terceira edição do festival Invasão Baiana no Rio de Janeiro; além do convite para abrir show de Emicida no Circo Voador, também na capital carioca. Em 2016 se apresentou no festival No Ar Coquetel Molotov, em Salvador, e no projeto Prata da Casa no Sesc Pompéia, em São Paulo. Foi em 2016 também que se intensificou a parceria entre o grupo OQuadro e o já referido produtor Alex Pinto (ISÉ). Inclusive, foi fruto desta relação o estabelecimento d'OQuadro enquanto empresa do setor cultural, sob a razão social Banda Oquadro LTDA.

Justamente em 2016, OQuadro completou 20 anos de carreira musical e o melhor “presente” que poderiam angariar suponho que tenha sido a seleção no programa Natura Musical²⁶⁷. O resultado foi o registro do segundo álbum de estúdio do grupo: *Nêgo Roque*, lançado em 2017. A concisão técnico-musical desta produção é a expressão da experiência

²⁶⁶ A primeira edição do Radioca aconteceu via Lei de Incentivo à Cultura (Fazcultura) com apoio do programa Natura Musical.

²⁶⁷ A produção do disco se deu via Lei de Incentivo à Cultura (Fazcultura) com apoio do programa Natura Musical.

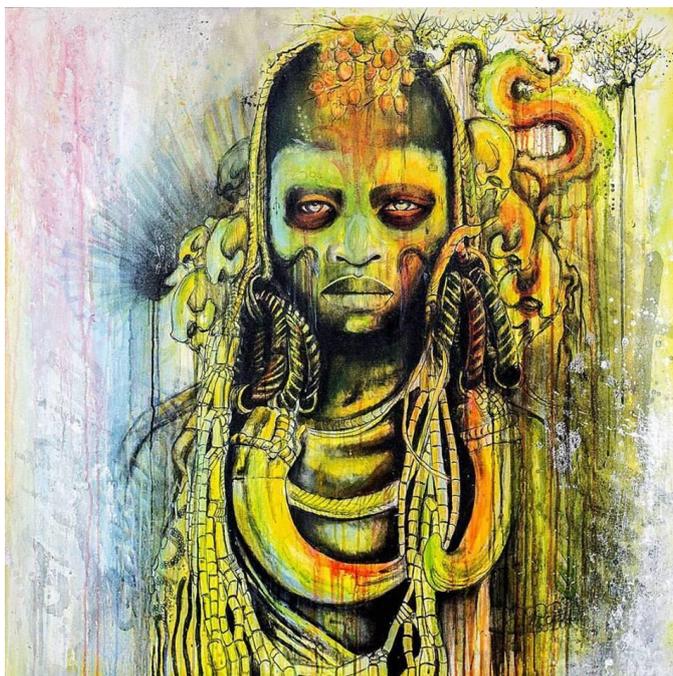
adquirida em duas décadas de labuta. Se o álbum de estreia já contava com uma ficha técnica respeitável, OQuadro conseguiu superar a si próprio, por ter escalado uma equipe ainda mais robusta para *Nêgo Roque*. Gravado em Salvador no Studio T, a produção musical ficou a cargo de Rafa Dias e do próprio grupo. A masterização foi realizada por Felipe Tchauer – reconhecido por já ter conquistado 7 vezes o Grammy Latino, um desses com o disco *Tropix* (2016) da cantora Céu. As canções contaram com participações especiais²⁶⁸ de nomes consolidados no cenário musical brasileiro como Emicida²⁶⁹ e BNegão.

A estética sonora do grupo deu um salto em direção às tendências mundiais do *bass music*, sem que ocorresse a perda da essência orgânica – marca nuclear da banda. Uma mescla entre maturidade profissional e atitude jovial. Esta perspectiva também é nítida na sobriedade das letras, as quais, repletas de críticas e reflexões, tem como principal orientação a afirmação e o empoderamento da identidade negra. A impressão causada é de que o grupo está em sintonia com o fluxo de transformações globais sem tirar os pés das terras de origem. Misturase, genialmente, o “gingado” do prato de louça – instrumento comum no samba de roda do recôncavo baiano – com o suingue do *dance hall*; tambores de couro com percussões sampleadas; *riffs* setentistas alternados com o “peso” do *trap*. *Soul*, *jazz*, *dub*, *sambafunk* e além. A arte da capa – ilustração de Márcio MFR – é a tradução do conteúdo sonoro: uma simbiose entre os aspectos tradicionais do jovem retratado e os traços estéticos de arte contemporânea.

²⁶⁸ Raoni Knalha, DJ Gug, Indee Styla, Pedro Itan e Chibatinha também constam nas participações especiais.

²⁶⁹ A canção “Muita Onda” em parceria com Emicida e DJ Gug foi gravada no Estúdio Casa das Máquinas, em Salvador. Esta faixa foi resultado do projeto Conexões Sonoras, patrocinado pela Oi através do FazCultura.

FIGURA 53. Capa do disco *Nêgo Roque* (2017) d'OQuadro



Fonte: <facebook.com/OQuadromusica/photos>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

O esmero e a competência empenhados na confecção desta obra aliado ao respaldo da marca da Natura Musical conferiram ainda mais consistência e visibilidade ao grupo. Se antes do lançamento a banda já vinha se apresentando em espaços como a Concha Acústica e Festival Caymmi (2017) em Salvador-BA e o programa Manos e Minas (2017) em São Paulo-SP, após a reverberação do disco, o grupo fincou uma agenda com passagens pela: Caixa Cultural (2017), em Salvador-BA; Estúdio Show Livre (2018), em São Paulo-SP; Festival de Inverno de Garanhuns (2018), em Garanhuns-PE, Casa Natura Musical (2018), em São Paulo-SP; Projeto Rapjazz no Sesc Copacabana (2018), no Rio de Janeiro-RJ, dentre outros. Vale frisar, também, a participação no álbum experimental *Nada Ficou No Lugar* (2018) em homenagem a Adriana Calcanhoto – no qual artistas da nova geração da música brasileira como Alice Caymmi, Johnny Hooker, Mahmundi, Baco Exu do Blues, Duda Beat, ÀTTØØXXÁ, Larissa Luz, dentre outros, fizeram versões para canções da cantora. OQuadro foi responsável pela versão da música “Negros”.

Outro acontecimento simbólico em 2018 foi a inclusão da canção “Tá Amarrado” – nona faixa do primeiro disco do grupo – na trilha sonora da novela Segundo Sol da Rede Globo. No mais, o grupo ainda cravou duas seleções em editais para realizar em 2019 uma turnê pelo Brasil, apresentando o disco *Nêgo Roque* – uma pelo Edital de Mobilidade Artístico Cultural, via SECULT, e outro pela Natura Musical, via Fazcultura. Aliás, 2019 é um

ano de boas novas para o grupo: além de ter se apresentado no Carnaval de Salvador, o grupo emplacou uma apresentação no maior festival independente do Brasil: Bananada, em Goiânia. Outros dois grandes do circuito independente, o Se Rasgum (Belém) e o Dosol (Natal), já escalaram OQuadro em suas grades.

Mesmo com todas essas conquistas, isto não quer dizer que o grupo desfruta de “fama” em nível nacional, nem que esteja com uma carreira “consolidada” e “autossuficiente”: a quantidade de shows e os rendimentos da banda ainda não são suficientes para sustentar financeiramente os integrantes de forma integral. Entretanto, como podemos observar, o fator financeiro não se impôs – nem no início – enquanto freio, caso contrário OQuadro não atuaria até hoje. Qualquer análise que restrinja o “sucesso” apenas ao campo monetário é frágil. A biografia d’OQuadro é respeitável: dois álbuns de estúdio; diversos clipes e *singles*; parcerias importantes; três turnês internacionais; shows em importantes festivais e casas de eventos nacionais. 23 anos em constante construção e transformação. Uma história que se entrelaça e traduz, inclusive, momentos de transição e desenvolvimentos importantes no campo da informática, da indústria fonográfica e das políticas culturais. O depoimento de Jef arremata:

A gente precisa trabalhar muito para que essa música chegue; pra que as pessoas se interessem. Toda vez que eu tenho oportunidade de mostrar pra uma pessoa que nunca ouviu, ela fica feliz de ouvir e quer mostrar pros amigos. Eu fico muito feliz por isso. Eu ainda acredito na música que eu faço. Mas, sempre é uma grande dificuldade. Mas, a gente tá trabalhando pra continuar vivendo de música, sabe?! [...] Se ela não é rentável, pelo menos ela é terapêutica, porque até o momento parece que ninguém consegue viver sem o palco, né?!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me passou pela cabeça a intenção de iniciar esta jornada (pesquisa), ainda eram meados de 2016. Intencionava, à época, compreender a dinâmica do mercado no qual eu e meus pares estávamos inseridos. Na tentativa ligeira de refletir sobre as mudanças ocorridas neste circuito rememorei a minha infância durante a década de 1990 e a adolescência na primeira metade dos anos 2000, lá em Feira de Santana. Recordo-me bem que minha principal programação cultural dominical era assistir o Domingão do Faustão, quando não Domingo Legal. Embora, esta lembrança me cause angústia hoje, confesso que era animado na época ver o concurso semanal da “Nova Loura” e da “Nova Morena” do “Tchan!”. O *axé music* estava no ápice: muita gente tinha sequer um CD do Timbalada, do Netinho, da Banda Eva, do Chiclete com Banana, do Asa de Águia, fosse pirata, fosse original (mais difícil). Nas ruas, nas rádios, na Micareta de Feira, enfim, era um vírus. Na escola, caso alguém tocasse violão e não soubesse fazer a batida da guitarra de Bell Marques da música “Durvalino Meu Rei”, seria “execrado”. Naquela época, era invislumbrável, lá em Feira de Santana, conceber um circuito musical “independente” minimamente profissional. As bandas – principalmente as de rock – que tentavam funcionar fora da redoma do *axé music* eram verdadeiras guerreiras: praticamente nunca ganhavam dinheiro, quase sempre tocavam em som ruim e raramente circulavam para fora da cidade. Pra se ter uma ideia, um amplificador de baixo da marca Hartke ou Ampeg era artigo de luxo: extinto e caríssimo. Equipamentos desse porte era algo distante para mim: sabia que existiam nas revistas, nas lojas de instrumentos de Salvador, em alguns programas musicais de televisão ou nos trios elétricos. Confesso que as bandas de metal (deviam ter duas, no máximo três) lá de Feira de Santana eram mais sagazes: ainda no início da década de 2000 éramos capazes de ver um show ou outro com um amplificador de guitarra da marca Marshall, uma ou outra guitarra da marca Jackson, uns pratos da marca Sabian. Mas, definitivamente não era comum. Repito: artigos de luxo. Ainda assim, admito: era “divertido”, afinal, era o que tínhamos.

Memórias à parte, me interessava entender à época (meados de 2016) quais fatores impactaram o segmento musical independente baiano para que ele tivesse dado um salto daquele cenário que estava posto para mim durante a década de 1990 e início de 2000 (e que me parecia intransponível), para a configuração que eu passara a vivenciar de forma mais intensa, principalmente a partir de 2010: (1) oferta constante e em boa quantidade de festivais e eventos (minimamente profissionais e não só restritos a Salvador); (2) bandas com

instrumentos e equipamentos minimamente profissionais, (3) quantidade de discos e videoclipes tecnicamente bem produzidos; (4) bandas/artistas baianas realizando circulações constantes para outros estados e países; enfim. Tudo isso me afligia e ao mesmo tempo me instigava, pois estava trabalhando desde 2015 na produção do grupo Africana e conjecturava que ao entender melhor as minúcias deste circuito menos difícil seria de continuar labutando nele.

Uma vez que os festivais, produtores culturais e artistas que eu buscava compreender melhor se identificavam/identificam com o adjetivo “independente”, a primeira questão que me foi impelida a tentar solucionar nesta empreitada foi: porque chamamos esse mercado musical de independente? Desatar este nó consumiu quase um capítulo e meio (o 1º e 2º capítulo) e admito que não foi uma questão resolvida a contento. Ao tentar entender o que é definido academicamente como “segmento independente de música”, percebi que estava diante de um poço que quanto mais se cavucasse, mais profundo seria. Tendo em vista que a expressão, do ponto de vista acadêmico, se refere muito mais a uma posição de mercado (artistas ligados às *majors*; artistas ligados às *indies*; artistas autônomos) do que a um nicho estético musical, foi verdadeiramente perturbador tratar sobre este assunto tendo a consciência de que não seria possível dar conta de se referir a uma mínima parcela dos grupos que estão inseridos dentro dessa classificação. Ou seja, quando foram utilizados exemplos de bandas/artistas para a expressão “produção musical independente”, o ínfimo do ínfimo foi citado. Digo mais, a cada década que se evoluía na perspectiva histórica do texto, a definição acadêmica de “produção musical independente” se pulverizava ainda mais. Confesso que cheguei a ficar desnordeado. Não sei expressar com precisão se na conjuntura atual (na qual ainda existem grandes gravadoras no mercado, mas que não desempenham o mesmo poder econômico qual na década de 1970, por exemplo) o grupo BaianaSystem estaria ainda incluso no rol das bandas independentes, ou se o fato do disco *O Futuro Não Demora* (2019) ter sido lançado em associação com a Universal Music Group (ainda que gravado no estúdio da própria banda) lhe desagregaria desse segmento.

De todo modo, ainda hoje o termo “independente” é comumente utilizado no meio musical por festivais, bandas/artistas, dentre outros entes que se identificam com tal classificação. Embora, tenha sido abordada no segundo capítulo a diferença mercadológica entre “artistas independentes” e “artistas autônomos” – para se referir aos primeiros enquanto agentes ligados às gravadoras *indies* e aos segundos a uma produção sem ligação a nenhuma gravadora–, no meio dos festivais e bandas deste segmento a expressão mais utilizada para se referir a ambos artistas é: “artistas independentes”. Enfim, a despeito das complexidades que envolvem a definição do termo “independente” para se referir a um circuito/produção

musical, a verdade é que ainda se trata de um termo corriqueiro nos jornais especializados, nas rádios que se dedicam a esse segmento e até na mídia veiculada pela Assessoria de Comunicação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (como foi mostrado no terceiro capítulo).

Durante a pesquisa, ainda no primeiro capítulo tive uma surpresa agradável: me deparar com artistas baianos e discos produzidos nos anos finais da década de 1970 e início da década de 1980, os quais levavam o rótulo de “independente”; tal qual estava ocorrendo no eixo Rio-São Paulo à época. Uma surpresa ainda maior foi constatar que alguns desses discos tiveram patrocínio do Estado da Bahia. Alguns deles eu já havia escutado desde minha juventude, entretanto não me passava pela cabeça que tais correlações (Estado VS produção independente) estavam embutidas ali. Tais surpresas se deram principalmente por causa da pouca disponibilidade de estudos que sejam dedicados a fazer uma retrospectiva histórica de tal segmento na Bahia. Até então, eu associava a gênese da produção musical independente no Brasil, sobretudo, aos artistas da Vanguarda Paulista e acreditava que a produção musical independente baiana tratava-se de um fenômeno que viria a acontecer somente na década de 1990. De qualquer sorte, o que num primeiro momento se impôs enquanto uma restrição à pesquisa veio a se tornar um “presente”. É uma pena que eu não tenha me aprofundado mais nas produções musicais independentes do referido período. Como não se tratava do objeto principal da pesquisa não houve como dedicar uma atenção maior, ainda assim, pode ser considerado uma “deixa” para um futuro trabalho seja meu, seja de outra pessoa.

Confesso que houve um grande gasto de “tinta” na tentativa de traçar uma relação entre uma perspectiva global, nacional e local sobre os assuntos: (1) conceito e gênese da produção musical independente; (2) transformações tecnológicas no âmbito da internet e mercado musical; (3) mercado musical brasileiro da década de 1990; dentre outros. Admito que me foi sugerido (por mais de uma pessoa, inclusive) que focasse mais nas experiências locais e contemporâneas (objeto de estudo e recorte temporal da minha pesquisa), entretanto não consegui superar esta “redoma” nem no primeiro nem no segundo capítulo. A utilização dessa perspectiva de escrita foi empreendida, pois, embora as transformações/mudanças em nível global e/ou nacional (principalmente Rio e São Paulo) apresentem uma dinâmica comumente vista como parâmetro, não necessariamente as dinâmicas locais seguiram os padrões globais e/ou nacionais. Por exemplo, posso me referir aqui principalmente à década de 1990 na Bahia (capítulo 2): enquanto estava em curso um processo de profissionalização no segmento independente em âmbito nacional, as produções locais – o texto utiliza principalmente referências ligadas ao *rock* – tinham dificuldades de se profissionalizar, com o

agravante de terem que disputar o mercado local com a potência mercantil do *axé music*. Aliás, no que concerne ao segundo capítulo, embora tenha sido o que menos apresentou “novidades”, foi dotado (dentre outras questões) da incumbência de exprimir a situação do circuito musical independente baiano na década de 1990 para se ter uma perspectiva de quais conquistas foram acessadas por este segmento até a atual conjuntura.

Já o terceiro e o quarto capítulos sofreram o processo inverso ao primeiro e ao segundo: concentram-se, sobretudo, nos fenômenos locais e fizeram poucas correlações com o contexto global e nacional. Uma vez que foram observados fatos ocorridos no mercado musical baiano entre os anos de 2007 e 2019, avalio que ficou frágil o fato de não ter feito menções às informações que julgo pertinentes e que também tiveram impactos sobre o objeto estudado, como: (1) descontinuidade no ritmo de formulação e execução de políticas culturais a partir dos Governos Dilma; (2) extinção do Ministério da Cultura (MinC) por Michel Temer e recriação após pressão da classe artística; (3) extinção do (MinC) no atual governo; (4) análise do processo de monetização e restrições de propagação de conteúdos via redes sociais e plataformas de streaming; (5) menções ao aumento da produção de videoclipes musicais; (6) surgimento de “fenômenos” musicais a partir de plataformas como Youtube; (7) correlação entre as transformações no mercado musical relacionadas a questões indentitárias de negros, índios e lgbtqi+, dentre outros; (8) expansão do acesso à internet e sua correlação com todos os itens anteriores.

Devo revelar-lhes que o terceiro capítulo (o mais importante da dissertação segundo minha avaliação) sofreu da peculiaridade de ter sido escrito por último. Neste capítulo fiquei inicialmente consternado com a ideia de estar me prestando ao papel de propagandista das ações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT). Confesso que fui entorpecido principalmente pela quantidade de informações, dados, projetos e ações aplicadas à área de música da Bahia, daí, quando percebi já era um naufrago apaixonado por sua “ilha paradisíaca”. De qualquer sorte, é inegável a influência dos investimentos diretos e indiretos desse órgão no que condiz à reconfiguração do circuito musical independente baiano a partir de 2007. Ao aprofundar-me nas análises das planilhas do Fazcultura e nos Relatórios da FUNCEB correlacionando-os com as entrevistas realizadas, cada vez mais me vi convencido da interferência da SECULT sobre o circuito independente baiano. As referências literais ao interesse de tal órgão em impulsionar o “circuito musical independente” presentes nos referidos relatórios e em matérias realizadas pela Assessoria de Comunicação também foram provas inequívocas. A imersão em cada cifra acessada pelos projetos expostos acabou se tornando uma tarefa viciante e ao mesmo tempo reveladora. O fato de ter me deparado com

poucos trabalhos acadêmicos que relacionam a reconfiguração do circuito musical independente baiano aos investimentos estatais também me seduziu a permanecer “estático” neste assunto.

Não posso contrapor, entretanto, a possibilidade de ter sido comovido pela experiência própria à frente da produção do grupo Africana, o qual teve sua trajetória positivamente impactada após aprovação de um projeto no edital de “Dinamização em Espaços Culturais” no ano de 2015. A partir dele, a banda – que existia desde 2006 e até então nunca havia acessado um edital – circulou nas cidades de Cachoeira, Santo Amaro e Feira de Santana realizando em cada uma 3 oficinas e 1 apresentação musical. Os recursos financeiros acessados garantiram a realização de um documentário sobre as ações do projeto, figurino, cenário, fotos profissionais, divulgação patrocinada em redes sociais, contratação de técnicos de iluminação e sonorização, *roadies*, além de parte do cachê da banda ter sido investido na compra de equipamentos e instrumentos, dentre outros itens. Após esse projeto, por exemplo, o grupo se estabeleceu de forma mais sólida no mercado musical baiano.

FIGURA 54. Recorte do DOE-BA ilustrando a aprovação do projeto “ORI – Africana em Circulação”



Fonte: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA, 8 de dezembro de 2015, p.8.

Não é razoável, todavia, que meu caso particular seja aceito como algo que foi sistemático. Não tenho dúvidas que ainda existam alguns grupos/artistas (principalmente oriundos do interior) que nem mesmo tiveram o privilégio de acessar a fase de habilitação desses editais, e isso definitivamente é algo alarmante.

Ainda assim, julgo que apresentei apenas uma mínima parte dentre uma profusão de festivais, bandas, discos, videoclipes, cursos, conferências, encontros, e outros projetos que surgiram e/ou foram reformulados a partir do impulsionamento empreendido pelo Estado, além da atuação contundente das empresas patrocinadoras, produtoras culturais e artistas. Caso eu não estivesse submetido à exiguidade de tempo, abordaria ainda: (1) representatividade do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI) e o seu papel na ocupação das praças do Pelourinho (2) Festival da Educadora pós-2007; (3) programação e representatividade na Rádio e TV Educadora pós 2007; (4) relação dos principais veículos midiáticos baianos com a produção musical independente; (5) Representações Territoriais de Cultura; (6) Mapa Musical da Bahia; (7) ranking das principais empresas patrocinadoras; (8) ranking das principais empresas e pessoas físicas captadoras; dentre outros assuntos. Gostaria também de ter sido mais bem sucedido com algumas entrevistas que foram programadas e não foram realizadas. Principalmente entrevistas com mais pessoas negras, mulheres, lgbtqi+ e indígenas, para que houvesse uma maior diversidade de vozes. Houve tentativas nesse sentido e algumas pessoas chegaram a ser contactadas, mas devido à distância, restrições de agenda e prazos para finalização do trabalho, infelizmente não demos prosseguimento.

Ademais, a minha origem interiorana exerceu uma forte influência sobre o terceiro capítulo, particularmente, no que concerne às críticas aos desequilíbrios territoriais nas ações de investimento direto e indireto do Estado e sua parceria com as empresas patrocinadoras. Não estou totalmente convicto nesse instante, mas a insistência nesse assunto também pode ter sido um ponto deletério. No entanto, outras controvérsias também foram aventadas no sentido de demonstrar que as ferramentas de aplicação de verbas tratam-se de mecanismos imperfeitos e que urge a necessidade de se repensar alguns dos seus parâmetros.

O quarto capítulo, por sua vez, me conduziu à reflexão de que mesmo com severos investimentos estatais por parte do Estado – e de sua parceria com as empresas patrocinadoras e produtoras culturais – tais recursos não são suficientes para garantir a autossuficiência do mercado de música independente baiano. A análise de trajetória do grupo OQuadro, por exemplo, é representativa nesse sentido, tendo em vista que, embora os mecanismos de fomento do Estado tenham auxiliado contundentemente no processo de impulsionamento da carreira do grupo, ainda assim não foram capazes de assegurar que o grupo fosse absorvido pelo mercado de uma forma eficaz. No frígido dos ovos, os recursos financeiros agem, sim, como um fator capaz de reconfigurar uma cadeia musical, além de serem necessários para melhor posicionar as bandas neste circuito. Entretanto não são por si só capazes de suprir totalmente as exigências que o “mercado” impõe às bandas. O caso do BaianaSystem, por

exemplo, apresentou algumas possíveis pistas de como a combinação entre apoios financeiros estatais e a relação com o mercado pode se tornar uma alternativa rumo à “sustentabilidade”. Porém, sabe-se que a situação do BaianaSystem é um caso fora da curva. Ou seja, ainda há muitas dificuldades a serem superadas rumo à “autossuficiência” artística no mercado musical independente baiano. Nem a influência das políticas culturais, das inovações da internet, ou até mesmo das novas tecnologias no campo fonográfico, foram/são capazes ainda de dar garantias plenas à sobrevivência dos grupos e artistas do mercado musical independente baiano.

Enfim, vejo-me aqui mais como um “servidor” do cenário musical que se esforçou em dar uma contribuição ao pensamento acadêmico sobre o circuito musical independente baiano, do que um acadêmico que fez o inverso. A verdade é que o assunto está distante de ser suprido por completo, aliás, em nenhum momento cheguei a cogitá-lo. Seguirei, então, o conselho dado a mim pelo maestro Sólon Mendes: uma dissertação não se finda, se abandona!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo: Ática, 1986.
- ALMEIDA, Paulo Henrique, PESSOTI, Gustavo Casseb. A evolução da indústria fonográfica e o caso da Bahia. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.4, p. 90-108, mar. 2000.
- AMAZONAS, Archimedes Ribas et. al. Considerações sobre o mercado de música independente em Salvador. **Bahia Análise & Dados, Salvador**: Retrospectiva 2006 e Perspectivas. v. 16, n. 3, p. 505-516. Salvador, 2006.
- ARAÚJO, Sérgio. **Cultura, Política e Mercado na Bahia**: A criação da Secretaria da Cultura e Turismo. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (ABPD). **Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2004**: Mercado Brasileiro de Música 2004. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado>. Acesso em 2 de junho de 2019.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (ABPD), a. **Mercado Brasileiro de Música 2008**. Disponível em: <pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado>. Acesso em 2 de junho de 2019.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (ABPD), b. **Mercado Brasileiro de Música 2009**. Disponível em: <pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado>. Acesso em 2 de junho de 2019.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (ABPD), c. **Mercado Brasileiro de Música(2010/2011)**. Disponível em: <pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado>. Acesso em 2 de junho de 2019.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (ABPD), d. **Mercado Brasileiro de Música 2012**. Disponível em: <pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado>. Acesso em 2 de junho de 2019.
- BAHIANA, A. M. **Nada será como antes**: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BANDEIRA, Messias Guimarães. Construindo a Audiosfera: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical – Salvador, 2004. 256p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia.

BAHIANOTÍCIAS.COM.BR. '**O BaianaSystem sempre tá mudando**', diz o guitarrista **Roberto Barreto**. Disponível em: <bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/135-039o-baianasystem-sempre-ta-mudando039-diz-o-guitarrista-roberto-barreto.html>. Publicado em: 13 de dezembro de 2014. Acesso em 5 de junho de 2019.

BORGES, Stéphanie; VIVAS, Loraine. **Passando o Som: A Independência da Música em Salvador**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Companhia das letras: São Paulo, 1996.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

CARTAXO, Filipe. Concepção gráfica e de produtos para o projeto Baiana System: explorando a guitarra baiana. Memorial Descritivo (Graduação) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CASTRO, Armando A. **Axé Music: mitos, verdades e world music**. Per Musi, Belo Horizonte: n.22, 2010, p.203-217.

CRUZ, Ivana Vivas da. **O Segmento Musical Independente em Salvador e a Cultura Digital: uma panorama sobre os meios de produção na primeira década da música on line**. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

CENTRODECULTURAS.BA.GOV.BR. **Carnaval Pipoca**. Disponível em:<centrodeculturas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=16>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Chamada Pública nº 260/2011**. Disponível em <www.cultura.ba.gov.br/2011/06/2352/Chamada-publica-no-260-2011.html>. Postado em 22 de junho de 2010. Acesso em 29 de julho de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Diversidade de estilos e ritmos marcou carnaval 2010**. Disponível em <www.cultura.ba.gov.br/2010/12/1493/Diversidade-de-estilos-e-ritmos-

marcou-carnaval-2010.html>. Postado em 10 de dezembro de 2010. Acesso em 29 de julho de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Edital do Conexão Vivo contempla 32 projetos da Bahia em 2011**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2011/01/1593/Edital-do-Conexao-Vivo-contempla-32-projetos-da-Bahia-em-2011.html>. Postado em 14 de janeiro de 2011. Acesso em 30 de julho de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Programação financiada pelo Governo do Estado garante diversidade e participação popular**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2011/02/1874/Programacao-financiada-pelo-Governo-do-Estado-garante-diversidade-e-participacao-popular.html>. Postado em 28 de fevereiro de 2011. Acesso em 30 de julho de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Festival Bahia Sound System agita Itacaré neste domingo**. Disponível em: <www2.cultura.ba.gov.br/2011/12/14/festival-bahia-sound-system-agita-itacare-neste-domingo/>. Postado em 14 de novembro de 2011. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Chamada Pública nº 6**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2012/01/3756/Chamada-Publica-no-006.html>. Publicado em: 16 de janeiro de 2012. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Bandas baianas fazem intercâmbio com artistas de Londres no Pelô, em Ilhéus e no Reino Unido**. Disponível em: <www2.cultura.ba.gov.br/2013/05/10/projeto-bass-culture-clash-promove-intercambio-entre-bahia-e-londres >. Postado em 10 de maio de 2013. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Apresentações artísticas para o Carnaval 2014**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2014/01/7473/Apresentacoes-artisticas-para-o-Carnaval-2014.html>. Publicado em: 31 de janeiro de 2014. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Secretaria de Cultura divulga Programação do Carnaval do Pelourinho**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/2014/01/7473/Apresentacoes-artisticas-para-o-Carnaval-2014.html>. Publicado em: 25 de fevereiro de 2014. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **SecultBA divulga resultado da 1ª chamada do edital de Mobilidade Artística e Cultural**. Disponível em:<cultura.ba.gov.br/2014/04/7834/SecultBA-divulga-resultado-da-1a-chamada-do-edital-de-Mobilidade-Artistica-e-Cultural.html>. Publicado em 1 de abril de 2015.Acesso em: 23 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **SecultBA traz Bass Culture Clash a Salvador**. Disponível em: <www2.cultura.ba.gov.br/2015/01/22/secultba-traz-bass-culture-clash-a-salvador>. Publicado em 22 de janeiro de 2015. Acesso em 2 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Carnaval da Cultura 2016 | Pelourinho**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=113>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Guia de Orientação ao Proponente e ao Patrocinador FazCultura**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=242>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Edital Setorial – Música**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=146>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Relatórios e Balanços**. Cultura é o quê? Relatório da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia 2007-2009. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=77>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

CULTURA.BA.GOV.BR. **Propostas Patrocinadas**. Disponível em: <cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=48>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

CULTURA.ESTADAO.COM.BR. **Gilberto Gil em início de carreira**. Agência Estado, 08 de Abril 2002. Disponível em: <cultura.estadao.com.br/noticias/musica,gilberto-gil-em-inicio-de-carreira,20020408p3371>. Acesso em 1 de abril de 2018.

CULTURA.ESTADAO.COM.BR. **Grupos de Salvador se espalham pelo Brasil misturando ritmos regionais e beats eletrônicos**. Disponível em: <cultura.estadao.com.br/noticias/musica,grupos-de-salvador-como-o-attooxxa-se-espalham-pelo-brasil-misturando-ritmos-regionais-e-beats-ele,70002172697>. Postado em: 1 de fevereiro de 2018. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Licitações**. Salvador: EGBA, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Executivo**. Salvador: EGBA, 6 de agosto de 2009. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Executivo**. Salvador: EGBA, 26 de outubro de 2010. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 23 de agosto de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Licitações**. Salvador: EGBA, 19 de maio de 2011. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Executivo**. Salvador: EGBA, 14 de setembro de 2011. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Executivo**. Salvador: EGBA, 1 de agosto de 2013. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Executivo**. Salvador: EGBA, 14 e 15 de junho de 2014. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Licitações**. Salvador: EGBA, 24 de outubro de 2014. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Licitações**. Salvador: EGBA, 11 de fevereiro de 2015, p.5. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Executivo**. Salvador: EGBA, 8 de dezembro de 2015, p.8.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Licitações**. Salvador: EGBA, 6 de fevereiro de 2018, p.13. Disponível em: <dovirtual.ba.gov.br>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

DUARTE, Aderbal. **Conheça a história por Aderbal Duarte**. Depoimento, Salvador?, 2016?. Disponível em: <sextetodobeco.com.br>. Acesso em: 01 de abril de 2018.

ELCABONG.COM.BR. **Em alta, artistas baianos são a bola da vez em festivais pelo Brasil**. Disponível em: <elcabong.com.br/em-alta-artistas-baianos-sao-a-bola-da-vez-em-festivais-pelo-brasil>. Postado em 30 de agosto de 2018. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

ELCABONG.COM.BR. **Natura divulga resultado de edital com recordes e destaque para baianos**. Disponível em: <elcabong.com.br/natura-divulga-resultado-de-edital-com-recordes-e-destaque-para-baianos>. Acesso em:

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. **O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico**. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos étnicos e africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – CEAO, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. **Métis: história e cultura**, v. 3 ,n.6, p. 155-178, 2004.

FERNANDES, Taiane. Políticas para a cultura digital. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010.

FILGUEIRAS, Luiz. **Reestruturação Produtiva, Globalização e Neoliberalismo: o Capitalismo no final do século.** In: V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos do Trabalho, 1997, Rio de Janeiro. Anais do V Encontro Nacional de Estudos do Trabalho. Rio de Janeiro: ABET, 1997. Disponível em: <www.cefetsp.br/edu/eso/neoglobliberalismo.pdf>. Acesso em: 17 de abril de 2013.

FOLHA.UOL.COM.BR. **Reggae-star infesta rádios e empolga musa do axé.** Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff25029815.htm>. Publicado em 25 de fevereiro de 1998. Acesso em 1 de junho de 2019.

FOLHA.UOL.COM.BR. **Tradicional trilha sonora do Carnaval, axé é destronado pelo funk.** Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/tradicional-trilha-sonora-do-carnaval-axe-e-destronado-pelo-funk.shtml>. Publicado em 5 de fevereiro de 2018. Acesso em 2 de agosto de 2019.

FOLHA.UOL.COM.BR. **‘Velha guarda’ garante continuidade do sucesso do axé em Salvador.** Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/velha-guarda-garante-continuidade-do-sucesso-do-axe-em-salvador.shtml>. Publicado em 13 de fevereiro de 2018. Acesso em 2 de agosto de 2019.

FOLHA.UOL.COM.BR. **Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados.** Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/artistas-baianos-se-destacam-ao-mesclar-generos-consagrados-e-inesperados.shtml>. Postado em: 3 de maio de 2018. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

FONSECA, Ana Lúcia Reis. **Memória da cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia.** Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia, 2004.

FREIRE & FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, **Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical.** In: NP 21 – Comunicação e Culturas Urbanas do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Rio de Janeiro, 2005.

FRÓES, Marcelo. **Encarte da “Caixa Palco”.** Junho, 2002. Disponível em: <gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=45&texto>. Acesso em 24 de julho de 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA (FUNCEB). **Relatório 2007/2008.** Salvador: Gráfica Santa Bárbara, 2009.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA (FUNCEB). **Relatório 2009/2010.** Salvador: Empresa Gráfica da Bahia (EGBA), 2010.

FUNDACAOCULTURAL.BA.GOV.BR. **Publicações: Relatório de Gestão 2011-2014 da Fundação Cultural Do Estado Da Bahia.** Disponível em

<fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

FUNDACAOCULTURAL.BA.GOV.BR. **Publicações:** Relatório de Gestão 2015-2018 da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Disponível em <fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10554>. Acesso em: 4 de setembro de 2019.

G1.GLOBO.COM. **Com 921 mil usuários, comunidade musical encerra atividades no Orkut.** Disponível em: <g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL1044402-6174,00-COM+MIL+USUARIOS+COMUNIDADE+MUSICAL+ENCERRA+ATIVIDADES+NO+ORKUT.html>. Publicado em: 16 de março de 2009. Acesso em 24 de junho de 2019.

G1.GLOBO.COM. **Brasil tem 116 milhões de pessoas conectadas à internet, diz IBGE.** Disponível em:<g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/brasil-tem-116-milhoes-de-pessoas-conectadas-a-internet-diz-ibge.ghtml>. Postado em: 21 de fevereiro de 2018. Acesso em 30 de agosto de 2018.

GALLET, Thiago P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

GHEZZI, Daniela Ribas. **De um porão para o mundo:** A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2003.

GIAMBIAGI, Fábio et al. **Economia Brasileira Contemporânea (1945-2004).** Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

GODI, Antônio J. V. dos Santos. Música afro carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In. SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito:** sócio antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa a cor da Bahia e projeto S.A.M.B.A, 1997.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores:** a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2010.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A Música Faz Seu Gênero:** Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

HARVEY, David. **Condição Pós Moderna:** Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2010.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. Editora Estação das Letras: São Paulo, 2010.

HESMONDHALGH, David. **Indie**: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. In: Cultural Studies, 1999, p.34-61

HOBBSAWN, Eric. **A História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Pesquisa nacional por amostra de domicílios 2001**: Síntese de Indicadores. Rio de Janeiro: IBGE, 2002. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv45767.pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Pesquisa nacional por amostra de domicílios**: Síntese de Indicadores 2009. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv1061.pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

JORNAL GGN. **As críticas ao modelo do Fora do Eixo**. Disponível em <jornalggm.com.br/cultura/as-criticas-ao-modelo-do-fora-do-eixo>. Publicado em 8 de agosto de 2013. Acessado em 7 de julho de 2019.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna**: Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEAL, Carolina et al. **REDE MOTIVA**: Um lugar entre o mainstream e o underground na música popular massiva. Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, 2014.

MARCHI, Leonardo de. **Indústria fonográfica independente brasileira**: debatendo um conceito. Trabalho apresentado ao 5º Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Rio de Janeiro, 2005.

MARCHI, Leonardo de. **A nova música independente**: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2006.

MARCHI, Leonardo de. **Transformações Estruturais da Indústria Fonográfica no Brasil 1999-2009**: Desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, na

linha de pesquisa Mídias e Mediações Socioculturais, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-RJ, 2011.

MÁRIO, Chico. **Como Fazer um Disco Independente**. Coleção Fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. 86 p.

MEIRA, Márcio. Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder: do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 168 p. Versão online, disponível em: <<http://lelivros.love/book/download-musica-idolos-e-poder-do-vinil-ao-download-andre-midani-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em 01/04/2018.

MIGUEZ, Paulo. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Estado da Bahia. Salvador, 2002.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MOTA, Fabrício dos Santos. **GUERREIR@S DO TERCEIRO MUNDO: Identidades negras na música Reggae da Bahia (anos 80/90)**. Dissertação (Mestrado em Estudos étnicos e africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – CEAO, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

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

NEGRÃO, Iansã. Ed Motta com Olhar Retrô. **A Tarde**. Salvador, 4 de junho de 2003. Caderno 2, p.4

OBSERVATÓRIO DA INDÚSTRIA CULTURAL. **A indústria do disco: economia das pequenas e médias gravadoras da indústria fonográfica de Buenos Aires**. Buenos Aires: Observatório da Indústria Cultural, 2005.

OGLOBO.GLOBO.COM. **Fenômeno independente do carnaval de Salvador, BaianaSystem lança disco**. Disponível em: <oglobo.globo.com/cultura/musica/fenomeno-

independente-do-carnaval-de-salvador-baianasystem-lanca-disco-18978679>. Postado em: 30 de março de 2016. Acesso em: 30 de julho de 2019.

OGLOBO.GLOBO.COM. **O Quadro lança primeiro disco após 11 anos de estrada.** Disponível em: <oglobo.globo.com/cultura/oquadro-lanca-primeiro-disco-apos-11-anos-de-estrada-5424911>. Postado em: 09 de julho de 2012. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAULAFREITAS, Ayêska. **Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia.** Texto apresentado no NP 06 – Rádio e Mídia Sonora, da Intercom, 2004.

PAULAFREITAS, Ayêska. **Trajетória da Indústria Fonográfica na Bahia.** Trabalho apresentado no VII NP-Intercom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, NP Rádio e Mídia Sonora. Santos, 2007.

PAULAFREITAS, Ayêska. **O Cacique Do Candeal: Estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música.** Tese (doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

QUEIROZ, Flávio. **Caminhos da Música Instrumental em Salvador.** Tese (doutorado) – Universidade da Federal da Bahia. Salvador, 2010.

REVISTA ROLLING STONE. **OS 100 MAIORES discos da música brasileira.** São Paulo, Edição 13, novembro, 2007. Disponível em: <www.rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>. Acesso em 1 de abril de 2018.

REVISTA ROLLING STONE. **Presidente da Abrafín rebate críticas após desfiliação de festivais.** Disponível em: www.rollingstone.uol.com.br/noticia/festivais-abandonam-abrafin-apos-mudanca-de-gestao/. Publicado em 26 de dezembro de 2011. Acesso em 5 de julho de 2019.

REZENDE FILHO, Cyro de Barros. **Economia Brasileira Contemporânea.** São Paulo: Contexto, 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula.** Salvador: Edufba, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais na Bahia contemporânea.** Salvador, Edufba: 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais na Bahia 2011-2014. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

SANTANNA, Marilda. **AS DONAS E AS VOZES**: Uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

SANTANNA, Marilda. GOETHE INSTITUT- O ICBA NAS GESTÕES DE ROLAND SCHAFFNER: Território e Usina de Experiências Interculturais. **Diálogos & Ciência** – Revista da Faculdade de Tecnologia e Ciências – Rede de Ensino FTC. ISSN 1678-0493, Ano 9, n. 25, mar. 2011.

SANTOS, Carolina Menezes de Almeida. **Diversidade Musical e as Atividades da Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia na área de Música**: 1995 a 2006. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Administração, Núcleo de Pós-Graduação em Administração, Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

SEPLAN.BA.GOV.BR. **Território de Identidade**. Disponível em: <seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

SOBRINHO, Antônio Alves. **Desenvolvimento em 78 Rotações**: A Indústria Fonográfica Rozenblit (1953 – 1964). Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1993.

SOTO, Cecília et al. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: SUPERTINTENDÊNCIA DE ESTUDOS ECONÔMICOS E SOCIAIS DA BAHIA (SEI). **Resultado do PIB municipal revela leve desconcentração espacial na economia baiana**. Salvador, 2007. Disponível em: www.sei.ba.gov.br/images/pib/pdf/municipal/boletim_tecnico/boletim_PIB_municipal_2007.pdf. Acesso em: 23 de junho de 2019.

TRIBUNA DA BAHIA. **Fundação Cultural dedica-se a discos**. Salvador, 7 de julho de 1981.

VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. Série Tudo é História, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 65 p.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 5a ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2004.

VICENTE, Eduardo. A Vez dos independentes: Um olhar sobre a produção musical independente do país. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação**. www.Compos.com.br/e-compos, Dezembro. 2006.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Campinas, 1996.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese (doutorado), Escola de Comunicações e Artes– Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

VIEIRA, Mariella Pitombo. **Política Cultural Na Bahia: o caso do Fazcultura**. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia da Bahia. Salvador, 2004.

WIKIPEDIA.ORG. **Edições do Abril Pro Rock**. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Edi%C3%A7%C3%B5es_do_Abril_Pro_Rock>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

WIKIPEDIA.ORG. **Festival de Verão Salvador**. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Ver%C3%A3o_Salvador>. Acesso em: 1 de junho de 2019.

WIKIPEDIA.ORG. **Lista de Antigas Emissoras da MTV Brasil**. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_antigas_emissoras_da_MTV_Brasil>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

WIKIPEDIA.ORG. **Prêmio HútuZ**. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Hut%C3%BAz>. Acesso em: 1 de junho de 2019.

WWW2.CULTURA.BA.GOV.BR. **Tributo ao samba de Sandra Simões no projeto Conexão Vivo na Sala do Coro do TCA**. Disponível em:< www2.cultura.ba.gov.br/2010/11/17/tributo-ao-samba-de-sandra-simoes-no-projeto-conexao-vivo-na-sala-do-coro-do-tca/>.Publicado em: 17 de novembro de 2010. Acesso em 5 de setembro de 2019.

WWW2.CULTURA.BA.GOV.BR. **Novos álbuns da coletânea Bahia Music Export reúnem diversidade musical do estado**. Disponível em:<www2.cultura.ba.gov.br/2014/10/29/novos-albuns-da-coletanea-bahia-music-export-reunem-diversidade-musical-do-estado>. Publicado em: 29 de outubro de 2014. Acesso em 20 de agosto de 2019.

DEPOIMENTOS

- ABREU, Tuzé. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 24 de julho de 2018.
- AMARO, Nick. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por whatsapp, 12 de julho de 2019.
- ATHAYDE, Vince. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 2 de julho de 2019.
- BARRETO, Roberto. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 6 de junho de 2019.
- BEZERRA, Fernanda. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 7 de junho de 2019.
- BRITO, Rogério. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 29 de maio de 2019.
- DUARTE, Aderbal. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 03 de agosto de 2018.
- LIRA, Lisia. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 21 de maio de 2019.
- MATOS, Luciano. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 06 de junho de 2018.
- MAZZONE, Eric. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por telefone, 28 de maio de 2019.
- MONTE, Gilberto. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por telefone, 17 de junho de 2019.
- NOBRE, Cássio. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 29 de maio de 2019.
- PITA, Carlos. Entrevistador: Uyatã Rayra. Salvador, 03 de agosto de 2018.
- RODRIGUES, Jeferson. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por telefone, 20 de maio de 2019.
- SANTOS, Joilson. Entrevistador: Uyatã Rayra. Feira de Santana, 13 de março de 2019, a.
- SANTOS, Joilson. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por whatsapp, 06 de junho de 2019, b.
- SILVA, Gilmar. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por telefone, 21 de março de 2019.
- VAL, Roze. Entrevistador: Uyatã Rayra. Por whatsapp, 13 de março de 2019.

CAPAS, CONTRACAPAS E DETALHES DE LP'S

- ADOLFO, Antônio. **Feito em casa**. Artesanal. Disco Independente. Rio de Janeiro-RJ, 1977.
- AFOXÉ FILHOS DE GANDHI. **Afoxé Filhos de Gandhi**. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gravado no estúdio WR. Salvador-Ba, 1980.
- ASSUMPCÃO, Itamar. **Às Próprias Custas s.A.** Iscas Gravações. São Paulo-SP, 1983.
- BAIANASYSTEM. **Duas Cidades**. Gravado nos estúdios el Rocha, Ilha dos Sapos e Casa das Máquinas. Salvador-Ba, 2016.
- GIL, Gilberto. **Gilberto Gil – Sua Música, Sua Interpretação**. JS Discos. Salvador, 1963.
- LUZ, Alcyvando. **Fala Moço**. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gravado no estúdio Alcyvando Luz. Salvador-Ba, 1980.
- FRAGA, M. & PITA, C. **A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo**. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Edições Macunaíma. Gravado no estúdio WR. Salvador-Ba, 1983.

MELLO, Elomar. **Na Quadrada das Águas Perdidas**. Gravado no estúdio da Escola de Música da UFBA. Distribuição: Discos Marcus Pereira. Salvador-Ba, 1979.

OQUADRO. **OQuadro**. Gravado no estúdio Coaxo do Sapo. Selo: Coaxo do Sapo. Ilhéus-Ba, 2012.

OQUADRO. **Nêgo Roque**. Gravado no Studio T. Selo: Natura Musical. Salvador-Ba, 2017.

RAPOSA VELHA. **Raposa Velha**. Gravado no estúdio WR. Salvador-Ba, 1983.

RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no Inferno**. Cosa Nostra. São Paulo-SP, 1997.

SINE CALMON E MORRÃO FUMEGANTE. **Fogo na Babilônia**. Gravadora: Atração Fonográfica. São Paulo-SP, 1997.

SEXTETO DO BECO. **Sexteto do Beco**. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gravado nos estúdios Abertura e Nosso Estúdio. Salvador-Ba/São Paulo-SP, 1980.

SMETAK, Walter e Conjunto de Microtons. **Interregno**. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gravado e mixado nos estúdios WR, Salvador- BA, em 1979. Distribuição: Discos Marcus Pereira. Salvador-Ba, 1980.

VAL, Roze. **Roze**. Gravado no estúdio WR. Salvador-Ba, 1984.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

answeringcuts.cf/undiha/racionais-mcs-crime-vai-e-vem-download1393.php

baianasystem.com.br

bahianoticias.com.br

biblioteca.ibge.gov.br

circuitomotiva.com.br

circusproducoes.com.br

centrodeculturas.ba.gov.br

colegiadossetoriais.blogspot.com

cultura.ba.gov.br

cultura.estadao.com.br

diadamusica.com.br/josyaraoficial

discogs.com

dovirtual.ba.gov.br/egba/reader2

elcabong.com.br

eusouoquadro.wordpress.com

facebook.com/pg/OQuadromusica/fotos

facebook.com/bahiabass/

folha.uol.com.br

fundacaocultural.ba.gov.br

g1.globo.com

gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=45&texto

instagram.com/baianasystem

jornalggn.com.br

juno.co.uk/products/antonio-adolfo-feito-em-casa-remastered/545479-01/b

loja.bileskeydiscos.com.br

mareproducoesculturais.com.br

matambatombencineto.blogspot.com

natura.com.br/naturamusical

oglobo.globo.com

opremiocaymmi.com.br

palcomp3.com.br/oquadro

produto.mercadolivre.com.br/MLB-1012817636-lp-grupo-raposa-velha-1981-wr-bahia-jazz-_JM

produto.mercadolivre.com.br/MLB-1026361607-lp-afoxe-filhos-de-gandhi-_JM

produto.mercadolivre.com.br/MLB-687707357-lp-carlos-pita-a-lenda-do-passaro-que-roubou-o-fogo-exx-_JM

produto.mercadolivre.com.br/MLB-727411581-lp-alcyvando-luz-fala-moco-rare-folk-_JM

produto.mercadolivre.com.br/MLB-977712436-lp-vinil-elomar-na-quadrada-das-aguas-perdidas-1979-_JM

pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado

pt.wikipedia.org

somatonal.blogspot.com/2014/06/lp-interregno-completando-34-anos.html

tempomusica.blogspot.com/2008/12/1960-1969.html

racionaisoficial.com.br/

rollingstone.uol.com.br

sextetodobeco.com.br

sei.ba.gov.br

siic.cultura.ba.gov.br

www2.cultura.ba.gov.br/bahiaexport

youtube.com/baianasystem