

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO-UFRJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

THIAGO MENESES ALVES

OS FESTIVAIS DE MÚSICA INDEPENDENTE NO CAPITALISMO COGNITIVO: UM
ESTUDO DE CASO DA FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA

RIO DE JANEIRO
ABRIL DE 2013

THIAGO MENESES ALVES

OS FESTIVAIS DE MÚSICA INDEPENDENTE NO CAPITALISMO COGNITIVO: UM
ESTUDO DE CASO DA FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
programa de pós-graduação em comunicação
da Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em
Comunicação e Cultura

ORIENTADOR: Prof. Micael Herschmann

ABRIL DE 2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Alves, Thiago Meneses

Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da feira da música de Fortaleza / Thiago Meneses Alves. – 2013.

255 f. : il.

Dissertação (Mestrado), apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de mestre em Comunicação e Cultura, 2013

Orientação: Prof. Dr. Micael Herschmann

1. Indústria da Música em transição. 2. Biopoder e Insurgência na Contemporaneidade. 3. Circuito Fora do Eixo. 4. Festivais de Música no Brasil. 5. Feira da Música de Fortaleza I. Título.

CDD:

THIAGO MENESES ALVES

**OS FESTIVAIS DE MÚSICA INDEPENDENTE NO CAPITALISMO COGNITIVO: UM
ESTUDO DE CASO DA FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Rio de Janeiro, abril de 2013

BANCA EXAMIDORA

Prof. Micael Herschmann – orientador
Doutor em Comunicação (UFRJ), Escola de Comunicação – UFRJ

Prof. Marcelo Kischinhevsky
Doutor em Comunicação (UFRJ), Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof^a. Cíntia Fernandes
Doutora em Sociologia (UFSC), Faculdade de Comunicação Social - UERJ

AGRADECIMENTOS

À minha família (Ivane, Alves, Tahiana, Irene e Bingo), pelo apoio incondicional às minhas escolhas, pela presença sempre constante nos principais episódios da minha trajetória e pela renovada paciência para com mais esta etapa vencida. Seria impossível sem vocês;

À minha família carioca (Tio Alcione, Tia Denise, Daniel, Victor, David e Luciano), que além da eterna disponibilidade para com as questões logísticas de primeira ordem, foi o meu ponto de apoio nos momentos mais delicados e presença garantida nos momentos mais felizes;

Ao meu orientador no Rio – Micael Herschmann –, pela ajuda na condução equilibrada deste trabalho e pela compreensão, sempre generosa, das demandas que excediam as atividades discentes;

Aos membros das bancas (qualificação e defesa) – Marcelo Kischinhevsky, Gerardo Silva, Leonardo De Marchi e Cíntia Fernandes –, pelas críticas e observações, fundamentais para o bom andamento deste trabalho;

Aos orientadores no período de graduação – Paulo Fernando Carvalho Lopes e Gustavo Fortes Said –, pelo incentivo para seguir com a carreira acadêmica;

Aos amigos da Escola de Comunicação da UFRJ (eles sabem quem são);

Aos velhos amigos de Teresina, tanto da UFPI, da Turma do Complexo da Mônica, como da galera da VBJR (eles sabem quem são);

Aos velhos e novos amigos de Parnaíba (eles sabem quem são);

Aos membros da Secretaria da ECO-UFRJ, em especial ao companheiro Thiago Couto, sempre disponível e solidário às minhas demandas;

Aos atores sociais cujos depoimentos ajudaram a construir a argumentação aqui apresentada. São eles: Ivan Ferraro, Felipe Gurgel, Jéssica Miranda, Lua Santos, Paulo Winz, Helena Barbosa, Carol Sorbello, Valéria Cordeiro, Jéssica Miranda, Elisa Mancuso, Pablo Capilé, Tales Lopes, Fred Maia, Giuseppe Cocco, Carol Tokuyo, Marielle Ramires e Lenissa Lenza;

Aos companheiros do Coletivo Porto Salgado, por provaram, definitivamente, que a melhor escola é a “Escola da Vida”, e que o melhor trabalho é aquele que se confunde com a própria vida;

À Irene Serafino, pela aparição repentina e pela corajosa permanência. A vida ficou mais bonita ainda com a tua companhia!

RESUMO

O presente trabalho busca analisar as novas estratégias utilizadas pelos atores sociais dos festivais de música independente brasileira num contexto de passagem de um capitalismo industrial para um capitalismo de tipo cognitivo. A hipótese adotada é a de que as ações deste segmento estão concatenadas com as oportunidades abertas por um novo regime de acumulação onde o cerne da produção de riqueza deixa de ser a grande indústria e passa a se concentrar nos aspectos imateriais. Com efeito, este novo estágio do desenvolvimento capitalista, ainda que contenha novos conflitos, fornece um ambiente propício para a proliferação de práticas de insurgência contra a sua hegemonia. Isso se explica pelo fato de que o capital, diferente do estágio de desenvolvimento anterior, não controla mais a produção de riquezas, necessitando capturá-las. Contextualizando a análise dentro das recentes mudanças que trespasam a indústria da música, discutir-se-á estas novas práticas a partir do estudo de caso de um evento representativo neste segmento, a saber, a Feira da Música de Fortaleza.

Palavras-chave: Capitalismo Cognitivo, Indústria da Música, Circuito Fora do Eixo, Festivais de Música Independente, Feira da Música de Fortaleza

ABSTRACT

This study aims to analyze new strategies used by social actors of Brazilian independent music festivals in a context of transition from industrial capitalism to a cognitive capitalism. The hypothesis adopted is that the actions of this segment are concatenated with the opportunities offered by a new regime of accumulation where the core of the production of wealth is no longer the major industry and starts to focus on immaterial aspects. Indeed, this new stage of capitalist development, although it contains new conflicts, provides an environment conducive to the proliferation of practices insurgency against its hegemony. This is explained by the fact that the capital, different from the stage of the previous development, no longer controls the production of wealth, requiring to capture them. Contextualizing the analysis on the recent changes that pierce the music industry, these new practices will be discussed from the case study of a representative event in this sector, namely, Feira da Música de Fortaleza.

Key-Words: Cognitive Capitalism, Music Industry, Fora do Eixo Circuit, Independent Music Festivals, Feira da Música de Fortaleza.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Esquema representativo do desenvolvimento do Circuito Fora do Eixo_____	75
Figura 2: Pontos Fora do Eixo (2011)_____	76
Figura 3: Instalações da Casa Fora do Eixo São Paulo_____	78
Figura 4: Organograma do Circuito Fora do Eixo_____	82
Figura 5: Momentos emblemáticos dos festivais de música dos anos de 1960_____	111
Figura 6: Público na primeira edição do Rock in Rio (1985)_____	112
Figura 7: Apresentação da banda Los Hermanos na 20ª edição do Abril Pro Rock (2012)_	120
Figura 8: Logomarca da Rede Brasil de Festivais e dos Circuitos Regionais_____	146
Figura 9: Festival Varadouro – Rio Branco (AC)_____	150
Figura 10: Festival Coquetel Molotov - Recife (PE)_____	150
Figura 11: Festival Vaca Amarela - Goiânia (GO)_____	151
Figura 12: Festival Jambolada – Uberlândia (MG)_____	151
Figura 13: Festival Contato – São Carlos (SP)_____	151
Figura 14: Festival Macondo Circus – Santa Maria (RS)_____	152
Figura 15: Esquema representativo da articulação da Feira da Música de Fortaleza_____	161
Figura 16: Painel sobre ativismo digital no X Encontro Internacional da Música (2011)_	166
Figura 17: Bandinha Di Da Dó (RS) no palco Brasil Independente (2012)_____	172
Figura 18: Rodas de Negócios na Feira da Música de Fortaleza (2012)_____	174
Figura 19: Projeto Clamor Manifesto na plataforma Catarse_____	181
Figura 20: Oficina de formação do Projeto EntrePontos (2011)_____	184
Figura 21: Palestra da Frente Ambiental na Feira da Música de Fortaleza (2012)_____	192
Figura 22: Moeda Complementar Patativa_____	194

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Festivais realizados pelas emissoras de televisão (1960-2000)	110
Tabela 2: Primeira Gestão da ABRAFIN (2006-2008)	136
Tabela 3: Segunda Gestão da ABRAFIN (2009-2010)	136
Tabela 4: Terceira Gestão da ABRAFIN (2011)	137
Tabela 5: Diretoria-Executiva da FBA	143
Tabela 6: Calendário da FBA	144
Tabela 7: Festivais do Circuito Amazônico	146
Tabela 8: Festivais do Circuito Mineiro	147
Tabela 9: Festivais do Circuito Paulista	147
Tabela 10: Festivais do Circuito Sul	148
Tabela 11: Festivais do Circuito Nordeste	148
Tabela 12: Festivais do Circuito Centro-Oeste	149
Tabela 13: Lista de convidados para o XI Encontro Internacional da Música (2012)	162
Tabela 14: Programação do XI Encontro Internacional da Música (2012)	166
Tabela 15: Oficinas do XI Encontro Internacional da Música (2012)	167
Tabela 16: Programação do Palco Instrumental	171
Tabela 17: Programação do Palco Rock	171
Tabela 18: programação do Palco Brasil Independente	172
Tabela 19: Programação do Palco Roots	173
Tabela 20: Lista de expositores (Estandes)	174
Tabela 21: Lista de expositores (Galeria)	174
Tabela 22: Feirão do Disco	175
Tabela 23: Luthieria	175
Tabela 24: Rodas de Negócios	175
Tabela 25: Procedimentos para a aproximação do território a partir da metodologia APL	185
Tabela 26: Procedimentos para a ocupação do território a partir da metodologia APL	185
Tabela 27: Procedimentos para a desterritorialização a partir da metodologia APL	186

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	12
2 – CAPÍTULO I – A INDÚSTRIA DA MÚSICA NO CAPITALISMO COGNITIVO	25
2.1 – A hipótese do capitalismo cognitivo: do <i>operaismo</i> italiano ao trabalho imaterial	25
2.1.1 – <i>Operaismo</i> italiano	25
2.1.2 – Para um capitalismo pós-moderno, um marxismo pós-moderno	28
2.1.3 – Principais elementos de uma transição	31
2.1.4 – Trabalho imaterial, novas subjetividades e potencial de emancipação	34
2.2 – A Reestruturação da indústria da música no capitalismo cognitivo	36
2.2.1 – Indústria da música e transição no capitalismo cognitivo: algumas questões de fundo	36
2.2.2 – Indústria da música em transição, modelos alternativos de negócios e movimentos de insurgência	39
3 – CAPÍTULO II – AS LUTAS DE INSURGÊNCIA NA CONTEMPORANEIDADE	43
3.1 – A configuração do poder no capitalismo cognitivo	43
3.1.1 – A configuração político-social na era do Império	43
3.1.2 – Da disciplina ao controle	47
3.1.3 – gerenciamento da vida	51
3.2 – Uma visão a partir do sul	53
3.2.1 – Uma visão a partir da América Latina	55
3.2.2 – Uma visão a partir do Brasil	58
3.3 – A resistência da multidão: a alternativa passa pela produção do comum	61
3.3.1 – Multidão	62
3.3.2 – A produção do comum e o desejo de democracia	66
4 – CAPÍTULO III – O CIRCUITO FORA DO EIXO	72
4.1 – Do ativismo em torno da música independente ao movimento social em rede	72
4.2 – Pontos fora do eixo, casas fora do eixo e coordenações	75
4.3 – Frentes de trabalho	78
4.4 – Ações bem sucedidas no âmbito do capitalismo cognitivo	83
4.5 – Críticas gerais ao modelo de gestão do Circuito Fora do Eixo	87
4.6 – Para além das críticas: um enfoque no território	97
5 – CAPÍTULO IV – OS FESTIVAIS DE MÚSICA NO BRASIL	99
5.1 – A música independente no Brasil	99
5.2 – Histórico dos festivais de música brasileiros	104
5.2.1 – Dos programas de auditório à era dos grandes festivais	104
5.2.2 – O Rock in Rio e os festivais de arena	112
5.2.3 – Os festivais independentes pioneiros	117
5.3 – O surgimento da ABRAFIN	121
5.4 – O Ministério da Cultura no Governo Lula e o pacto com os movimentos sociais de base	129
5.5 – O Racha na ABRAFIN	136
5.6 – Festivais Brasileiros Associados e Rede Brasil de Festivais	143

6 – CAPÍTULO V – A FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA	154
6.1 – Da feira de estandes ao laboratório de experimentação social	154
6.2 – A Feira Livre 2012	161
6.3 – A Feira da Música como laboratório de produção biopolítica	176
6.3.1 – O <i>crowdfunding</i> como nova via de financiamento cultural: o caso do Clamor Manifesto	177
6.3.2 – A interiorização da Feira da Música a partir do Projeto EntrePontos	182
6.3.3 – Programa Intercâmbio de saberes: a formação livre na Feira da Música	188
6.3.4 – Ativismo Ambiental na Feira da Música	191
6.4 – Outras ações	193
7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
8 – REFERÊNCIAS	202
9 – ANEXOS	212

INTRODUÇÃO

Festivais de Música Independente: uma breve retrospectiva

Os primeiros festivais de música independente no Brasil começam a surgir nos anos de 1990, período em que o modelo da indústria fonográfica consolidado no século XX atingiu seu auge. Na época, esses eventos se tornaram uma das principais alternativas de circulação dos artistas que não eram contemplados pelas grandes gravadoras *majors*¹. De fato, tais concertos espalhados por diversos pontos do país desempenharam um importante papel no fortalecimento de cenas regionais², na criação de um circuito permanente de shows, além de servirem como plataforma para alguns desses artistas alcançarem o grande público³.

A consolidação desse circuito em diferentes pontos do país culminaria, no final do ano de 2005, com a fundação da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin). Reunindo inicialmente dezesseis produtores dos principais festivais, a entidade logo cresceu, chegando a possuir 44 eventos no ano de 2010. Da mesma reunião que deu origem à Abrafin surgiu também o Circuito Fora do Eixo (CFE), originado a partir da articulação de coletivos culturais das cidades de Cuiabá (MT), Londrina (PR), Rio Branco (AC) e Uberlândia (MG)⁴. A proposta inicial consistia em fazer circular o maior número de artistas, no intercâmbio de tecnologias sociais⁵ e no escoamento de produtos que privilegiasse a rota fora do eixo RJ – SP⁶. O crescimento do CFE foi ainda mais vigoroso. Em março de 2011, o circuito já contava com 106 coletivos, sendo seis deles em países da América Latina⁷.

¹ O termo se refere às grandes companhias transnacionais que trabalham com a comercialização de fonogramas (registro sonoro).

² Nesse sentido, as cenas se diferem dos **circuitos culturais** (fluídos, com certo protagonismo dos atores sociais, mas ainda assim com algum nível de institucionalidade) e das **cadeias produtivas**, (com estrutura mais fixa, baseada, sobretudo, em relações de trabalho já pré-estabelecidas) (HERSCHMANN, 2007, 2010b). Assim, as **cen**as caracterizam-se, sobretudo, a partir de relações de identificação e empatia construídas entre os indivíduos. São mais “fluídas” do que os circuitos ou as cadeias produtivas, com um protagonismo muito grande dos atores sociais (FREIRE FILHO; MARQUES, 2005).

³ Alguns dos casos mais emblemáticos foram o da banda Los Hermanos e o Abril Pro Rock (PE), o da banda Detonautas e do Mada (RN) e da banda Planet Hemp com o festival Humaitá pra Peixe (RJ).

⁴ Pablo Capilé, um dos principais articuladores do CFE, explica sobre o início das duas entidades: “Os pequenos festivais trocavam no varejo, os pequenos empreendedores trocavam no varejo e, em 2005, veio uma consciência da necessidade de começar a se organizar coletivamente. [...]. **É no fim de 2005 que, numa mesma reunião, surgem a Associação Brasileira de Festivais Independentes e o Circuito Fora do Eixo – um complementar ao outro**”. (grifo meu). (CAPILÉ, p. 2, 2010).

⁵ O conceito se refere basicamente aos produtos, técnicas e metodologias criadas a partir de necessidades sociais específicas e com possibilidade de reaplicação em diferentes contextos. São desenvolvidas na interação coletiva entre os membros de determinada comunidade. (BAUMGARTEN, 2006).

⁶ Para mais detalhes: <http://foradoeixo.org.br/institucional>.

Se, por um lado, o CFE inicia seus trabalhos em torno das questões referentes à música, não demora muito tempo para que os agentes do circuito passem a agregar diversas outras linguagens artísticas até chegar ao ponto de se configurar como um movimento que passa a incluir uma multiplicidade de ações dos mais diversos segmentos sociais. Assim, o grande avanço foi perceber que as diversas reivindicações possuíam muitos pontos em comum e que a articulação política era praticamente um imperativo para ações exitosas. No mesmo rumo, os festivais de música da ABRAFIN, muito mais do que um conjunto de concertos de artistas desconhecidos do grande público, se transformam em plataformas de militância e capacitação profissional de agentes dos mais diversos pontos da cadeia produtiva musical⁸.

No entanto, em dezembro de 2011, durante a realização do IV Congresso Fora do Eixo, ocorrido em São Paulo, há um racha na Abrafin, com a desfiliação de treze festivais. Em junho do mesmo ano, três festivais já haviam deixado a entidade. Dois pontos principais chamam atenção na carta que anunciava a desfiliação: em primeiro lugar, nenhum dos festivais que deixava a entidade naquele momento pertencia aos coletivos do CFE; em segundo lugar, a saída era justificada por conta de uma suposta sobreposição da política do CFE às prerrogativas do estatuto original da Abrafin⁹.

Os motivos para a separação, como argumentarei ao longo do capítulo que trata dos festivais de música brasileiros, estão muito mais relacionados à existência de dois projetos políticos distintos dentro da entidade – um encabeçado pelo grupo dos festivais pioneiros como *Abril Pro Rock (PE)*, *Goiânia Noise (GO)* e o outro organizado pelos festivais ligados ao CFE – do que por uma sobreposição da política do CFE às prerrogativas do estatuto original da Abrafin.

Assim, o ano de 2012 entra com o seguinte impasse: se o grupo dissidente segue com o compromisso de organizar uma nova associação com uma política mais direcionada para questões circunscritas ao âmbito específico da música, os festivais remanescentes imediatamente lançam a Rede Brasil de Festivais, modelo de gestão concatenado com a

⁷ Para mais detalhes: http://issuu.com/foradoeixo/docs/rela_o_oficial_de_pontos_fde_2011/1?mode=a_p

⁸ “Definem-se como o conjunto de atividades que se articulam progressivamente, desde os insumos básicos até o produto/serviço final (incluindo as etapas de distribuição e comercialização)”. (HERSCHMANN, p. 41, 2010b).

⁹ Nesse caso, seria o não cumprimento do ponto do estatuto da Abrafin em que o festival deve ter **sido realizado pelo menos por três vezes consecutivas para reivindicar a filiação**. Para mais detalhes: <http://eduardonunomura.wordpress.com/2011/12/16/grupo-dos-13-abrafin-2-0-2012/> Acesso em 06/06/2012

política do CFE e que visa, sobretudo, uma expansão maciça do número de filiados, que se organizariam agora a partir de seis circuitos regionais.

Um novo contexto: a reestruturação da indústria da música em tempos de Capitalismo Cognitivo

As discussões sobre o heterogêneo setor da música independente brasileira passam, necessariamente, pela análise das transformações recentes que ocorrem na indústria da música, e que estão ligadas a uma transformação de cunho mais amplo, a saber, a passagem de um capitalismo industrial para um capitalismo pós-industrial. De fato, o surgimento dessas novas iniciativas no setor da música independente no Brasil se dá num período onde o tradicional modelo de indústria da música consolidado no século XX já atravessava uma profunda reestruturação. Grosso modo, esse modelo baseia-se essencialmente na venda de fonogramas (registro sonoro) em suportes materiais e na arrecadação dos direitos sobre a execução desses fonogramas (HERSCHMANN, 2010b). À medida que o acesso às Novas Tecnologias de Comunicação e Informação (NTCI) começa a permitir a aquisição gratuita da música gravada, esse modelo passa a ser cada vez mais questionado pelos consumidores

Para assimilar as razões estruturais da “crise” que permeia a indústria da música, é necessária a compreensão de que existe uma ruptura abrangente na esfera econômica. Mais especificamente, compreender a passagem de um capitalismo industrial para um capitalismo pós-industrial, de tipo cognitivo, onde o regime de acumulação deixa de ser baseado no modelo clássico da fábrica (divisão vertical do trabalho, dispêndio de energia física como principal pressuposto para geração de valor, dentre outros aspectos) e passa a se concentrar na emergência de novas formas produtivas, onde os aspectos imateriais se configuram como o principal gerador de riquezas. (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003).

No que se refere especificamente à indústria da música, os sintomas dessa transição são mais percebidos no acesso cada vez maior às NTIC, o que permitiu dissociar os fonogramas dos suportes materiais. As novas possibilidades abertas pela democratização dessas ferramentas afetaram diretamente os princípios mais básicos desse segmento, na medida em que deslegitimam o alto valor cobrado pela produção musical. Além disso, possibilitam aos músicos produzirem e distribuírem seu próprio material, tornando a intermediação de uma empresa na relação com os consumidores um fator facultativo, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade para novas formas de gestão da carreira. Na realidade, o que ocorre na indústria da música é parte de um fenômeno mais amplo, típico do capitalismo cognitivo, chamado de *desmaterialização* (CORSANI, 2003). O fato dos

conhecimentos não estarem mais necessariamente incorporados em um suporte material torna obsoletas as tradicionais referências de valor. Isso se explica pelo fato de que, desincorporados, os conhecimentos passam a não ter as características de uma simples mercadoria. Tomando o exemplo dos fonogramas no atual contexto, é possível perceber que seu consumo não implica esgotamento ou destruição, sua permuta não comporta perda, além de seu custo de reprodução ser muito baixo ou mesmo nulo.

Desse modo, a análise das estratégias utilizadas pelos atores sociais da música independente brasileira foi concebida a partir da relação íntima que essas práticas possuem com o contexto das recentes transformações que ocorrem na Indústria da Música que, por sua vez, são produto de uma reestruturação de caráter mais amplo do próprio sistema capitalista. No que diz respeito à reestruturação desse importante segmento das indústrias culturais, utilizei como referência para as reflexões contidas nesta dissertação os trabalhos de alguns autores que desenvolvem pesquisas sobre esta temática, tais como: Herschmann (2007a; 2007b; 2010a; 2010b, 2011), De Marchi (2006a; 2006b; 2011;); Vicente (2008), Yúdice (2011), Castro & Melo (2011), Kischinhevsky (2011), Dias (2006) dentre outros. No que diz respeito às mudanças no sistema capitalista, utilizei os trabalhos de um conjunto de autores filiados à corrente teórica do *Operaismo Italiano*¹⁰, onde os principais são Negri (2011), Hardt (2011), Hardt & Negri (2000; 2005), Cocco (2001; 2009), Cocco & Negri (2005), Lazzarato (2003), Lazzarato & Negri (2001), Corsani (2003), Altamira (2008), dentre outros.

Descrição do *corpus*, objetivos, hipóteses e metodologia

A Feira da Música de Fortaleza (FMF) é um evento vinculado à Rede Brasil de Festivais, que ocorre desde 2002. É promovida pela Associação de Produtores de Cultura do Ceará (Prodisc). Seu formato atual é produto de uma constante renovação, onde a cada ano são implantadas novas ações e estabelecidas parcerias com novos agentes. Atualmente, configura-se a partir de três frentes principais: a) Encontro Internacional da Música (ciclo de palestras, conferências e oficinas); b) Mostra de Música Independente (conjunto de concertos onde se apresentam cerca de 40 artistas, divididos em quatro palcos temáticos); c) Rodada de Negócios (espaço de encontro dedicado aos negócios entre músicos, empresários, produtores e empreendedores da música em geral). No entanto, durante o decorrer do ano, várias outras

¹⁰ Esta corrente teórica será discutida detalhadamente no primeiro capítulo desta dissertação. Por hora, basta pontuar que as idéias contidas na corrente *operaista* estão ligadas às concepções do filósofo italiano Antonio Negri (ALTAMIRA, 2008).

iniciativas constituem a grade de programação da FMF. Dentre as principais estão o *Projeto Entrepontos*, que visa promover a capacitação dos profissionais da cadeia produtiva da música do Estado do Ceará; *Mostra de Música Petrúcio Maia*, que consiste na seletiva das bandas de Fortaleza para a FMF e que ocorre durante quatro finais de semana consecutivos, entre os meses de maio e junho; os *editais de vivência*, que abrem a oportunidade para o intercâmbio de agentes de diversos coletivos culturais a partir da produção conjunta da FMF; a moeda complementar *Patativa*¹¹, que promove o sistema de economia solidária entre os agentes, viabilizando principalmente o pagamento para artistas e palestrantes a partir de uma troca de serviços; o *gerenciamento de resíduos sólidos*, feito após todos os concertos da FMF, que coloca na pauta a questão ambiental. No contexto de todas essas ações, é importante pontuar que Fortaleza hoje possui a *Casa Fora do Eixo Nordeste*¹², importante ponto aglutinador e disseminador das ações do CFE naquela região do país.

Assim, o objetivo deste trabalho é discutir as novas estratégias dos atores sociais da música independente brasileira tomando como referência o contexto da reestruturação da indústria da música no capitalismo cognitivo. Nesse sentido, os festivais, mais do que simplesmente um conjunto de concertos de artistas pouco conhecidos do grande público, se configuram como um verdadeiro laboratório experimental de uma multiplicidade de práticas que excedem as questões que se referem exclusivamente à música. Assim, a hipótese é que essas estratégias estão concatenadas com as oportunidades abertas pela emergência de um novo estágio de acumulação onde as dinâmicas de comunicação, cooperação e afeto são centrais no processo de produção de riquezas. De fato, as articulações desses atores sociais possuem diversas características dos novos movimentos de insurgência na atualidade. As estratégias adotadas permitem induzir que as ações desse segmento são parte de um conjunto maior de reivindicações onde o ponto comum é o desejo radical de democracia. Nessa complexa articulação de várias vertentes, os planos são traçados a partir de uma dinâmica de base, endógena, construída no processo de convivência direta entre os membros. Além disso, as diferentes singularidades que compõem essa complexa articulação não são dissolvidas no

¹¹ A primeira moeda complementar empregada pelo CFE foi o *cuco card*, implementada em Cuiabá pelo Coletivo Cultural Espaço Cuco. Na ocasião, a moeda foi utilizada para viabilizar certas ações que não poderiam ser pagas com moeda vigente. Pablo Capilé, cofundador do Espaço Cuco, explica que “em espécie a gente não ia conseguir pagar, mas poderia estabelecer uma troca solidária. A banda começou a receber o *card* em troca dos shows que fazia. Ela recebia 300 *cards* e podia ter um estúdio de gravação, uma assessoria de imprensa. Com isso, as bandas começaram a perceber que não estavam mais gastando dinheiro com determinadas coisas, porque poderiam usar o *card*. [...] A partir daí, foi um processo de consolidação” (CAPILÉ, p. 2, 2010).

¹² A primeira Casa Fora do Eixo foi instalada em São Paulo, no início de 2011. Esses locais consistem basicamente em espaços de vivência entre agentes de diversos coletivos CFE e desenvolvem ações permanentes, desde a promoção de shows de música até a articulação política com outros segmentos sociais.

processo. Muito pelo contrário, elas permanecem visíveis. A criação de novos circuitos em rede, relativamente horizontais, onde as diferenças entre a multiplicidade de segmentos que compõem esses arranjos são expressas claramente, é a maneira como os movimentos atualmente se organizam contra a tentativa de controle exercida pelas instâncias de soberania global (HARDT & NEGRI, 2005). As experiências mapeadas na FMF sugerem um alinhamento com essas políticas de insurgência que se manifestam em diversos pontos do globo.

Mais especificamente, se configuram no âmbito geral de uma produção biopolítica (HARDT & NEGRI, 2005). Isso significa basicamente que tal produção, além de bens materiais em sentido estritamente econômico, também produz diversas facetas sociais e políticas, na medida em que sua base está assentada num tipo de trabalho baseado, sobretudo, na cooperação e no afeto, e que exige parcelas cada vez maiores da subjetividade dos agentes. Nesse sentido, enumero alguns pontos mapeados na FMF que permitem reforçar esta hipótese:

- 1) *As redes de rede*: a FMF é uma realização da Associação de Produtores de Cultura do Ceará (Prodisc), sociedade civil sem fins lucrativos, cujo objetivo é capacitar e difundir a produção musical desse estado. Por sua vez, a Prodisc integra a Rede Ceará de Música (Redecem), que é composta por uma série de empresas, associações e profissionais autônomos, cujo objetivo é dinamizar a cooperação entre os agentes e consolidar o circuito da música cearense. A Redecem funciona como ponto fora do eixo¹³ no Ceará. De fato, as principais manifestações de insurgência na contemporaneidade se organizam a partir desta estrutura em rede (HARDT & NEGRI, 2005);
- 2) Desde a sua décima edição (2011), a produção da FMF conta com a participação de agentes de vários coletivos do CFE. Este projeto, intitulado *Intercâmbio de Saberes*, busca proporcionar a troca de experiências entre membros de diversas localidades do país a partir do trabalho realizado conjuntamente. Pautado no pressuposto do livre fluxo de conhecimentos, essa interação inclui afeto, cooperação e partilha. Sobretudo, essas atividades possuem as características da

¹³ São organizações que atuam como parte da rede fora do eixo. São classificadas a partir da sua natureza e seu grau de envolvimento. São estruturados da seguinte maneira: **a) regionais**, responsáveis pela articulação em regiões estratégicas; **b) pontos fora do eixo**, responsáveis pelas ações do circuito em determinada cidade. Devem ser entidades sem fins lucrativos; **c) pontos parceiros**, que devem estar necessariamente conectados ao ponto fora do eixo da cidade e podem ser de qualquer natureza jurídica. São caracterizados como pontos de distribuição, pontos de mídia e pontos de pesquisa; **d) casas fora do eixo**. Para mais detalhes: <http://wiki.foradoeixo.org.br/index.php?title=Pontos> acesso em 27/06/2012

nova natureza do trabalho que emerge no capitalismo cognitivo, o trabalho imaterial (LAZZARATO & NEGRI, 2001);

- 3) A partir da implantação da moeda complementar *Patativa*, a FMF busca adotar práticas de economia solidária para a integração dos agentes. A moeda é utilizada como pagamento que viabiliza a vinda de artistas e palestrantes, que podem utilizá-la na obtenção de serviços oferecidos pelos parceiros da FMF;
- 4) A atenção que a FMF dá para o desenvolvimento dos artistas locais (a partir da *Mostra de Música Petrúcio Maia*, seletiva das bandas de Fortaleza e que se configura como um evento à parte ao próprio festival, realizado três meses antes) não impede o intercâmbio e a inserção do evento numa lógica global (principalmente a partir do *Encontro Internacional da Música*);
- 5) A articulação com o poder público (a *Mostra Petrúcio Maia* é uma parceria com a Secretaria de Cultura de Fortaleza, a SecultFor) assim como a articulação com o setor privado sem fins lucrativos (a *Rodada de Negócios* da FMF é uma parceria com o Sebrae) visa incrementar ações que estejam alinhadas com as demandas dos movimentos de base. De fato, as práticas que conseguem constituir uma parceria com os governos de uma forma onde as necessidades e anseios desses movimentos sejam inclusos caminham rumo a políticas mais democráticas (COCCO & NEGRI, 2005);
- 6) A FMF possui um programa de *coleta seletiva de resíduos*. Incluir a questão ambiental na pauta de suas ações demonstra um alinhamento com as políticas dos principais movimentos de insurgência que se alastram hoje em vários pontos do globo (COCCO, 2009; MOULIER-BOUTANG, 2011);
- 7) O projeto *EntrePontos* promove a disseminação das experiências bem sucedidas da FMF no estado do Ceará a partir de um programa de capacitação da cadeia produtiva da cultura.

A primeira justificativa para a realização de um trabalho sobre os festivais de música independente é a escassa produção acadêmica sobre essa temática. Ainda que haja uma recente literatura especializada que se desenvolveu nos últimos anos proposta a abordar o fenômeno da música independente no Brasil, são ainda poucos os trabalhos que se propuseram a analisar especificamente o fenômeno dos festivais de música¹⁴. Além disso, um

¹⁴ Nessa escassa literatura, é possível citar Herschmann (2010a), Nogueira (2009) e um diagnóstico mais detalhado em Côrrea (2012).

estudo sobre esses eventos requer necessariamente uma análise sobre a reestruturação da indústria da música. É importante pontuar que esta se constitui como um importante observatório das tendências das indústrias culturais¹⁵ em sentido mais amplo. (HERSCHMANN, 2010b). Isso significa que, ao analisar as práticas desses atores, tendo como pano de fundo a reestruturação da indústria da música, é possível vislumbrar possíveis caminhos alternativos para outros segmentos das indústrias culturais.

Antes de continuar a descrição deste trabalho, uma questão importante deve ser esclarecida: quando utilizo a terminologia “*independente*”, é necessário ressaltar a abrangência que o termo designa, além do significado confuso que o uso problemático pode gerar¹⁶. De fato, há muitos setores hoje na música brasileira que não estão ligados às gravadoras *majors* (a cena do Funk do Rio de Janeiro e a cena do Tecnobrega de Belém, por exemplo) e cujas estratégias não correspondem necessariamente ao *corpus* de análise deste trabalho. Logo, as considerações que serão feitas se referem exclusivamente ao recorte proposto, ou seja, às práticas mapeadas na Rede Brasil de Festivais a partir da observação de três edições da FMF (2010, 2011 e 2012).

No que diz respeito à metodologia utilizada, a primeira pontuação que deve ser feita é que se trata de um *estudo de caso*. Para Freitas & Pozzebon (1998), o estudo de caso se caracteriza essencialmente por examinar um fenômeno em seu ambiente natural. É possível a utilização de vários métodos de coleta de dados, onde geralmente se procura obter informações de mais de uma fonte. É importante ressaltar que tal estratégia de pesquisa possui caráter exploratório e que as fronteiras do fenômeno não são tão bem delimitadas. Além disso, o estudo de caso trata de uma pesquisa cujos pesquisadores são observadores, porém, não-participantes¹⁷. Com relação à coleta de dados, além do relato dos atores sociais

¹⁵ Ainda que controversa, utilizarei a terminologia “indústria cultural” baseada no argumento defendido por Herschmann (2010b), que afirma que “apesar das críticas que podem ser feitas ao emprego atual do conceito de indústrias culturais, ele ainda se constitui em uma alternativa interessante. Novos conceitos que alcançaram grande popularidade hoje – tais como Indústria do Entretenimento, Indústria de Conteúdos Digitais, Indústrias Criativas – infelizmente são mais problemáticos, pois estão caracterizados pelo pragmatismo; contemplam atividades não-culturais esvaziando a perspectiva cultural; prevalece uma visão econômica e/ou excessivamente mercantilizada, mas não necessariamente marcada pela preocupação crítica ou sociocultural” (Ibid, p. 38).

¹⁶ Discutirei essa terminologia mais detalhadamente no quarto capítulo desta dissertação, principalmente a partir dos trabalhos de autores como Herschmann (2010a; 2010b), Vicente (2008), De Marchi (2006a; 2006b; 2011), dentre outros.

¹⁷ Os autores fazem um importante esclarecimento sobre confusões que costumam ser feitas no que diz respeito ao estudo de caso a partir de uma diferenciação entre esta categoria de pesquisa e outros dois procedimentos, no caso, a descrição de aplicação e a pesquisa ação. Se, como já ressaltado, o estudo de caso se caracteriza pelo fato de não haver uma intervenção do observador, por outro lado, a descrição de aplicação se caracteriza muito mais por ser uma espécie de relatório de alguma intervenção particular no objeto do que necessariamente um trabalho

envolvidos nas mais diversas frentes de trabalho da FMF, obtido através de entrevistas semiestruturadas¹⁸ (MANZINI, 2004; TRIVIÑOS, 1994) e do material veiculado na imprensa e nas redes sociais da internet, busquei vivenciar *in loco* algumas das principais ações promovidas pelo evento. Enumero, cronologicamente, as principais etapas desse trabalho de campo:

- 1) Visita à edição de 2010 da FMF. Vale destacar a participação como ouvinte inscrito no Congresso Regional Fora do Eixo Nordeste (que fazia parte da grade de programação do evento), além de uma visita ao Conjunto Palmeira, localidade de Fortaleza que aplica tecnologias sociais baseadas em práticas de economia solidária (2010). Esse foi o primeiro contato mais aprofundado com a realidade dos festivais de música independente no Brasil e com o CFE;
- 2) Outro momento importante foi participar das reuniões que culminaram com a instalação de um ponto fora do eixo em Teresina-PI (cidade da qual sou oriundo), cuja articulação foi feita pelos representantes da equipe gestora da FMF, em outubro de 2010. Acompanhar de perto esse processo me fez compreender o papel protagonista que a FMF tem na região Nordeste na disseminação das políticas do CFE;
- 3) Em agosto de 2011, participei novamente como inscrito da décima edição da FMF, cujo tema foi “Ser músico, ser econômico e ser político”. Dessa edição, cabe destacar todo o debate gerado sobre burocracia estatal que trunca a realização de projetos culturais, onde a saída para esse obstáculo seria o cooperativismo e o papel de coprodução do público. O mote das discussões foi motivado pelo financiamento parcial daquela edição por meio de um projeto de *crowdfunding*¹⁹.

de pesquisa. Já na categoria pesquisa-ação, ainda que haja a intenção original de produzir um trabalho de pesquisa, ela é caracterizada, sobretudo, por uma intervenção no objeto de estudo. (FREITAS; POZZEBON, op.cit.).

¹⁸ São basicamente três os tipos de entrevista: estruturada, semi-estruturada e não estruturada (MANZINI, 2004). No que diz respeito especificamente à tipologia de entrevista adotada para esta dissertação, Triviños (1994), argumenta que a entrevista semi-estruturada consiste basicamente em fazer questionamentos básicos que se apoiam nas teorias estudadas, bem como nas hipóteses formuladas para a pesquisa, a partir de um roteiro previamente estabelecido. Além da descrição de determinado fenômeno social, a entrevista semiestruturada serve como ferramenta para a compreensão desse objeto dentro do contexto mais amplo onde estaria inserido. No caso desta pesquisa, foram realizadas quinze entrevistas com vários atores sociais sobre as estratégias de atuação deste segmento da música independente, seus êxitos e as principais críticas. A lista com os nomes dos atores sociais que contribuíram com depoimentos está no final do trabalho.

¹⁹ Numa tradução livre significa “financiamento pela multidão”. Essas ações são articuladas a partir de plataformas na internet que hospedam as propostas de financiamento, retêm uma pequena quantia dos recursos arrecadados (geralmente entre 5% a 10%) e repassam o restante para os autores dos projetos. O *crowdfunding*

Discuti essa questão com mais detalhes no quinto capítulo. O principal ponto assimilado foi compreender a articulação dos músicos com outros setores (o econômico e o político);

- 4) Em maio de 2012, por ocasião da *V Mostra de Música Petrúcio Maia*, fiz uma visita à Casa Fora do Eixo Nordeste e travei um produtivo diálogo com membros de diversos coletivos do CFE que organizavam a seletiva para as bandas locais de Fortaleza. Nessa ocasião, entrevistei o coordenador geral da FMF e vice-presidente da Abrafin, Ivan Ferraro, além de aplicar um questionário para nove membros selecionados pelo edital de vivências da Mostra Petrúcio Maia. Acompanhar o processo de produção de um evento de maneira próxima serviu para compreender melhor as dinâmicas de trabalho desses agentes.
- 5) Visita à edição 2012 da FMF. Nesse momento, fiz a maioria das entrevistas que serviram de base para a estruturação desta pesquisa, algumas delas anexadas no final da dissertação. Foi nesse momento que tomei contato permanente com as ações do CFE a partir de uma articulação, junto a outros atores sociais, que culminaram com a instalação de um ponto fora do eixo na cidade de Parnaíba-PI, local onde fixei residência após o período presencial do mestrado na ECO-UFRJ;
- 6) Participação do Congresso Fora do Eixo da Regional Nordeste, que ocorreu na cidade de Vitória da Conquista – BA, em outubro de 2012. Além de entrevistar uma série de atores sociais para a dissertação, foi um momento onde aprofundi os estudos sobre o modo de funcionamento do CFE a partir de uma série de palestras dadas pela Universidade Livre Fora do Eixo (UniFDE), frente de formação do CFE;
- 7) No que diz respeito à organização de um festival a partir das estratégias e valores do CFE, tive um contato mais aprofundado com esse tipo de dinâmica a partir da participação na equipe que gerenciou o festival Grito Rock na cidade de Parnaíba – PI, em março de 2013. A experiência foi fundamental para compreender de maneira metódica os principais mecanismos que viabilizam esse tipo de ação no interior do país;

funciona como uma espécie de gincana, onde o projeto tem um tempo limite para atingir a quantia necessária para a execução. Caso o tempo expire e a meta não seja atingida, os colaboradores recebem o seu dinheiro de volta. No Brasil, a principal plataforma de *crowdfunding* chama-se Catarse (catarse.me) (PRETTI, 2011).

Algumas dificuldades foram encontradas nesse percurso. Em primeiro lugar, pelo fato de não residir em Fortaleza, tive de escolher cuidadosamente as ocasiões para fazer visitas estratégicas àquela cidade. Nesse sentido, procurei me organizar a partir do acompanhamento metucioso do calendário de todas as atividades promovidas pela FMF, tendo como referência seu eficiente método de divulgação pelas redes sociais da internet, principalmente o Facebook. Outra dificuldade foi sistematizar todo o material sobre o CFE e a ABRAFIN. É importante ressaltar a enorme quantidade de informações produzidas pelas diversas frentes de trabalho do CFE²⁰. Enumerar e hierarquizar as informações mais relevantes para o objetivo proposto neste trabalho foi um desafio muito grande. No caminho oposto, e como já ressaltado na justificativa para este trabalho, a escassa produção acadêmica sobre os festivais de música independente no Brasil foi outro obstáculo a ser superado.

Assim, a dissertação foi organizada em torno de cinco grandes tópicos principais: no capítulo I, discuto o processo de transição da indústria da música e suas relações com as mudanças mais amplas no contexto da produção capitalista. A hipótese adotada para explicar esse novo contexto é a do capitalismo cognitivo. No entanto, antes de concentrar a análise em torno dessas transformações, trago algumas questões preliminares no sentido de elucidar a opção teórica adotada para esta pesquisa. Neste sentido, inicio com a descrição do *Operaismo* Italiano. Grosso modo, essa corrente teórica é fruto das reflexões de Antonio Negri e outros autores sobre os novos movimentos de insurgência e a formação de uma nova subjetividade revolucionária, tendo como pano de fundo os conflitos ocorridos na Itália nos anos de 1970. Após essa descrição inicial, enfatizo a necessidade de atualização do marxismo tendo em vista as novas dinâmicas sociais surgidas a partir da emergência de um capitalismo pós-industrial. A seguir, trago uma explanação geral da hipótese do capitalismo cognitivo, enfatizando dois fatores: o potencial de emancipação contido na forma de trabalho hegemônica neste novo estágio de acumulação, a saber, um trabalho imaterial; o papel central que as NTIC representam nesse novo estágio. Por último, procuro descrever de maneira breve a reestruturação pela qual passa a indústria da música no contexto do capitalismo cognitivo.

No capítulo II, procuro fazer uma descrição detalhada sobre o novo arranjo de soberania que vigora no atual estágio capitalista, assim como os movimentos que fazem oposição a esse arranjo. Assim, inicio com um breve relato sobre os principais sintomas da transição para um modelo de soberania que deixa de ser representado principalmente pelas fronteiras territoriais dos estados-nação, passando a se configurar a partir de uma articulação

²⁰ As frentes de trabalho foram discutidas de maneira detalhada no terceiro capítulo da dissertação.

entre diversas instâncias nacionais e supranacionais (HARDT & NEGRI, 2005). Nesse novo modelo, as estratégias de controle do corpo social também são modificadas. Se no período inscrito no domínio do capitalismo industrial essas estratégias eram representadas principalmente pelas formas disciplinares (FOUCAULT, 2003), no contexto atual tais estratégias são mais flexíveis, caracterizando uma sociedade de controle. (DELEUZE, 1990). Antes de descrever o segmento social que faz oposição à soberania capitalista, enfatizo a necessidade de analisar os fenômenos sociais dos países em desenvolvimento a partir de um referencial teórico que tenha como base as dinâmicas contidas nesses países. Para isso, trago para a discussão uma série de peculiaridades do contexto da América Latina e, mais especificamente, do Brasil. Finalmente, encerro enumerando as principais características dos movimentos sociais que fazem oposição à soberania capitalista atualmente, ressaltando o potencial de emancipação contido nessas manifestações. Ainda que oriundas de diversos lugares do globo, dos mais diversos segmentos, a coesão desses movimentos estaria amparada num ponto comum: o desejo radical de democracia.

Adiante, no capítulo III, adentro na temática da música independente a partir de uma explanação geral sobre o modo de organização do CFE, tendo como base a sua disposição territorial e suas frentes de trabalho. Nesse percurso, enfatizo a passagem de um ativismo circunscrito inicialmente às questões referentes à música independente para um movimento social de dimensões amplas. Sigo descrevendo algumas das principais estratégias de ação do CFE que permitem reforçar a hipótese sugerida nesta pesquisa, citando, no final, as principais críticas ao CFE.

Início o capítulo IV com um breve resumo histórico da trajetória dos festivais de música no Brasil, enfatizando três momentos principais: o surgimento dos festivais televisivos da década de 1960, dos festivais de arena na década de 1980 e dos primeiros festivais de música independente, no início dos anos de 1990. A proliferação dos festivais de música independente por várias cidades do país resultaria na formação da Abrafin, no final de 2005. Em seguida, faço uma análise dos principais fatores que determinaram o surgimento de uma entidade nos moldes da Abrafin (LOPES, 2012). Nesse sentido, além do surgimento de muitos eventos independentes em vários pontos do país e da crise do modelo de indústria fonográfica que vigorou no século XX, há o momento político, econômico e social vivido pelo Brasil. No que diz respeito às políticas culturais, o país alcança um patamar de diálogo com a sociedade civil jamais alcançado. O ponto principal de análise desse contexto é a gestão do Ministério da Cultura de Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010). Na parte final do

capítulo, discuto os motivos que levaram à ruptura da Abrafin em dois grupos distintos: a FBA (Festivais Brasileiros Associados) e a Rede Brasil de Festivais.

No capítulo V, descrevo o funcionamento dos eventos da Rede Brasil de Festivais a partir da análise da FMF, estudo de caso escolhido para esta dissertação. Início descrevendo a passagem de um evento que tratava exclusivamente de temáticas relacionadas à música e ao mercado para uma ferramenta política para os agentes da cadeia produtiva da cultura. Posteriormente, apresento a programação diversificada da FMF a partir das suas três frentes de trabalho. Por último, analiso as ações executadas a partir da FMF que permitem reforçar a hipótese contida neste trabalho. São elas: a utilização do *crowdfunding* como método de financiamento parcial da décima edição do festival (2011); a disseminação das ações da FMF no interior do Ceará através do Projeto EntrePontos (2010 e 2011); a construção conjunta das edições 2011 e 2012 da FMF com agentes oriundos de vários coletivos do país a partir do programa Intercâmbio de Saberes; o ativismo ambiental a partir da frente Nós Ambiente, dentre outros fatores.

Nas considerações finais, argumento que, apesar das discordâncias internas, das rupturas e das ações contestadas por outros segmentos, as estratégias utilizadas pelos atores sociais que concebem esse grupo da música independente no Brasil estão relacionadas a um conjunto de práticas macro, cujo objetivo principal é fazer oposição ao biopoder global que tenta, a todo custo, capturar a riqueza produzida por uma multidão composta por uma multiplicidade de segmentos cada vez mais articulados.

CAPÍTULO I – A INDÚSTRIA DA MÚSICA NO CAPITALISMO COGNITIVO

Esse capítulo busca apresentar um panorama das recentes mudanças no sistema capitalista e suas conseqüências diretas no modelo da indústria da música consolidado no século XX, que atualmente passa por um processo de transição (HERSCHMANN, 2010b). A hipótese adotada para a análise deste novo contexto é a do capitalismo cognitivo (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003). De acordo com esta hipótese, as complexas transformações que emergem no novo paradigma econômico superam as análises que propõem explicá-las a partir de um redesenho do capitalismo industrial, que estaria agora sob a hegemonia do setor terciário. Mais do que isso, esta hipótese sugere uma mudança na própria natureza do trabalho, onde cooperação e comunicação – ou seja, os aspectos imateriais – se configuram como os principais fatores do processo de produção de riquezas.

2.1 – A hipótese do capitalismo cognitivo: do *operaismo* italiano ao trabalho imaterial

2.1.1 – *Operaismo* Italiano

As inovações que ocorrem nas esferas produtivas, sociais e organizacionais têm nos aspectos imateriais²¹, principalmente a partir da disseminação via NTIC, os principais fatores que explicam as mudanças em curso. Se há uma relativa concordância entre as diversas correntes teóricas sobre o papel protagonista exercido por estas instâncias, menos consenso existe se, de fato, estariam ocorrendo mudanças estruturais nos regimes de acumulação, geração e apropriação da riqueza e do valor, além de modificações substanciais nas estruturas de poder que regulam estes fluxos (ALBAGLI; MACIEL, 2011).

Partindo do pressuposto de que estas mudanças configuram, de fato, uma ruptura paradigmática, é adotada para este quadro de reflexão a hipótese do capitalismo cognitivo. Se por um lado faz uma sólida abordagem dos novos conflitos que atravessam o capitalismo contemporâneo, a escolha desta hipótese é também justificada pelo fato de que confirma a existência de alternativas para os movimentos que fazem oposição ao capital. Neste sentido,

²¹ De fato, a emergência de um trabalho de tipo imaterial – cujas características mais marcantes são o maior envolvimento da subjetividade dos agentes no processo, especialização, liberdade criativa, relativa horizontalidade nas relações, onde a concepção de trabalho deixa de estar circunscrita ao âmbito da relação salarial – é o fator chave para compreender as recentes transformações no sistema capitalista. Neste sentido, é importante pontuar que o surgimento desta nova forma de trabalho é motivado, sobretudo, pelo conjunto de lutas e revoltas dos trabalhadores que viviam sob o antigo regime de trabalho fordista, cuja característica principal era uma produção em massa, sob fortes bases disciplinares, para um mercado também de massa (ALTAMIRA, 2008; COCCO & NEGRI, 2005; HARDT & NEGRI, 2000; 2005; LAZZARATO & NEGRI, 2001).

“cabe reconhecer que dominação e resistência são duas faces do exercício do poder que não existem de maneira dissociada, sendo também crucial considerar a possibilidade de caminhos alternativos aos hoje hegemônicos” (ALBAGLI; MACIEL, 2011, p. 10)

A matriz teórica que originou a hipótese do capitalismo cognitivo é o *operaismo* italiano²². Esta vertente se baseia numa releitura do marxismo a partir do engajamento político e intelectual de seus principais líderes²³ nos conflitos operários que eclodiram no norte da Itália a partir do final da década 1960. Baseando-se numa metodologia que apostava na pesquisa militante (*co-inchiesta*) para reconhecer a nova subjetividade operária que se formava no contexto da tardia industrialização italiana, os membros desta corrente chegaram a alguns interessantes pressupostos sobre a classe operária da época, a partir do contato e ação direta com as lutas que este segmento movia contra o capital (ALTAMIRA, 2008; COCCO, 2001):

- 1) O sistema capitalista se desenvolve a partir do enfrentamento permanente entre capital e trabalho, havendo uma racionalidade neste processo de desenvolvimento;
- 2) Em todo o caso, o sujeito que faz oposição ao capital não busca subsumi-lo para dele se aproveitar e sobreviver. Esta estratégia é privilégio do capital. Pelo contrário, busca derrotá-lo e destruí-lo para dele se libertar;
- 3) A partir de uma leitura da “Crítica da Economia Política de Marx”, considera que não existe uma esfera política distinta de uma esfera econômica;
- 4) Existe uma liberdade potencial que se recria constantemente no processo de lutas entre trabalho e capital. Logo, a análise do capitalismo deve partir da base, a partir das classes trabalhadoras. É neste sentido que é possível perceber que o trabalhador é um elemento ativo e fundamental nas transformações do capitalismo;
- 5) A inclusão do trabalho no sistema capitalista nunca é completa. Este, na verdade, deve ser constantemente controlado. Não é o capital que constitui os trabalhadores, mas sim a sua luta;

Em meio a estas premissas mais genéricas, o conceito de operário-social é um importante esforço teórico do *operaismo* no sentido de descrever a nova subjetividade que

²² Seguirei a definição proposta por Altamira (2008). Este autor, ainda que reconheça dois momentos distintos na Escola Italiana (*operaismo* italiano e autonomia operária, também chamada de pós-*operaismo*), define, de maneira indistinta, ambas as fases como *operaismo*, sob a justificativa de que ambos os momentos estão relacionados às idéias e concepções de Antonio Negri. Tem como marco inicial o conjunto de lutas ocorridas na fábrica da Fiat de Turim (1962) e sua radicalização se dá no período conhecido como “outono quente” (1969).

²³ Dentre os principais estão Mario Tronti, Raniero Panzieri e Antonio Negri.

começa a surgir com a reestruturação capitalista do início dos anos 1970. São basicamente três os tipos de ciclos de lutas do século XX, cada qual com uma figura representativa do sujeito político de cada época (ALTAMIRA, 2008): a) era do operário profissional, período em que a especialização do trabalho técnico permitiu ao trabalhador industrial um grande conhecimento do ofício. Salvo raras exceções, o processo de produção capitalista ainda não excedia a fábrica. O sujeito político da luta é esse operário especializado. Dura de meados do século XIX até a Primeira Guerra Mundial; b) era do operário-massa, caracterizado essencialmente pelo trabalho disciplinado na figura da linha de montagem, com a desqualificação da força de trabalho. Este período é também marcado pelo surgimento do *Welfare State* e das políticas Keynesianas²⁴. Tratava-se de decompor o poder adquirido pelo operário profissional destruindo sua base técnica a partir da organização do trabalho. O salário oriundo da fábrica é complementado pelo salário social, proveniente do Estado de Bem-Estar. Esta figura emerge logo após a primeira guerra mundial e vai até o início dos anos de 1970; c) era do operário-social, que inicia em meados dos anos de 1960, onde há uma série de revoltas do operário-massa que acabam por enfraquecer o regime de disciplinamento presente no trabalho. As estratégias destas lutas iam da recusa ao trabalho às sabotagens. O fato é que se na era do operário-profissional o capital se concentrava na fábrica, e na era do operário-massa a fábrica se torna o próprio eixo articulador da sociedade, na era do trabalhador-social a fábrica, com a ajuda da tecnologia da informação, se disseminará no conjunto sociedade, excedendo os muros das linhas de montagem e se alastrando pelas mais diversas instâncias sociais. O papel da metrópole contemporânea ganha cada vez mais destaque nesta nova conjuntura. A nova figura política do operário-social está ligada basicamente às mudanças comportamentais iniciadas a partir do final dos anos 1960 que, dentre outros fatores, agregam uma série de segmentos sociais que não necessariamente se encontravam ligados ao movimento operário tradicional. Além disso, a produtividade, na figura do operário-social, não está mais necessariamente ligada à questão salarial:

As transformações do regime de acumulação do ponto de vista das mudanças que caracterizam os conflitos de classe a partir de 1973-74 à relativa pacificação negociada nas grandes fábricas tayloristas [...] contrapunha-se uma dinâmica rampante de lutas sociais de tipo novo: por um lado, havia a mobilização de estudantes universitários e secundaristas [...], de trabalhadores ‘precários’ e das primeiras levas de desempregados em torno de temáticas diretamente ‘salariais’; por outro lado, havia lutas diretamente articuladas nas esferas da reprodução – lutas por moradias e serviços [...]. A proposta de uma abordagem em termos de ‘operário-social’ recusava as teses

²⁴ Grosso modo, aponta a necessidade de intervenção do Estado na economia no intuito de manutenção do pleno emprego e da garantia de benefícios sociais, tais como seguro-desemprego, salário mínimo, dentre outros. É conhecido também como “Estado de bem-estar social” ou *Welfare State*.

da dualização como fruto da separação entre setores produtivos e setores improdutivos e articulava a centralidade produtiva de figuras sociais cujas dimensões produtivas não dependiam mais da inserção na relação salarial central (COCCO, p. 21, 2001).

A figura do operário-social continuará a se desenvolver com força durante toda a década de 1980, sendo basicamente produto da predominância do trabalho imaterial na esfera da produção capitalista. No entanto, antes de desenvolver esta questão com mais detalhes, é necessário pontuar uma opção teórica feita neste quadro de análise: à emergência de um novo capitalismo – ou capitalismo pós-moderno, nos termos de Jameson (apud NEGRI, 2006) –, é necessário adotar como ferramenta de análise um marxismo também pós-moderno, com suas respectivas adaptações à nova conjuntura contemporânea do capitalismo cognitivo. A renovação deste marxismo passa necessariamente pela atualização de algumas categorias de análise.

2.1.2 – Para um capitalismo pós-moderno, um marxismo pós-moderno²⁵

Altamira (2008) lembra que após a desintegração da União Soviética, surge um imenso vazio no que diz respeito ao marxismo. Ao fracasso do projeto de socialismo, tanto sucedeu uma série de críticas às categorias marxistas tradicionais, como também uma espécie de apologia do capitalismo, sintetizada na proclamação do “Fim da História”, feita por Fukuyama²⁶, que mais diretamente significava a impossibilidade de uma alternativa para a democracia que não fosse o vínculo incondicional com o mercado. No entanto, na medida em que o capitalismo vai se reestruturando, com a passagem de um regime industrial para um regime pós-industrial de acumulação, o próprio marxismo também começa a se reestruturar.

Um primeiro ponto da reestruturação marxista passa pelo questionamento às críticas pós-marxistas encontradas nos novos movimentos sociais que ganham força no final dos anos de 1960, a saber; feminismo, movimento dos homossexuais, os “verdes”, movimentos anti-racistas e etc. As principais críticas que estes segmentos faziam ao marxismo se amparavam

²⁵ À emergência de um capitalismo pós-fordista ocorre uma revisão significativa do próprio marxismo. Como afirma Fredric Jameson, “sejam quais forem as vicissitudes, um capitalismo pós-moderno chama contra si um marxismo também pós-moderno” (JAMESON apud ALTAMIRA, 2008).

²⁶ O cientista político estadonidense Francis Fukuyama, em uma de suas últimas passagens pelo Brasil (2006), ainda insistia na premissa de que o único caminho que restaria para a humanidade após a queda do Muro de Berlim seria o de uma democracia liberal nos moldes ocidentais. Ainda que tentasse relativizar um pouco as idéias contidas no artigo original, ele afirmou em entrevista ao programa Roda Viva que “em 1989, [observei] que não estávamos na direção do socialismo e que, se houvesse um ponto de encerramento, seria algo como a democracia ocidental liberal e um sistema direcionado ao mercado não planejado. É obvio que temos novos desafios, porque os sistemas democráticos não são perfeitos. Temos um desafio ideológico no radicalismo islâmico, mas a maioria das pessoas prefere sociedades modernas e acho muito difícil imaginar uma sociedade moderna que não precise ter algum tipo de democracia e algum tipo de economia de mercado. **Nesse sentido, a base da tese [do Fim da História] se mantém, embora haja novas forças** (grifo meu) (FUKUYAMA, 2006).

basicamente em dois pilares (ALTAMIRA, 2008): a) os movimentos teriam tomado o lugar das velhas lutas de classes como principal frente do antagonismo no capitalismo contemporâneo. Estes, sim, estariam relacionadas com uma nova ordem pós-industrial. Os representantes destes movimentos criticam as pretensões marxistas de dar conta dos conflitos sociais a partir de um suposto reducionismo, na medida em que o marxismo levaria em conta apenas as lutas de classes e desprezaria outros fatores cruciais, tais como raça, gênero, cultura e relações com a natureza; b) O status de metanarrativa seria outro grande problema do marxismo. As análises pós-marxistas, ao contrário, defendem uma abordagem que substitua o que, para elas, seria um determinismo econômico da perspectiva das lutas de classes. Deste modo, “as relações de classe [...] não devem ser vistas como relações privilegiadas, e sim como mais uma relação dentre um conjunto de identidades construídas semioticamente” (Ibid., p. 26). Isto significa basicamente que a extração da mais-valia deveria ser analisada no mesmo nível das opressões sexistas, racistas e homofóbicas, sem que não haja nenhum privilégio na análise de uma categoria em detrimento das outras (ALTAMIRA, 2008, p. 26). Um projeto de democracia radical deveria congrega todas essas reivindicações.

Ainda que reconheça algumas fragilidades nas análises de Marx (relativas às questões de gênero, etnias, destruição da natureza), Altamira (2008) afirma, no entanto, não ser certo concordar com uma perspectiva que equipare as lutas de classes às reivindicações colocadas pelas lutas pós-marxistas. A justificativa: a permanência nas sociedades contemporâneas do capitalismo como organização social dominante:

Na verdade, os pós-marxistas erraram o alvo de seus ataques. A maior fonte de reducionismo e o nível mais alto de totalização no planeta não pertence ao marxismo, e sim ao mercado mundial [...]. Sua tendência é a subordinação de toda atividade à lei do valor, lei da troca imposta socialmente e relacionada a uma metanarrativa na qual só o dinheiro tem a palavra [...]. Os sujeitos humanos são inseridos no sistema das relações sociais a partir de sua capacidade de consumir e da disponibilidade para o exercício de sua força de trabalho; a natureza, por sua vez, só é incluída como fonte provedora de matérias-primas (ALTAMIRA, 2008, p. 26-27).

Ainda que existam certos vazios no que diz respeito a alguns aspectos graves de opressão nos escritos de Marx – o racismo que nega a existência de vida no homem de cor, por exemplo –, nenhum outro sistema desenvolveu-se de maneira tão abrangente quanto o capitalismo, alcançando um elevado nível de integração e organização social. Neste sentido, não são o patriarcado ou o racismo as formas de opressão que melhor organizam a sociedade. “O privilégio alcançado não está fundamentado em alguma razão ontológica essencial que confira prioridade à economia em detrimento do sexo ou do racismo, mas na subordinação a um sistema que exige que a sexualidade, o racismo e a própria natureza girem ao redor do

benefício capitalista” (ALTAMIRA, 2008, p. 28). É neste sentido que não é correto fazer uma clivagem entre a luta de classes e os movimentos pós-marxistas. Eles estão interligados.

Negri & Hardt (2005) afirmam a necessidade de tornar compatível o método de análise à conjuntura social, sendo que o primeiro fator deve acompanhar de maneira dinâmica as inevitáveis variações do segundo fator. “Em termos simplificados, para seguir os passos de Marx temos realmente de ultrapassá-lo, desenvolvendo, com base em seu método, um novo aparato teórico adequado à nossa atual situação” (NEGRI & HARDT, 2005, p. 189). Neste sentido, os autores sugerem importantes pistas para essa adequação do método à conjuntura social, enumerando as diferenças fundamentais entre o período em que vigorava o capitalismo industrial e o capitalismo pós-industrial, a partir da releitura de quatro categorias de Marx: tendência histórica, abstração real, antagonismo e constituição da subjetividade.

- 1) Cada período possui uma tendência histórica “como motor de futuras transformações” (NEGRI & HARDT, 2005, p. 189). No caso específico do período circunscrito ao capitalismo pós-industrial, a hegemonia do trabalho imaterial produz essa tendência. Mesmo este tipo de trabalho não sendo quantitativamente predominante, qualitativamente ele direciona o desenrolar dos acontecimentos. Com Marx e o trabalho industrial ocorria algo semelhante, já que quantitativamente a agricultura predominava no século XIX, apesar do trabalho industrial ser o motor das transformações;
- 2) Nas sociedades capitalistas, o trabalho é tido como a origem do valor e da riqueza. As diversas tipologias de trabalho (do soldador ao comerciário, do pedreiro ao engenheiro) possuem um elemento comum – independente de sua forma específica – chamado trabalho abstrato. O trabalho abstrato é a fonte do valor em geral. A diferença fundamental do período de Marx para hoje é que ele afirma que uma quantidade de tempo de trabalho abstrato corresponde a uma quantidade correspondente de valor. Marx toma como base a jornada de trabalho tipicamente fabril, bastante diferenciada do tempo de vida que excedia a fábrica. No entanto, na medida em que tempo de trabalho e tempo de vida passam a se confundir na conjuntura onde prevalece o trabalho imaterial, fica cada vez mais difícil relacionar o valor produzido ao tempo de trabalho, na medida em que tudo é ao mesmo tempo trabalho e vida;
- 3) No que diz respeito ao antagonismo na produção capitalista, no período de Marx este consistia basicamente como exploração do tempo de trabalho excedente para produzir

a riqueza, uma produção da mais-valia excedente. Hoje, no entanto, a exploração é a expropriação do comum pelo capital, consistindo basicamente numa apropriação privada de parte do valor produzido em comunidade. Ex: patentes dos conhecimentos indígenas;

4) Para Marx, a subjetividade é produzida nas práticas materiais de produção. Assim, a produção não somente criaria “um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto” (MARX apud HARDT & NEGRI, 2005). Essa subjetividade também seria produzida no antagonismo entre os exploradores e os explorados. A partir desta constatação, Hardt & Negri (2005) afirmam que o pobre é a figura paradigmática num capitalismo onde os fatores imateriais predominam. Entende-se por pobres não somente aqueles que estejam sob condições materiais deploráveis, mas a multidão de trabalhadores que hoje se encontram no processo de produção de riquezas. “A riqueza que ele cria é tomada, e esta é a fonte de seu antagonismo. Mas ele preserva sua capacidade de produzir riqueza, e esta é sua força”. Assim, a essência de uma subjetividade revolucionária estaria nessa combinação entre antagonismo e força.

Portanto, a partir do contato direto com uma subjetividade revolucionária que se formava nos estertores do apogeu do período fordista, a escola *operaista* italiana promoveu essa releitura do marxismo, revitalizando-o e adaptando-o para um período completamente diverso daquele onde Marx havia formulado a sua teoria original. Estariam lançadas, então, as bases para a formulação da hipótese do capitalismo cognitivo.

2.1.3 – Principais elementos de uma transição

Moulier-Boutang (2001) enumera uma série de características que marcaram o capitalismo industrial e sobre a qual se desenvolveu todo um arcabouço de análise que marcou a Economia Clássica. No entanto, o autor alerta para a obsolescência destes pressupostos, que não funcionariam mais como parâmetros para analisar a dinâmica do capitalismo contemporâneo:

A divisão vertical do trabalho, o caráter quase universal da lei de rendimentos decrescentes, a separação da força de trabalho da pessoa do trabalhador, o paradigma do valor como transformação e dispêndio de energia muscular, a escassez e o desgaste de bens e serviços, a divisibilidade dos fatores, a lei de entropia generalizada e do desgaste dos bens por seu uso, o caráter subalterno e marginal das externalidades, em particular as exigências de ligá-las a um nível ecológico sistêmico, todos esses traços que moldaram o horizonte da economia política clássica e neoclássica hoje estão em questão (MOULIER-BOUTANG, 2001, p. 1).

A hipótese do capitalismo cognitivo tenta dar conta das atuais transformações decorrentes da passagem de um regime de acumulação que era baseado essencialmente na grande indústria para um novo regime ancorado na emergência de novas formas produtivas onde prevalecem os aspectos imateriais (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003). Desta forma, as mudanças constatadas não se resumem a uma renovação da economia industrial a partir da adoção de práticas como a terceirização ou do aumento das estratégias de marketing. Mais do que isso, a hipótese do capitalismo cognitivo caracteriza-se por enfatizar “uma transformação radical das formas de produção, acumulação e organização social aberta pelas NTIC para além das determinações neo-industriais do denominado modelo japonês²⁷ ou de especialização flexível” (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003, p.8).

Quando descreve esta passagem, Corsani (2003) enumera a transição de um regime fordista para um regime pós-fordista, o que significa basicamente a passagem de uma lógica de reprodução para uma lógica de inovação. As principais características do período fordista eram: inovação como exceção; valorização detectada a partir do domínio do tempo de reprodução de mercadorias padronizadas, produzidas a partir de tecnologias mecânicas; tempo sem memória, a não ser a partir da corporal, do gesto e da cooperação estática, ou seja, na divisão técnica do trabalho. Período pós-fordista: inovação como regra; valorização está ancorada essencialmente sobre o conhecimento, o tempo de produção, difusão e socialização; as NTIC são as molas propulsoras deste processo.

De fato, a constituição do computador pessoal como uma máquina aberta e de uso indeterminado, a partir da intensa comunicação proporcionada pela sua estrutura de ligação em rede, abre possibilidades antes remotas para um trabalho cada vez mais cooperativo e horizontal. Mais especificamente, a dissociação entre máquina (hardware) e programa (software) abre novas perspectivas para a relação homem-máquina, na medida em que o uso é determinado muito mais pela inteligência do cérebro humano, que se apropria da tecnologia e abre um vasto leque de possibilidades de ações.

²⁷ O modelo japonês de produção, conhecido como *Toyotismo*, surgiu logo após a Segunda Guerra Mundial e buscava promover a recuperação econômica daquele país. Como não possuía um grande mercado consumidor e nem grandes reservas de matérias-primas, existia uma necessidade de alternativa ao modelo tradicional de produção em massa adotado na Europa e nos Estados Unidos (Fordismo-Taylorismo), que não se encaixava à situação específica do Japão. Assim, as principais características do *Toyotismo* japonês eram: produção mais segmentada e sem grandes estoques de excedente; mão-de-obra multifuncional e flexível, com alto nível de instrução; controle de qualidade extremamente rígido; sistema *just in time* – “produzir o necessário, na quantidade necessária e no tempo necessário”; personalização dos produtos. A partir da crise econômica do petróleo, ocorrida no início da década de 1970, este modelo de produção é adotado em larga escala (YAMAUTE; CHAVES; CARDOSO, 2008).

A inserção de um número cada vez maior de computadores pessoais conectados à internet, através da sua disposição em rede, permite, a partir do livre fluxo de informação, um caráter cada vez mais interativo e cooperativo entre os membros participantes. Essa dimensão dinâmica será essencial tanto para a produção de riqueza e valor na nova economia baseada no conhecimento como por manifestações de insurgência. Essa nova forma de organização, (conjunto complexo de redes de afetos, partilhas e cooperação, organizados na rede), é chamada de redes de rede (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003).

Logo, este regime de inovação que vigora no capitalismo cognitivo se caracteriza, sobretudo, por ser um processo coletivo e social onde a comunicação entre os membros organizados em rede ocupa uma importância central. (JOLLIVET, 2003) “A eficiência do processo de inovação vai depender de maneira essencial da ‘qualidade’ das relações coprodutivas que os atores dessa rede saberão construir e nutrir” (JOLLIVET, 2003, p. 88). Se por um lado as próprias firmas cada vez mais abandonam o velho padrão da empresa hierarquizada, típica do período industrial, optando por uma estrutura mais horizontal, os próprios movimentos de insurgência contra o capital também se organizam de maneira mais descentralizada. Esta é uma característica central do novo arranjo da música independente brasileira e que será debatido no terceiro capítulo deste trabalho. Por hora, um bom exemplo para demonstrar a nova natureza coletiva, cooperativa da inovação é o trabalho do software livre, que se caracteriza basicamente por uma morfologia (JOLLIVET, 2003): a) informaticista-internauta, ou seja, não se separa o trabalho de concepção do de execução; b) essas comunidades desenvolvem software para uso próprio, onde a figura do usuário representa tanto o consumidor como o produtor; c) essa cooperação não é regulada necessariamente pelo mercado, mas se caracteriza como uma manifestação voluntária entre uma multiplicidade de indivíduos.

Este novo arranjo, onde comunicação e cooperação entre os membros é a principal fonte geradora de inovação, permite detectar um elemento importante na atual conjuntura do novo regime (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003). Na medida em que o livre tráfego de informação e conhecimento é maximizado pelo potencial democrático das NTIC, a inovação foge cada vez mais dos laboratórios científicos ou dos escritórios marketing. Assim, é importante ressaltar o papel do conhecimento tácito²⁸ no atual regime. É neste sentido que é possível afirmar que “a inovação não deriva somente da ciência e da tecnologia, mas também

²⁸ Trata-se do conhecimento não-codificado, adquirido a partir das experiências diretas e da interação com outros indivíduos.

daquele tipo de conhecimento que emana das tarefas rotineiras da atividade econômica” (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003, p. 13).

Portanto, o novo regime de acumulação que começa a emergir de maneira mais intensa a partir do início dos anos 1970 é motivado por um ciclo de lutas promovido pelo operário-massa contra o regime disciplinar que vigorava no período fordista. A este movimento, juntam-se outros grupos, dentre os quais os estudantes, trabalhadores precários e outros segmentos que não estavam enquadrados dentro de uma relação salarial. A resposta do capital (produção flexível e em pequena escala, exigência de qualificação e etc.) promove uma mudança cada vez maior na forma como é concebido o trabalho, onde a inércia da linha de montagem dá lugar a uma dinâmica cada vez mais interativa entre os membros, exigindo cada vez mais da subjetividade deste trabalhador. Mais do que um domínio incondicional da força de trabalho, o capital passa a se apropriar da riqueza produzida por uma multiplicidade de segmentos. Neste contexto, o papel das NTIC é fundamental, na medida em que libera a comunicação entre os indivíduos ao redor do mundo a partir da conexão de várias pessoas em um conjunto de redes bem articuladas. Se a emergência de um capitalismo de tipo cognitivo traz novos conflitos, por outro lado, abre uma série de novas oportunidades para o heterogêneo segmento que faz oposição ao capital.

2.1.4 – Trabalho imaterial, novas subjetividades e potencial de emancipação

A origem da categoria trabalho imaterial é um desdobramento direto da pesquisa-militante (*co-inchiesta*) dos *operaistas* italianos que buscavam compreender a nova subjetividade operária que emergia a partir da crise do modelo fordista, que entra em declínio no início dos anos de 1970. De fato, o emprego cada vez maior de novas tecnologias acompanhado de uma descentralização produtiva – principalmente a partir da adoção do toyotismo japonês –, é fruto de um conjunto das lutas operárias que forjaram a reestruturação do capitalismo. Antes de aprofundar este aspecto, no entanto, é necessária uma breve exposição sobre as mudanças no ciclo de trabalho a partir da constatação de sua natureza imaterial.

O ciclo de produção no capitalismo cognitivo sofreu mudanças substanciais. Ao confrontar as recentes características do ciclo de produção imaterial com o ciclo das formas tradicionais do capital, Lazzarato & Negri (2001) chegam às seguintes conclusões: a) no que diz respeito à autoria no trabalho imaterial, a novidade está no elevado grau de autonomia dos elementos produtivos, na medida em que se constituem essencialmente de maneira coletiva, cooperativa e em rede; b) o ambiente mental do homem (produto ideológico) torna-se uma

mercadoria; c) o papel co-produtivo dos consumidores é cada vez mais importante neste novo contexto; d) ainda que este produto ideológico seja transformado em mercadoria, este processo não anula – muito pelo contrário, ele maximiza –, o processo de criação aberto a partir da comunicação entre o trabalho imaterial e o público co-produtor. Desta forma, é possível verificar que a dimensão produtiva se encontra basicamente ancorada nas relações sociais, restando à dimensão econômica gerir e capturar esta riqueza produzida.

É neste sentido que há a constatação de que a nova tipologia de trabalho que emerge a partir destas transformações exige cada vez mais da subjetividade do trabalhador (cooperação, afeto, comunicação). O esquema da grande empresa contemporânea – fábrica difusa, organização descentralizada do trabalho, terceirização, atividades de pesquisa, uso intensivo das NTIC – reflete bem essa nova lógica vigente. Assim, além de ser caracterizado pela dimensão imaterial do trabalho como cerne da produção de riqueza, o estágio de acumulação pós-industrial é também marcado pela transformação desta força de trabalho em uma intelectualidade de massa com um enorme potencial de vir a ser politicamente hegemônica (*General Intellect* nos termos de Marx).

Lazzarato & Negri (2001) ressaltam que o potencial de emancipação desta nova subjetividade está ancorado basicamente na constatação de que os novos antagonismos que emergem na sociedade pós-industrial entre capital e trabalhadores não são dialéticos, mas alternativos: “Como dizer que para existir esse tipo de trabalho, que a nós parece ao mesmo tempo autônomo e hegemônico, não se precisa mais do capital e da sua ordem social, mas se põe imediatamente como livre e constitutivo” (LAZZARATO & NEGRI, 2001). Se no antagonismo das sociedades industriais a principal característica do processo revolucionário seria o de transição, nas sociedades pós-industriais predomina a idéia de poder constituinte como expressão do novo. Isso implica basicamente no fato de que “a constituição antagonista [...] não se determina mais a partir dos dados da relação capitalista, mas da ruptura com ela; não a partir do trabalho assalariado, mas da sua dissolução; não sob a base das figuras do trabalho, mas daquelas do não-trabalho” (LAZZARATO & NEGRI, 2001). A nova subjetividade que é forjada constrói-se a partir desta interação cada vez mais intensa entre os membros e da consciência da possibilidade de construção de caminhos alternativos às prerrogativas mais estritas do capital. É necessário, no entanto, antes de uma discussão mais específica desta nova subjetividade, e da identificação dos atores sociais da música independente brasileira nesta perspectiva, fator comprovado principalmente a partir da análise das estratégias de sobrevivência afinadas com as prerrogativas do trabalho imaterial, uma

abordagem sobre as principais transformações ocorridas na indústria da música a partir da emergência de um capitalismo de tipo cognitivo.

2.2 – Reestruturação da Indústria da Música no capitalismo cognitivo

2.2.1 - Indústria da Música e transição no capitalismo cognitivo: algumas questões de fundo

O modelo de indústria da música²⁹ que se constituiu no decorrer do século XX era caracterizado essencialmente por uma estrutura que contemplava as seguintes instâncias (FRITH apud HERSCHMANN, 2007): a) uma indústria de direitos, que gerenciava questões relativas ao licenciamento das obras musicais a partir das leis de propriedade intelectual; b) uma indústria de edição impressa, que facilita o acesso do público às obras; c) uma indústria de talentos, concebida a partir dos departamentos de marketing das grandes gravadoras e que tinha a função de gerenciamento das carreiras dos artistas; d) uma indústria eletrônica, referente aos aparelhos eletrônicos necessários para a execução e gravação das músicas.

A principal fonte financeira desta indústria vinha da comercialização de fonogramas (registro sonoro) em diversos formatos (LPs, K7s, CDs). Além do lucro obtido a partir da venda destes fonogramas em um suporte material, essa indústria também obtinha grande parte de suas receitas a partir da exploração dos direitos econômicos que incidiam sobre a execução pública ou privada destes fonogramas, tendo como principal instrumento de legitimação jurídica o *copyright*³⁰ (HERSCHMANN, 2010b).

De fato, este modelo foi bem sucedido por um significativo período de tempo devido ao paradigma econômico vigente. No capitalismo industrial, época em que o acesso às NTIC

²⁹ **A indústria da música** é parte importante de um conjunto maior denominado **cultura da música**. Esta grande categoria, além da indústria da música, incorpora também outros importantes segmentos. “Assim, a cultura da música seria uma imensa rede de comunicação que comportaria, por exemplo, relações diretas entre consumidores/aficionados, membros de um coro religioso ou laico, entre fã-clubes e bandas, mediações entre companhias fonográficas, emissoras de rádio ou empresas de mídia e pessoas influentes no universo musical” (FRITH apud HERSCHMANN, 2007b, p. 165-166).

³⁰ Em suma, significa “todos os direitos reservados”, e proíbe a distribuição, alteração e criação de obra derivada sem o devido consentimento do detentor dos direitos. Em contraposição ao *copyright*, foi criado o *copyleft*, que visa, sobretudo, a livre circulação da obra intelectual. Neste caso, o autor concede os direitos da obra para livre modificação e distribuição, seja para fins lucrativos ou não. A única condição é que a obra esteja sempre aberta à modificação e replicação. No meio termo destes dois tipos de licença há os *creative commons*, que visa dar maior liberdade ao autor no sentido de escolher quais instâncias ele deseja liberar para o público e quais instâncias ele deseja controlar. Neste sentido, as licenças *creative commons* não significam abrir mão dos direitos autorais. São seis os tipos de licença, e elas determinam as seguintes possibilidades: a) proibição total de uso sobre uma obra (todos os direitos reservados); b) permissão total de uso sobre uma obra (domínio público); c) permissão parcial de uso sobre uma obra (alguns direitos reservados). Para mais detalhes: <http://www.blogosferalegal.com/2010/08/entendendo-as-licencas-creative-commons.html> Acesso em 03/07/2012

ainda era bastante limitado, a dificuldade de acesso às tecnologias de gravação junto à dificuldade de distribuição dos suportes físicos (LPs, CDs e etc.), que envolvia uma logística grande, permitiu um extraordinário crescimento desta indústria, chegando ao seu auge no ano de 1996, quando atingiu a incrível marca de 39 bilhões de dólares nos seus rendimentos. Estruturada como grande empresa típica do capitalismo industrial³¹, as gravadoras *majors* detinham o controle significativo sobre todas as fases da produção musical, estando configuradas numa estrutura tipicamente fabril – ou seja, hierarquizada e com a produção direcionada para um mercado de massa. Suas relações com as *indies*³², principalmente a partir dos anos de 1980, eram baseadas numa terceirização dos serviços destes selos e pequenas gravadoras para a “garimpagem” de novos talentos (VICENTE, 2008).

Quando os sintomas da transição de um capitalismo industrial para um capitalismo pós-industrial se tornam mais evidentes, estas empresas também começam a assumir uma nova configuração mais flexível e mais alinhada com a nova dinâmica econômica. Já nos anos 1980, a produção fonográfica passa a ser uma atividade complexa que envolvia diversos agentes que, no entanto, não se encontravam mais centralizados de maneira verticalizada sob a tutela das gravadoras *majors*. Os músicos passam a gravar suas composições em estúdios terceirizados. Empresas também terceirizadas passam a fabricar, estocar e distribuir os discos. Apesar de administrar essa produção, as *majors* não têm mais como funcionários contratados qualquer um desses agentes. É neste sentido que a produção fonográfica se converteu de uma empresa verticalizada e rígida para uma efetiva empresa em rede. (DE MARCHI, 2011, p. 151)

Algumas importantes questões de fundo na mudança do paradigma econômico são interessantes pistas para compreender a nova configuração do *business* da música no início do século XXI. No que diz especificamente às indústrias culturais como um todo, mas em especial à indústria da música, uma série de sintomas ligados ao fenômeno da

³¹ No entanto, é importante pontuar que ainda que tenha adotado práticas de cunho fordista, a indústria da música sempre foi atravessada por dinâmicas mais flexíveis. Assim, “desde sua aparição no século XIX, o negócio da música gravada [...] foi organizado nos moldes de uma produção de pequena escala e com vendas dirigidas a nichos de mercado instáveis, junto à elaboração de grandes êxitos bombásticos. Além disso, desde seu início, a indústria fonográfica empregou diversas atividades de marketing promocionais, legais e ilegais, em pequena escala e baseada em equipes, como estratégia para se aproximar dos consumidores através de práticas que poderiam ser etiquetadas como flexíveis” (NĒGUS, 2005 apud HERSCHMANN, 2010b).

³² O termo teve origem nos Estados Unidos a partir das pequenas empresas fonográficas que originalmente trabalhavam a produção renegada pelas *majors*. Neste contexto, é importante pontuar o fato de que a relação entre *indies* e *majors*, no decorrer da história da fonografia, foi caracterizada muito mais pela complementaridade (as *indies* que descobriam novos talentos e as *majors* que escoavam esta produção musical) do que por uma oposição. Para mais detalhes, ver HERSCHMANN (2010a; 2010b; 2007b), DE MARCHI (2006a; 2006b; 2011) e Vicente (2008).

desmaterialização indica novos rumos na maneira como esse segmento deve se configurar a partir da emergência de um capitalismo do tipo cognitivo.

Quando se fala em desmaterialização, a referência é especificamente ao fato de que os conhecimentos não estão mais necessariamente incorporados em um suporte material (COCCO, GALVÃO, SILVA, 2003). A partir do acesso cada vez maior às NTIC, as mercadorias cuja matéria prima essencial é o conhecimento (a música é um caso emblemático) passam a ter uma vazão facilitada pelo fluxo de informações que circula na internet. A conseqüência principal desta desvinculação entre conhecimentos e suportes materiais (o LP, o livro) é a dificuldade cada vez maior em justificar um valor de troca para um bem cuja abundância e a facilidade para se obter se tornam as características centrais.

Mas qual a natureza do conhecimento? Ou melhor: quais características fazem do conhecimento uma mercadoria diferenciada? Corsani (2003) enumera uma série de elementos que auxiliam a desvendar esta questão: a) não são destruídos – o fato de consumir conhecimentos não implica esgotamento ou destruição. Ao contrário, ele evolui com o uso subjetivo que se faz dele; b) no momento da troca, não comporta perda. Na realidade, alguém que dá conhecimento não fica desprovido dele; c) custo de reprodução do conhecimento, a partir da democratização das NTIC, é muito baixo ou nulo; d) os conhecimentos são indivisíveis, bem como cada vez mais difícil de serem apropriados; e) logo, as leis de valorização não funcionam da mesma forma das mercadorias normais.

A produção da raridade nas mercadorias cuja matéria prima é o conhecimento é concebida a partir de monopólios cujo principal instrumento de legitimação está amparado nas leis de propriedade intelectual (patentes médicas, *copyright* e etc.). Assimilar o bem sucedido modelo de negócio da indústria da música no século XX passa pela compreensão de como funciona esse arranjo jurídico, que mantinha a sua base de rendimentos a partir da extração de valor do conhecimento que circulava em suportes materiais. Assim, “o capital monopoliza o conhecimento científico ou artístico [...], extraindo, desse monopólio, rendas informacionais nas condições permitidas pelos processos de produção e distribuição dos suportes materiais que transportam aquele conhecimento” (DANTAS, p. 1, 2008). O que as empresas que trabalham com essas mercadorias de natureza especial fazem é inserir um efetivo valor de troca a uma riqueza cuja essência está ancorada em princípios que superam uma natureza meramente econômica.

Fato é que a revolução tecnológica que vigora no capitalismo cognitivo traz uma série de novos obstáculos para as empresas que trabalham na apropriação e comercialização de mercadorias baseadas no conhecimento (MOULIER-BOUTANG, 2011):

- 1) Em primeiro lugar, a apropriação do digital por um grande segmento da população coloca na pauta do dia o questionamento dos direitos de propriedade intelectual;
- 2) O fluxo de informação contínua e em tempo real leva ao questionamento da necessidade, no âmbito físico e jurídico, de uma empresa capitalista nestes termos;
- 3) Progressão da gratuidade e ampliação do acesso faz cair – ou mesmo desaparecer – as barreiras de preço, na medida em que o princípio da escassez deixa de vigorar;
- 4) Uma economia colaborativa e de produção *peer to peer* se coloca contra uma economia de trocas comerciais;

No caso específico da indústria da música, o contexto atual traz tanto uma série de novos impasses para os conglomerados transnacionais de comunicação como cria também um ambiente favorável de novas oportunidades para segmentos menores. Se, por um lado, é verdade que as gravadoras *majors* tentam adaptar-se ao novo contexto, é também considerável a proliferação de um grande número de negócios alternativos cujo modelo não está centralizado nem na comercialização de fonogramas e nem sobre a execução das músicas. Pelo contrário, o acesso cada vez maior às NTIC tem proporcionado o florescimento de uma série de práticas colaborativas cujas dinâmicas apontam para um movimento maior de oposição a um modelo baseado majoritariamente nas prerrogativas do “mercado” e que foi hegemônica no decorrer do século XX.

2.2.2 – Indústria da Música em transição, modelos alternativos de negócios e movimentos de insurgência

O conturbado contexto que foi apresentado traz consigo uma série de perguntas e questionamentos sobre o futuro da indústria da música. Como essa indústria se configura atualmente? Quais suas estratégias de sobrevivência? Há realmente uma adaptação à cultura eletrônica do compartilhamento ou as empresas ainda utilizam estratégias coercitivas baseadas nos direitos de propriedade intelectual? Quais os modelos de negócios marginais que viabilizam a cadeia produtiva da música em determinadas cenas e circuitos? No que diz respeito especificamente à fonografia, qual a configuração que este importante segmento da indústria da música assume no contexto do capitalismo cognitivo?

De uma maneira mais geral, a indústria da música passa por um complexo processo de reestruturação desde meados dos anos de 1990, sendo possível identificar duas faces principais deste processo: a) desvalorização vertiginosa dos fonogramas junto ao aumento e valorização dos concertos da música ao vivo; b) busca por novos modelos de negócio

fonográfico. (HERSCHMANN, 2010b). No que diz respeito ao primeiro fator, se o acesso às novas tecnologias diminui drasticamente a necessidade do fonograma registrado em suporte físico³³, por outro lado, os concertos ao vivo vêm se tornando um dos negócios mais rentáveis deste segmento, na medida em que a extração de renda de fatores imateriais, em especial das sensações e experiências que podem ser proporcionadas aos clientes, é um dos pontos estratégicos utilizados por empresas mais antenadas com a nova dinâmica do capitalismo cognitivo (GILMORE, PINE, 2001)³⁴. No que diz respeito ao segundo fator, é recorrente o fato de que as gravadoras têm buscado cada vez mais explorar o potencial de comercialização proporcionado pela internet ao invés de simplesmente combater as trocas de arquivos na rede³⁵.

É importante ressaltar que as mudanças em curso não excluem completamente o modelo tradicional da indústria da música. Se, por um lado, as mudanças aqui explicitadas são indícios de uma tentativa de adaptação da indústria da música ao novo contexto, por outro lado ainda é possível detectar diversas estratégias ainda de cunho fordista. Os casos bem sucedidos de artistas que ainda possuem altas vendas de fonogramas em suporte físico (Coldplay, U2, Madonna, Ivete Sangalo e etc.) são provas de que a reestruturação da indústria da música é um processo de continuidades e rupturas (HERSCHMANN, 2010b).

No que diz respeito especificamente à indústria fonográfica, a adoção de relações mais flexíveis mesmo antes da explosão do acesso às NTIC, a dissociação dos fonogramas do suporte físico e o desenvolvimento de novos canais de distribuição destes fonogramas digitais exigiu uma nova maneira de organização por parte deste segmento.

³³ No entanto, fenômenos como o retorno do vinil provam ainda a viabilidade da comercialização de fonogramas registrados em suportes materiais dentro de alguns nichos de mercado. A demanda por LPs no Brasil motivou a reabertura, no início de 2010, da lendária fábrica da Polysom, situada em Belford Roxo, na Baixada Fluminense, que foi adquirida pela gravadora Deckdisc.

³⁴ A principal forma de agregar valor econômico em tempos de capitalismo cognitivo é transformar os fatores imateriais em atividades rentáveis a partir do foco nas sensações e experiências que determinados serviços/produtos podem oferecer. São quatro as classificações econômicas, e cada uma possui um nível específico de valor de troca embutida: a) **commodity**, mercadoria de baixo valor no mercado, geralmente em estado bruto. Ex: matérias primas; b) **bens**, produtos tangíveis que são padronizados e estocados pelas empresas; c) **serviços**, atividades intangíveis direcionada para um cliente em especial; d) **experiências**, onde a empresa usa intencionalmente serviços no sentido de envolver o espectador numa áurea teatral proporcionando sensações peculiares aos que estão dispostos a pagar. O parque temático de Walt Disney, inaugurado em 1971, foi o precursor neste novo tipo de negócio, na medida em que o visitante desfrutava não somente de um parque de diversões em sentido convencional, mas, de fato, adentrava numa trama cuidadosamente planejada (Gilmore & Pine, 2001).

³⁵ Existem várias pequenas e médias empresas no Brasil que trabalham com a comercialização de fonogramas no entorno digital. Alguns exemplos são iMúsica, Trevo Digital, Fun Station e Bolacha Discos (ALBORNOZ, DE MARCHI, HERSCHMANN, 2010).

Ao analisar a trajetória da indústria fonográfica, De Marchi (2011, p. 147-152) enumera três grandes momentos:

- 1) A fonografia inicia como um negócio de gravação de fonogramas para posteriormente se tornar um negócio de reprodução em larga escala destes fonogramas sobre suportes físicos. Deste modo, as “clássicas” gravadoras eram as empresas mais capacitadas a gravar os artistas, reproduzir os fonogramas e distribuí-los para pontos de revenda aos consumidores. Essas empresas eram os principais intermediários entre os músicos e os ouvintes;
- 2) Com a reestruturação capitalista, a produção fonográfica passa a se estruturar gradativamente a partir de diversas instâncias independentes. Os músicos passaram a gravar suas composições em estúdios terceirizados, e empresas também terceirizadas reproduziam, estocavam e distribuíaam os discos. As gravadoras passam a administrar esta produção, sem terem como funcionários contratados qualquer um desses agentes. É a partir deste estágio que a produção fonográfica se converteu em uma efetiva empresa em rede;
- 3) A digitalização e o acesso fácil aos fonogramas põem em cheque a estrutura industrial que caracterizava a fonografia: ao invés de um bem que deva ser reproduzido em larga escala para recuperar os custos de produção, o fonograma digital passa a ser trabalhado como uma informação que precisa ser difundida, compartilhada, principalmente a partir das redes de comunicação, a fim de que se valorize e, por conseguinte, cobre-se por seu acesso;

O último estágio prova que as mudanças na indústria fonográfica são produto direto de uma mudança mais abrangente, fruto de uma reestruturação na esfera do próprio capitalismo. A consequência mais direta deste processo no mercado fonográfico é que o papel hegemônico sai do domínio das gravadoras e passa a ser controlado pelas empresas eletrônicas:

Considerando que, historicamente, as gravadoras desenvolveram uma eficiente estrutura de produção industrial de discos que, no entanto, perde seu sentido com a desmaterialização dos fonogramas, está claro que também as gravadoras perdem sua posição de dominância na cadeia produtiva. De fato, as empresas que atualmente assumem papel preponderante no mercado fonográfico digital são as empresas eletrônicas, cuja especialidade é formar redes de usuários-clientes para cobrar acesso à informação. Myspace, iTunes, Spotify, E-mule, Bit Torrent, iMusica, Sonora, Pandora Music, entre outras, são empresas que se tornaram críticas para se acessar fonogramas no entorno digital. Da mesma maneira que outrora as gravadoras assumiram um papel relevante no mercado fonográfico por se adequar às exigências de uma economia industrial, estas empresas eletrônicas podem ser caracterizadas

apropriadamente como os novos intermediários do entorno digital (Ibid., p. 152).

Até o momento foram ressaltadas as dificuldades encontradas pela grande indústria da música a partir da emergência do novo contexto do capitalismo cognitivo. Se os tradicionais conglomerados de comunicação encontram dificuldades para fechar o caixa em meio à desmaterialização e a conseqüente facilidade de acesso aos fonogramas, proporcionado pelas NTIC, por outro lado é cada vez maior a proliferação de modelos de negócio alternativos que não seguem a cartilha da grande indústria.

Yúdice (2011), a partir de um estudo sobre os modelos de negócio da “música paralela”³⁶ que circula na América Latina, enumera uma série de exemplos de estratégias que destoam dos pressupostos da indústria da música *mainstream*. Os casos da frente musical do Circuito Fora do Eixo, do tecnobrega paraense e do forró do Amazonas (CASTRO; MELO, 2011) ou do funk carioca (MIRANDA; SÁ, 2011) são alguns bons exemplos de empreendimentos que fogem à lógica praticada pelas gravadoras tradicionais. Estas iniciativas têm em comum o fato de que o fonograma não é o produto final da cadeia produtiva, além da ausência em muitos casos das leis de propriedade intelectual como princípios reguladores.

Ao que parece, e é nesse rumo que caminha a hipótese deste trabalho, muitas destas movimentações são parte de um processo mais complexo que, ao questionar o *modos operandi* das gravadoras *majors*, acabam por se incluir e se unir a um conjunto de diversas outras reivindicações (movimentos de insurgência) que, cada qual com suas singularidades e idiossincrasias, têm um objetivo comum, que é o de fazer uma oposição intensa a todo um aparato político-econômico que detém a soberania no contexto do capitalismo cognitivo. É este contexto complexo que o segundo capítulo irá abordar.

³⁶ Termo formulado por Hermano Vianna. Designa as formas de consumo de música populares – funk carioca, tecnobrega paraense, huyano pop peruano, dentre outros – que são informais, mas não necessariamente ilegais (YÚDICE, 2011).

CAPÍTULO II – AS LUTAS DE INSURGÊNCIA NA CONTEMPORANEIDADE

3.1 – A configuração do poder no capitalismo cognitivo

No capítulo anterior foi descrita a emergência de um novo paradigma produtivo onde os aspectos da informação, do conhecimento e as dinâmicas afetivas ocupam uma posição central. Esse deslocamento na produção, onde os aspectos imateriais são agora o foco do trabalho, ocorreu a partir de uma série de transformações mais profundas que excedem a dimensão econômica. A notória hegemonia do sistema capitalista, principalmente depois da queda da União Soviética e da incorporação de seus satélites ao mercado global, se mostra cada vez mais abrangente, vide a influência cada vez maior dos fluxos do mercado na vida cotidiana, desde as instâncias regulatórias macro até as relações mais básicas, geralmente mediadas pelo consumo. É importante ressaltar, no entanto, que essa hegemonia está também relacionada a longas transformações estruturais da dimensão política e da organização social em sentido amplo. Portanto, este capítulo analisa o novo arranjo de soberania que se desenvolve no capitalismo cognitivo, bem como a subjetividade que faz oposição ao domínio do capital sobre a vida. Por fim, é feita uma exposição mais detalhada da hipótese da pesquisa, no caso, como as ações desenvolvidas pelos atores sociais da música independente no Brasil estão alinhadas a uma série de movimentos globais que propõem novas alternativas às diretrizes do mercado, a partir das oportunidades abertas com a emergência do capitalismo cognitivo.

3.1.1 – A configuração político-social na era do Império:

Uma nova forma de soberania que comanda o conjunto de mudanças derivadas do processo de globalização já se encontra vigente no mundo contemporâneo. A esse complexo arranjo dá-se o nome de Império (HARDT; NEGRI, 2000). Para compreender o modelo de soberania imperial, no entanto, é necessária uma breve descrição da forma anterior de soberania, nomeada Imperialismo. Após alguns apontamentos sobre o imperialismo e a descrição de alguns pontos importantes da transição para o Império, com destaque para as novas formas de regulação do corpo social, será feita a caracterização geral do novo arranjo de soberania que impera no globo hoje.

De fato, a passagem da modernidade para a pós-modernidade (HARDT & NEGRI, 2000)³⁷ é caracterizada por transformações profundas que trazem à tona uma nova ordem

³⁷ Apesar de utilizarem a terminologia “pós-moderna”, Hardt & Negri (2000) fazem várias ponderações sobre as teorias pós-modernistas e pós-colonialistas no exame que as mesmas fazem da contemporaneidade. Os autores reconhecem vários pontos positivos no exame pós-moderno (desafiar a lógica binária da modernidade, por

global, com novas estruturas de comando e uma nova forma de supremacia. A progressiva diminuição da soberania dos Estados-nação é um dos aspectos mais marcantes dessa transição. Junto a este fator, as estratégias de domínio do corpo social também mudam. Neste sentido, a principal característica é a passagem de um regime baseado no enquadramento do indivíduo nas estruturas disciplinares – a escola, a família, a prisão, o hospital – (FOUCAULT, 1987; 1983) para uma sociedade de controle (DELEUZE, 1990) – onde as estratégias de regulação são fluídas.

No que diz respeito especificamente ao modelo do Estado-nação europeu que vigorou na modernidade, o primeiro fator que deve ser ressaltado é que este é produto de um complexo conjunto de embates e lutas travadas entre forças antagônicas. Seu surgimento está relacionado a uma virada comportamental que ocorreu nos estertores da Idade Média e se estendeu até o final do século XVI. De um pensamento dualista (as noções de céu e terra) e de uma visão hierárquica de sociedade, heranças da era medieval, o pensamento daquele período dá uma guinada rumo a uma mentalidade que negava a autoridade divina e afirmava com veemência a potencialidade deste mundo, abandonando assim o caráter transcendental. A potencialidade do ser deveria ser expressa através do poder do intelecto, que, por conseguinte, seria imanente a este mundo. O projeto deste plano de imanência³⁸ consistiria basicamente num pensamento onde “poderes de singularidades são realizados e [...] a verdade da nova humanidade é determinada histórica, técnica e politicamente. Por esse fato único, por não haver qualquer mediação externa, o singular é apresentado como a multidão” (HARDT & NEGRI, p. 91, 2000).

exemplo), mas também apontam limitações nessas análises. O principal equívoco, que seria consequência direta para uma série de outros pequenos enganos, seria o não reconhecimento, por parte dessas teorias, da nova forma de soberania supranacional que hoje governa o mundo, o que acarretaria automaticamente uma aliança, em muitos casos, involuntária com a supremacia capitalista que essas teorias visavam combater num primeiro momento. Assim, “quando nos pomos a meditar sobre as ideologias do capital corporativo e do mercado mundial, certamente parece que os teóricos pós-modernistas e pós-colonialistas que defendem uma política de diferença, fluidez e hibridismo para desafiar os binários e essencialismos de soberania moderna, foram flanqueados pelas estratégias de poder. O poder evacuou o bastião que eles atacam, e deu uma volta para alcançar sua retaguarda e juntar-se a eles no ataque, em nome da diferença”. (HARDT; NEGRI, p. 156, 2000).

³⁸ Hardt & Negri (2000) situam o início da virada comportamental que deu origem ao plano de imanência entre 1200 e 1600, período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna. O grande salto foi a ultrapassagem e substituição de um pensamento dualista e transcendental, que negava os poderes deste mundo, para a idéia “[...] do ser como terreno imanente de conhecimento e de ação” (HARDT; NEGRI, p. 90, 2000). Um conjunto de grandes pensadores, cientistas e personalidades do período (dentre os quais podemos destacar Dante Alighieri, Galileu Galilei e Baruch Spinoza) sintetizavam a idéia básica deste plano no deslocamento dos poderes de criação, que no período anterior tinham sido consignados exclusivamente aos céus (aspecto transcendental), e naquele momento passaram a ser imanentes à vida terrena.

Esta nova forma de produção de subjetividades que caracterizou a transição para a Idade Moderna gerou uma onda contra-revolucionária³⁹ que visava deter o projeto de liberação das potencialidades da multidão⁴⁰ contidas no plano de imanência. Baseados principalmente no argumento de “manutenção da paz”, que deveria ser alcançada a partir do controle desta multidão, essas forças contra-revolucionárias estabeleceram um aparelho disciplinar que culminaria com as modernas formas de absolutismo europeu.

Neste sentido, o absolutismo europeu tem sua base de funcionamento amparado na obra de Thomas Hobbes⁴¹, segundo o qual a nova forma de governo deveria ser transcendente, uma espécie de “Deus na Terra”. A partir de um contrato social, a multidão deveria transferir seu poder a um único soberano. A justificativa era evitar um estado de barbárie, de uma perpétua guerra civil entre uma população desordenada e fadada à anarquia e ao caos.

Um fato essencial nesse processo é que surgimento e consolidação do regime absolutista está diretamente ligado ao desenvolvimento do capitalismo. Amparados em Thomas Hobbes, a idéia principal era a de que seria papel do Estado mediar e controlar a “mão invisível” do mercado no sentido de fazer coincidir bem-estar privado dos indivíduos com interesses públicos. Neste sentido, o projeto de soberania moderna sintetizou a paz e a prosperidade econômica a partir da consolidação de um Estado forte que centralizava o poder em torno de um governante. A síntese feita por Hegel⁴² resumiria a nova forma de poder que perduraria por toda a modernidade, uma soberania capitalista, “uma forma de comando que

³⁹ O exemplo mais marcante foi o movimento da contra-reforma promovida pela Igreja Católica. A movimentação foi uma resposta às inúmeras dissidências que culminaram numa divisão do cristianismo, com a formação das novas igrejas protestantes. Seu ponto máximo foi a realização, em 1545, do Concílio de Trento. Apesar de contar com a participação de membros das igrejas protestantes, o conselho foi muito mais uma afirmação dos dogmas da fé católica. Confirmou o princípio da salvação pela fé, o culto à Virgem Maria e aos santos, a existência do purgatório, a infalibilidade do papa, o celibato do clero, a indissolubilidade do casamento, além de reativar o Tribunal do Santo Ofício e instalar o Índice – lista que censurava uma série de obras consideradas heréticas pela Igreja, dentre as quais estavam as de Maquiavel, Galileu, Copérnico e Newton. (VICENTINO, 2002).

⁴⁰ O conceito de Multidão será discutido de maneira aprofundada no terceiro tópico deste capítulo.

⁴¹ Hobbes foi um dos principais teóricos legitimadores do Estado Absolutista. Ele justifica esta forma de governo no intuito de superar o “estado de natureza”, um estado de permanente barbárie entre os habitantes da Terra. A fase posterior seria uma busca da superação do “estado de natureza”, que deveria ser feita a partir da união de todos em uma sociedade civil mediante um contrato social cuja base seria a transferência dos direitos do cidadão a um único soberano. Esta sociedade deveria ser moldada de acordo com as premissas absolutistas, única forma possível de proteger os cidadãos da violência, caos e barbárie das sociedades primitivas. (VICENTINO, 2002).

⁴² Hegel justificou a existência do Estado Moderno, sendo um dos principais articuladores do movimento contra-revolucionário, a partir da idéia de que “a libertação da humanidade moderna só poderia ser em uma função de sua dominação, que o objetivo imanente da multidão é transformado no necessário e transcendente poder do Estado” (HARDT; NEGRI, p. 99, 2000).

superdetermina a relação entre individualidade e universalidade como função do desenvolvimento do capital” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 104). Estavam lançadas as bases para a consolidação do moderno Estado-nação.

Superado o estágio absolutista após as revoluções burguesas na Inglaterra e na França, a soberania desloca seu lócus de legitimação. Agora, “a identidade espiritual da nação, mais do que o corpo divino dos reis, propunha o território físico e a população como abstração ideal” (Ibid., p. 113). Fatores como linhagem sanguínea, unificação lingüística e abrangência espacial do território foram decisivos para a formação de uma identidade nacional. No entanto, foi na passagem do século XVIII para o século de XIX que o modelo da soberania nacional atingiu seu auge. Isto se deveu a partir da adoção do conceito de povo como força principal do projeto nacional. Ao contrário da idéia de multidão, “o povo tende à identidade e homogeneidade internamente. Ao mesmo tempo em que estabelece suas diferenças em relação ao que dele está fora e excluído” (Ibid., p. 120). Mesmo Hobbes, ainda no século XVII, já indicava o elemento aglutinador da soberania moderna: “é um grande estorvo para o governo civil [...] o fato de os homens não distinguirem povo de multidão. O povo é algo uno, que tem uma vontade, e a quem uma ação pode ser atribuída; nada disso pode ser dito da multidão” (HOBBS apud HARDT; NEGRI, 2000, p. 120).

O enfraquecimento do colonialismo europeu que ocorreu no final do século XIX, junto à posição cada vez mais hegemônica dos Estados Unidos no cenário internacional, foram fatores sintomáticos do esgotamento do modelo de soberania moderna. No que diz respeito à hegemonia estadonidense⁴³, a principal novidade era a substituição do modelo monárquico do imperialismo europeu pela forma republicana, ou seja, “[...] que a ordem da multidão precisa nascer não de uma transferência do título de poder e direito, mas de um arranjo interno da multidão, de uma interação democrática, de poderes reunidos em rede” (HARDT & NEGRI, 2000, p. 180). Sai o aspecto transcendente e resgata-se o humanismo renascentista onde a ênfase do funcionamento político está no arranjo ordenado das potencialidades criativas da multidão.

Ainda que haja um relativo deslocamento na noção de soberania com a emergência do modelo dos Estados Unidos, onde o arranjo interno da multidão a partir do poder organizado

⁴³ O historiador J.G.A Pocock vincula à noção de soberania política da constituição estadonidense à tradição do maquiavelismo republicano na medida em que este enfatiza a noção de poder constituinte (baseado na dinâmica social interna e imanente). A base social dessa soberania seria sempre conflituosa e o poder central deveria se organizar a partir da interação de contrapoderes. O conflito social seria a base da organização democrática. Maquiavel, inspirado pelos escritos de Políbio, também se inspira no modelo da Roma Imperial de constituição mista dos poderes (monárquico, palaciano e democrático). Os três ramos da constituição americana seriam organizados a partir destes três poderes (HARDT; NEGRI, p. 181-182, 2000).

em redes seria a tônica, o processo de liberação das potencialidades é finito, tornando-se necessário o controle para a manutenção da ordem. Ao mesmo tempo, há um eterno conflito das forças de controle contra o projeto expansionista que, diferente dos modernos Estados-nação europeus, visa a inclusão dos poderes dos novos territórios, ao invés da destruição ou anexação pura e simples. Fato é que, na medida em que o projeto expansionista dos Estados Unidos encontrava limites naturais, tornava-se cada vez mais clara a necessidade de adoção de novas estratégias de soberania diferentes daquelas utilizadas pelas modernas potências européias.

Mesmo que ocasionalmente a política externa estadonidense tenha utilizado práticas imperialistas nos velhos moldes europeus, vide os casos emblemáticos da Doutrina Monroe e da desastrosa campanha da Guerra do Vietnã, o fim da Guerra Fria e a nova ordem mundial decretada com a queda da União Soviética e posterior incorporação de seus satélites ao sistema capitalista promoveu uma mudança conjuntural no globo. Os Estados Unidos ocupariam uma posição de destaque nesta nova forma de soberania supranacional chamada Império.

Assim, a constituição política do presente estaria configurada a partir de uma nova estrutura de comando e soberania promovida pelo processo irreversível da globalização. Esta não surgiria nem de uma espontânea interação harmônica de forças heterogêneas – de uma “mão invisível” do mercado – e nem seria comandada por uma única superpotência que aglutinaria as principais formas de poder, apesar do papel de destaque exercido pelos Estados Unidos. Os fluxos de mercado – dinheiro, tecnologia, pessoas e bens – estariam cada vez menos atrelados às fronteiras nacionais; pelo contrário, o poder imperial é composto por uma série de organismos nacionais e supranacionais que não estão concentrados num centro territorial. A soberania imperial estaria amparada num novo aparato jurídico internacional que transfere a soberania nacional para organismos supranacionais. Se, por um lado, a hierarquia mais horizontal e flexível promoveria lacunas para novas estratégias de resistência à dominação, por outro lado, novas formas de comando são utilizadas no intuito de manter o controle dos cidadãos.

3.1.2 – Da disciplina ao controle

Michel Foucault (1987; 2003) ressalta como o crescimento do sistema capitalista esteve sempre amparado por um indissociável mecanismo de regulação social. As estratégias destes mecanismos foram adotadas de maneira proveitosa pelo regime capitalista. Um bom exemplo foi a adoção dos métodos da disciplina militar (hierarquia, respeito ao tempo, divisão

do trabalho etc.) nos regimes de produção fabris. De fato, o capital necessitava extrair o máximo de força produtiva da população, anulando simultaneamente qualquer potencial poder de questionamento que pudesse ameaçar o bom funcionamento da engrenagem. Neste sentido, a adoção de um regime disciplinar era uma estratégia essencial, já que consistia basicamente num “[...] processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é com o mínimo ônus reduzida como força ‘política’, e maximalizada como força útil” (FOUCAULT, 1987, p. 182).

Foucault (1987) enfatiza ainda que a adoção das disciplinas como “fórmulas gerais de dominação” data do século XVII e tem como primeira grande ação o controle sobre o corpo. A sujeição do corpo pelo regime disciplinar intencionava, sobretudo, a cooptação de sua força – que seria utilizada para fins específicos e sempre estimulada ao rendimento máximo – ao mesmo tempo em que buscava obstruir qualquer potencialidade que porventura se desviasse do projeto capitalista. A “fabricação” desses corpos “dóceis” (submissos e exercitados) está materializada, sobretudo, no aspecto militar. Quando descreve a figura do soldado ideal no século XVII – onde o indivíduo mais apto para a função é reconhecido de longe a partir dos sinais naturais do vigor e coragem contida no corpo – e diferencia do soldado no século XVIII – a partir de um corpo inapto, fabrica-se o tipo ideal –, fica explícito, no último caso, o enquadramento dos corpos num regime disciplinar.

Outra importante estratégia utilizada pelas disciplinas diz respeito à disposição dos indivíduos no espaço. Para isso, demarca um local diferenciado e fechado que tem por função o adestramento destes indivíduos ali fixados. Além de um regime interno de clausura, vigora um procedimento de “quadriculamento” que visa fixar cada indivíduo em uma posição específica e constante, fiscalizando a assiduidade (as presenças e ausências) e mantendo uma vigilância completa. Colégios, quartéis, fábricas e hospitais adotaram esse procedimento.

Dentro deste regime, o gerenciamento contínuo das atividades realizadas seria a tônica. Este deveria ser exercido principalmente a partir do controle do tempo – com a determinação dos horários de chegada, ocupações específicas para cada intervalo e o combate à distração e ociosidade –, gerando assim um ambiente produtivo e estável. Junto a isso, o tempo deveria ser decomposto em sequências separadas e ajustadas, visando passar (o soldado, operário ou aluno) para uma tarefa seguinte somente após ter atingido o nível de especialização requerido, que seria avaliado por um exame rigoroso. De acordo com o resultado da avaliação, o indivíduo seria agraciado ou punido.

A sociedade disciplinar encontrou seu modelo máximo na imagem do Panóptico de Bentham⁴⁴, nova forma arquitetônica dos cárceres que começa a vigorar no século XVIII. Sua disposição permitia um único vigilante, do alto de uma torre, controlar todos os prisioneiros, que estariam em celas individuais, primeira diferença das antigas formas de encarceramento, onde, em geral, se encontravam massas compactas e fervilhantes de prisioneiros amontoados. Se, por um lado, a prisão ainda é a pena máxima para infratores ou desajustados, dois princípios fundamentais desta modalidade são invertidos: além de não privar mais o indivíduo da luz (diferentemente da masmorra, que era a antiga forma de encarceramento), ele é constantemente exposto e vigiado, ao invés de escondido. Além disso, o detento não vê seu algoz, já que o vigilante permanece sempre fora do seu raio de visão devido à cuidadosa disposição das celas. Este fator seria o grande trunfo da eficiência do novo aparelho. Ainda que não houvesse vigia algum na torre, a sensação de vigilância seria permanente.

Portanto, é possível determinar dois momentos principais na sociedade disciplinar:

Num extremo, a disciplina-bloco, a instituição fechada, estabelecida à margem, e toda voltada para funções negativas: fazer parar o mal, romper as comunicações, suspender o tempo. No outro extremo, com o panoptismo, temos a disciplina-mecanismo: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coerções sutis para uma sociedade que está por vir (FOUCAULT, 1987, p. 173).

As sociedades disciplinares começam a dar sinais de esgotamento após a Segunda Guerra Mundial, com uma crise generalizada dos meios de confinamento. As estratégias de cooptação da força produtiva da multidão, junto à simultânea anulação de suas potencialidades criativas e libertadoras, a partir da passagem de um espaço fechado a outro (família, escola, fábrica, hospital, exército, prisão) começa a ser substituída por formas mais sutis e complexas de regulação social.

Neste sentido, entra em vigor uma nova forma de dominação, amparada não nos compartimentos separados e estáveis das disciplinas, mas em novas estratégias mais fluídas, caracterizando assim uma sociedade de controle (DELEUZE, 1990). A passagem cada vez mais evidente do modo de regulação disciplinar para a sociedade de controle é exemplificado

⁴⁴ Assim o descreve Foucault: “Na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar [...]. O dispositivo *panóptico* organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente”. (FOUCAULT, 1987, p. 165-166).

a partir da descrição e comparação de duas das ferramentas essenciais dos dois períodos: a fábrica e a empresa.

Se a fábrica possuía uma estrutura de funcionamento mais estável, onde todos deveriam ter alta produtividade com os menores salários possíveis, na empresa o funcionamento seria, em muitos casos, mais horizontal e fluído, além de uma modulação para cada salário, geralmente baseada no mérito. Assim como a empresa substituiria a fábrica como modelo hegemônico, a formação permanente substitui a escola nos moldes tradicionais e o controle contínuo substitui o exame.

Assim, se a sociedade disciplinar era caracterizada por uma série de eternas finalizações e recomeços (da escola à caserna, da caserna à fábrica), a sociedade de controle é marcada pelo fato de nunca se terminar nada (a formação, o serviço). O par “indivíduo-massa” – caracterizado, respectivamente, pela assinatura e pelo número de matrícula – é substituído por uma composição onde os indivíduos são dados e amostras essenciais para o funcionamento do mercado.

Mais uma vez, o conjunto de mudanças estruturais está diretamente atrelado às transformações do próprio capitalismo. Quando Deleuze (1990) descreve a tipologia de máquinas utilizadas para a regulação social em cada período do desenvolvimento do capital⁴⁵, deixa explícito que mais do que uma evolução tecnológica com fins em si mesma, estas transformações não deixam de fazer parte de um conjunto de mudanças mais profundas inerentes à evolução do sistema capitalista, que estaria sempre amparado em um conjunto complexo de aparelhos de regulação adequados a cada fase específica de seu desenvolvimento:

Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo. É uma mutação já bem conhecida que pode ser resumida assim: o capitalismo do século XIX é de concentração, para a produção e de propriedade. Por conseguinte, erige a fábrica como meio de confinamento, o capitalista sendo o proprietário dos meios de produção, mas também eventualmente proprietário de outros espaços concebidos por analogia (a casa familiar do operário, a escola). Quanto ao mercado, é conquistado ora por especialização, ora por colonização, ora por redução de custos de produção. Mas atualmente o capitalismo não é mais dirigido para a produção, relegada com frequência à periferia do terceiro mundo [...]. É um capitalismo de sobre-produção. Não compra mais matéria-prima e já não vende produtos acabados. O que ele quer vender são serviços, e o que quer são comprar ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que

⁴⁵ Roldanas e alavancas na sociedade de soberania, máquinas energéticas na sociedade disciplinar e as máquinas de informática na sociedade de controle (DELEUZE, 1990).

convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes (DELEUZE, 1990, p. 223).

Logo, se na atualidade o trunfo do mercado se faz majoritariamente “por tomada de controle e não mais por formação de disciplina, [...] por transformação do produto mais do que por especialização da produção” (Ibid., p. 224), é necessário combater estas novas formas de regulação e dominação a partir um diagnóstico que tenha como prioridade as novas estratégias de controle. Neste sentido, o caminho passa pelo reconhecimento de que o capital exerce esse controle, sobretudo, através de um gerenciamento cada vez maior dos aspectos mais particulares da vida cotidiana.

3.1.3 – Gerenciamento da vida

Uma mudança crucial foi determinada na transição para a sociedade disciplinar. Foucault (2003) argumenta que foi nessa passagem que o gerenciamento da vida começa a ocupar um papel central nas estratégias de regulação social. Nas sociedades de soberania, precedentes às sociedades disciplinares, a principal forma de controle exercida pelo soberano era o direito de dar a vida ou a morte, originária de um padrão romano denominado *patria potestas*⁴⁶. Essa figura jurídica estava inserida num contexto onde o confisco era a principal maneira de exercer o poder sobre o corpo social. No entanto, na passagem para a idade moderna, essa forma de opressão baseada fundamentalmente na decretação da morte dá lugar ao gerenciamento da vida. “Com isso o direito de morte tenderá a se deslocar ou, pelo menos, a se apoiar nas exigências de um poder que gere a vida e a se ordenar em função de seus reclamos” (FOUCAULT, 2003, p. 128). Esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII em duas formas principais: a) corpo como máquina: a partir do adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento da sua utilidade ao mesmo tempo em que se maximiza sua docilidade; b) corpo-espécie (por volta da segunda metade do sec. XVIII): feitos a partir de intervenções e controles reguladores nos nascimentos, no nível de saúde, no próprio tempo de vida. Esta estratégia de investir sobre a vida, ao invés de decretar a morte – ou seja, na utilização de um biopoder –, foi um dos principais fatores que explicam o desenvolvimento do capitalismo na idade moderna:

Este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de

⁴⁶ Segundo este padrão, o pai de família romano tinha o direito de “retirar” a vida de seus filhos e de seus escravos (FOUCAULT, 2003).

um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos (FOUCAULT, 2003, p. 132).

No entanto, por mais que o poder tente gerenciar a vida de maneira plena, ela está constantemente fugindo ao seu controle: “não é que a vida tenha sido integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente” (FOUCAULT, 2003, p. 134). É neste sentido que constantemente essa vida se volta contra o sistema que tenta capturá-la.

Nos termos propostos por Hardt & Negri (2005), na conjuntura contemporânea, a produção capitalista é essencialmente biopolítica, na medida em que não produz somente bens materiais, mas, sobretudo, idéias, conhecimentos, formas de comunicação. Acima de tudo, produz vida! Já o biopoder é caracterizado pela soberania imperial que tenta gerenciar essa produção biopolítica, expropriando sua riqueza.

Sobretudo, Hardt & Negri (2000) afirmam a necessidade de tomar como ponto de referência a análise do contexto biopolítico para o reconhecimento e formulação de novas estratégias de insurgência contra a soberania imperial. No entanto, ao fazerem uma releitura do conceito original de Foucault⁴⁷, propõem uma análise que reconheça a nova natureza do trabalho produtivo, cuja dimensão imaterial e afetiva é a tônica (LAZZARATO; NEGRI, 2001). Tomam como referência conceitual os trabalhos de autores contemporâneos do *operaismo* italiano, conduzindo as análises por dois pressupostos essenciais: a) a imaterialidade do trabalho e o deslocamento da produção de mais-valia, que antes era produzida no chão de fábrica pelo operário padrão e hoje é preenchida cada vez mais pelas dimensões intelectuais, comunicativas e afetivas, ou seja, imateriais; b) por outro lado, essa dimensão comunicativa do trabalho produz novas dimensões de subjetividades, tanto no seu potencial de exploração como no seu potencial de revolução. Em suma, os autores sugerem a necessidade de formulação de uma nova teoria do valor e de uma nova teoria das subjetividades. Sobre este último aspecto, será dada especial ênfase na terceira seção deste capítulo.

⁴⁷ Para Hardt & Negri (2000), apesar de Foucault reconhecer que o contexto biopolítico foi posto a serviço do capitalismo, acaba por escapar de sua análise a dinâmica real da produção na medida em que não afasta seu pensamento da epistemologia estruturalista, que teria orientado sua pesquisa desde o início. “Por epistemologia estruturalista queremos dizer a reinvenção de uma análise funcionalista no domínio das ciências humanas, um método que efetivamente sacrifica a dinâmica do sistema, a temporalidade criativa dos seus movimentos, e a substância ontológica de reprodução cultural e social. De fato, se nessa altura tivéssemos de perguntar a Foucault quem ou o quê impele o sistema, ou melhor, o que é o ‘bios’, sua resposta seria inefável, ou não haveria resposta. **O que Foucault não entende, finalmente, é a dinâmica real de produção na sociedade biopolítica**” (grifo meu) (HARDT ; NEGRI, p. 47, 2000).

3.2 – Uma visão a partir do Sul

Antes de iniciar a descrição sobre a nova forma de subjetividade que faz oposição à soberania imperial, abre-se um breve parêntese para uma demarcação importante. O referencial adotado neste trabalho busca seguir a premissa de que para uma reflexão mais proveitosa das novas lutas travadas pelos atores sociais da música independente no Brasil, é necessária uma visão que tenha como referência as dinâmicas próprias dos países em desenvolvimento.

São muitas as justificativas para esse pressuposto. Em primeiro lugar, a necessidade de uma nova concepção de cidadania nesses países passa pela capacidade dos governos mais progressistas em se deixarem atravessar pelas dinâmicas dos movimentos sociais de base (MENDES, 2009). É importante lembrar que essas dinâmicas foram pouco consideradas pelas formas que predominaram anteriormente nos países latino-americanos, seja no modelo do nacional-desenvolvimentismo seja no modelo neoliberal. No entanto, novas oportunidades são abertas a partir da recente crise global e suas mais variadas manifestações – desprestígio da política unilateral estadunidense, crise do G8, contestação às novas guerras de “baixa intensidade” e etc. Para atingir este novo estágio de cidadania, é necessário, a partir desta abertura, promover o fortalecimento do eixo sul-sul, tanto no que diz respeito à aliança de governos democráticos com os movimentos sociais como pela reivindicação por uma participação mais efetiva destes governos na política mundial.

Outro aspecto a ser sublinhado é o acesso desigual à informação e as disparidades nos campos da ciência e tecnologia que ainda persistem entre Norte e Sul (ALBAGLI & MACIEL, 2011). Questões ligadas à democratização da informação e do conhecimento⁴⁸, do ponto de vista dos países do Sul, devem tratar de combater as noções que pregam uma sociedade da informação globalizada e homogênea, com um único caminho a ser seguido determinado por um suposto “Fim da História” (FUKUYAMA, 2006). Pelo contrário, “[...] é preciso considerar diferentes cenários alternativos, que estão fortemente associados à evolução e ao enfretamento dos conflitos [...], reconhecendo certos traços que caracterizam o

⁴⁸É importante diferenciar **inclusão** de **apropriação** quando se fala sobre o uso das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação – NTIC. Se por um lado a **inclusão** remete à idéia de inserção/participação num dado padrão já estabelecido, a **apropriação** é revestida por um caráter de maior proatividade, tanto no sentido de capacitação para o uso dessas tecnologias em projetos próprios, contribuindo assim para o desenvolvimento de determinados territórios marginalizados, como também para o desenvolvimento da própria tecnologia em questão. (ALBAGLI; MACIEL, 2011). Logo, é muito importante apontar o papel central que tem a apropriação das NTIC nas iniciativas exitosas dos atores sociais da música independente brasileira. Um exemplo emblemático no Brasil foi a apropriação das NTIC pelos atores sociais de cenas musicais do norte do país na consolidação de ritmos como o tecnobrega do Pará e o forró do Amazonas (CASTRO; MELO, 2011).

nosso tempo, que ressaltam o papel proeminente da informação e do conhecimento” (ALBAGLI; MACIEL, 2011, p. 32).

Todas estas questões sugerem uma ruptura com antigas concepções de mundo eurocêntricas. Negri & Hardt (2005), a partir de um singelo relato sobre as experiências de dois escritores italianos que visitam juntos a Índia⁴⁹, argumentam sobre a impossibilidade de apreender o sentido da nova subjetividade que faz oposição à soberania imperial a partir de um padrão eurocêntrico. Se Alberto Moravia, o primeiro dos escritores, só conseguia ver diferença em relação ao padrão europeu – principalmente a partir da observação da religião indiana, tão diversa do cristianismo ocidental, Pier Paolo Pasolini, o segundo dos dois escritores, apenas enxerga semelhanças – seja pelos onipresentes odores de Bombaim que lembram tanto as cidades italianas, seja pelos rituais religiosos, tão similares aos cultos pagãos dos camponeses de seu país natal. O grande problema da visão de ambos os escritores seria o olhar fortemente influenciado pelo padrão europeu. No caso aqui citado, o apego à concepção européia de apreensão do mundo impediria – por vias opostas – o entendimento da força afetiva que anima as relações sociais hoje e que se encontra ancorada na produção do comum⁵⁰:

Se fosse capaz de se libertar da Europa como padrão, o primeiro escritor italiano poderia apreender esta singularidade. Ela não significa, contudo, que o mundo seja uma mera coleção de realidades locais incomunicáveis. Uma vez que reconhecemos a singularidade, o comum começa a manifestar-se. As singularidades efetivamente se comunicam, e podem fazê-lo por causa do que compartilham [...]. Além disso, nossa comunicação, colaboração e cooperação não só se baseiam no que existe de comum como por sua vez também produzem o comum. [...] Se o segundo escritor italiano pudesse libertar-se da Europa como padrão, seria capaz de apreender esta relação dinâmica do comum. [...] Não é fácil para qualquer um de nós deixar de medir o mundo pelo padrão da Europa, mas é exatamente o que exige o conceito de multidão (HARDT & NEGRI, 2005, p. 174-175).

Apontadas essas questões iniciais, a articulação do quadro teórico adotado aqui finalmente toma como referencial as peculiaridades da América Latina e, mais especificamente, do Brasil para a apresentação de um cenário alternativo de análise. No primeiro caso, é ressaltada a importância de superação de alguns modelos que por muito tempo determinaram o conjunto de políticas do subcontinente latino americano. Este conjunto era baseado num determinismo nacional-desenvolvimentista junto a uma crítica que via na dependência das economias centrais o ponto principal a ser combatido rumo a uma pretensa

⁴⁹ Hardt & Negri, 2005, p. 172-175.

⁵⁰ Essa temática será explicitada com mais detalhe na terceira seção deste capítulo.

emancipação política, econômica e social (COCCO; NEGRI, 2005). No segundo caso, uma perspectiva que leve em consideração o potencial brasileiro de articulação das forças produtivas e radicalização da democracia. Neste sentido, é necessário superar distorcidas visões que tomaram o Brasil como exemplo paradigmático das mazelas mais cruéis da globalização. (COCCO, 2009).

3.2.1 – Uma visão a partir da América Latina

Ao analisar a história política recente dos três gigantes da América Latina – Brasil, Argentina e México –, Cocco & Negri (2005) destacam algumas características gerais comuns aos três países: a) todos passaram por planos de desenvolvimento baseados, principalmente, no crescimento econômico amparado numa política nacionalista. As conseqüências maiores foram o endividamento externo, hiperinflação e concentração de renda; b) essa política de desenvolvimento foi sustentada por governos autoritários, sendo um partido único (PRI) no caso do México e por ditaduras militares nos casos de Brasil e Argentina; c) após um processo de lenta redemocratização, os três países adotaram a perspectiva neoliberal, seguindo a cartilha do Consenso de Washington⁵¹; d) constatados os sinais cada vez mais evidentes do esgotamento da perspectiva neoliberal, brotaram nesses países, principalmente a partir dos anos de 1990, inúmeros movimentos sociais munidos de um potencial radical de democratização, com ataques bem sucedidos à política imperial⁵².

No sentido de apreender as dinâmicas contidas nessas lutas contra a soberania imperial, faz-se necessário atualizar todo um arcabouço de críticas que não captam mais esses movimentos em sua essência. Um primeiro deslocamento é a imediata atualização de algumas categorias que não dariam mais conta de responder às demandas da contemporaneidade. Assim, termos como *dependência, nação, classe operária, dívida, repressão, imperialismo* dariam lugar agora à *democracia, representação, globalização, império, biopoder e*

⁵¹ É um conjunto de medidas formuladas em 1989 por algumas das principais instituições financeiras do mundo (Fundo Monetário Internacional – FMI, Banco Mundial) que tinham sua sede em Washington D.C. e que, inicialmente, tinha como objetivo fazer uma análise das reformas econômicas que ocorriam nos países da América Latina. Ainda que não tivesse um caráter deliberativo, não demoraria muito para que os pressupostos formulados naquele encontro logo se tornassem uma espécie de cartilha política econômica neoliberal para os países em desenvolvimento. Utilizado como diretriz básica da política do Fundo Monetário Internacional (FMI) nos anos 1990, teve uma aceitação inicial muito grande tendo em vista a recente desestruturação do bloco socialista, ocorrida com o fim da União Soviética (1991). No entanto, a crise asiática de 1997-1998 e a “quebra” da economia argentina em 2001 foram alguns dos principais motivos que colocaram em cheque as teses originais do Consenso de Washington (BATISTA, 1994).

⁵² Cocco & Negri (2005) citam os exemplos dos jovens negros da periferia brasileira, as manifestações argentinas de 19 e 20 de dezembro de 2001 que derrubaram dois governos e o *neozapatismo* mexicano.

biopolítica, nova composição técnica e política de classe, multidão (COCCO; NEGRI, 2005). O deslocamento destas categorias está relacionado com a superação do plano de uma política nacional-desenvolvimentista que vigorou na América Latina⁵³. O desenvolvimento econômico – a partir da aplicação de medidas exógenas e amparado por governos autoritários – não se traduziu em um Estado de bem-estar. No mesmo movimento, é necessária a superação da crítica de esquerda que vigorou no período que atribuía o subdesenvolvimento à dependência em relação às economias centrais⁵⁴.

A opção pela política neoliberal foi uma espécie de resposta anti-democrática às conseqüências do esgotamento do Estado desenvolvimentista, cuja evidência mais visível eram os índices inflacionários alarmantes. Nesse sentido, “a adoção de técnicas macroeconômicas de estabilização monetária e de redução da inflação, que representa a aceitação pragmática da impossibilidade democrática, ocupa o horizonte” (COCCO; NEGRI, 2005, p. 123). Há de se reconhecer, entretanto, que o regime neoliberal desses países⁵⁵ captou com muito mais exatidão o deslocamento paradigmático do novo capitalismo do que o antigo modelo do Estado desenvolvimentista. Foi na sua atuação que se abriram novas oportunidades para o trabalho produtivo da multidão. É importante ressaltar que o neoliberalismo detecta produtividade além da dinâmica industrial/fordista, reconhecendo o papel central da dimensão imaterial. Neste sentido, suas ações fazem emergir desequilíbrios que acabam por abrir novas oportunidades para a radicalização democrática. (COCCO; NEGRI, 2005).

Assim, se por um lado a adoção do neoliberalismo reproduz a exclusão a partir do imperativo do mercado, por outro lado abre novas oportunidades para os movimentos sociais. Estes fatores são mais perceptíveis no Terceiro Mundo:

A nosso ver, parece que estes efeitos subversivos determinados pelo neoliberalismo são, de fato, mais verdadeiros no Terceiro Mundo que no Primeiro. No Primeiro Mundo, na verdade, os bolsões de resistência à transformação não apenas se organizam, mas podem ser absorvidos no amplo ventre do sistema industrial; no Terceiro Mundo, ao contrário, as

⁵³ Essa política é fruto da radicalização de um desenvolvimentismo de primeira ordem motivado pela crise econômica do início dos anos de 1930. Consistia basicamente na industrialização de economias ainda rurais no sentido de suprir a demanda de importações, sempre alavancada pelo Estado. Esta primeira fase do desenvolvimentismo dura até meados dos anos de 1950. O momento posterior, chamado **nacional-desenvolvimentismo**, seria caracterizado principalmente pela inserção do elemento da emancipação nacional junto ao plano de desenvolvimento econômico. O produto deste desenvolvimento econômico foi o crescimento desordenado da dívida externa e o aumento da desigualdade social (COCCO; NEGRI, P. 30-33, 2005).

⁵⁴ Para mais detalhes sobre a Teoria da Dependência, ver Cocco & Negri, 2005, p. 40-46; e entrevista com Theotônio dos Santos <http://theotoniodossantos.blogspot.com.br/2009/06/atualidade-da-teoria-da-dependencia.html> acesso em 05/07/2012.

⁵⁵ Carlos Menem na Argentina, Fernando Henrique Cardoso no Brasil e Vicente Fox no México.

políticas neoliberais agem de maneira primitiva, violenta e determinam um salto, não somente qualitativo, mas também quantitativo [...]. No Terceiro Mundo, e na América Latina em particular, o trabalho vivo salta para o primeiro plano, mostra características constitutivas, não pode ser reduzido pelas defesas e não pode ser conhecido pelas trincheiras corporativas (COCCO & NEGRI, 2005, p. 132).

Tomando como referencial os países do Sul, busca-se uma visão que não esteja vinculada com o imperativo neoliberal⁵⁶ e nem tenha como foco de ação a busca por uma soberania nacional baseada num modelo desenvolvimentista. Pelo contrário, a proposta adotada é a de que se deve produzir “uma saída do âmbito das leis férreas do mercado. [E], deve se abrir para uma inovação democrática radicalmente fundada nas dimensões constitutivas de desejo e de liberdade coletiva, que somente os movimentos sabem produzir” (COCCO; NEGRI, 2005, p. 54). Em suma, uma proposta baseada nas dinâmicas sociais de base, uma espécie de novo pacto entre formas de governo inovadoras e o conjunto de singularidades produtivas que compõem a multidão. Alguns pressupostos para traçar esse novo pacto são (COCCO; NEGRI, 2005):

1 – O entendimento de que as mutações do sistema capitalista são frutos das lutas e resistências da multidão. O regime de inovação, antes de ser técnico, é sempre social. Multidão: nova figura subjetiva que o proletariado forjou para a própria expressão constituinte. É neste sentido a crítica às medidas exógenas do nacional-desenvolvimentismo e do modelo neoliberal.

2 – Corrigir a proposta nacional-desenvolvimentista a partir de dois pressupostos básicos: a) compreender que o Estado Moderno, ou seja, o Estado-Nação, nos países de soberania limitada nunca existiu propriamente, assim, não é possível adotar medidas semelhantes a das economias centrais rumo ao desenvolvimento; b) a constituição da soberania imperial é um processo aberto às lutas, articulado na interdependência e não obrigado à dependência.

3 – Se o retorno a um passado desenvolvimentista é inviável, a redução à lógica do mercado e do poder de compra, ou seja, à lógica neoliberal, também é aqui descartada.

4 – As políticas devem ser mobilizadas num sentido não de distribuição dos frutos de um suposto crescimento econômico nos moldes do nacional-desenvolvimentismo, mas na distribuição das dinâmicas de produção da riqueza que vigoram no capitalismo

⁵⁶ Atos de cidadania baseados predominantemente no consumo, apresentada por Canclini (1995) em *Consumidores e Cidadãos*, não passariam de meras “representações abstratas do mercado” (COCCO, p. 49, 2009), onde a sociedade perderia “sua capacidade de fazer mundo: parece ter apenas a capacidade de multiplicar o poder de seus meios de proliferação do im-mundo” (NANCY, p. 16, 2002 apud COCCO, p. 49, 2009).

contemporâneo, ou seja, nas dimensões imateriais Deve-se, então, organizar os movimentos, ou seja, mobilizar a produção. Assim, é necessário mobilizar a nível institucional um novo quadro que proporcione o efetivo funcionamento do trabalho público da multidão. Os governos mais inovadores da América Latina serão os que conseguirem se moverem nessa direção.

3.2.2 – Uma visão a partir do Brasil

No que diz respeito à visão a partir do Brasil, é necessário superar as análises que colocam o país como o paradigma dos processos mais nefastos decorrentes da globalização. A referência pejorativa ao caso brasileiro é sintetizada na *brasilianização*, termo cunhado pelo norte-americano Michael Lind. Grosso modo, o termo designa algumas características centrais da globalização, tais como a perda dos direitos trabalhistas, desigualdades sociais, violência dentre outros fatores. O que seria próprio do Brasil estaria se alastrando pelo mundo. Nesta perspectiva, a dependência do capital estrangeiro ainda seria um determinante para o subdesenvolvimento. O medo do crescimento desordenado das metrópoles e a conseqüente favelização deveriam ser combatidos com uma política estatal de ordenamento urbano⁵⁷.

O não reconhecimento da potência produtiva da multidão – com soluções de caráter tecnocráticas, centralizadoras e exógenas – é aqui trocado por um ponto de vista que traga no seu plano o arranjo dessas forças produtivas de base social. Se no primeiro caso a solução estatal “de cima para baixo” ainda vigora, no segundo caso a aliança entre as singularidades e políticas públicas de cunho progressista deve ser a regra. Nesse sentido, as medidas verticais do Estado devem ser substituídas por uma desconstrução desses moldes a partir do reconhecimento e adoção de práticas orgânicas que obedeçam as dinâmicas específicas dos próprios territórios⁵⁸. É a radicalização da democracia que está em jogo nesta virada.

⁵⁷ Os principais exemplos de adoção dessa perspectiva são os trabalhos de Mike Davis contidos no livro *Planet Slums*, a coletânea brasileira *Estado de Sítio*, coordenada por Paulo Arantes e também alguns trabalhos da Escola de Regulação Francesa (ver mais em ALTAMIRA, 2008). Uma representação bastante perversa do país é feita também na distopia de moldes orwellianas chamada *Brazil* (1985). O filme do diretor Terry Gilliam retrata “um governo burocrático [que] associa o totalitarismo à sua patética incompetência. Em *Brazil*, a miséria e o abandono são mascarados pelos *outdoors* de propaganda que estriam as apocalípticas paisagens urbanas compostas de gigantescas extensões de favelas e miséria” (COCCO, 2009, p. 27).

⁵⁸ Existe uma necessidade da substituição das políticas tecnocráticas e exógenas que tendem a dificultar a atuação dos atores sociais por um processo endógeno. A segunda alternativa, ao contrário, “leva ao dinamismo econômico e à melhoria da qualidade de vida da população em pequenas unidades territoriais e agrupamentos humanos. Em outras palavras, está associada a um processo de crescimento econômico equilibrado do território e enfatiza a inclusão social, no qual os fatores sociais de tipo produtivo, social e cultural são decisivos” (HERSCHMANN, 2007a, p. 12).

É no sentido de superar o ponto de vista da *brasilianização* do mundo que adotamos aqui a hipótese sugerida por Cocco (2009) em *MundoBraz*. Baseada essencialmente num mix entre o marxismo heterodoxo de Antonio Negri e a antropologia imanentista de Eduardo Viveiros de Castro⁵⁹, essa hipótese visa refletir sobre a globalização a partir do Brasil e refletir sobre o Brasil a partir da globalização, assumindo a via de mão dupla desses fluxos e analisando as dinâmicas de biopoder e contrapoder (biopolítica) neles inscritos.

Mais especificamente, trata-se de substituir o tempo linear contido na noção de futuro pelo tempo do *devir*, deslocando assim a concepção de tempo para o horizonte do desejo: um *devir-Brasil do mundo e devir-mundo do Brasil*:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se tem [...], extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimentos e repouso, velocidade e lentidão, as mais próximas do que já estamos devindo e pelas quais a gente *devém*. Neste sentido, diz-se que o devir é o processo do desejo (DELEUZE & GUATARRI, 1982 apud COCCO, 2009, p. 48).

A constituição da alternativa contida em *MundoBraz* passaria também por um *devir-Amazônia* do mundo que: a) não separa humanidade e natureza numa clivagem artificialmente construída; b) mais do que procurar constituir um padrão de identidade purista, mantém uma relação radical com a alteridade; c) coloca como central a questão do desenvolvimento sustentável. Nesse contexto, é importante ressaltar a adoção de uma postura ecológica como uma crítica às políticas neoliberais (MOULIER- BOUTANG, 2011).

Junto ao *devir-Amazônia*, as híbridas metrópoles brasileiras, mais do que aglomerados urbanos portadores de mazelas insolúveis, seriam vistas como detentoras de uma potência a ser desbravada e utilizada em nome da constituição de políticas mais democráticas. Desta maneira, a metrópole deve ser vista “não como problema por causa do seu gigantismo [...] mas como recurso a ser valorizado na sua dimensão produtiva e territorial” (SILVA, 2008, p. 132). Em suma, uma alternativa que junte a cosmologia ameríndia à natureza plural das grandes cidades.

⁵⁹ Um aspecto importante desta abordagem é o que diz respeito à cosmologia ameríndia e sua relação diferenciada com a alteridade. Para Viveiros de Castro (apud Cocco, 2009, p. 230) “A chave da antropologia Tupi-Guarani encontra-se na capacidade de se ver como Outro – ponto de vista que é, talvez, o ângulo ideal de visão de si mesmo”. Assim, quando descreve o canibalismo na sociedade Tupinambá, o autor explica que não era a fome a motivação principal para comer o inimigo. Muito mais do que isso, “[a] vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se [...]. **Não existia fora de uma relação imanente com a alteridade**” (grifo meu) (COCCO, 2009, p. 230)

Mais do que o temor por uma possível perda de identidade ou soberania, que seria causada supostamente pelos movimentos da globalização, o Brasil deveria aprofundar esses fluxos. Estes movimentos deveriam partir da hibridização incessante. Neste sentido, “a mestiçagem brasileira se apresenta como uma potência de diferenciação e, pois, da produção ilimitada de novos valores, constituição do tempo, produção de novo ser” (COCCO, 2009, p. 49).

Um dos aspectos mais importantes na perspectiva de *MundoBraz* está contido na obra de Oswald de Andrade. Sem compartilhar das pretensões puristas de um indianismo nacionalista e saudosista, ou mesmo de um projeto desenvolvimentista-nacional, Oswald, já nos anos 20, a partir de uma apologia à mestiçagem brasileira, traça um plano que visa incluir definitivamente o Brasil nos fluxos da globalização, absorvendo da Europa o que fosse de interesse para os brasileiros. É nesse contexto que, ainda em 1923, é publicado o *manifesto antropófago*.

Oswald de Andrade vê na figura do índio brasileiro a potência e inspiração para um projeto estético e político que se mantém atual quase noventa anos após o lançamento do *Manifesto Antropófago*. Viveiros de Castro (2002), influenciado pela perspectiva antropófaga de Oswald, explicita a relação que os índios tupinambás tinham com a alteridade a partir dos rituais de canibalismo. A necessidade do festim canibal vinha de um sentimento coletivo baseado na vontade de absorver o “contrário”, o inimigo. Nas sociedades brasileiras nativas, seria “a troca, [e] não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado” (VIVEIROS DE CASTRO apud COCCO, 2009, p. 233). Portanto, o caráter pioneiro da obra de Oswald foi reconhecer a necessidade de hibridizar e o papel central do mestiço num mundo onde, já naquele início de século XX, o aprofundamento das relações de alteridade se colocava como um imperativo para o desenvolvimento:

A revolução antropófaga, à medida que projetava os índios no mundo, fundava-se numa teoria da multiplicidade, não em alguma teoria da diversidade. O anticolonialismo não era, ali, um nacionalismo e, menos ainda, um tipo de isolacionismo, mas uma máquina de guerra para pilhar da Europa dos ricos “o que nos interessa”. [...]. O anticolonialismo antropófago implica superar qualquer manobra que vise a explicar os impasses brasileiros apenas por determinantes exógenos; e não se compromete com nenhuma aliança de tipo nacional. A resposta que a América Latina tem de dar à alienação cultural é aprofundar ainda mais a mestiçagem e a hibridização com os fluxos mundiais (COCCO, 2009, p. 237).

Portanto, o olhar sobre o Brasil deve ser caracterizado, sobretudo, a partir da valorização da mestiçagem e do aprofundamento da relação com a alteridade. Mais especificamente, é necessário superar a perspectiva da *brasilianização*, que não considera o

potencial contido nas dinâmicas biopolíticas da sociedade brasileira, rumo à perspectiva de *MundoBraz*, esta sim muito mais afinada com estas dinâmicas.

3.3 – A resistência da multidão: a alternativa passa pela produção do “comum”

Esta seção busca descrever a multidão que configura a outra face da globalização, diametralmente oposta à soberania imperial. Aprender a nova forma de subjetividade que anima as lutas que eclodem hoje nos mais diversos pontos do globo contra o capital passa necessariamente pela compreensão da centralidade que trabalho imaterial adquiriu no capitalismo contemporâneo (LAZZARATO; NEGRI, 2001). É importante pontuar que a movimentação do trabalho produtivo da multidão é um fator-chave para o funcionamento do arranjo do Império, na medida em que o capital expropria o valor desse trabalho e o converte em lucro (HARDT, 2011). Contudo, este mesmo capitalismo trunca o trabalho produtivo da multidão através de uma eterna renovação de arranjos jurídico-institucionais (lei de copyright, patentes) que visam perpetuar antigos monopólios/controles, incompatíveis com a lógica de cooperação contemporânea, que é impulsionada, sobretudo, pela democratização do acesso às NTIC.

É nesse aspecto contraditório do capitalismo que reside o grande potencial de emancipação hoje. A liberdade existente para a disseminação da partilha, dos conhecimentos e dos afetos – na medida em que as principais forças do sistema capitalista não controlam mais o processo produtivo como no período industrial – faz com que a cada dia sejam mais bem sucedidas as insurgências contra-imperiais. Sendo assim, a alternativa rumo ao “comum” (NEGRI & HARDT, 2005; HARDT, 2011; NEGRI, 2011; COCCO, 2011) se mostra cada vez mais possível na contemporaneidade. Este “comum”, diga-se de passagem, além das dádivas oriundas da natureza e que não podem – ou, pelo menos, não deveriam – ser apreendidos pela propriedade privada (o ar, a água, a terra, as florestas), se manifesta principalmente na produção coletiva da humanidade baseada no compartilhamento de informação e conhecimento.

Acima de tudo, a novidade que reside na alternativa do “comum” é a superação da antiga dicotomia que propunha ora a propriedade pública (socialismo) ora a propriedade privada (no seu último estágio, se apresentou na forma do regime neoliberal) como os únicos caminhos possíveis para a humanidade (HARDT, 2011). O comum é uma terceira alternativa que abre novos horizontes, a força que anima as multidões e que manifesta o desejo de democracia das lutas em rede que hoje se propagam em vários pontos do globo.

3.3.1 – Multidão

Negri & Hardt (2005), antes de caracterizarem propriamente a multidão, trazem as principais estratégias utilizadas para a manutenção da soberania imperial. O controle hoje exercido nas populações pode ser entendido pelo estado de guerra constante que se instalou no globo. Se na modernidade a guerra era uma instância diretamente subordinada à política, hoje a relação se inverteu. A política não passa de uma ferramenta para subsidiar as ações e jogos da guerra, que hoje são caracterizados não mais pela oposição entre estados-nação rivais, mas por conflitos específicos localizados dentro da rede imperial. Mais do que a vitória sobre o país oponente, onde o conflito se passava numa área geográfica específica e num determinado período de tempo, o vencedor da guerra hoje tem como intuito alçar-se na hierarquia de entidades heterogêneas que caracterizam o Império, sendo estes conflitos desprovidos de limites territoriais ou temporais.

A mudança de uma política de defesa para uma política de segurança, efetuada primeiramente pelos Estados Unidos e intensificada após os atentados de 11 de setembro, são um exemplo claro da mudança da natureza do conflito no regime do Império. Se, por um lado, a política de defesa era baseada, sobretudo, na preparação para um combate contra nações rivais, a política de segurança baseia-se prioritariamente no controle sobre a vida num sentido macro, e tem no estado de exceção constante sua característica principal. Esse estado de exceção é basicamente “a suspensão temporária da constituição e do império da lei [...], conferindo valores extraordinários a um executivo forte ou ditador” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 26-27). Para compreender o estado de exceção contínuo que se instalou no Império, é necessário ressaltar a excepcionalidade adquirida pelos Estados Unidos na conjuntura atual, que não adere aos diversos tratados multilaterais⁶⁰ e nem às normas do direito internacional, outorgando para si a missão de “proteger” o mundo contra as forças “terroristas”.

Assim, o estado de exceção da guerra imperial, amparado prioritariamente na política de segurança dos Estados Unidos e na sua “excepcionalidade” na conjuntura contemporânea, justifica o biopoder global que é exercido de maneira onipresente e ininterrupta, desde as práticas mais grotescas de violência física – como aquelas verificadas nas prisões de Guatánamo ou de Abu Ghraib – ao monitoramento e, muitas vezes, desarticulação das redes produtivas da multidão. Estas redes operam a partir dos pressupostos do trabalho imaterial

⁶⁰ Dois bons exemplos são o Protocolo de Kyoto (que visa diminuir a emissão de gases que provocam o efeito estufa na atmosfera) e a Corte Internacional de Haya. No primeiro caso, o Governo Bush alegou que as medidas prejudicariam a economia do país. No segundo caso, existia um temor por parte do governo dos Estados Unidos de que diversos militares do país fossem culpados por crimes de guerra.

onde o fluxo contínuo de informação e conhecimento produzido coletivamente é um fator de fundamental importância.

Assim, cabe pontuar que a relação entre informação, conhecimento e poder sempre foi uma característica intrínseca ao capitalismo (ALBAGLI; MACIEL, 2011). Por um lado, “o conhecimento está conectado ao poder porque, de certa maneira, condiciona este poder, na medida em que vai corresponder às crenças partilhadas que podem legitimar ou lançar suspeita sobre ele” (MOULIER BOUTANG, 2011, p. 83). Há, obviamente, o lado oposto da moeda, quando “o poder equilibra essa dependência ao bloquear o acesso à informação – concebida como conhecimento amplamente disseminado – sobre e pela população (educação, política da linguagem e de todos os meios de comunicação)” (MOULIER BOUTANG, 2011, p. 83). Sendo assim, esse biopoder não pode dar-se ao luxo pragmático de simplesmente eliminar seus opositores – leia-se, a produção biopolítica da multidão –, na medida em que depende deles. Estas características são ainda mais fortes na era digital:

As novas formas de poder e controle funcionam em contradição cada vez mais acentuada com a nova composição social da população, servindo apenas para bloquear suas novas formas de produtividade e expressão. [...] trata-se, de qualquer maneira, de uma situação altamente contraditória, na qual as iniciativas dos poderes dominantes para manter o controle tendem a minar seus próprios interesses e sua autoridade (HARDT & NEGRI, 2005, p. 39).

O biopoder é, na realidade, um ato de afronta e tentativa de controlar a produção biopolítica. As estratégias por ele utilizadas nada mais são do que reações às insurgências contra o Império. Quando fazem uma espécie de genealogia das formas de resistência, Hardt & Negri (2005) detectam três formatos básicos: de estruturas militares centralizadas, oriundas da organização de grupos rebeldes dispersos, a resistência teria adotado posteriormente o formato da guerra de guerrilhas. Mas é a partir da organização em rede que as principais formas de insurgência contra a soberania imperial se articulam na contemporaneidade. Essa resistência em rede se organiza a partir de um esquema horizontal e concatenado com as dinâmicas pós-fordistas, a saber, o trabalho cooperativo e baseado no afeto, tendo como ferramenta fundamental as NTIC.

Descrita a maneira como os movimentos de resistência se organizam na atualidade (organização em rede), algumas pontuações são importantes a partir deste momento. É necessário distinguir bem claramente a noção contida no conceito de multidão das de outras perspectivas que também analisam estes novos fenômenos sociais que emergem no capitalismo contemporâneo. A primeira ponderação, um pouco mais genérica, diz respeito ao elemento de convergência dos indivíduos no momento da insurgência contra o poder

dominante. Nas duas formas anteriores de resistência (exército nacional e guerra de guerrilhas), o fator de agregação ainda girava em torno da noção de povo, coletividade circunscrita num determinado território, sob um comando central e representada pela síntese das multiplicidades diluídas num caldeirão identitário. Ao contrário, nas lutas em rede, o fator de agregação das inúmeras multiplicidades é o comum, traduzido no desejo de democracia (HARDT; NEGRI, 2000; 2005).

O projeto da multidão não trata de uma classe elitizada, circunscrita a um segmento social mínimo, como aquela descrita na teoria da classe criativa de Richard Florida. Segundo este autor, este segmento social mais produtivo é caracterizado essencialmente pela “excelente formação e [por ser] extremamente bem-pago, de cujo esforço as empresas dependem cada vez mais para obtenção de lucros e crescimento econômico” (FLORIDA, 2001, p. 2). Seria formada por um grupo supostamente plural — da tecnologia ao entretenimento, do jornalismo às finanças, da fabricação sofisticada às artes — e mesmo não se concebendo como uma classe unificada, os membros têm em comum um pensamento que valoriza instâncias como criatividade, individualidade, diferença e mérito. A grande concentração de membros dessa classe criativa, segundo a teoria de Florida, é um imperativo para o desenvolvimento de um determinado território.

O grande problema nesta formulação de Florida é a exclusão do cognitariado⁶¹, segmento social que está no cerne do capitalismo contemporâneo, caracterizando-se, este sim, como a verdadeira força criativa da qual o capitalismo depende para a geração de lucro (MOULIER-BOUTANG, 2011). É também determinista, na medida em que afirma que os territórios supostamente mais desenvolvidos devem ser compostos majoritariamente por essa classe produtiva.

Tampouco a multidão se trata de um projeto onde grupos de consumidores-cidadãos se articulam e criam vínculos identitários a partir das prerrogativas do mercado neoliberal (CANCLINI, 1995). A ruptura proposta no conceito da multidão é caracterizada por uma contestação radical ao biopoder. Nas palavras de Moulier Boutang: “radical porque chega até a raiz dos agenciamentos de poder; radical porque extremamente decidido” (MOULIER-BOUTANG, 2011, p. 88).

⁶¹Neologismo derivado de proletariado. Esse novo segmento social seria nada mais que “a face invisível da classe criativa de Richard Florida, o *caritariat* que produz e protege a vida e a saúde da população que reivindica acesso livre aos medicamentos genéricos e cobertura social generalizada, os que são explorados principalmente (mais-valia relativa) no nível 2, e acessoriamente (mais-valia absoluta) no nível 1”. (MOULIER-BOUTANG, p. 96, 2011).

O deslocamento que é proposto no conceito de multidão está concatenado com a classe polinizadora de Moulier-Boutang (2011, p. 94). Quando fala sobre a nova natureza do trabalho, o autor utiliza a imagem do trabalho das abelhas para ilustrar as novas questões derivadas das mudanças substanciais na esfera da produção. Além de produzirem o mel (produto final), as abelhas fazem por tabela o trabalho de polinização. Quando retiram o néctar para produzir o mel, fazem o transporte dos grãos de pólen de flor em flor. Estes grãos possuem a carga genética que originará novas sementes e, por consequência, novas flores. A biodiversidade da flora é fruto direto do trabalho de polinização das abelhas. Nesse novo paradigma, o mel representa a economia clássica. A polinização, as dinâmicas do capitalismo cognitivo, onde a “proporção entre o valor do output produtivo (mel) e o outcome (polinização) é de 1 a 350, ou de 1 a 1000 no mínimo”. (MOULIER-BOUTANG, 2007, p.1).

A lógica industrial – tão bem ilustrada pelo trabalho das formigas – é subvertida, passando o trabalho a ser não mais o mecanismo disciplinar de outrora, mas sim o celeiro de produção de novas subjetividades progressistas. O processo em si (polinização) gera mais valor de uso do que o produto final (mel). Esta nova conjuntura abre horizontes para a condução de políticas mais participativas e democráticas (wikipolítica), já que as instâncias da cooperação e do afeto são as bases deste trabalho no capitalismo contemporâneo (MOULIER-BOUTANG, 2011). Um interessante exemplo desse tipo de política é o Programa Cultura Viva⁶². Diferente da lógica das “indústrias criativas⁶³” – tecnocráticas e exógenas –, os pontos e pontões de cultura sinalizam para uma verdadeira parceria entre Estado e atores sociais, organizando-se em rede e entendendo corretamente a cultura como elemento estratégico de desenvolvimento no capitalismo contemporâneo, ao mesmo tempo em que dialoga com as dinâmicas e especificidades de cada localidade:

⁶² Os pontos e pontões de cultura são produto de uma parceria entre governo e sociedade civil, cujo objetivo principal é viabilizar a diversidade cultural brasileira a partir do apoio financeiro às iniciativas/projetos culturais de base. Foram instituídos no ano de 2004 e fazem parte do Programa Cultura Viva. A seleção é feita a partir de edital público. Se selecionado, o ponto de cultura recebe a quantia de R\$ 185 mil, divididos em cinco parcelas semestrais. Além dos pontos e pontões, o Programa Cultura Viva é composto por mais quatro ações principais: Cultura Digital, Agente Cultura Viva, Griô e Escola Viva.

⁶³ “Por indústrias criativas entende-se um conjunto de atividades econômicas relacionadas à geração de conhecimento e de informação tais como: publicidade, arquitetura, artes e antiquários, artesanato, design, moda, cinema e vídeo, música, artes performáticas, edição, *software* e serviços de informática, tevê e rádio. Esse setor heterogêneo mantém importantes relações econômicas com os setores de turismo, museus e galerias, patrimônio e esporte”. No entanto, “esse destino, que nada tem de divino ou de natural, não foi democraticamente discutido. Em tempos de capitalismo pós-industrial, o modelo das indústrias criativas não apenas soa anacrônico como aponta uma contradição: enquanto o termo “criativas” sugere a substituição da repetição industrial pela invenção sobre a qual se baseia a produção pós-industrial, o termo “indústrias” parecer insistir na redução do imprevisível à criação ao previsível de uma linha de montagem. E essa linha de montagem não se limita ao chão de fábrica mas se estende a toda a metrópole, integrando produção e consumo” (SILVA; SZANIECKI, 2010, p. 1).

Talvez as abelhas da Cultura prefiram polinizar de flor em flor (Pontos de Cultura) do que produzir mel para que a colméia (as indústrias criativas) o venda em potes. Ou os dois, a seu bel prazer e decisão! Enquanto indústrias criativas correspondem a um modelo desenvolvimentista, que articula produção e consumo, Pontos de Cultura são uma política pública polinizadora, que rima produzir com resistir à expropriação do comum (SZANIECKI & SILVA, 2010, p. 2).

Por último, é importante também pontuar o deslocamento do celeiro de produção da riqueza no capitalismo contemporâneo. No período industrial, a fábrica reclusa era o centro da produção. Além disso, era no limite dos seus muros onde se encontrava a classe operária, elemento referencial para os movimentos de resistência. Na medida em que o capitalismo contemporâneo deixa de produzir lucro a partir do controle dos meios de produção e passa a capturar a riqueza produzida pelas dinâmicas de cooperação do trabalho imaterial, o grande centro para onde convergem as riquezas passa a ser a metrópole contemporânea, já que concentra nas suas dinâmicas a maior parte da produção biopolítica.

Assim, a multidão possui algumas características ímpares que a diferenciam de outros tipos de modelos de resistência (HARDT; NEGRI, 2005): a) é o sujeito comum do trabalho por onde o capital tenta se organizar e se desenvolver a partir da expropriação do trabalho por ela produzido; b) supera o modelo da luta de classes de Marx. Não é necessário se unir em torno de uma classe principal – no caso, a do proletariado – para tomar o poder. As multiplicidades devem aflorar e se fazerem ver no processo.

A multidão é composta de um conjunto de singularidades – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente. As partes componentes do povo são indiferentes em sua unidade; tornam-se uma identidade negando ou apartando suas diferenças. As singularidades plurais da multidão contrastam, assim, com a unidade indiferenciada do povo [...].A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na diferença), mas naquilo que tem em comum”. (HARDT & NEGRI, 2005, p. 139-140).

3.3.2 – A produção do comum e o desejo de democracia

Esta última seção sugere algumas pistas no que diz respeito à produção do comum, elemento fundamental do projeto da multidão. Após uma definição mais genérica do “comum”, é feita uma descrição sobre o comunismo – aproximando o termo do sentido original e desvinculando-o de conotações ideológicas que adquiriu ao longo da história. Nestes termos, comunismo significa uma alternativa à antiga dicotomia entre o público (Estado) e o privado (mercado) (HARDT, 2010). A saída dessa dicotomia público/privado

passa pela superação de um direito incompatível com a conjuntura contemporânea do trabalho imaterial, que nada mais faz do que legitimar as ações tanto do mercado como do Estado. Essa superação passa pela formulação de um direito do “comum” (NEGRI, 2011). Para afunilar mais ainda a discussão, trago a noção de autoria como uma temática de fundo importante para compreender os impasses que circulam a liberação VS regulação dos *commons* no capitalismo cognitivo (CINTRA, 2011). Por último, alguns exemplos práticos das lutas contemporâneas envolvendo o “comum” (COCCO, 2011).

Hardt (2010) explica que a recente crise do capitalismo neoliberal trouxe várias críticas de segmentos tanto da esquerda como da direita ao poder do capital. Um dos mais importantes questionamentos neste sentido é aquele que afirma a necessidade de uma terceira alternativa entre o caminho keynesianista/socialista e o caminho do capitalismo neoliberal. Esta alternativa seria o comunismo, entendido nos termos de Hardt – a partir de uma releitura de Marx – como a liberação do “comum” a partir de uma luta da propriedade compartilhada contra a propriedade privada. O comum aqui se trata basicamente de duas grandes categorias: a) comum natural – água, ar, terras, florestas e etc.; b) comum artificial – toda a produção baseado na inteligência coletiva da humanidade como idéias, imagens, conhecimentos e etc.

Comunismo, nos termos aqui propostos, consiste na liberação do “comum”, na abolição da propriedade privada, diferente do comunismo vulgar, que ainda mantém a noção de propriedade no seu caráter público. É a partir da centralidade do “comum” no atual contexto da produção capitalista que surge uma possibilidade real de um projeto comunista nos termos aqui propostos.

Um primeiro grande passo para o projeto de liberação do “comum” é a reformulação do direito vigente. Este, mais do que fortalecer as dinâmicas biopolíticas, acaba por estabelecer a possibilidade da privatização do comum a partir de monopólios sobre sua exploração. Exemplos não faltam desse tipo de legislação, do *copyright* às patentes médicas. Fato é que a facilidade cada vez maior para difundir os conhecimentos produzidos torna essas leis obsoletas e, em muitos casos, impraticáveis.

Negri (2011) aponta a necessidade de desobstrução do fluxo do “comum” a partir de mudanças substanciais na esfera do direito. Se por um lado os conchavos jurídicos permitem, por meio de uma legitimação legal, a expropriação do “comum” produzido de maneira cooperativa, por outro lado é cada vez mais difícil fazer valer a obediência a essas regras, na medida em que compartilhamento e difusão dos imateriais estão cada vez mais à margem do controle capitalista.

Os entraves remanescentes aos fluxos da produção do “comum” passam necessariamente pela permanência desse controle da produção biopolítica a partir de mecanismos jurídicos. Para que ocorra uma mudança substancial nesse sentido, desobstruindo esses fluxos, é necessária uma nova concepção de direito, mais alinhada às dinâmicas da natureza do trabalho imaterial. Negri (2011) sugere algumas pistas para estas mudanças:

- 1) Uma legislação, para evitar os oligopólios econômicos que se verificam hoje, deve necessariamente passar pelo incentivo à expansão e ao livre trânsito da produção do “comum”. O direito hoje é fundamentado na figura do indivíduo-proprietário, servindo essencialmente como uma ferramenta de legitimação para questões de propriedade (mercado) e de soberania (Estado), sequer tocando a questão do “comum”;
- 2) Quando descreve a forma de funcionamento da legislação soviética, Negri pontua dois aspectos principais: a) a vida econômica se desenvolve de forma pública (programas gerais, planos de produção e distribuição); b) existe uma ligação entre as unidades econômicas que realizam essas atividades. Se por um lado não se trata aqui de uma apologia do planejamento estatal de gerenciamento público nos moldes da ditadura soviética, a segunda opção, na medida em que privilegie autonomia econômica, cooperação e interação, sugere importantes pistas rumo ao “comum”;
- 3) A superação da crise do capital rumo a uma produção do “comum” deve passar necessariamente pelo reconhecimento imediato de que essa crise é fruto direto da expropriação dos frutos da produção coletiva e cooperativa. A superação dessa crise deve vir a partir da construção de novos direitos de propriedade sociais e de bens comuns;
- 4) Se o direito tradicional não pode definir o “comum”, como a governança pode aproximar-se dele? Negri sugere a linha do Commonwealth como alternativa:

Longe de propor processos de reconhecimento puro ou de apropriação da estrutura e das figuras do “comunismo de capital” e seu Estado, esta linha de pensamento sugere conceber os processos de governança como instrumento de ulterior desestruturação do direito tradicional e, em segundo lugar, objetiva procurar, no interior dessa desestruturação, a emergência de novas figuras de cooperação produtiva (NEGRI, 2011, p. 7).

Essa tentativa de desarticulação do direito formal rumo ao “comum” contou com experiências interessantes na gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura. A opção pelas licenças flexíveis de propriedade intelectual *creative commons*, por exemplo, no site do MinC apontaram uma clara tendência de alinhamento daquela gestão com os pressupostos de políticas democráticas que rumam para a liberação do fluxo do “comum”.

Cintra (2011) discute a noção de autoria como elemento fundamental para entender os principais pontos que norteiam hoje o impasse da regulação VS liberação dos *commons* (utiliza o termo no original em inglês) no capitalismo contemporâneo. De fato, esta categoria já vinha sendo questionada por Barthes e Foucault ainda nos anos 60. Se por um lado Barthes (apud CINTRA, 2011) decreta a “morte do autor”, Foucault (apud CINTRA, 2011) afirma que esta figura exerceu diferentes funções no decorrer da história. Um ponto, no entanto, seria fundamental para compreender sua configuração atual: a autoria ganha contornos de trabalho individual a partir de uma necessidade que o poder tinha de punir os discursos subversivos, ou seja, os “autores” de textos de insurgência.

Quando Cintra relata historicamente os deslocamentos na noção de autoria, ficam claras que essas mudanças em cada período estavam diretamente vinculadas com a necessidade do poder em regular a produção e circulação dos discursos. Assim, se por um lado a noção de autoria como algo individual praticamente inexistia na idade média – na medida em que os textos eram produzidos a partir dos pressupostos da tradição e considerados propriedade comum, tendo a figura de Deus como toda a fonte de inspiração –, esta noção começa a mudar quando chega o romantismo. A inspiração de caráter transcendental dá lugar à noção de autor como um gênio criador. Nesta perspectiva, vida e obra andam juntas. O trabalho, originário da subjetividade única do gênio criador, tem de ser remunerado. Estariam lançadas as bases para o moderno direito autoral.

É fato que a produção de informação e conhecimento é baseada cada vez mais no trabalho cooperativo de singularidades interligadas em rede. Essa característica-chave faz com que a noção de autoria, assim como apreendida no romantismo, seja muito questionada. Esse caráter de cooperação está bastante explícito, e a dinâmica da internet – com suas novas formas de circulação, produção, cooperação e compartilhamento – desestabiliza antigas formas de regulação destes bens. Neste sentido, os movimentos de contra-insurgência utilizam várias estratégias no sentido de manter o controle, desde as leis de copyright, passando pelo desenvolvimento de um aparato tecnológico anti-pirataria e culminando no ponto crítico de punições diretas aos usuários da Web 2.0, previstos em tratados como o Acordo Comercial Anticontrafação (ACTA)⁶⁴. Interessante é constatar que todas essas estratégias de contra-

⁶⁴ Acordo sigiloso feito entre os governos de Estados Unidos, Japão, Suíça, União Europeia, Austrália, Canadá, Coreia do Sul, Emirados Árabes Unidos, Jordânia, Marrocos, México, Nova Zelândia e Singapura, que buscava estabelecer parâmetros universais para defender direitos de propriedade intelectual, e incluía uma forte vigilância aos fluxos de conteúdo na internet e severas punições aos “infratores”. Foi rejeitado pelo parlamento europeu em 03/07/2012.

insurgência do biopoder estão amparadas na velha noção de autoria concebida no romantismo, claramente incompatível com a lógica contemporânea do trabalho imaterial.

É ainda importante ressaltar nesse novo contexto a disputa interna de empresas inseridas dentro do capitalismo que aponta o aspecto contraditório que hoje norteia esse sistema. Se há empresas que ainda traçam suas estratégias a partir de uma perspectiva de monopólio da produção do conhecimento e informação – ver caso da indústria fonográfica, cinematográfica e editorial –, há os casos de companhias que assimilaram a lógica do capitalismo contemporâneo, incentivando, na medida em que dependem dele, o livre fluxo da produção de conhecimento para sua posterior captura – os exemplos de Google e Facebook são emblemáticos.

Estes conflitos e contradições internas do capitalismo abrem alternativas para vários movimentos de insurgência. Um primeiro aspecto interessante a ser ressaltado é a desobediência civil no que diz respeito às leis de propriedade intelectual. É cada vez mais difícil aplicar essas leis num contexto de uma internet cada vez mais interativa⁶⁵. Ao mesmo tempo, é inquestionável o uso de algumas plataformas virtuais como ferramentas nos movimentos de insurgência, ainda que a intenção dos gestores destas plataformas não seja necessariamente o de fazer uma oposição à política imperial.

Neste sentido, são muitos os movimentos recentes de insurgência que questionam de maneira veemente a ordem imperial. Da Primavera Árabe às manifestações espanholas contra o capitalismo. Da ocupação do coração financeiro do mundo, em Wall Street, aos movimentos dos *piqueteros* na Argentina. No fim, pode-se afirmar que a moeda comum que trespassa todos esses movimentos é o desejo de rompimento com a ordem imperial. Esse rompimento passa necessariamente pela radicalização da democracia. No Brasil, estas manifestações estão presentes em diversos segmentos. Seu êxito pode conduzir a uma consolidação das instituições do “comum” em detrimento da soberania imperial:

Os índios que resistem a Belo Monte, os moradores que defendem suas comunidades no Rio de Janeiro, os operários que se revoltam em Jirau, os ativistas dos Pontos de Cultura, dos pré-vestibulares e da cultura digital afirmam em suas lutas as dimensões produtivas da vida. Nesse sentido, as biolutas são, ao mesmo tempo, produtivas e reivindicativas. Na luta contra a fragmentação, elas produzem o comum: os territórios da mestiçagem entre cultura e natureza; a cidade dos pobres; um emprego decente; a rede dos movimentos culturais; o trabalho de amor dos professores dos pré-vestibulares, dos animadores dos Pontos de Cultura e dos hackers que

⁶⁵ Neste caso, trata-se da WEB 2.0. Apesar de não haver consenso sobre este termo, cunhado por Tim O’Reilly (2005), ele designa, grosso modo, uma nova fase da internet onde aspectos como interatividade, participação, intercâmbio, colaboração, redes sociais, base de dados passam a ter um papel central, possibilitando uma atuação mais interativa entre os usuários (GALLEGO, 2011, p. 52).

colaboram gratuitamente em rede. Em contrapartida, indicam uma batalha fundamental, aquela do reconhecimento da dimensão de classe da “classe C”: não uma faixa de consumidores definidos pelas curvas do poder de compra de “mundos” impostos pelo capital, mas o trabalho dos pobres que produz uma nova terra e um novo povo: sua cultura, brasileira e antropofágica. Dos êxitos dessa batalha em prol do reconhecimento das dimensões produtivas da vida dependerá, pela instituição de uma Biorenda (uma Renda Universal de Existência), a solidificação das instituições do comum (COCCO, 2011, p. 2).

A hipótese deste trabalho, como já afirmado em momento anterior, é que as estratégias utilizadas pelos atores da música independente do Brasil estão inseridas neste conjunto de lutas que eclodem em vários pontos do globo a partir das oportunidades abertas pela emergência de um capitalismo cognitivo. Ainda que munidas de aspectos contraditórios em determinados momentos, a nova configuração da música independente no Brasil mostra um alinhamento às dinâmicas produtivas do paradigma econômico contemporâneo. No entanto, antes da análise detalhada destas ações a partir do estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza, descreverei minuciosamente no capítulo a seguir o objeto de estudo deste trabalho, tendo como referência três tópicos principais: a estrutura do Circuito Fora do Eixo (com ênfase à Frente Musical), da Rede Brasil de Festivais Independentes e, finalmente, da Feira da Música de Fortaleza.

CAPÍTULO III – O CIRCUITO FORA DO EIXO

O presente capítulo propõe uma análise do Circuito Fora do Eixo a partir da sua disposição territorial e das suas frentes de trabalho. Nesse percurso, foi enfatizada a passagem de um ativismo que tratava exclusivamente de questões referentes à música independente brasileira para um movimento social de dimensões amplas, cujas estratégias de trabalho sugerem, além do reconhecimento das oportunidades abertas no capitalismo cognitivo, um alinhamento com os principais movimentos de contestação que surgem hoje em diversas partes do mundo. No final, além de elencadas algumas dessas estratégias adotadas pelo CFE, foram levantadas e discutidas as principais críticas ao modo de atuação da rede.

4.1 – Do ativismo em torno da música independente ao movimento social em rede

Antes de partir para a descrição propriamente dita do modo de organização do CFE, é necessário frisar que esse foi um dos pontos mais delicados nesta pesquisa, tendo em vista que as atividades e a morfologia da rede estão em constante mutação. Essas mudanças podem ser sintetizadas, sobretudo, nas constantes variações do seu organograma. Portanto, é importante pontuar que a estrutura que agora descrevo ao redigir esta dissertação (muito provavelmente) pode já não ser a mesma no momento da defesa. As informações aqui contidas têm como fonte principal o Diário Oficial Fora do Eixo, principal ferramenta de sistematização dos dados desta rede; a Wiki Fora do Eixo, página de construção colaborativa onde membros dos coletivos e o público em geral podem inserir informações sobre o CFE, além de informações colhidas a partir dos depoimentos de alguns dos membros mais ativos da rede.

Como já ressaltado em momento anterior desta pesquisa, o CFE surgiu no final do ano de 2005, a partir da articulação de quatro coletivos culturais das cidades de Cuiabá (MT), Uberlândia (MG), Londrina (PR) e Rio Branco (AC). Trabalhando inicialmente com a linguagem da música, os agentes tinham como metas principais: a circulação de artistas; o intercâmbio de tecnologias sociais, que seriam replicáveis e readaptadas para as dinâmicas específicas de cada território e o escoamento de produtos que privilegiasse a nova rota que estava sendo estruturada fora do eixo RJ-SP. Nesse primeiro momento, uma das ações mais robustas do CFE foi atuar de forma intensa na criação da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin). É importante ressaltar que, já no ato de fundação da entidade, havia vários festivais ligados aos coletivos do CFE⁶⁶.

⁶⁶ Calango (MT), Jambolada (MG), Varadouro (AC), dentre outros.

A expansão territorial veloz veio acompanhada da incorporação de novas linguagens artísticas e sociais. Dos quatro coletivos que iniciaram os trabalhos no final de 2005, o CFE chegou à marca de 106 coletivos espalhados em 25 unidades federativas e seis países da América Latina, no início de 2011. O diálogo constante com outros segmentos da sociedade civil organizada se dava em várias instâncias – desde a participação ativa em manifestações, como a marcha que reivindicava a legalização da maconha⁶⁷, até o programa *Cidade que Queremos*, espaço de discussão das propostas dos candidatos às prefeituras das grandes cidades brasileiras nas eleições municipais de 2012⁶⁸. Além desses fatores, a entrada “no eixo” foi consolidada a partir da instalação da Casa Fora do Eixo – São Paulo (Cafe-SP), no início de 2011.

Quando indagado sobre a passagem de uma rede de coletivos que trabalhava especificamente com questões relacionadas à música para um movimento social de dimensões amplas, Pablo Capilé, uma das principais lideranças do CFE, explica que a transição não se deu de uma maneira planejada. Mais do que um ordenamento previamente estruturado, as mudanças no CFE são fruto de uma adequação às necessidades que iam surgindo à medida que a rede se expandia:

Nós entendíamos que o que estávamos desenvolvendo estava batendo num teto se nós trabalhássemos especificamente com a música, que era uma tecnologia que estava se sofisticando ao ponto de poder dialogar com vários outros segmentos. Então, esse limite, batendo no teto, somado aos próprios princípios e valores da galera da rede, e a necessidade de ampliar a estrutura para que pudéssemos continuar dando conta das coisas que estávamos fazendo, fizeram com que operacionalmente essa migração acontecesse. Não foi uma migração planejada. Foi em cima da necessidade (CAPILÉ, 2012).

Portanto, a rápida expansão do CFE não está ligada somente à chegada da rede a novos territórios a partir do seu trabalho com uma linguagem específica, mas, sobretudo, à percepção de que as principais reivindicações de diversos segmentos organizados da sociedade possuíam vários pontos em comum, e que a articulação política baseada num trabalho cooperativo seria essencial para a sobrevivência de todos. Assim, por exemplo,

⁶⁷ Os manifestantes que participaram da marcha que reivindicava a descriminalização da maconha, ocorrida em abril de 2011 na cidade de São Paulo, sofreram dura repressão policial na ocasião. Como resposta, foi organizada a Marcha da Liberdade, com participação ativa do CFE. Esse assunto será discutido com mais detalhes no último tópico deste capítulo.

⁶⁸ No âmbito específico dessa ação vale ressaltar a campanha encabeçada pelo CFE junto a outros movimentos, intitulada “Amor sim, Russomanno Não”, contra a candidatura de Celso Russomanno (PRB) à Prefeitura de São Paulo.

quando a música independente inicia um processo de fortalecimento a partir da atuação da Abrafin, o nível de desenvolvimento alcançado gera demandas e expectativas que, para serem consolidadas, deveriam, necessariamente, dialogar com outras linguagens artísticas e sociais.

Num breve resumo preliminar, é possível descrever o desenvolvimento do CFE a partir do seguinte esquema: a) indivíduos de um mesmo território se conectam e passam a desenvolver tecnologias sociais no âmbito específico daquela localidade. Está formado o *coletivo*; b) à medida que o coletivo se estrutura e passa a produzir ações exitosas no seu território, surgem cada vez mais demandas, exigindo que o coletivo passe a se conectar com outros coletivos e promova a troca dessas tecnologias sociais. Está formada a *rede*; c) à medida que a rede se estrutura e ganha corpo, há a necessidade de se conectar com outras redes a partir da construção de pontes mais sólidas que possam promover essas conexões. Nas palavras de Capilé:

Quando nós começamos, tínhamos de conectar eu com você. Depois que eu me conectei com você, nós formamos um coletivo. Depois, deveríamos conectar coletivo com coletivo. Depois que os coletivos se conectaram, eles se transformaram numa rede. Depois, o desafio virou “como conectar rede”. Aí, nós tivemos que buscar pontes para estas redes. Nós começamos a diagnosticar quais eram as ações comuns destas redes. Formação, todas têm? Todas! Sustentabilidade, todas têm? Todas! Articulação, todas têm? Todas! Comunicação, todas têm? Todas! Então, vamos criar simulacros disso tudo para desenvolver ações focadas nestas pontes. Então, é daí que nasce o PCult, nasce a UniCult, nasce o Banco, e nós precisávamos sofisticar o caminhar dessas pontes para que o Fora do Eixo dialogasse com a CUFA, dialogasse com os povos de terreiro, dialogasse com os Pontos de Cultura etc. Quando os simulacros vão surgindo, vai politizando mais os debates e operacionalmente a injeção daquele conteúdo foi transformando o que era o movimento de um setor e de uma linguagem num movimento social (CAPILÉ, 2012).

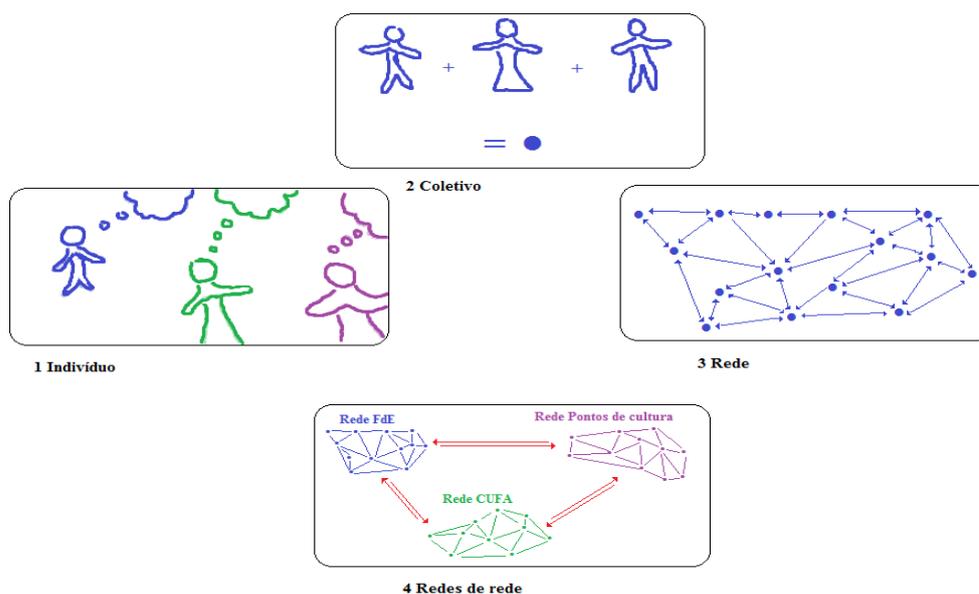


Figura 1: esquema representativo do desenvolvimento do Circuito Fora do Eixo

Feitas essas considerações iniciais, passemos ao modo de organização do CFE. No que diz respeito às instâncias de representação espalhadas pelos territórios onde a rede está presente, o CFE é composto por: pontos fora do eixo (PFE), pontos parceiros (PP) e pelas casas fora do eixo (CAFE). No que diz respeito às frentes de trabalho, são três divisões: frentes temáticas, frentes mediadoras e frentes produtoras.

4.2 – Pontos Fora do Eixo, Casas Fora do Eixo e Coordenações:

Os pontos Fora do Eixo (PFE) são entidades ou movimentos sem fins lucrativos responsáveis pelas ações do CFE em determinado território. Os objetivos básicos de um PFE são promover iniciativas baseadas nos valores e princípios da rede e conectar novos agentes/instituições interessados em integrar o CFE. Além dos PFE, existem os Pontos Parceiros (PP), organizações formais ou informais de qualquer natureza jurídica, que podem se enquadrar nas seguintes categorias: pontos de distribuição, pontos de mídia e pontos de pesquisa. No âmbito dos PFE, é importante destacar que a comunicação entre os diversos pontos é facilitada por coordenações em nível estadual, regional e nacional, que são formadas pelos coletivos com maior força de trabalho dentro da rede.

De acordo com o último levantamento disponível dos números de PFE (2011)⁶⁹, existem 106 pontos espalhados por todas as unidades federativas brasileiras (exceto o estado do Maranhão) e por diversos países da América Latina.

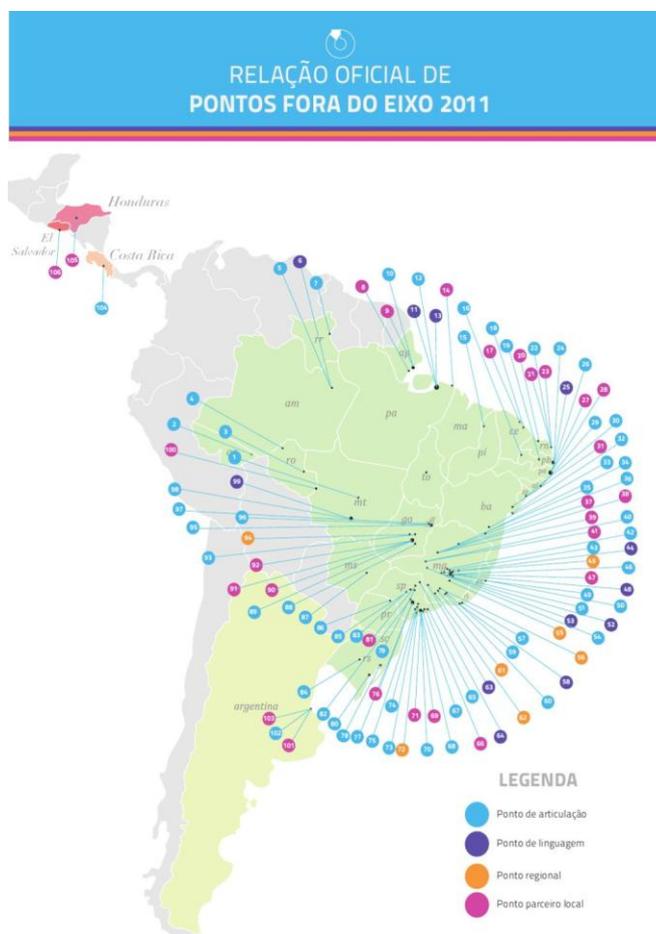


Figura 2: Pontos Fora do Eixo (2011)

Para melhor visualização de como surge e atua um PFE, trago como exemplo o coletivo que atua no Piauí, estado onde resido atualmente. Criado a partir de uma articulação feita na Feira da Música 2012⁷⁰, o Coletivo Porto Salgado, situado na cidade de Parnaíba – 360 km ao norte de Teresina –, surge a partir das demandas de alguns artistas e movimentos sociais da cidade. Desde o início, a ideia era que o coletivo fosse uma ferramenta que servisse

⁶⁹ No período de escrita dessa fase da dissertação (dezembro de 2012), foi iniciado um grande levantamento cujo objetivo era atualizar os números referentes aos coletivos e à força de trabalho empregada na rede. Os resultados devem ser divulgados em breve no Diário Oficial Fora do Eixo.

⁷⁰ O coletivo do Piauí surgiu a partir de conversas iniciadas em agosto de 2012, por ocasião do Encontro Internacional da Música, espaço dentro da Feira da Música de Fortaleza destinado à formação e que serve também como plataforma para articulação entre os agentes de cultura que participam do evento. O papel da Feira da Música de Fortaleza como ferramenta de viabilização de ações no âmbito da cultura será discutido de maneira mais detalhada no último capítulo.

para promover tanto a articulação política entre agentes e outros segmentos como ações concretas no intuito de fomentar a produção cultural do território. Nesse sentido, o primeiro passo foi reunir um grupo de membros – tanto pessoas físicas como jurídicas – e fundar uma associação sem fins lucrativos⁷¹. A sede do coletivo – que funciona como um bar durante a noite – imediatamente passa a promover eventos que tenham como temática a produção artística de cunho autoral da cidade e adjacências. Após a “filiação”⁷², ocorrida em outubro de 2012 em Vitória da Conquista (BA), por ocasião do Congresso Fora do Eixo da Regional Nordeste, uma das colunas⁷³ do CFE é enviada à cidade de Parnaíba para auxiliar no treinamento e qualificação dos agentes da cidade a partir de oficinas que abordavam diversas temáticas – desde a elaboração de projetos e prestação de contas até sonorização para pequenos ambientes.

É importante frisar que, no âmbito dos PFE, cada coletivo tem autonomia para estabelecer seu modo de organização, suas frentes de trabalho prioritárias e desenvolver suas próprias tecnologias sociais para posterior compartilhamento no banco de dados da rede. As ações do coletivo são pensadas a partir das demandas específicas do território onde está inserido, e não a partir de diretrizes pré-estabelecidas pela rede.

Já as casas fora do eixo (Cafe) são espaços onde agentes de vários PFE, além de membros fixos da casa, convivem em tempo integral. Nesses locais, os membros experimentam uma nova forma de aprimoramento e criação constante de novas alternativas para viabilizar a produção cultural a partir da convivência numa residência que é, ao mesmo tempo, o ambiente de trabalho. Sobretudo, as Cafe são espaços de formação livre baseadas no fluxo contínuo de conhecimentos que é trocado constantemente entre os membros que compõem o corpo fixo da casa e os demais membros de coletivos de outros pontos do país

⁷¹ Sem fins de acumulação de capital para os seus membros. A associação se encontra em fase de aprovação do estatuto – que foi adaptado do estatuto da Casa Fora do Eixo Minas – e será composta por uma diretoria-executiva e um conselho fiscal. Os membros possuem perfis variados, desde pessoas físicas até pessoas jurídicas, estando incluídos nesse segundo grupo um motoclube, uma associação de músicos, um fotoclube, uma agência de ecoturismo e uma produtora que trabalha a música autoral na cidade.

⁷² O processo de filiação do CFE ocorre nos congressos regionais e é feito a partir de uma espécie de “auto-proclamação”, onde o representante do coletivo, na plenária final, assume a responsabilidade de desenvolver as atividades no seu território a partir dos princípios e valores da rede. Não existe burocracia envolvida no processo, apenas a palavra do representante do coletivo.

⁷³ Formada em novembro de 2012, a *Coluna Diabo Grande* passou também pelos municípios cearenses de Quixadá e Sobral. Desenvolveu ações de formação, auxiliou na articulação dos membros dos coletivos com instâncias que atuam no âmbito da cultura e ajudou a reforçar os laços entre os agentes destes municípios e a coordenação regional. As atividades da coluna eram encerradas com apresentações das bandas Macaco Bong (MT) e Aeromoças e Tenistas Russas (SP), que estavam circulando na região Nordeste.

que participam de programas de formação, hospedagem solidária ou a produção colaborativa de algum evento encabeçado pela casa. Atualmente, as Cafe que possuem mais força de trabalho dentro da rede estão situadas em São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte e Fortaleza.

Para o entendimento de como se estrutura uma Casa Fora do Eixo, trago como exemplo a Cafe-SP, fundada no início de 2011 e primeira experiência do tipo no CFE. Situada no bairro da Liberdade, a Cafe-SP é composta por um corpo de dezesseis membros organizados a partir das seguintes funções estratégicas: Música, Sustentabilidade, Universidade Livre Fora do Eixo, Partido da Cultura e Mídia. Além deste corpo fixo, a Cafe-SP disponibiliza vagas para outros membros do CFE a partir dos editais permanentes de vivência⁷⁴.



Figura 3: Instalações da Casa Fora do Eixo São Paulo

4.3 – Frentes de Trabalho

Frentes Temáticas

São as linguagens artísticas, culturais e sociais que compõem o CFE. De uma maneira geral, as frentes temáticas são os eixos norteadores que definem os campos de atuação da rede. São elas:

- a) **Música:** compreende as ações focadas no fortalecimento da nova música independente brasileira. Consiste na primeira linguagem trabalhada pelo CFE. A frente desenvolve atividades que vão desde a circulação de artistas através da Rede Brasil de Festivais, estruturando turnês e rotas de circulação, passando também pela composição de rotas de distribuição dos produtos e promovendo a formação e capacitação de pessoal técnico. Essa frente será discutida de maneira detalhada nas próximas seções deste

⁷⁴ Um dos editais de vivência da Casa Fora do Eixo Nordeste está como anexo no final deste trabalho.

trabalho a partir da explanação sobre o modo de funcionamento da Rede Brasil de Festivais e da Feira da Música de Fortaleza;

- b) **Fora do Eixo Software Livre (FESL):** responsável pelas ferramentas tecnológicas utilizadas pelo CFE (dispositivos de teleconferência, edição de vídeo, gravação de som, dentre outros), a frente parte do princípio de que se deve adotar, sempre que possível, as soluções baseadas nos pressupostos do movimento de software livre⁷⁵;
- c) **Clube de Cinema:** É a frente que envolve os agentes que trabalham com o audiovisual na rede. Surge no final do ano de 2009, a partir de uma articulação no II Congresso Nacional Fora do Eixo. A principal ação do Clube de Cinema é a realização da SEDA – Semana do Audiovisual, que consiste num festival que promove uma mostra de novos filmes independentes, painéis de debates, a circulação de profissionais e a integração com outras linguagens artísticas. A primeira edição da Seda ocorreu em Cuiabá, no ano de 2006. Hoje, o festival já é realizado em 35 cidades brasileiras;
- d) **Partido da Cultura (PCult):** Mobilização suprapartidária que ganhou forma no período das eleições de 2010 e que visa identificar e apoiar candidatos que no seu programa político tenham pautas comprometidas com as demandas dos movimentos culturais. Ainda que adote essa nomenclatura, não se trata de um partido político nos termos convencionais.
- e) **Fora do Eixo Letras:** frente do CFE que trabalha a palavra nas suas diversas modalidades – escrita, falada, visual, sonora, multimídia, interativa, dentre outras tipologias;
- f) **Palco Fora do Eixo:** frente responsável por promover as artes cênicas e corporais do CFE. Estão incluídas nesse conjunto as linguagens da dança, do teatro, do circo, dentre outras manifestações. Também promove turnês de circulação dos artistas e encontros de formação. Em 2011, esta frente realizou 21 festivais, 19 oficinas de formação e a circulação de mais de 130 artistas;
- g) **Nós Ambiente:** Frente responsável pelo planejamento de sustentabilidade socioambiental dos coletivos do CFE. Iniciada em 2011, a frente surge com um plano de ação cujo objetivo principal é construir um espaço de reflexão crítica sobre a

⁷⁵ O software livre está ligado mais à liberdade de modificação, execução e distribuição do que de gratuidade. Nesse sentido, obras comerciais também podem ser enquadradas nessa categoria. As quatro características básicas de um software livre são: a) liberdade de executar o programa para qualquer propósito; b) liberdade de estudar o programa e adaptá-lo para necessidades específicas do usuário; c) liberdade de redistribuição de cópias; d) liberdade de aperfeiçoar o programa e repassar para outros usuários. O acesso ao código-fonte é condição fundamental para o software livre. Disponível em: <http://softwarelivre.org/portal/o-que-e> Acesso em 13/03/2013

questão do meio ambiente, elaborando estratégias a partir da organização de um cardápio de ações;

- h) **Poéticas Visuais:** é a frente que trabalha questões relativas às artes visuais nas suas mais variadas manifestações – pintura, desenho, fotografia, grafite, vídeo-arte, webarte, dentre outras. Os principais projetos desta frente são o **Expo Virtual Grito Rock**, que visa integrar artes visuais e música a partir da exposição dos trabalhos de artistas dessa linguagem no maior festival integrado de música do mundo – o Grito Rock. Além disso, essa frente produz a catalogação dos artistas visuais integrados ao Circuito Fora do Eixo;

Frentes Produtoras

São as instâncias responsáveis pela execução dos projetos elaborados pelas frentes temáticas. É a partir do trabalho dessas frentes que as demandas dos coletivos são colocadas em prática.

- a) **Intercâmbio:** é a frente responsável pela circulação dos artistas/agentes ligados às mais diversas linguagens do CFE. Algumas das principais ações dessa frente são as Turnês Fora do Eixo, as Noites Fora do Eixo, o Grito Rock e a Semana do Audiovisual – Seda.
- b) **Distro:** responsável pela distribuição dos produtos dos artistas ligados aos coletivos do CFE. Dentre as principais ações desta frente estão o selo virtual de distribuição Compacto REC, a Banquinha Fora do Eixo, que distribui produtos nos coletivos e nos principais eventos da rede, além da parceria com o site DF5, distribuidor on-line de filmes.
- c) **Agência:** Auxilia bandas que já mantêm projetos de autogestão e que são indicadas pelos próprios coletivos. Tem como objetivos principais a estruturação de turnês, assessoria de imprensa e comunicação e auxílio logístico e técnico. Alguns dos principais novos artistas da música independente brasileira já passaram pela agência, dentre os quais estão Macaco Bong (MT), Porcas Borboletas (MG), Mini Box Lunar (AP), Nevilton (PR) e Cascadura (BA);

- d) Tecnoarte:** Essa é a frente responsável pela tecnologia aplicada ao palco e ao estúdio. Registra os concertos, lança bootlegs⁷⁶, disponibiliza projetos e manuais de gravação, mapeia os riders técnicos utilizados pelos agentes da rede, dentre outros;

Frentes Mediadoras:

Também chamadas de simulacros, são as frentes responsáveis pela mediação entre os trabalhos desenvolvidos pelas frentes temáticas e as frentes produtoras. São as instâncias que elaboram os mecanismos de sistematização, mapeamento, pesquisa, execução e sustentabilidade da rede.

- a) Banco Fora do Eixo:** essa instância é responsável pelas ações de sustentabilidade da rede. Promove desde mapeamentos e pesquisas para sistematização de dados até o auxílio para a criação de moedas complementares. Alguns dos principais arquivos disponíveis são: banco de CNPJ's da rede, banco de atas, banco de patrocinadores, banco de editais, banco de projetos, dentre outros;
- b) Universidade Fora do Eixo:** essa frente surge a partir da necessidade de sistematizar e difundir o conhecimento produzido pelo CFE. A partir da premissa da formação livre, tem também como intuito promover debates sobre novas formas de difusão do conhecimento. Elabora cartilhas, abre editais de vivência⁷⁷, estrutura colunas⁷⁸ por todo o país e organiza o Observatório Fora do Eixo, momento destinado à reflexão sobre os direcionamentos e ações da rede;
- c) Centro Multimídia:** trabalha a comunicação do CFE. O Centro Multimídia elabora a comunicação dos projetos institucionais através de ações que utilizam as

⁷⁶ Gravações de áudio ou vídeo não-oficiais que são distribuídas também de forma não-oficial, feitas geralmente por fãs desses artistas, muitas vezes sem o consentimento do titular da obra.

⁷⁷ São processos seletivos cujo objetivo é disponibilizar vagas para o intercâmbio de agentes de diversos pontos do país em locais estratégicos (uma casa fora do eixo, por exemplo) para o aprendizado conjunto e facilitado por membros mais tarimbados. Um destes editais será analisado em tópico específico do capítulo que trata a sobre a Feira da Música de Fortaleza.

⁷⁸ Missões de até 30 dias, em sua maioria realizada por grupos de gestores do CFE, programadas para passar por rotas estratégicas que incluem os pontos fora do eixo e cidades potenciais, cujos objetivos principais são acompanhar o desenvolvimento dos coletivos, mapear agentes, articular parcerias e conhecer novos cenários e realidades culturais.

redes sociais de internet, rádio, PosTV⁷⁹, assessoria de imprensa e design. Além disso, o Centro Multimídia faz o trabalho de capacitação com os Pontos Fora do Eixo no intuito de repassar os procedimentos utilizados por essa frente em âmbito nacional. É importante destacar as importantes repercussões de algumas ações do CFE a partir de um eficiente trabalho nas redes sociais da Internet (principalmente o Twitter e o Facebook)⁸⁰ ;

- d) Partido:** Aprofundando a experiência do Partido da Cultura (PCult), trata-se de um movimento suprapartidário. O CFE também fundou seu próprio “partido” em 2012. É a instância de representação dentro do PCult (além do CFE, reúne representantes de diversos movimentos sociais).

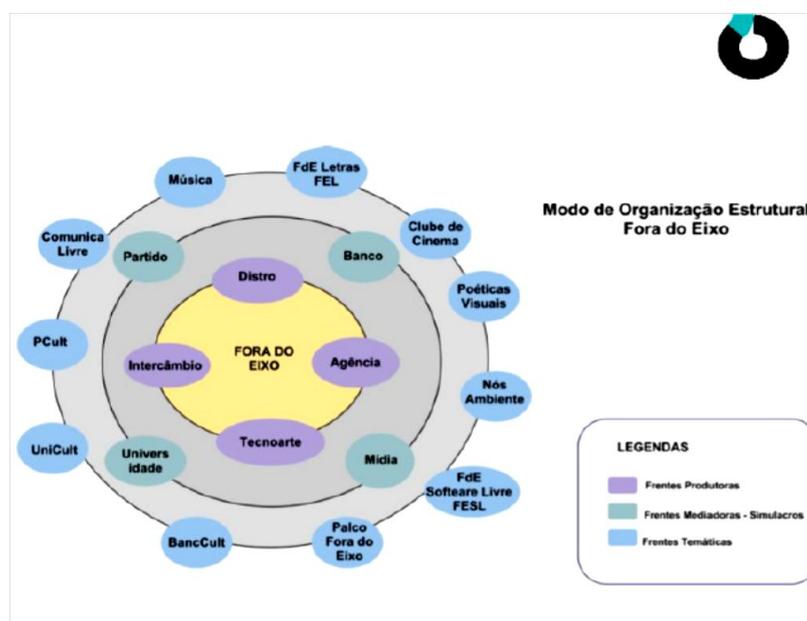


Figura 4: Organograma do Circuito Fora do Eixo

É importante ressaltar que as ações de cada frente, ainda que possuam objetivos prioritários e demandas diversas, são articuladas conjuntamente. Assim, um evento de uma linguagem específica como a Feira da Música de Fortaleza, por exemplo, se transforma num laboratório de formação livre (Frente Mediadora UniFDE), de discussão de políticas públicas no âmbito da cultura (Frente Temática PCult), de ações socioambientais (Frente Temática Nós

⁷⁹ Consiste na reinvenção do formato clássico da programação televisiva utilizando a tecnologia do streaming (transmissão de vídeo pela internet). A possibilidade de uma programação que possui uma grande variedade de temas e formatos (debates, transmissões de shows, conversas infinitas) é explicada, principalmente, pela opção de não se associar a anunciantes. Teve as primeiras transmissões iniciadas no segundo semestre de 2011, a partir da cobertura das marchas da Maconha e da Liberdade.

⁸⁰ Um dos exemplos foi o Twitaço organizado pelo CFE e outras redes parceiras pela aprovação da Lei Cultura Viva na Câmara dos Deputados em junho de 2012.

Ambiente), de exposição de filmes e documentários (Frente Temática Clube de Cinema), do lançamento e implementação de uma moeda complementar (Frente Mediadora Banco Fora do Eixo), da cobertura colaborativa e de midialivrisimo (Frente Mediadora da Mídia), da distribuição de produtos dos agentes da rede (Frente Produtora Distro), dentre outros aspectos. As questões referentes à Feira da Música serão discutidas de maneira pormenorizada no último capítulo deste trabalho.

4.4 – Ações bem sucedidas no âmbito do capitalismo cognitivo

Por hora, é importante fazer algumas considerações mais gerais sobre como as iniciativas do CFE conseguem ser bem sucedidas no contexto do capitalismo contemporâneo. Como já ressaltado em momento anterior, tomo como hipótese desta pesquisa o fato de que as principais estratégias dos atores sociais da música independente brasileira alcançam relativo êxito principalmente por reconhecerem as oportunidades abertas pelo advento de um capitalismo de tipo cognitivo, cuja emergência, ainda que traga novos conflitos e novas formas de exploração, apresenta também um panorama favorável para iniciativas de pequenos e médios empreendedores que trabalham com o setor cultural e que estão fora do esquema dos grandes conglomerados de comunicação. Nesse sentido, alguns pontos que permitem reforçar a hipótese aqui sugerida são:

- 1) *Organização em rede*: a disposição que reúne uma série de segmentos sociais distintos, cujo produto da articulação é uma *rede*, está concatenada com as principais formas de resistência hoje. A rede se caracteriza por ser uma estrutura descentralizada onde, no caso dos movimentos de insurgência, o fator principal de junção dos agentes é o desejo comum de emancipação social (HARDT; NEGRI, 2005). É a capacidade de aglutinar este conjunto de multiplicidades (músicos, ativistas ambientais, cineastas, professores universitários, dentre outros grupos) – cujos fatores de agregação não estão necessariamente relacionados somente a interesses de um recorte territorial específico e/ou sentimentos de pertencimento baseados em uma identidade regional/nacional, mas justamente nas demandas comuns que esses segmentos apresentam rumo a políticas mais democráticas – que permite relacionar a articulação feita a partir do CFE com os principais movimentos de resistência que atuam hoje no mundo⁸¹;

⁸¹ Protestos contra a reunião da OMC em Seattle (1999), da reunião da Cúpula do G8 em Gênova (2001), as reuniões do Fórum Social Mundial, dentre outros.

- 2) *Redes de rede*: além dessa disposição em rede, o CFE hoje tem como uma de suas ações prioritárias a construção de pontes de diálogo com outras redes de movimentos sociais ao redor do mundo. Quando indagado sobre o papel do CFE no fortalecimento dessas pontes, Pablo Capilé é categórico ao assumir essa temática como um dos grandes desafios atualmente:

A gente já começou no último congresso a falar de pós-marca. Da necessidade de entendermos que o Fora do Eixo só vai chegar aos objetivos que ele almeja se ele contribuir para o estímulo e para a potência de milhares de outras redes. Quanto menos importante ele se tornar para a necessidade de surgir redes, mais ele conseguiu chegar naquilo que ele estava tentando fazer. Então, a idéia não é que o Fora do Eixo se amplie um tanto que ele, por si só, seja a rede das redes. *A idéia é acelerar a partícula desta lógica de organicidade de redes para que o surgimento das próximas venha em efeito avalanche*, sem necessariamente ter sido estimulado por uma força motriz, porque vão ser várias estas forças motrizes, e, ao mesmo tempo, pelas novas institucionalidades, pelas políticas públicas, pelos aplicativos do comum colocados, as pessoas automaticamente vão absorver aquilo ali, vão tornar aquilo orgânico de uma forma mais célere (CAPILÉ, 2012).

Um exemplo interessante, produto dessas articulações, é a participação do CFE no projeto *Cultura de Red*⁸², iniciativa que conta com a participação de vinte países iberoamericanos, cujo objetivo é promover a integração de redes artísticas, culturais e de conhecimentos desses países. As redes que integram o projeto são: Comissão Nacional dos Pontos de Cultura, Cultura Senda, Cultura e Integración, Festival Cena Contemporânea, Circuito Fora do Eixo, Rede Sudamericana de Danza e têm o apoio da Organização dos Estados Iberoamericanos. É importante ressaltar que a inovação, principal fator de geração de valor no capitalismo cognitivo, é construída, mais do que no ambiente acadêmico, nos escritórios de marketing ou nos laboratórios científicos, a partir do conhecimento tácito oriundo da interação entre os agentes dessas redes. Assim, “a rede é o elemento específico que convoca os novos sujeitos e torna ativa a cooperação; poderíamos dizer que ela atualiza a virtualidade produtiva constituída pela sociedade. Mas a rede [...] é na realidade uma *rede de redes*” (COCCO; SILVA; GALVÃO, p. 10, 2003);

⁸² O II Encontro Cultura de Rede, realizado em Brasília entre os dias 23 a 26 de julho de 2012, contou com a participação de delegações dos seguintes países: Brasil, Venezuela, Argentina, Chile, Panamá, Espanha, Bolívia, Guatemala, México, Nicarágua, Itália, Estados Unidos, El Salvador, Costa Rica, Colômbia, Uruguai, Gana, Equador, Peru, África do Sul e Austrália. Na ocasião, foram discutidas questões como as novas plataformas de articulação continental das redes de cultura, o papel da colaboração nos processos de gestão dessas redes, a dinâmica “glocal”, dentre outras temáticas. Para mais informações: <http://www.ebc.com.br/cultura/2012/07/2o-encontro-ibero-americano-cultura-de-rede-comeca-em-brasilia> Acesso em 27/12/2012.

- 3) *NTIC*: um fator determinante na emergência do capitalismo cognitivo, que permite o fluxo de comunicação das redes, é o *uso intensivo das NTIC*. No âmbito dos trabalhos desenvolvidos pelo CFE, a apropriação dessas ferramentas é fator fundamental para entender o êxito de algumas das suas principais ações. A partir do uso dessas tecnologias, são viabilizadas reuniões e observatórios por teleconferências, transmissões de programas da PosTV, de espetáculos de artistas ligados ao circuito, assim como campanhas com o intuito de emplacar pautas de interesse dos movimentos de cultura nas principais redes de relacionamento da Internet. Não é por acaso que existe uma frente de trabalho específica dentro do CFE para tratar de assuntos relacionados à tecnologia (Frente Produtora Tecnoarte). De fato, as NTIC, quando utilizadas a partir das demandas dos grupos sociais que delas se apropriam, são eficazes ferramentas, na medida em que essa apropriação (e não a inclusão num padrão já estabelecido de uso) é revestida por um caráter de proatividade, tanto no sentido de capacitação para o uso dessas tecnologias em projetos próprios, contribuindo assim para o desenvolvimento de determinados territórios marginalizados, como também para o aperfeiçoamento da própria tecnologia em questão. (ALBAGLI; MACIEL, 2011);
- 4) *Formação Livre*: na medida em que esses dispositivos tecnológicos viabilizam a troca e construção de conhecimentos, eles colocam em discussão a necessidade dos tradicionais intermediários na difusão do saber (a escola-disciplina, com sua hierarquia e seus certificados), propondo para a pauta da educação a temática da *formação livre*. Afinado com essa tendência que se impõe no capitalismo cognitivo, a UniFDE (frente mediadora), baseada em tais pressupostos, tem como principais pontos do seu programa a criação, fomento, circulação e sistematização de conhecimentos produzidos livremente e compartilhados em rede⁸³. Nesse sentido, o modelo tradicional de ensino, com divisões disciplinares estanques, vertical por essência, burocratizado, além de pouco inclusivo, está muito mais próximo do modelo disciplinar do capitalismo industrial – tão bem representado pelas prisões, fábricas e hospitais – do que das dinâmicas do momento atual (BENTES, 2012). Na medida em que toma como princípio a formação livre, o CFE, através da sua Universidade, reconhece o fato de que, no capitalismo

⁸³ Para mais detalhes sobre o Programa de Formação Livre da UniFDE, ver <https://docs.google.com/document/d/1iod5Oa1CtpgcR01nnOm4FJdSmZDqLDItoktcCR8OQk0/edit?pli=1> Acesso em 02/01/2013

contemporâneo, “[...] toda a sociedade se tornou formativa. A cidade e as redes são o próprio ambiente cognitivo [...]. O tempo do trabalho se confunde com o tempo da vida [...]. Nesse contexto a escola não deveria mais formar para a vida, a escola torna-se a própria vida, se confunde com ela” (BENTES, p.1, 2012);

- 5) *Trabalho Imaterial*: se, por um lado, a idéia de *indistinção entre tempo de trabalho e tempo de vida* muitas vezes pode trazer certa instabilidade, na medida em que, por exemplo, torna mais obscuras as fronteiras entre tempo de labor e descanso, por outro lado, a organicidade das ações, assim como o senso de pertencimento coletivo dos agentes que as produzem, modifica a própria relação de trabalho, que deixa de ser estático, “morto”, e passa a ser trabalho vivo, onde cada passo dado retroalimenta todo o processo. Quando indagado sobre as diferenças entre a nova forma de organização do trabalho dentro do CFE (indistinção entre trabalho e vida) e o modo de trabalho convencional, o argumento de Pablo Capilé engloba várias características dessa nova forma de trabalho que emerge hoje no capitalismo cognitivo:

Tradicionalmente, você trabalha oito horas sob tortura das 8 às 18. Das 18 às 22, você gasta os créditos que você ganhou sob tortura para esquecer desta tortura, e das 22 às 6 da manhã você tem pesadelos para tentar resolver a esquizofrenia que foi ser torturado, ganhar os créditos e gastar para esquecer que foi torturado. Na nossa lógica, você vive as 16 horas e você sonha as outras oito. *Você mistura a história toda, e misturando a história toda, você transforma trabalho em vida*, aquilo que está acontecendo de forma orgânica. O orgânico é esta transformação. O não-orgânico separa o que é pessoal, o que é profissional, ele presta serviço para o outro, então, há uma lógica econômica aí que é muito interessante também. [Por outro lado], *a nossa vida gera os recursos*. Não é o recurso que gera a nossa vida. A mudança do método tradicional, para mim, está principalmente nisso aí. No método tradicional, o recurso gera a vida do caboclo. No que nós estamos fazendo, a vida gera o recurso que vai retroalimentar o processo. Então, você não presta serviço para algo. Você simplesmente está vivendo, e aquilo automaticamente retroalimenta a coisa toda. Se o recurso é gerado pela vida, independente de qual vida é, o recurso vem. Se o recurso gere a vida, ela está sempre dependente daquele recurso (CAPILÉ, 2012).

Essa “mudança do método tradicional” à qual Capilé faz referência é parte do conjunto de mudanças estruturais descrito pela escola *Operaista* no que diz respeito à nova natureza do trabalho no pós-fordismo. Como já ressaltado no primeiro capítulo desta dissertação, a passagem, em meados dos anos de 1970, do padrão *operário-massa*, alinhado com as dinâmicas fordistas, para a figura do *operário-social*, produto das lutas contra o regime disciplinar imposto pelo capitalismo da época (ALTAMIRA, 2008), introduziu uma série de novos

aspectos na concepção de trabalho que culminariam na categoria do *trabalho imaterial* (LAZZARATO & NEGRI, 2001). Especialização, liberdade criativa, relativa horizontalidade nas relações laborais são algumas das características que vêm à tona. A relação salarial deixa de ser critério para discernir setores produtivos e improdutivos, já que a produção da riqueza repousa sobre as relações sociais num sentido amplo, e não naquelas circunscritas à fábrica. Na medida em que este trabalho ancorado basicamente sobre os fatores imateriais exige cada vez mais da subjetividade desse trabalhador (comunicação, afeto, cooperação), abre também oportunidades para que essa intelectualidade de massa (*General Intellect*), organizada em redes, potencializadas pelo uso intensivo das NTIC, venha a ser autônoma;

Portanto, na medida em que adota um posicionamento cujos planos de ações e metas apontam para um horizonte novo – que engloba uma multiplicidade de segmentos sociais, organiza-se como uma rede relativamente horizontal, estimula o surgimento de outras redes de produção, democratiza iniciativas que tenham como pressuposto a formação livre, executando ações a partir das novas dinâmicas do trabalho imaterial onde as NTIC são as ferramentas fundamentais de auxílio –, o CFE demonstra que suas ações exitosas podem ser explicadas, sobretudo, pelo reconhecimento, por parte dos agentes que compõem essa rede, das oportunidades abertas pela emergência de um capitalismo de tipo cognitivo.

No entanto, ainda que se configure numa rede que hoje agrega mais de uma centena de coletivos espalhados pela América Latina, a atuação do CFE anda longe de exercer consenso sobre os agentes que militam no campo da cultura. São muitas as críticas e contestações aos trabalhos do grupo. A seguir, alguns dos principais questionamentos.

4.5 – Críticas Gerais ao Modelo de Gestão do Circuito Fora do Eixo

A geração pós-rancor e a formação de uma esquerda teórica e politicamente frágil:

Ao analisar o conjunto de críticas desferidas contra o modelo do CFE⁸⁴, um dos questionamentos mais recorrentes é o de que essa rede estaria contribuindo para a formação

⁸⁴ É necessário frisar que o apanhado de críticas que segue não reflete a minha opinião sobre a atuação do CFE. Na realidade, o objetivo dos tópicos a seguir é justamente trazer opiniões opostas e enriquecer o debate sobre como atua a maior rede de cultura da América Latina. Portanto, no que diz respeito às críticas ao modelo de gestão do CFE numa perspectiva macro, serão consideradas principalmente as pontuações do Coletivo Passa Palavra e da Universidade Nômade, ainda que apareçam pontuações feitas por outros grupos e atores sociais. A justificativa para a ênfase ao conjunto de críticas apontadas por esses dois grupos está relacionada tanto ao volume extenso do conteúdo estruturado (a maioria das outras críticas estão restritas a ponderações mais

de uma nova esquerda que – apesar de ter trazido para o campo da militância novos perfis de agentes, diferente do padrão clássico do ativista (político-partidário-sindical) – estaria ainda longe de propor pautas que contemplassem as demandas mais urgentes dos movimentos sociais.

Um dos exemplos mais sintomáticos teria sido a manifestação que ocorreu em São Paulo, em maio de 2011, que ficou conhecida como “Churrascão da Gente Diferenciada”. O protesto, organizado principalmente a partir das redes sociais da internet, com participação ativa do CFE, foi impulsionado pelo abaixo-assinado dos moradores do bairro nobre paulistano de Higienópolis, que protestavam contra a extensão da linha amarela do metrô até o referido bairro, sob a alegação de que acarretaria o trânsito de “gente diferenciada” na área. Com a presença de cerca de duas mil pessoas (sessenta mil haviam confirmado presença no *Facebook*), o “Churrascão” teve cobertura privilegiada da mídia, e o Governo de São Paulo confirmou a nova estação de metrô.

A crítica do coletivo Passa Palavra⁸⁵ argumenta que, ao invés da manifestação questionar de maneira mais contundente o ponto principal – no caso, os critérios elitistas que determinam a expansão do metrô nas áreas centrais em detrimento das regiões periféricas da capital paulista –, resumiu-se a fazer uma chacota à elite do bairro de Higienópolis, passando, portanto, longe do cerne da questão.

Mais do que isso, a crítica insiste no fato de que o caráter oposicionista que permeia essa nova esquerda seria nada mais do que uma estratégia para consolidar o surgimento de uma nova elite, em franca expansão desde o início do Governo Lula, que utilizaria tais manifestações como ferramenta para expandir sua influência no corpo social brasileiro. O perfil dessa nova composição teria como algumas de suas características principais o fato de se deslocar para o trabalho de bicicleta ou a pé, reciclar o lixo, cuidar de pequenas hortas em casa, consumir alimentos orgânicos, baixar músicas e descrever os momentos do dia numa mídia social. As preocupações políticas estariam concentradas principalmente na temática da legalização das drogas e da proteção do meio ambiente. Além do CFE, comporiam essa nova

específicas e pontuais) como pelo fato de fazerem a análise do CFE a partir de uma perspectiva conjuntural do contexto político, econômico e social.

⁸⁵ Segundo carta de apresentação do coletivo, trata-se de “um grupo de orientação anticapitalista, independente de partidos e demais poderes políticos e econômicos, formado por colaboradores de Portugal e do Brasil, cujo intuito maior é o de construir um espaço comunicacional que contribua para a articulação e a unificação prática das lutas sociais”. Disponível em <http://passapalavra.info/?p=12> Acesso em 06/01/2013.

elite as ONGs que trabalham a partir da perspectiva da Cultura Digital⁸⁶ além de outros setores que reivindicam demandas que extrapolam as questões fordistas – emprego, salário e renda –, tomando como principal arena de lutas os circuitos culturais.

Segundo a definição do teórico da contracultura Cláudio Prado, uma das vozes mais ativas dentro do CFE, trata-se da *geração pós-rancor*. Conceito em formação, o termo foi utilizado pela primeira vez em 2010, no Congresso Nacional Fora do Eixo. Desde então, vem sendo usado continuamente para definir certo segmento jovem da esquerda do século XXI que – ao invés da reclamação rancorosa, atributo que seria típico de uma esquerda anacrônica – é caracterizado pelo ativismo pragmático impulsionado pela utilização das NTIC. O Fora do Eixo seria uma das expressões mais potentes do pós-rancor. Foi tema da série de TV Online (PosTV) chamada “Profetas do Pós-Rancor”, conduzida pelos jornalistas Bruno Torturra e Alex Antunes. A matriz filosófica contempla um conjunto de autores do século XX que, por terem previsto certos aspectos do pós-rancor, teriam provocado a ira de seus pares. Entre os principais expoentes estão Aldous Huxley, Timothy Leary, Edgar Morin, Carl Jung, dentre outros.

Mas no que consiste o tal rancor que foi superado pela contemporânea esquerda que tem como uma de suas expressões mais potentes o CFE? Nas palavras de Pablo Capilé, o rancor está personificado nas manifestações pouco propositivas de segmentos que colocam pautas impossíveis de serem cumpridas, sendo, esta, a própria razão de ser de sua existência:

O cara que invadiu a Funarte pra fazer manifestação pediu 2% do orçamento para a cultura, porque ele sabe que isso não vai acontecer, pra poder continuar reclamando da Funarte. Ele já coloca uma meta que não vai se cumprir, ele sobrevive em torno da meta de não conquistar, até porque não está preparado pra ganhar, pra assumir a responsabilidade. Ele só pode transferi-la. Quando você não está preparado pra ganhar nem pra assumir a responsabilidade, você tem que colocar a culpa no mundo, transferir a responsabilidade e perder sempre. Essa é a matemática do rancor. (CAPILÉ apud SANCHES, 2011, p. 2).

Alexandre Youssef, proprietário das casas de espetáculos Studio-SP e Studio-RJ, descreve a geração pós-rancor a partir do novo tipo de articulação política composta, de forma pragmática, por uma grande quantidade de segmentos sociais:

Imaginem um liquidificador em que se possa colocar as ramificações da esquerda, com estratégias e lógicas de mercado das agências de publicidade,

⁸⁶ Um grupo de mais de 30 organizações ligadas à cultura digital resolveu trabalhar num mesmo espaço físico, fundando, em São Paulo, a Casa da Cultura Digital, que promove a pesquisa, formação, articulação com grupos de outros segmentos, dentre outras ações. Para mais detalhes, ver <http://www.casadaculturadigital.com.br/> Acesso em 11/03/2013.

misturando rock, rap, artes visuais, teatro, um bando de sonhadores e outro de pragmáticos, o artista, o produtor, o empresário e o público. Tudo junto e misturado. O caldo dessa batida é uma nova tecnologia de participação e engajamento que funciona de forma exemplar para a circulação e produção musical, mas que acima de tudo é um grande projeto de formação política [...]. O Fora do Eixo cria, portanto, uma geração que se utiliza sem a menor preocupação ideológica de aspectos positivos da organização dos movimentos de esquerda e de ações de marketing típicas dos liberais. É, como disse o teórico da contracultura Cláudio Prado, a construção da geração pós-rancor, que não fica presa à questões filosóficas e mergulha radicalmente na utilização da cultura digital para fazer o que tem que ser feito (YOUSSEF, 2011, p.2).

O jornalista José Arbex Jr, em texto publicado originalmente na revista *Caros Amigos* e intitulado “Lulismo Fora do Eixo”, questiona duramente a atuação do CFE a partir de uma crítica à política pós-rancor. De uma maneira geral, o surgimento do novo segmento do *precariado* (trabalhadores flexíveis, cujas características do trabalho, assim como suas reivindicações, são essencialmente pós-fordistas) não teria abolido a tradicional luta de classes. Pelo contrário, essa ainda seria o principal fator que condiciona o conflito entre capitalistas e classe trabalhadora, na medida em que a principal forma de enriquecimento dos capitalistas ainda seria a exploração do trabalho humano livre (ARBEX JR, 2011). Prova disso seriam os últimos protestos que ocorreram na Zona do Euro e nos Estados Unidos, que mais do que enfatizar as demandas “pós-materiais”, base do pensamento pós-rancor, promoviam reivindicações básicas, tipicamente fordistas:

[...] as manifestações de centenas de milhares de jovens e trabalhadores desempregados [...] mostram que as reivindicações são bastante ‘materiais’. Assim como são ‘materiais’ as demandas de trabalhadores franceses, que não aceitam os contínuos ataques promovidos pelo capital às suas conquistas históricas ou as de alguns setores do movimento sindical estadunidense, que começa a dar crescentes sinais de vida. E mais ‘materiais’ ainda as necessidades de cerca de 1 bilhão de seres humanos famintos (segundo dados da própria ONU) e outro tanto de subnutridos (ARBEX JR, 2011, p. 2).

Assim, na medida em que o ponto fulcral das manifestações mais significativas dessa segunda década do século XXI tem como mote questões “materiais” – seja a manutenção dos direitos conquistados pelos trabalhadores no período fordista (caso dos Estados Unidos e da Zona do Euro), seja a luta por governos mais democráticos (caso do conjunto de revoltas que ficou conhecido como Primavera Árabe) – seria improvável que medidas baseadas na política pós-rancor (da qual o CFE seria o principal expoente) conseguissem resultados satisfatórios para as problemáticas atuais.

Uma crítica muito recorrente diz respeito à importância excessiva dada por alguns movimentos, dentre os quais o CFE, ao papel das NTIC nas manifestações de insurgência que eclodem hoje em diversas partes do mundo. De acordo com essas críticas, os efeitos positivos que a utilização desses dispositivos tecnológicos têm nos levantes contra as instâncias do biopoder seriam bastante limitados.

Um exemplo mais genérico que ilustraria essa afirmação seria o caso do conjunto de revoltas que ocorreram nos países do Oriente Médio e que ficou conhecido como Primavera Árabe⁸⁷. Além de ressaltar o fato de que as populações desses países não se organizaram a partir da utilização das redes sociais de internet (estratégia muito comum nas principais movimentações no mundo ocidental), o jornalista José Arbex Júnior alerta ainda para o fato de que o aparato tecnológico pode servir como ferramenta das instâncias de poder:

Não foi a mais moderna tecnologia que provocou a revolução árabe, mas os mais arcaicos entre os problemas enfrentados pela humanidade: a fome e a pobreza. A imensa maioria dos árabes nunca teve acesso à Internet, ao Facebook e a nada que se pareça com "cultura digital". Nem teve acesso a mesas fartas e empregos dignos. [...]. Em contrapartida, os soldados e oficiais da Otan que, historicamente, lançaram e ainda lançam milhares de toneladas de bombas sobre uma população civil indefesa, esses não agem movidos pelo rancor, mas subordinados a frios interesses geopolíticos, e estão perfeitamente integrados à "cultura digital" (ARBEX JR, 2011, p. 1).

Outro fator recorrente diz respeito aos novos segmentos que estariam compondo essa nova militância a partir da articulação via NTIC. Pertencentes, na maioria dos casos, a setores da classe média, esses novos militantes estariam trazendo pautas (descriminalização da maconha, preservação do meio ambiente, dentre outras) que sequer tocariam as demandas mais urgentes dos movimentos sociais de base.

Assim, as recentes manifestações que têm acontecido no Brasil, principalmente no formato de “marchas” (da maconha, da liberdade, do movimento LGBT⁸⁸), mais do que motivadas por uma conscientização a partir de um processo de formação política, seriam o produto de uma articulação eficaz a partir dos conglomerados de comunicação e das redes

⁸⁷ Teve início em dezembro de 2010, com a autoimolação (ato de atear fogo ao próprio corpo como forma de protesto) do manifestante tunisiano Muhammad Bouazizi, que determinou uma onda de protestos que provocou o fim do regime autoritário de Bem Ali, após 23 anos no cargo. Além da Tunísia, Egito, Líbia e Iêmen tiveram governos autoritários derrubados durante o período compreendido entre 2010 e 2012. Ocorreram grandes protestos também no Marrocos, Mauritânia, Argélia, Sudão, Jordânia, Síria, Iraque, Kuwait, Arábia Saudita e Omã.

⁸⁸ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais.

sociais da Internet. A consequência de tais protestos, desprovidos de uma base de mobilização sólida, seria a rápida dispersão dos grupos mobilizados:

Numa manifestação onde a quantidade de pessoas é consequência da divulgação nas mídias (corporativas e sociais) e não uma causa “real” relacionada ao trabalho cotidiano de formação, construção e mobilização, o refluxo de uma hora para outra é iminente. Um processo semelhante à Marcha da Liberdade são os acampamentos em Portugal e Espanha (PASSA PALAVRA, 2011, p. 12)

Centralização das Pautas em Grandes Eventos

O direcionamento das discussões nos grandes fóruns, encontros e manifestações destinados a debater encaminhamentos e diretrizes para o setor cultural é outra crítica recorrente que é feita ao CFE. Nesse sentido, dois exemplos que ganharam mais visibilidade foram os casos da Marcha da Liberdade, realizada em maio de 2011 em São Paulo, e o III Fórum de Mídias Livres (FML), realizado em dezembro de 2011 em Porto Alegre.

No caso da Marcha da Liberdade⁸⁹, iniciativa encabeçada pelo CFE e que consistia num protesto contra a dura repressão policial sofrida pelos manifestantes que participaram da marcha pela legalização da maconha, as críticas são dirigidas tanto ao conteúdo político que foi direcionado pelo CFE e seus grupos aliados (mais especificamente, a Casa da Cultura Digital e o membros da lista de discussões Mobiliza Cultura) como por uma suposta sugestão de patrocínio do evento pela Coca-Cola, que teria sido sugerida pelo CFE. A marcha, que primeiramente teria como mote a repressão policial, teria sido direcionada para uma temática genérica (liberdade) que pouco tocaria no ponto que motivou o segundo levante, no caso, a truculência policial. Segundo a crítica do Coletivo Passa Palavra, essa teria sido “a maneira encontrada para neutralizar politicamente a marcha” (PASSA PALAVRA, 2011, p. 3).

Já no caso do FML, a crítica mais contundente é feita pela Rede Universidade Nômade⁹⁰, a partir de um texto manifesto intitulado “O Comum e a exploração 2.0”. Segundo o relato, o calendário, composição das mesas e as pautas do evento teriam sido pré-

⁸⁹ A primeira manifestação ocorreu em São Paulo, no dia 28 de maio, e foi realizada simultaneamente em várias cidades brasileiras no dia 18 de junho.

⁹⁰ Segundo apresentação no seu site, consiste em “[...] uma rede transnacional, que se compõe de militantes, intelectuais, artistas, grupos de pesquisa, coletivos, ativistas de cursinhos pré-vestibulares populares, blogues, e pontos em geral dispersos em redes sociais, produtivas e colaborativas. É também um *estilo de militância*, baseado nos conceitos de *multidão*, *enxame*, *êxodo* e *produção do comum*, que se organiza e nomadiza de um modo autônomo, independentemente de um centro orgânico, uma “sede” ou qualquer tipo de organização rígida de princípios, membros ou diretivas”. Disponível em <http://uninomade.net/caravana-nomade/> Acesso em 21/03/2013

estabelecidos por um comitê-executivo, formado à revelia pelo CFE e alguns grupos parceiros, cujas decisões não teriam sido apresentadas aos midialivristas, ocasionando, assim, um direcionamento a partir das demandas e interesses desse comitê. Além disso, esses grupos teriam comunicado a decisão, também sem consulta prévia aos outros participantes, de organizar um fórum de mídia livre simultaneamente à Rio +20. O episódio é assim descrito no referido texto⁹¹:

O 3º FML em Porto Alegre aconteceu num ambiente onde o dissenso foi rapidamente desqualificado, e onde a convergência veio pré-estabelecida de cima a baixo. Uma forma de organização que lembra não só a burocracia estatal, como também aparelhos meramente partidários, em que são camufladas a hierarquização e a fragmentação por meio da mística do consenso. Ao invés de momento para a construção democrática, o FML se tornou o lugar de ratificação burocrática de decisões tomadas antes, alhures e por outrem! O FML tornou-se assim o teatro de mais uma comédia da representação. (UNINÔMADE, 2012, p. 2).

Assim, na medida em que promovem o esvaziamento do conteúdo político de uma grande manifestação (no caso da Marcha da Liberdade) e centralizam o formato e a pauta de um grande evento (no caso do FML), o CFE, mais do que atender às demandas dos movimentos sociais, estaria tão somente expandindo sua influência sobre outros setores.

Cooptação do Estado

A cooptação do próprio Estado por parte do CFE é outra crítica recorrente. Essa estratégia estaria estruturada basicamente a partir de dois grandes conjuntos de ações: a) pela política de captação de recursos através de editais de financiamento público; b) pelo lobby político praticado através da frente temática PCult;

No que diz respeito à primeira instância, o caso da desfiliação em massa que ocorreu na Abrafín, em dezembro de 2011, é citado como uma consequência desse tipo de ação. Segundo texto do Coletivo Passa Palavra, a desfiliação teria ocorrido basicamente pela quantidade de força de trabalho empregada pelo CFE nos editais, em detrimento das parcerias com a iniciativa privada, o que acarretaria a dependência estatal⁹². Mais especificamente, a

⁹¹ Na entrevista anexada no final desta pesquisa há a versão do CFE sobre o episódio a partir da fala de Pablo Capilé. No entanto, está fora dos objetivos deste trabalho promover um conjunto de acusações seguidas de réplicas dos lados envolvidos, mas tão somente apresentar o modo de organização do CFE, suas virtudes e as principais críticas que este modelo recebe de outros grupos.

⁹² Essa questão será discutida com mais profundidade no tópico específico sobre a Rede Brasil de Festivais. No entanto, é importante pontuar que, além desses festivais que se desvincularam receberem também verbas públicas, os motivos para a desfiliação excedem este argumento (o desprezo pela iniciativa privada), sendo muito

crítica reside no fato de que, ainda que possua um discurso progressista, “pós-rancor”, alinhado com as demandas do pós-fordismo, quando se trata do financiamento, o CFE ainda teria sua principal base de recursos ancorada no Estado. Assim, “Os movimentos pós-ideológicos, a despeito da postura cínico-crítica em direção à sociedade do século XX, apelam, sem maiores pudores, para o velho Estado quando o assunto é capital para suas empreitadas culturais” (PASSA PALAVRA, 2011, p.4).

Nos últimos anos, o CFE teria ampliado suas estratégias de atuação na esfera estatal, participando não somente da captação de financiamento público a partir dos editais de cultura, mas também participando diretamente da política partidária a partir do desenvolvimento das ações do PCult, que, mais do que um movimento suprapartidário destinado a discutir questões referentes à cultura, seria uma ferramenta para apoiar candidatos que tivessem em seus programas pontos de interesse do CFE:

[...] o Fora do Eixo passou a atuar no aparelho de Estado *stricto sensu*, trabalhando para a eleição de vereadores em alguns estados, posicionando secretários de cultura em outros. Trata-se, portanto, da efetiva transformação de mero concorrente de editais de financiamento em um aparelho orgânico de atuação no tecido político institucional, com todas as benesses e contradições que tal posição, necessariamente, engendra (PASSA PALAVRA, 2011, p. 2).

Assim, o CFE, ainda que proponha soluções essencialmente pós-industriais para as demandas que surgem para o setor cultural no capitalismo contemporâneo, possuiria um método de ação extremamente controverso, na medida em que recorreria ao Estado como principal fonte de financiamento, tanto a partir da captação de recursos através de editais como a partir do lobby político praticado junto às instâncias políticas que disponibilizam recursos e possuem poder suficiente para promover políticas públicas alinhadas com os interesses dessa rede⁹³.

Expropriação do Comum a partir da centralização das redes

Segundo a crítica da Universidade Nômade, a questão problemática do CFE está relacionada a um fator de ordem estrutural, recorrente nos novos modelos de negócios do

mais devido a um conflito entre dois projetos políticos diferenciados para a entidade, um encabeçado pelo grupo que deixou a associação e outro pelo grupo de coletivos do CFE.

⁹³ São necessárias, no entanto, ponderações com relação às críticas nesse sentido. Com relação ao primeiro aspecto, qualquer veículo médio de comunicação, além dos artistas “medalhões” e grandes festivais de música, vide o exemplo do Rock in Rio, que será discutido mais a frente, se beneficiam de montantes de dinheiro público bem mais expressivos do que os editais ganhos por um coletivo do CFE, por exemplo.

capitalismo cognitivo: a expropriação do comum, que, no caso aqui tratado, se daria a partir da centralização das redes de trabalho produtivo. Mas, no que consistiria, de fato, essa expropriação praticada pelo CFE?

Para compreendê-la, segundo crítica da Universidade Nômade, é preciso superar as denúncias que resumem a problemática do CFE às questões ideológicas, afirmando que o discurso aparentemente progressista e contestador seria apenas uma estratégia para captar mais adeptos, na medida em que o CFE seria parte do sistema hoje, e não uma manifestação de contra-hegemonia. Ainda que não descarte esse aspecto, a crítica da Universidade Nômade centra-se no fato de que a expropriação do comum só pode ser feita a partir da centralização e controle das redes produtivas. Assim, o caso do FML nada mais seria do que uma das estratégias de agregar mais redes parceiras a partir da produção de consenso.

Portanto, para superar esse “denuncismo”, seria necessário realizar o debate a partir do entendimento do que seja o “comum” (HARDT; NEGRI, 2005; 2009; HARDT, 2010), elemento em disputa no capitalismo cognitivo, que consiste basicamente em:

[...] uma organização política das relações produtivas e materiais. Não só como modalidade de convivência, cooperação e produção, mas também como base material para a auto-formação e auto-valorização do trabalho, das redes colaborativas, da criação de formas de vida a partir de formas de vida, da constituição antropofágica de perspectivas de mundos além do capitalismo. O comum está além do público-estatal e do privado, como esfera transversal onde cultura, economia e política se amalgamam gerando potências de vida: biopolítica e auto-valorização. Trata-se da ocupação intensiva do espaço e do tempo, sob outra gramática organizacional. Uma organização heterogênea que se constitui não para nivelar as diferenças, mas para produzir a partir delas, gerando novos entes e processos. Sob a perspectiva do comum, se podem abordar e elaborar estratégias para muitos campos políticos: a gestão de recursos naturais e da própria relação entre natureza e cultura; a produção e reprodução da vida social (saúde, educação, políticas da mulher, ações afirmativas); a geração, circulação, distribuição e alocação de energia, renda, conhecimento e direitos (UNINÔMADE, 2012, p.6).

Mas somente reconhecer a dimensão constitutiva do comum nas relações sociais não é suficiente. Além disso, é necessário levar em conta a sua dimensão antagonista, reconhecendo que a produção do comum pode resultar tanto em emancipação social como em captura por parte do capital – num altercapitalismo ou capitalismo 2.0. É nesse sentido que as redes de ativismo que proliferam mundo afora, assim como as principais manifestações de oposição ao biopoder global, correm o risco de serem incorporadas pelo capital:

As lutas, ocupações, marchas e acampadas globais exprimem um desejo de mudança e uma forma de organização que as conferem um caráter antissistêmico. Contudo, a crise global, essa proliferação de acontecimentos e embates, tanto pode resultar numa ruptura com o capitalismo global

financeirizado, quanto numa nova reestruturação e captura (UNINÔMADE, 2012, p.5).

Essa captura dos movimentos de insurgência ocorreria a partir da nova forma de exploração predominante no capitalismo cognitivo, que deixa de organizar as forças cooperativas (divisão do trabalho) e passa a explorar diretamente a cooperação que já existe, ou seja, passa a capturar o comum:

A empresa capitalista, neste cenário, não pode mais controlar diretamente a produção. Porque, na economia da cultura e do conhecimento, a dinâmica do valor está concentrada no capital variável. Noutras palavras, não está mais atrelada ao domínio dos meios de produção e das máquinas, nas condições objetivas da produção, mas na própria subjetividade, na capacidade dos sujeitos cooperarem, criarem em conjunto e se reinventarem. A vida como um todo é investida, à medida que a subjetividade atravessa não só o tempo de trabalho propriamente dito, mas as ações mais cotidianas, o dia-a-dia, a linguagem, a ética e a estética dos sujeitos. É por isso que, no capitalismo cognitivo, a produção social ocupa todas as esferas da existência: o lazer, a educação, os esportes, as relações amorosas, a família, o Estado etc. [...]. Desta forma, busca subsumir as potências de vida em produtos vendáveis, em um imaginário ou em estilos de vida que determinada marca representa. A atividade por excelência do capitalismo cognitivo é o *brand management*, que opera nas condições subjetivas da produção social (UNINÔMADE, 2012, p.7).

Após essa breve explanação sobre o comum, instância constituinte da riqueza hoje e principal elemento de disputa no capitalismo em rede, a pergunta que fica é a seguinte: como se daria, portanto, essa exploração das redes pelo CFE?

Mais do que num mau uso das verbas públicas (as prestações de contas sempre fecham), a crítica se concentra sobre *brand management*⁹⁴ que o CFE teria assumido como estratégia de atuação. Na medida em que conecta inúmeros grupos, trabalhos e projetos que seriam executados isoladamente (no caso, os coletivos), o CFE cria uma valorização difusa, baseada no capital social originado do vínculo estabelecido entre os agentes, que supera a extração de lucros diretos. Em outras palavras, “A **riqueza das redes** [...] aparece, por conseguinte, não da produção de lucros por edital ou evento, mas por meio da apropriação global do valor cognitivo: exploração do comum”! (UNINÔMADE, 2012, p. 8). Assim, quanto mais redes associadas ao CFE, maior sua capacidade de captura desse valor difuso. Para alcançar tais fins, o CFE teria articulado o discurso do pós-rancor como estratégia de

⁹⁴ O *brand management* consiste num gerenciamento/fortalecimento de determinada marca, tendo como ações estratégicas a criação de logotipo, papelaria institucional, programação visual dos pontos de venda, dentre outros aspectos. Envolve estratégias de marketing, planejamento, comunicação e design. Para mais detalhes, ver <http://wyse.com.br/portugues/branding-brand-management/> Acesso em 11/03/2013.

integração entre os agentes para a posterior exploração da riqueza que é produzida no trabalho cooperativo.

A apropriação do comum depende que todos não só participem da contra-hegemonia, mas invistam a subjetividade, que sejam subsumidos como subjetividades. Não basta trabalhar, é preciso se integrar 24 horas por dia à “causa”, e com entusiasmo. O discurso do pós-rancor aí se inscreve funcionalmente. Assim, se alguém dissente, só pode estar numa vibe ruim, rancorosa, e isso não é só ruim para o consenso, mas para a própria subjetividade que depende da cooperação engajada e integral em primeiro lugar. O capitalismo cognitivo prescreve mais uma subjetividade do que tarefas propriamente ditas. Daí é preciso que todos cooperem felizes numa lógica de trabalho grátis (free, livre), ou do contrário não se pode extrair a renda do comum. No fundo, talvez, o capitalismo desde sempre seja gestão de redes com o propósito de obter mais-valor e acumular a riqueza. E desde pelo menos o modelo japonês, que a sociologia do trabalho conhece por toyotismo, subsista a ideia de gestão horizontal de redes, um outro nome para o controle dos trabalhadores (UNINÔMADE, 2012, p. 9).

Em suma, a crítica da Universidade Nômade afirma que o CFE seria uma rede extremamente organizada que incorpora outras redes de agentes, expropriando o comum produzido nesse trabalho cooperativo a partir da utilização de um discurso travestido de progressista, mas que na realidade teria a função de subsumir as subjetividades desses agentes, integrando-os numa lógica de trabalho “[...] que lembra tanto as vanguardas profissionalizadas de militantes liberados quanto o executivo *workaholic* das multinacionais” (UNINÔMADE, 2012, p. 3). Assim, mais do que um movimento de emancipação social, o CFE consistiria num bem articulado grupo de gestores de redes, cuja metodologia de geração de lucro seria comparável a de uma grande empresa capitalista contemporânea. Nesse sentido, a forma de resistência mais eficaz seria a não-cooperação com os trabalhos desenvolvidos por esses agentes.

4.6 - Para além das críticas: um enfoque no território

Ainda que alguns desses pontos sejam passíveis de discussão, principalmente para as melhorias dos trabalhos desenvolvidos pelo próprio CFE, é necessário, no entanto, levantar uma questão importante: por mais que os apontamentos citados proponham reflexões sobre as atividades desenvolvidas por essa rede numa perspectiva conjuntural, quase nada ressaltam sobre os benefícios que a aplicação dessas tecnologias sociais produzidas pelos coletivos do CFE pode proporcionar para um território específico, principalmente quando esse território está longe da visibilidade e dos investimentos dos grandes centros. Assim – para além das críticas e suas conseqüentes réplicas –, o objetivo das próximas páginas é apresentar o

resultado desses trabalhos num território específico (no caso, o território onde são desenvolvidas as atividades da Feira da Música de Fortaleza), sempre levando em conta tais críticas, mas, reconhecendo, também, os resultados benéficos que tais medidas podem proporcionar. Antes, no entanto, uma apresentação do modo de organização da música independente brasileira a partir da análise da Rede Brasil de Festivais.

CAPÍTULO IV – OS FESTIVAIS DE MÚSICA NO BRASIL

Esse capítulo tem por intuito analisar o atual estágio de organização dos festivais de música independente do Brasil a partir de um histórico do desenvolvimento desses eventos. Para tanto, foi organizado da seguinte maneira: no primeiro tópico, fiz algumas considerações sobre a categoria “independente”, tomando como referência o contexto brasileiro. Nos três tópicos seguintes, discuti o desenvolvimento do formato dos festivais no Brasil, tomando como principais referências os grandes eventos televisivos dos anos de 1960; os festivais de arena que começam a surgir a partir da realização do primeiro *Rock in Rio* (1985); e os pioneiros festivais independentes, que ganham o país a partir da primeira edição do *Abril Pro Rock* (1993). Nos tópicos seguintes, apresentei o atual panorama de organização da música independente nacional a partir da análise do contexto que possibilitou o surgimento da Abrafín – Associação Brasileira de Festivais Independentes. Nesse sentido, foi dada atenção especial para o papel da gestão do Ministério da Cultura do Governo Lula no fortalecimento dos movimentos culturais de base. No final, apresentei as duas entidades resultantes do racha que ocorreu na Abrafín (2011), a saber, a FBA – Festivais Brasileiros Associados e a Rede Brasil de Festivais Independentes.

5.1 – A Música Independente no Brasil:

A partir de um breve relato histórico, o presente tópico tem por intuito traçar um panorama da música independente no Brasil. Para tanto, são necessárias algumas considerações sobre a dimensão da categoria “independente”, na medida em que o amplo conjunto de práticas discursivas, modelos de negócios e segmentos de artistas sob essa classificação formam um grupo bastante heterogêneo, cujas ações nem sempre estão afinadas⁹⁵.

Grosso modo, é possível caracterizar como independente toda a produção que não está vinculada, em primeira instância, às gravadoras *majors*, cujas características já foram discutidas na primeira parte desta dissertação. O termo teve origem nos pequenos e médios empreendimentos fonográficos estadunidenses que, a partir da década de 1940, passaram a

⁹⁵ Um exemplo categórico destes dissensos, e que será abordado de maneira pormenorizada nos próximos tópicos deste trabalho, é o caso do racha que implodiu a Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafín), motivado pelas divergências entre os dois projetos distintos dos grupos que compunham a entidade.

trabalhar com os estilos musicais que não eram contemplados pelas gravadoras maiores. (VICENTE, 2008)⁹⁶.

No Brasil, um marco dos mais importantes foi o LP “Feito em Casa”, do músico Antônio Adolfo, lançado no ano de 1977. Foi a partir desse lançamento que a produção independente começou a ganhar mais expressividade⁹⁷. O contexto que proporcionou esse tipo de iniciativa era caracterizado por uma recessão após anos de crescimento da indústria fonográfica nacional, impulsionado, dentre outros fatores, pela Lei *Disco é Cultura*, que permitia o abatimento no Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) dos direitos comprovadamente pagos aos artistas com residência fixa no Brasil.

É importante ressaltar que já nesse período a categoria “independente” possuía contornos problemáticos, na medida em que podia significar tanto uma combatividade política às práticas predatórias adotadas pela indústria como também o único caminho para artistas que não estavam nos planos de uma indústria cada vez mais restritiva:

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. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas (VICENTE, 2006, p. 4).

De fato, o exemplo de Antônio Adolfo incentivou uma série de iniciativas nos anos seguintes, dentre as quais é digna de menção a bem sucedida empreitada do conjunto Boca Livre, que superou a marca dos 80 mil exemplares vendidos do seu LP de estreia, em 1979 (DE MARCHI, 2006). Articulados a partir de um discurso de proteção à música brasileira contra a agressiva política das gravadoras *majors*, que, por questão de viabilidade econômica, investia maciçamente na distribuição de discos estrangeiros (que tinham o custo somente da prensagem) em detrimento dos discos nacionais (que necessitavam de investimento direto na gravação e trabalho de marketing), foram diversos os artistas que também lançaram suas produções sem se atrelar a nenhuma grande gravadora. No entanto, tais iniciativas pontuais não contribuíram de maneira significativa para a formação de um mercado sólido (produção,

⁹⁶ Os principais selos foram o Atlantic, Chess, Dot, Imperial, Monument, Sun Records, atuando principalmente nos segmentos do Jazz, Soul, Gospel, Rhythm & Blues e Country & Western. Os artistas que mais se destacaram foram Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry, dentre outros (PETERSON & BERGER, 1975 apud VICENTE, 2008).

⁹⁷ Ainda que aponte outros momentos antes da empreitada de Antonio Adolfo, Vicente (2006) argumenta que este é o grande marco por conta da produção industrial de discos no país já estar plenamente desenvolvida, o que facilitaria distinguir as produções alternativas a esse modelo das *majors*.

distribuição e consumo), na medida em que não estruturavam um movimento ou cena com novos agentes integrados. Assim, mais do que manifestações de uma música independente propriamente dita, esses movimentos da década de 1970 no Brasil, assim como iniciativas anteriores, cuja fábrica de discos montada pela pianista Chiquinha Gonzaga é um exemplo clássico⁹⁸, devem ser considerados, sobretudo, como empreendimentos “autônomos”:

As produções [...] definidas como autônomas são caracterizadas pela ação de determinados empreendedores que tomam uma iniciativa isolada de produzir discos sem estabelecer um circuito alternativo de produção fonográfica potencialmente utilizável por outros empreendimentos. Ou seja, são ações isoladas que não chegam a constituir um mercado seja pela ausência de meios seja pela de interesse particular. [Já] a identidade independente está ligada ao estabelecimento de um mercado próprio sob um discurso específico, necessitando, pois, distinguir as ações aqui chamadas autônomas (DE MARCHI, 2006, p. 4).

A formação de uma cena independente nestes termos – estruturação de um mercado próprio articulado por um discurso específico – só viria a ser esboçada a partir do movimento que ficou conhecido como Lira Paulistana, que lançou a famosa “Vanguarda Paulista”, formada por artistas como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, além de grupos como Língua de Trapo, Premê, dentre outros. Fundado em 25 de outubro de 1979 por Wilson Souto Jr., o Gordo, o Teatro Lira Paulistana se caracterizou como um espaço que aglutinou uma série de artistas das mais diversas concepções estéticas, articulados através de um discurso engajado, que fazia oposição à política das grandes gravadoras na época (VIZZOTO, 2005). Junto ao teatro, foi criado também um selo (1981) para lançar os artistas que se destacavam nas apresentações. O auge do Lira Paulistana ocorreu em 1982, quando a gravadora Continental firmou uma parceria com o projeto. A aliança, além da distribuição, que ficaria a cargo da Continental, também previa “uma divisão mais equilibrada dos lucros, apoio para shows e para obtenção de patrocínios, mapeamento dos espaços que poderiam sediar eventos em todo o país e a criação, em outros estados, de núcleos de aglutinamento da produção nos moldes do Lira” (VICENTE, 2006). Ainda que relevantes conquistas tenham sido alcançadas, o projeto finalizou suas atividades em 1985 sem ter estruturado um mercado independente sólido para a quantidade cada vez maior de artistas que não se enquadravam nos critérios de elegibilidade das *majors*.

⁹⁸ A pianista e seu marido João Batista abriram uma fábrica de discos no bairro carioca do Engenho Novo no ano de 1920. O empreendimento finalizaria suas atividades dois anos depois. (DE MARCHI, 2006).

Os anos de 1990 foram marcados pela terceirização dos serviços utilizados pelas grandes gravadoras. Esse fator se explica pelo barateamento das tecnologias de gravação, o que permitiu o surgimento de um grande número de estúdios, democratizando a possibilidade de registro de fonogramas (VICENTE, 2006). Se no caso das gravadoras *majors* isso significou o desmonte parcial da estrutura verticalizada, que agora passava a contratar os serviços de outras instâncias (estúdios, distribuidoras), esse contexto também proporcionou a proliferação e fortalecimento de diversos pequenos e médios empreendimentos no setor fonográfico, que agora dependiam de uma estrutura mínima para o funcionamento. Alguns dos exemplos mais representativos no Brasil foram os selos *Lux* (de propriedade de Nelson Motta), selo *Banguela* (parceria entre alguns integrantes da banda Titãs e o produtor Carlos Miranda), e o selo *Cogumelo* (que revelou o Sepultura)⁹⁹.

Havia uma diferença fundamental nas práticas e discursos desses novos empreendimentos com relação à produção independente das décadas de 70 e 80. Ao invés da produção amadora e do discurso de oposição às *majors*, essas novas empresas primaram pela qualidade técnica de gravação e firmaram parcerias com as grandes gravadoras, tanto no sentido logístico (a distribuição dos fonogramas, por exemplo) quanto na garimpagem e formação de artistas para posterior repasse às gravadoras *majors*. Portanto, mais do que uma relação de oposição às grandes gravadoras, o caráter associativo entre *majors* e *indies* foi uma das principais características dessa relação nos anos de 1990 (HERSCHMANN, 2007; VICENTE, 2006; 2008). Isso se justifica, dentre outros fatores, pelo fato de vários dos novos empreendedores do setor independente terem passado antes pelas grandes gravadoras¹⁰⁰.

Ainda que tenha sido o auge da fonografia – pelo menos quando se trata dos rendimentos alcançados, ultrapassando a marca dos 39 bilhões de dólares em 1996 –, a década de 1990 também ficou marcada pelo início da maior crise do modelo hegemônico da indústria fonográfica que vigorou no século XX, determinado principalmente pela democratização do acesso às NTIC, o que permitiu dissociar as mercadorias, cuja matéria prima era o conhecimento e a criatividade (o disco e o livro, por exemplo) dos suportes materiais

⁹⁹ A lista é extensa. Algumas outros empreendimentos que se destacaram nos anos de 1990 foram os selos Tinitus (de Pena Schmidt), Radical Records (Mayrton Bahia), Ivan Lins (Velas), Dado Villa-Lobos (RockIt!) (VICENTE, 2006).

¹⁰⁰ Os quadros cada vez mais reduzidos das *majors* provocaram uma onda migratória para o setor independente. Dentre alguns exemplos estão Mayrton Bahia (ex-Odeon), Nelson Motta (ex-Warner), Dado Villa-Lobos (ex-EMI) (VICENTE, 2006).

(CORSANI, 2003; DANTAS, 2008). Esse contexto abriu oportunidades para uma série de iniciativas do setor independente nos anos 2000¹⁰¹.

No caso brasileiro, alguns dos exemplos mais significativos são as gravadoras nacionais de médio porte, que se posicionam estrategicamente no novo contexto onde o fonograma é obtido principalmente no entorno digital. Os exemplos mais expressivos são a Trama e a Biscoito Fino (DE MARCHI, 2006). Há ainda as iniciativas que seguem a tendência mundial de apostar no show ao vivo como fonte majoritária de receita (HERSCHMANN, 2010b) Nesse caso, um dos exemplos mais relevantes é o Forró Eletrônico de Fortaleza, cuja gravadora é uma empresa que administra praticamente todas as instâncias de produção e exibição, desde as casas de shows e rádios até as bandas de sucesso (VICENTE, 2008). Ainda dentro desse grupo, merecem destaque os casos do Tecnobrega Paraense (BANDEIRA; CASTRO, 2011; CASTRO; LEMOS, 2008) e do Funk Carioca (MIRANDA; SÁ, 2011), ritmos oriundos das periferias de duas metrópoles brasileiras (Belém e Rio de Janeiro) e que, cada um à sua maneira, reúnem uma diversidade de agentes (músicos, equipes de som, vendedores ambulantes e público) integrados em um modelo aberto de negócios¹⁰².

Por último, tem-se o exemplo dos festivais que começam a aparecer por todo o país ainda no início da década de 1990, passando a configurar uma das expressões mais potentes da capacidade de articulação política dos agentes da cadeia produtiva da nova música independente brasileira. A acepção do termo independente como aquele movimento que procura estruturar um mercado a partir de um discurso politicamente engajado (DE MARCHI, 2006) ganha dimensões jamais alcançadas, na medida em que o ativismo dos agentes integrados supera a oposição ao modelo de negócios das gravadoras *majors*, se caracterizando, sobretudo, como um movimento social de dimensões amplas. Nesse caso, os festivais são utilizados como ferramentas políticas para fins que extrapolam as demandas da música independente. É sobre esse novo momento da produção independente musical

¹⁰¹ Esse contexto será problematizado nos próximos tópicos deste capítulo.

¹⁰² “De forma resumida e simplificada, pode-se dizer que negócios abertos são aqueles que envolvem criação e disseminação de obras artísticas e intelectuais em regimes flexíveis ou livres de gestão de direitos autorais. Nesses regimes, a propriedade intelectual não é um fator relevante para a sustentabilidade da obra. No *open business*, a geração de receita independe dos direitos autorais [...]. Esses modelos de negócios abertos baseiam-se em algum tipo de *commons*. A liberação do uso de uma obra pode se dar pela utilização de um instrumento legal como a licença *Creative Commons* ou por uma situação social, em que a ausência de estruturas de propriedade intelectual gera, na prática, o compartilhamento de conteúdo e livre acesso à obra” (CASTRO; LEMOS, 2008, p. 21).

brasileira que as próximas páginas irão tratar. Antes, um relato sobre trajetória dos festivais de música no Brasil.

5.2. – Histórico dos Festivais de Música Brasileiros:

Há dois tipos básicos de eventos que podem ser enquadrados na categoria convencionalmente chamada de festival. No primeiro caso, há a *mostra*, modelo onde não existe a competição, cujo denominador comum pode ser um determinado gênero musical ou uma linguagem artística predominante. O objetivo principal nesses casos é “oferecer, em curto espaço de tempo, a oportunidade de acesso a novas tendências, a novas obras, ao que está em voga, ou ainda, num sentido diametralmente oposto, revisitar a obra de artistas consagrados” (MELO, 2003, p.13). O evento pioneiro no Brasil foi o *I Festival da Velha Guarda*, que ocorreu em 1954 e foi organizado pelo cantor e radialista Henrique Foréis Domingues, mais conhecido como Almirante, cuja lista de atrações continha nomes de músicos veteranos do samba e do choro como Donga, João da Baiana, Pixinguinha e outros.

Já no segundo caso, a característica principal é justamente a *competitividade* existente entre os participantes. Não uma competição entre “[...] grupos, bandas ou intérpretes. Os concorrentes são de fato os autores das obras, os compositores e letristas” (MELO, 2003, p.13) Na música, os exemplos mais emblemáticos são os festivais de *San Remo* (Itália) e de *Viña del Mar* (Chile). Foi esse formato que se estabeleceu no Brasil principalmente a partir dos anos de 1960. O evento pioneiro foi um concurso de marchas carnavalescas realizado ainda em 1919, no Rio de Janeiro.

Portanto, o objetivo deste tópico é, a partir dessa classificação geral, traçar um panorama histórico do desenvolvimento dos festivais de música no Brasil destacando três momentos principais: a) os festivais da canção de caráter competitivo, organizados pelas principais emissoras de televisão do país; b) o conjunto heterogêneo dos grandes festivais de arena, não competitivos e de caráter estritamente comercial; c) os primeiros festivais de música independente, cujo papel principal, num primeiro momento, era fortalecer a cena local do território onde o evento era realizado.

5.2.1 – Dos programas de auditório à era dos grandes festivais

Os primeiros grandes festivais de música brasileira surgiram nos anos de 1960. Ainda que já houvessem ocorrido algumas edições de concursos e mostras musicais anteriormente, como o já citado *I Festival da Velha Guarda* (1954), foram os festivais promovidos pelas

emissoras de televisão que viriam a marcar época no imaginário de milhões de brasileiros, revelando alguns dos principais nomes da música nacional de todos os tempos. Inspirados no modelo do lendário festival italiano de *San Remo*¹⁰³, esses eventos têm sua gênese ligada aos antigos concursos carnavalescos que ocorriam no Rio de Janeiro, ainda na segunda década do século XX¹⁰⁴ (MELO, 2003). O evento pioneiro foi o *I Festival de Música Popular Brasileira*, realizado em São Paulo, em abril de 1965, pela TV Excelsior¹⁰⁵. Estruturados em formato de competição, esses eventos se notabilizaram por servirem como uma espécie de mostra dos novos talentos da música brasileira¹⁰⁶, como um espaço para as canções de protesto contra o regime militar que imperava no país¹⁰⁷ e, principalmente, como um dos elementos fundamentais de consolidação da TV como o principal meio de comunicação de massa no Brasil:

Na década de 60, em uma época na qual a televisão ainda não tinha encontrado um gênero norteador da sua grade de programação, quem teve vez foi a música. A fórmula do humor utilizada nos primeiros anos do veículo já começava a se desgastar e as telenovelas ainda não tinham encontrado seu formato ideal. Assim, os programas musicais ocuparam essa lacuna existente na grade, marcaram época e mobilizaram platéias (PAIXÃO, 2006, p. 1).

De fato, não é exagero afirmar que a música, principalmente através dos festivais e dos programas de auditório, exerceu grande fascínio no imaginário dos telespectadores brasileiros num momento em que já existiam vinte emissoras e mais de 1,8 milhões de aparelhos espalhados pelo território nacional. O programa *Fino da Bossa*, veiculado pela TV Record a

¹⁰³ A primeira edição do *Festival della Canzone Italiana* ocorreu em 1951, ainda antes da chegada da TV na Itália, e é realizado até hoje, tendo se tornado uma das competições musicais mais importantes do mundo. Foi idealizado pelo floricultor Amilcare Rambaldi e realizado pelo Cassino de San Remo a partir da iniciativa do seu diretor, Pier Busset.

¹⁰⁴ De fato, os eventos precursores do formato que viria a ser adotado pelos festivais dos anos de 1960 (competições entre compositores) foram esses concursos carnavalescos realizados na capital fluminense na década de 1930. Um dos primeiros eventos nesses moldes foi promovido pela Casa Edison (que fabricava os discos da Odeon) no dia 18 de janeiro de 1930, ainda que haja registros de concursos de músicas de carnaval datados de 1919. A canção vencedora do certame foi a marcha “Dá Nela”, de autoria de Ary Barroso e interpretada por Francisco Alves (MELO, 2003, p.15).

¹⁰⁵ Esta primeira edição foi vencida pela cantora Elis Regina, que interpretou a música “Arrastão”, composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes (ECHEVERRIA, 2007).

¹⁰⁶ No entanto, há controvérsias sobre a função dos festivais como representantes da diversidade da música que era produzida no Brasil. Um exemplo é o festival da Record de 1967, que teve mais de três mil inscritos, somente 36 músicas selecionadas e, destas, a maioria eram de artistas já conhecidos do público. Por este ângulo, os festivais não preenchiam o objetivo de estimular novos artistas, mas somente ajudavam a consagrar a obra de autores já tarimbados. (CAMPOS, 1968 apud PAIXÃO, 2006).

¹⁰⁷ Algumas destas canções, além de clássicos da MPB, viraram verdadeiros “hinos” contra o regime militar nacional, tais como “Pra não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré), “É proibido proibir”, “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso), “Roda Viva” (Chico Buarque), “Divino Maravilhoso” (Gal Costa), dentre outras.

partir de 1965 e apresentado pelos novos talentos Elis Regina e Jair Rodrigues, chegou a ser o programa mais famoso da TV brasileira, tendo por ele passado os principais nomes da música popular do período:

Gravado às segundas-feiras no Teatro Record da Rua da Consolação, era um programa feito especialmente para a televisão. Inovador para o veículo, para a música e a época, ia ao ar às quartas-feiras em São Paulo e noutros dias da semana no restante do país. Pelo *Fino da Bossa* passaram praticamente todos os artistas da música popular daqueles tempos. [...] O programa também representava uma trincheira na qual se criavam músicas de protesto velado contra o regime militar que havia se imposto no País um ano antes. (ECHEVERRIA, 2007, p. 50)

Foi a mesma TV Record quem protagonizou um dos movimentos de cultura de massa mais bem sucedidos da história brasileira. Trata-se do programa *Jovem Guarda*, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965 e que tocava as canções do segmento musical baseado no rock iê-iê-iê, na sua maioria, canções simples, tanto compostas por artistas nacionais como versões consagradas principalmente de músicas de astros internacionais, que abordavam temáticas juvenis, sem um engajamento político, o contrário da vertente da MPB. Os principais expoentes desta geração foram os cantores *Roberto Carlos*, *Erasmus Carlos*, *Wanderléia*, *Celly Campelo*, além dos grupos *Golden Boys*, *The Rebels*, *The Jordans*, *Renato e seus Blue Caps*, *Os Incríveis (ex-The Clevers)*, dentre outros (PUGIALLI, 2006). A criação do programa foi uma estratégia da TV Record para atrair o público jovem:

A TV Record precisava de uma atração jovem para fazer frente às concorrentes. Além disso, as tardes de domingo estavam vagas por causa da proibição da transmissão ao vivo dos jogos do campeonato paulista. Surgiu a idéia de contratar Roberto Carlos e Celly Campelo para serem os apresentadores de um programa para os jovens. Como Celly se recusava a voltar para a vida artística, escolhem então Erasmus Carlos (autor da música de sucesso que é o título do programa, *Festa de Arromba*) e Wanderléia para dividirem o palco com Roberto. Mas os três imaginaram que quando a música perdesse o sucesso, o título ficaria sem força. Foi escolhido então *Jovem Guarda*, que simbolizava este momento em que a juventude ganhava voz (PUGIALLI, 2006, p. 150).

Adorado pela juventude brasileira, na visão do segmento mais alinhado ao *Fino da Bossa* e às canções de protesto, o programa *Jovem Guarda* representava uma ameaça à audiência e prestígio do primeiro, na medida em que, através da produção e disseminação de uma “submúsica”¹⁰⁸, estaria minando os planos desse segmento de produzir canções

¹⁰⁸ Assim se pronunciou Elis Regina após a volta de uma viagem de veraneio pela Europa: “De volta para o Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. **O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de iê-iê-iê, arrastando milhares de adolescentes.** Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba” (grifo meu) (PAIXÃO, 2006, p. 8).

genuinamente nacionais para a juventude. Impulsionados por uma guerra pela audiência entre os dois programas, além de um sentimento de defesa do que seria a genuína música nacional, os representantes do *Fino da Bossa* iniciaram uma série de manifestações que – além de uma reformulação no formato do próprio programa, que viria a se chamar *Frente Única da Música Popular Brasileira* – culminou num ato manifesto que ficou conhecido como a Passeata da Guitarra Elétrica¹⁰⁹. Ambos os programas seriam extintos, o da Frente da Música Popular, em 1967, e o Jovem Guarda, no ano seguinte.

No entanto, a audiência alcançada por esses primeiros programas foi o estímulo necessário para a mesma Record investir de maneira mais forte ainda no segmento musical, lançando seu primeiro festival televisionado¹¹⁰, no ano de 1966, em São Paulo. Após a aquisição de um teatro, o Paramount, a emissora contratou uma equipe técnica completa e os principais nomes da música brasileira do período¹¹¹, dentre as quais a vencedora do primeiro festival da Excelsior, Elis Regina. A escolha estratégica de investir nos festivais levaria a Record ao posto de maior emissora do país (MELO, 2003).

Os festivais da Record foram realizados em quatro edições consecutivas, sempre no segundo semestre, entre os meses de setembro e outubro. No período compreendido entre os anos de 1966 a 1969, esses eventos proporcionaram alguns fatos que entraram para a história da música brasileira, dentre os principais estão: o empate na primeira edição entre as músicas *Disparada* (Geraldo Vandré e Theo de Barros), interpretada por Jair Rodrigues, e *A Banda* (Chico Buarque), interpretada por Nara Leão¹¹² (1966); a apresentação do movimento tropicalista para um público de massa, principalmente a partir da canção *Domingo no Parque*

¹⁰⁹ Participaram da passeata, que ocorreu em 17 de julho de 1967, Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Zé Ketí, dentre outros, num percurso que saiu do Largo São Francisco e desembocou diretamente no local onde ocorriam os programas de televisão, o Teatro Paramount. Vários destes artistas incluiriam a guitarra elétrica nas suas canções em momento posterior de suas carreiras.

¹¹⁰ Na realidade, o primeiro evento organizado pela Record, em parceria com o jornal Última Hora, foi a Festa da Música Popular Brasileira (1960), realizada no antigo Hotel Cassino do Guarujá, sob a supervisão do radialista Tito Livio Fleury, entusiasmado com a idéia de fazer um evento no Brasil nos moldes do festival italiano de San Remo, o qual já havia participado como expectador em 1959. Foi transmitido pela Rádio Record. A primeira colocada na classificação geral foi a música “Canção do Pescador”, de autoria de Roberto Amaral e interpretada por Newton Mendonça. (MELO, 2003).

¹¹¹ Dentre os quais Jair Rodrigues, que fez dupla com Elis Regina na apresentação do programa *Fino da Bossa*, os membros da banda que acompanhava Jair e Elis no programa, o Zimbo Trio (Luís Chaves, Rubinho e Hamilton Godoy), o violonista Baden Powell, dentre outros.

¹¹² Trinta e sete anos depois, Zuza de Melo revela que *A Banda* teria ganho por 7 votos a 5. No entanto, Chico recusou o resultado, argumentando que *Disparada* era superior. Dessa maneira, decidiu-se pelo “empate técnico”.

(Gilberto Gil), interpretada por Gilberto Gil e Os Mutantes (1967); a atitude “rock and roll” do cantor Sérgio Ricardo, que quebrou seu violão após as inclementes vaias da platéia (1967).

O ano de 1966, em se tratando dos festivais transmitidos pelas emissoras de TV, foi o mais movimentado na história da música brasileira. Além do festival da Record, foi realizado o segundo e último festival da TV Excelsior e o *I Festival Internacional da Canção (FIC)*, parceria entre o governo do então estado da Guanabara e a TV Rio (posteriormente seria assumido pela TV Globo).

O governo do estado da Guanabara, através da sua Secretaria Estadual de Turismo, decidiu trazer o formato para a cidade do Rio de Janeiro, estruturando o *Festival Internacional da Canção (FIC)*, que seria realizado por sete edições consecutivas (1966-1972). A primeira delas foi transmitida pela TV Rio, posto que seria logo ocupado pela então recém-chegada ao mercado TV Globo, que investiu vultosas quantias no evento, principalmente na estruturação do ginásio do Maracanãzinho, que foi especialmente adaptado para receber o público, cenário, estrutura de som e luz e os artistas. O diferencial trazido pelo FIC era a realização de uma etapa internacional posterior à disputa entre as músicas do Brasil, cuja canção vencedora do certame nacional representaria o país nessa fase seguinte. Alguns dos acontecimentos mais importantes da história da música popular brasileira tiveram como palco o FIC, dentre os mais lembrados estão: o lendário discurso de Caetano Veloso se dirigindo contra a ala nacionalista da plateia ao cantar, acompanhado pelos Mutantes, a canção *É proibido proibir* (1968); o protesto dessa mesma platéia contra a decisão do júri de não conceder o prêmio de campeã à canção que virou um manifesto contra a ditadura, de autoria de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores* (1968); o abandono em massa de diversos artistas como forma de protestar contra a censura das canções *Corpus Nusc* (Taiguara), *Pirambeira* (Hermínio Bello de Carvalho e Maurício Tapajós), dentre outras, na edição de 1971; o desligamento de Nara Leão do júri da edição de 1972. O motivo teria sido as declarações dadas pela cantora contra o regime militar. (MEMÓRIA GLOBO, 2012).

Pelo fato de já estar bem estabelecida no cenário televisivo, a pioneira TV Tupi viria a entrar na onda dos festivais somente em 1967, após parceria com o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro¹¹³. Foi, então, realizado o *I Concurso de Música para o Carnaval*. O evento tinha como referência as primeiras competições carnavalescas da década de 1930, não conseguindo a mesma repercussão dos festivais realizados pela Excelsior, Record e Globo. A

¹¹³ No que diz respeito à atuação da TV Tupi no segmento musical, são dignos de menção também os programas de TV Ensaio e Divino e Maravilhoso.

Tupi apostaria ainda num formato mais próximos à fórmula de sucesso dos festivais mais tarimbados, lançando, em 1968, o *Festival Universitário da Canção Popular*, que contaria desta vez com nomes já consagrados como Elis Regina, Jair Rodrigues, Beth Carvalho, Taiguara, dentre outros. Ainda assim, não conseguiu fazer frente aos festivais já consolidados. O único evento que teve uma repercussão mais significativa foi o *Festival 79 da Música Popular*, realizado num período onde o modelo consagrado nos anos de 1960 já mostrava sinais de desgaste¹¹⁴.

Os festivais ainda teriam algumas edições realizadas nos anos de 1980, porém, longe de alcançar a repercussão dos seus pares na década anterior. Se, por um lado, a fórmula de apresentações permanecia praticamente inalterada (competições organizadas a partir de uma fase eliminatória e a fase principal), a participação das gravadoras na escolha dos artistas era agora fator fundamental. Além disso, mais do que revelar novos talentos, os festivais desse período serviram como trampolim para artistas que já tinham obtido relativo sucesso, porém, ainda não haviam se consolidado no meio musical:

Diferentemente do que ocorreu nos anos anteriores, em que as apresentações revelavam novos nomes do meio musical, houve uma mudança no perfil a partir dos anos 80. Os festivais passaram a abrigar artistas já conhecidos, como os aplaudidos Oswaldo Montenegro, Raimundo Sodré, Jane Duboc, Guilherme Arantes, Amelinha e Tetê Espíndola. Apesar disso, eles ainda não tinham conseguido êxito suficiente para se firmar como personalidades no meio musical e viam nos festivais a chance de entrar de vez para o cenário da música popular brasileira. A cantora e compositora Joyce é um bom exemplo. Depois de dez anos sem emplacar um sucesso, ela reapareceu no MPB 80 e classificou Clareana para a final (SILVIA REGINA, 2009, p.2)¹¹⁵.

Os festivais realizados pela TV Globo na década de 1980 foram: *Festival da Nova Música Popular Brasileira (MPB-80)*, *MPB-Shell Especial* (1981), *MPB-Shell* (1982) e o *Festival dos Festivais* (1985). Houve, ainda, uma infrutífera tentativa de retomar esse modelo no ano 2000, quando a Globo realizou o *Festival da Música Brasileira*, que não teve sequer uma edição posterior. A canção vencedora foi *Tudo bem, meu bem*, composta e interpretada pelo programador de informática Ricardo Soares¹¹⁶.

A seguir, tabela com os principais festivais de música realizados pelas emissoras de TV no período entre 1960-2000.

¹¹⁴Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/especial-festival-bravo-festivais-tv-tupi> Acesso em 25/01/2013

¹¹⁵ Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/festivais-tv-globo> Acesso em 25/01/2013

¹¹⁶ Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-258301,00.html> Acesso em 25/01/2013

Tabela 1: Festivais realizados pelas emissoras de televisão (1960-2000).

NOME DO FESTIVAL	ANO DE REALIZAÇÃO	EMISSORA
I Festival da TV Record	1960	TV Record
I Festival da Música Popular Brasileira	1965	TV Excelsior
II Festival da Música Popular Brasileira	1966	TV Excelsior
II Festival da TV Record	1966	TV Record
I Festival Internacional da Canção – FIC	1966	TV Rio
III Festival da TV Record	1967	TV Record
II Festival Internacional da Canção	1967	TV Globo
I Concurso de Música para o Carnaval	1967	TV Tupi
IV Festival da TV Record	1968	TV Record
III Festival Internacional da Canção – FIC	1968	TV Globo
I Festival Universitário da Canção Popular	1968	TV Tupi
II Festival Estudantil de Música Popular Brasileira	1968	TV Globo
V Festival da TV Record	1969	TV Record
IV Festival Internacional da Canção	1969	TV Globo
II Festival Universitário da Canção Popular	1969	TV Tupi
V Festival Internacional da Canção – FIC	1970	TV Globo
III Festival Universitário da Canção Popular	1970	TV Tupi
VI Festival Internacional da Canção – FIC	1971	TV Globo
IV Festival Universitário da Canção Popular	1971	TV Tupi
VII Festival Internacional da Canção – FIC	1972	TV Globo
Festival da Nova Música	1975	TV Globo
Festival 79 da Música Popular	1979	TV Tupi
Festival da Nova Música Popular Brasileira – MPB 80	1980	TV Globo
MPB-Shell 1981	1981	TV Globo
MPB-Shell 1982	1982	TV Globo
Festival dos Festivais	1985	TV Globo
Festival da Música Brasileira	2000	TV Globo



FIGURA 5: Em sentido horário, alguns dos momentos mais emblemáticos dos festivais de música dos anos de 1960: Chico Buarque e MPB4 interpretam a canção *Roda Viva* (1968); Gil e os Mutantes misturam guitarra elétrica e ritmos brasileiros na canção *Domingo no Parque* (1967); Sérgio Ricardo, na atitude mais “rock and roll” da história dos festivais, quebra seu violão e arremessa na platéia (1967); Jair Rodrigues, com interpretação entusiasmada, canta *Disparada* (1966).

Num resumo geral, é possível elencar algumas características comuns aos festivais realizados pelas emissoras de televisão no período compreendido entre os anos de 1965 (data do primeiro festival da Excelsior) e 1985 (data do último grande festival realizado pela Globo): a) eram estruturados a partir do formato de competição entre os artistas; b) revelaram importantes nomes da MPB; c) tinham enorme penetração popular; d) foram importantes elementos no processo de consolidação da TV como veículo de massa no Brasil; e) os festivais de maior repercussão eram realizados no eixo RJ-SP, ainda que, eventualmente, ocorressem etapas prévias (eliminatórias) em outros centros importantes do país.

Esse modelo, no entanto, sairia de cena após 1985, dando lugar aos grandes festivais de arena, sem caráter competitivo, cujo formato consistia numa programação que privilegia os principais nomes da música internacional. O principal marco dessa transição foi o primeiro Rock In Rio.

5.2.2 – O Rock in Rio e os festivais de arena:

O ano era 1985. O Brasil vinha de um período de mais de duas décadas sob o regime militar, que findava após um lento processo de redemocratização. As mobilizações no ano anterior vociferavam pela eleição direta de um novo presidente para o país. A eleição do novo presidente civil, ainda que de forma indireta, detonou um sentimento de euforia há muito não

visto em terras tupiniquins. O rock nacional, principalmente a partir do lançamento do primeiro disco da banda *Blitz* (1982), se torna a principal forma de expressão de uma nova juventude urbana brasileira.

Foi nesse contexto que o empresário Roberto Medina colocou em prática um dos mais ambiciosos e bem sucedidos projetos da história do *show business* mundial: fazer o maior festival de música do mundo no Brasil, país que, até então, não tinha o costume de receber grandes nomes da música internacional.

Estruturado numa área de 250 mil metros quadrados, no bairro de Jacarepaguá, a primeira edição do Rock In Rio contou com 29 atrações, divididas em dez noites e um público de 1,38 milhões de pessoas, se consagrando como o maior público da história de um festival. Dentre os principais nomes que marcaram presença no evento estavam *Iron Maiden*, *Queen*, *James Taylor*, *Rod Stewart*, *Scorpions*, *AC/DC*, *Ozzy Osbourne*, *Yes*, *B-52'S*, dentre outros.



Figura 6: Público na primeira edição do Rock in Rio (1985)

A segunda edição do Rock in Rio ocorreu entre os dias 18 e 27 de janeiro de 1991, dessa vez no estádio do Maracanã, seis anos após a histórica primeira edição do festival. Ainda que contasse com um público bem inferior ao da primeira versão – 750 mil pessoas –, o Rock in Rio II teve como diferencial a transmissão de TV para 50 países, atingindo cerca de 40 milhões de telespectadores no mundo inteiro. Com o Brasil já bem integrado às rotas dos principais shows, o Maracanã serviu de palco para um conjunto de apresentações que mesclava nomes veteranos, como *Joe Cocker* e *Santana*, e artistas que estavam no auge da carreira, como *Guns N'Roses*. O Heavy Metal, mais uma vez, teve peso forte, com as escalafões de *Megadeth*, *Queensryche*, *Judas Priest* e *Sepultura* (ESSINGER, 2008).

Após um hiato de dez anos, o Rock in Rio retorna para o local de estreia, em Jacarepaguá, no ano de 2001. A partir da escalação de 160 artistas, a maior da história do festival, o evento reuniu um público de 1,2 milhões de pessoas, segunda maior plateia, perdendo apenas para a primeira edição. Além do palco principal, foram adicionados novos espaços (locais dedicados exclusivamente aos artistas nacionais, música eletrônica e música africana). Foi nessa edição que o Rock in Rio passou também a investir no marketing que privilegia temáticas em voga na opinião pública, promovendo e apoiando projetos socioambientais com o foco em educação, estratégia esta que se tornaria recorrente em diversos grandes festivais mundo afora. Alguns dos nomes de destaque nesta terceira edição do Rock in Rio foram *Red Hot Chilli Peppers*, *Guns N'Roses*, *Oasis*, *Foo Fighters*, *R.E.M.*, *Silverchair* dentre outros.

A partir de 2004, o festival se “internacionaliza”, passando a ser realizado também em Lisboa (2004, 2006, 2008 e 2010) e Madri (2008 e 2010). Ainda que contasse com bons públicos – uma média de 300 mil pessoas por edição –, os festivais realizados em terras ibéricas jamais alcançariam os números das edições brasileiras.

O Rock in Rio retornaria ao Brasil no ano de 2011, dessa vez ocorrendo no mês de setembro¹¹⁷. De cara nova, o evento deixa de ser um festival calcado somente na apresentação de grandes nomes da música internacional para se tornar um verdadeiro celeiro de experiências (HERSCHMANN; QUEIROZ, 2012), onde a música seria somente o carro-chefe, o elo que conduziria um negócio baseado numa série de serviços oferecidos para um público-alvo que excede, e muito, o grupo dos fãs de música. Nas palavras de Roberta Medina, filha do fundador e vice-presidente do Rock in Rio:

O Rock in Rio não é um evento de música, apenas. É o maior evento de música e entretenimento do mundo. Hoje temos uma experiência que vai muito além do que [*sic*] a música, oferecemos parque de diversões, tenda de desfiles, a Rock Street, com shows de jazz, enfim, é muito mais do que apenas música. Além disso, o Rock in Rio se dirige a um público de diversas faixas etárias e com perfil distinto de consumo. Os festivais tradicionais, em geral, são frequentados por um público de nicho (MEDINA, 2012)¹¹⁸.

¹¹⁷ Segundo Roberta Medina, filha do fundador Roberto Medina e vice-presidente do Rock in Rio, a mudança da data seria um pedido do prefeito Eduardo Paes. “Este foi um pedido da Prefeitura, do prefeito Eduardo Paes. A ideia é que com a volta do Rock In Rio uma nova data forte para o turismo entre no calendário da cidade. Hoje, mais de 60% dos compradores do Rock In Rio Card são de fora do Rio”. Disponível em <http://www.rockemgeral.com.br/2011/01/24/na-linha-de-frente/> Acesso em 29/01/2013.

¹¹⁸ Disponível em <http://www.rockemgeral.com.br/2011/01/24/na-linha-de-frente/> Acesso em 29/01/2013.

A volta do Rock in Rio à sua cidade natal acompanhada da promessa, feita por seus organizadores, de realizar uma edição a cada dois anos¹¹⁹ fortaleceu ainda mais a marca de Roberto Medina. Esse retorno do festival ao Rio de Janeiro está ligado a dois fatores fundamentais: em primeiro lugar, ao momento estável da economia brasileira e, num caráter mais estrito, ao apoio financeiro incondicional da atual gestão da Prefeitura do Rio. Nas palavras de Roberta Medina, essa parceria entre governos e iniciativa privada é fundamental para a realização desses megaeventos:

Esse apoio é fundamental porque é critério número um ter o local em condições para receber o evento, e isso, geralmente, está nas mãos dos governos locais. Fora isso, eles têm que acompanhar todo o planejamento de logística do evento na cidade para garantir uma perfeita realização em conjunto com os organizadores. É assim em Lisboa e em Madri, e vai ser assim no Rio. O mais importante é observar que a repetição do evento nestas cidades comprova o retorno satisfatório da dedicação e investimentos em infra-estrutura e logística, uma vez que os retornos financeiros são muito superiores que os [*sic*] investimentos necessários. Em Lisboa, apenas a edição de 2008 gerou um impacto de 63 milhões de Euros para a economia da cidade, impactos diretos do evento (MEDINA, 2012)¹²⁰.

Especificamente sobre o papel exercido pela prefeitura do Rio, Roberta Medina explica que:

A parceria da Prefeitura foi fundamental para a volta do Rock in Rio. A volta do festival só foi possível depois que a Prefeitura se comprometeu a antecipar os investimentos previstos para a construção do parque de lazer dos atletas e redesenhar, em conjunto com o Rock in Rio, a infra-estrutura prevista para que pudesse ser um espaço permanente para a realização de grandes eventos ao ar livre no Rio de Janeiro. O acordo com a Prefeitura prevê a realização do Rock in Rio a cada dois anos. Isso faz com que o evento tenha uma grande responsabilidade para aperfeiçoar cada vez mais os seus planos de logística, transporte, trânsito e segurança da cidade, e ainda reforçar a imagem e a capacidade da cidade para receber e organizar grandes eventos (MEDINA, 2012)¹²¹.

Mantendo a meta de realizar uma edição a cada dois anos, a direção do Rock in Rio já confirmou a edição de 2013, que ocorrerá novamente em setembro. No entanto, mais do que qualquer atração no Palco Mundo, o anúncio que causou mais rebuliço até o momento consiste na entrada do magnata brasileiro Eike Batista no negócio a partir da aquisição de

¹¹⁹ Segundo Roberta Medina, “desde que começamos a conversar sobre a volta do Rock in Rio com o prefeito Eduardo Paes, a ideia é tornar o evento bianual. A intenção é realizar o Rock in Rio em 2011, 2013 e 2015”. Disponível em: <http://www.rockemgeral.com.br/2011/01/24/na-linha-de-frente/> Acesso em 29/01/2013

¹²⁰ Disponível em <http://www.rockemgeral.com.br/2011/01/24/na-linha-de-frente/> Acesso em 29/01/2013

¹²¹ Idem

50% da marca Rock in Rio. Os planos preveem o investimento de mais de US\$ 350 milhões no festival, além da expansão para a Argentina, quarto país a receber o evento¹²².

Depois do Rock in Rio, o outro grande festival brasileiro de arena foi o Hollywood Rock. A primeira edição oficial do evento ocorreu em 1988¹²³, sendo realizado em noites alternadas no Rio (Praça da Apoteose) e em São Paulo (Estádio do Morumbi). O festival teve, em todas as edições, uma parceria com a TV Globo que rendeu reportagens especiais e transmissões de alguns shows. O Hollywood Rock somaria mais seis edições (1990, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996). Passaram pelos palcos do festival nomes como *Titãs*, *Paralamas do Sucesso*, *Duran Duran*, *The Pretenders*, *Supertramp*, *Simply Red*, *Alice in Chains*, *Red Hot Chili Peppers*, *Nirvana*, *Aerosmith*, *Rolling Stones*, *Jimmy Page & Robert Plant*, *Chico Science & Nação Zumbi*, dentre outros.

O festival teve o fim decretado por conta da lei nº 9.294, de 15 de julho de 1996, que, dentre outros fatores, restringia a propaganda de cigarros, bebidas alcoólicas, medicamentos, terapias e defensivos agrícolas¹²⁴.

No entanto, como assinala Côrrea (2012), os festivais deixariam de carregar em seus nomes as marcas de cigarro¹²⁵ e passariam a ser bancados principalmente pelas companhias telefônicas, de bebidas ou empresas de internet. São muitos os exemplos que ilustram essa tendência: *Tim Festival* (2004-2008), *Motomix* (2007-2009), *Nokia Trends* (2006), *Claro que é Rock* (2006), *Skol Beats* (2000-2008), *Curitiba Pop Festival* (2003-2004), *Planeta Terra* (2007-2012). Ainda que muitos desses festivais possuíssem uma curadoria “antenada” com o que de melhor surgia na música mundial, esses eventos dependiam quase que exclusivamente das verbas oriundas dessas empresas para sobreviverem. Além disso, não possuíam o comprometimento com a cena musical de um determinado território, fator fundamental de distinção para os festivais independentes que começam a surgir no início da década de 1990, como explica o “zineiro” e dono do selo carioca *Madsummer Madness*, Rodrigo Lariú, em entrevista ao pesquisador Micael Herschmann:

¹²² Informações disponíveis em: <http://www.rockemgeral.com.br/2012/05/11/roberto-medina-e-eike-batista-dividem-a-marca-rock-in-rio/> Acesso em 29/01/2013

¹²³ Uma versão não oficial do evento, organizada por Nelson Motta, ocorreu ainda em 1975, no Rio de Janeiro, e contou com a participação de *Raul Seixas*, *Rita Lee*, *Vímana* (dos – na época – novatos Lulu Santos, Ritchie e Lobão), *Mutantes*, dentre outros.

¹²⁴ Para acessar a lei na íntegra: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9294.htm Acesso em 30/01/2013

¹²⁵ Além do *Hollywood Rock*, a Souza Cruz, líder no mercado de cigarros brasileiros, patrocinou também o festival *Free Jazz*.

(...) acho que a principal distinção entre um Planeta Terra, um Skol Beats, um Tim Festival, um Festival de Salvador ou um Planeta Atlântida e outros festivais independentes, tais como Abril Pro Rock, MADA, Humaitá pra Peixe, Goiânia Noise e Calango está explicitada no próprio nome dos eventos. Skol, Tim, Terra, Rede Globo, RBS não tem nenhum comprometimento com o desenvolvimento da cena musical de uma cidade ou região: são eventos baseados em marketing da empresa que os banca ou apoia. São eventos que nasceram da necessidade de determinada empresa de investir num determinado segmento de público e vender celular, serviços de internet ou cerveja. [...] A principal diferença é essa: se a TIM tirar o patrocínio do MADA [festival independente realizado na cidade de Natal], ele continua a existir. Entretanto, quando a TIM retira o patrocínio do Tim festival, este acaba imediatamente, não existe um comprometimento com a "cena" musical (...) (HERSCHMANN, 2010, p. 16).

Esse seria o fator de distinção fundamental dos festivais independentes que começariam a surgir no início dos anos de 1990. Ainda que apoiados por verbas públicas e/ou parcerias com a iniciativa privada, eles não deixam de ser realizados caso a verba seja escassa, mantendo o compromisso de fomentar as cenas locais onde ocorrem e de abrir espaço para a produção independente que não é contemplada pelos eventos de maior visibilidade. Estes festivais serão detalhados no próximo tópico.

Outra tendência que parece ganhar força no país, no que diz respeito aos festivais, são as associações diretas entre os produtores brasileiros e os produtores de grandes festivais consolidados no exterior. Dois bons exemplos que ilustram esse quadro são os casos do *Lollapalooza* (concebido originalmente nos Estados Unidos) e o *Sónar* (concebido originalmente na Espanha). Com um perfil mais roqueiro, o *Lollapalooza* é um dos principais festivais estadunidenses, já tendo sido realizado em várias regiões desse país¹²⁶. A primeira delas foi em 1991. O festival já conta com uma edição também no Chile. Já o *Sónar* tem um perfil mais próximo da música eletrônica, e a primeira edição foi realizada em 1994, em Barcelona. Hoje, o festival já conta também com versões na Cidade do Cabo, Tóquio e Londres. Ambas as edições brasileiras ocorrem em São Paulo¹²⁷.

De uma maneira geral, é possível elencar algumas características fundamentais dos festivais *mainstream* realizados no país: a) receitas são oriundas, em boa parte dos casos, de grandes empresas dispostas a investir vultosas verbas publicitárias nesses eventos; b) a escolha dos artistas nos anos de 1990 estava centrada, sobretudo, nos grandes nomes do show

¹²⁶ Desde 2005 o festival é realizado em Chicago.

¹²⁷ Com informações de <http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?materia=20120404105340> Acesso em 30/01/2013

business mundial, configurando tais festivais em megaeventos (*Rock in Rio e Hollywood Rock*), ainda que já houvesse festivais mais segmentados (caso do *Free Jazz*); c) surgem curadorias que passam a privilegiar um público segmentado, de gosto mais “refinado”, nos anos 2000 (*Tim Festival, Claro que é Rock*), ainda que permaneçam eventos com curadoria mais convencional (*Planeta Terra* e os festivais de abrangência regional¹²⁸, por exemplo); d) a parceria com grandes veículos de comunicação; e) alianças sólidas com o poder público, cujo caso mais representativo é o *Rock in Rio*; f) os maiores eventos são realizados no eixo RJ-SP.

A consolidação dos grandes festivais convive, já faz algum tempo, com um bem estruturado calendário de eventos que, se não são diametralmente opostos aos primeiros (varia dependendo do caso), possuem características fundamentais que os distinguem dos grandes concertos de arena. Compreender as razões que possibilitaram tal façanha passa, necessariamente, pela análise da trajetória dos primeiros festivais de música independente brasileiros.

5.2.3 – Os festivais independentes pioneiros

Como já ressaltado, no início da década de 1990 começam a surgir os primeiros festivais de música independente no Brasil. A proliferação desses eventos em diversos pontos do país resultaria, no final do ano de 2005, na fundação da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin), entidade que, ao longo de seis anos de existência, protagonizou o período de esplendor da produção *indie*, incluindo nesse complexo panorama, além de importantes conquistas, muitos conflitos internos e rupturas. O papel exercido por esses eventos pioneiros teve fundamental importância para a construção do quadro atual mais favorável aos independentes, na medida em que desbravaram um território antes desarticulado, longe de oferecer as oportunidades hoje disponíveis. Portanto, para avaliar a estrutura e a potência que os festivais *indie* adquiriram, ao ponto de extrapolarem as questões circunscritas ao âmbito da música e se configurarem como um fator agregador de multiplicidades sociais dos mais diversos segmentos, é necessário compreender como os

¹²⁸ Festivais que são realizados em locais mais distantes do eixo Rio-SP e que reúnem grandes públicos a partir de um *line up* que privilegia nomes já consagrados do cenário nacional. Alguns exemplos mais relevantes são o *Ceará Music*, que ocorre desde 2001 em Fortaleza e já chegou a reunir sessenta mil pessoas em uma única noite. O festival *Piauí Pop*, realizado em Teresina entre 2004 e 2009, chegava a reunir 30 mil pessoas por noite de evento.

primeiros eventos iniciaram um movimento que coloca o festival como o principal vetor de estímulo da cadeia produtiva da música independente no Brasil (CÔRREA, 2012).

É praticamente consenso no segmento *indie* a afirmação de que o primeiro grande festival independente brasileiro foi o *Abril Pro Rock*. A primeira edição ocorreu em 1993, na cidade de Recife, iniciativa do produtor Paulo André Pires, que teria começado na produção musical motivado por um fator bastante singelo, que era promover a sua loja de discos:

No início dos anos 90, pouca gente se dava conta desta movimentação que havia na cidade, e eu tinha morado três anos nos Estados Unidos, na região de São Francisco, na Califórnia, e quando eu voltei pra cá, eu resolvi abrir uma loja de discos, então, a loja de discos que me iniciou na produção musical, porque eu fazia os shows para promover a loja de discos¹²⁹ (PIRES, 2008)

Após o retorno dos Estados Unidos, Paulo André resolveu tentar a sorte em terras pernambucanas promovendo a primeira edição do *Abril Pro Rock* num domingo, aproveitando a brecha na programação do extinto Circo Maluco Beleza, casa de shows de Recife. O *line up*, composto basicamente por artistas locais, teria apresentações de dois ícones da cena manguebeat dos anos de 1990: Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. O festival conseguiu um público de 1,5 mil pessoas, estimulando toda uma cena e atraindo atenção da mídia especializada já no segundo ano (1994), que teve cobertura da MTV Brasil.

Após a primeira edição, o *Abril Pro Rock* viria a se consolidar como o principal evento do gênero no país, sobrevivendo às grandes transformações oriundas da crise da indústria fonográfica e experimentando diversos formatos ao longo de sua sólida trajetória de mais de vinte edições consecutivas. As principais fases do *Abril Pro Rock* foram¹³⁰: a) início no Circo Maluco Beleza, com programação baseada majoritariamente na produção local; b) mudança para o Centro de Convenções de Pernambuco em 1997, quando parte da programação passa a ser composta por uma feira de negócios; c) nos anos de 2001, 2002 e 2007, o festival conta também com edições fora de Pernambuco (Rio de Janeiro e São Paulo); d) a partir de 2008, por conta da grande quantidade de shows gratuitos em Recife, investe numa programação mais segmentada, com artistas que não participam desses concertos gratuitos promovidos pelo Governo do Estado.

¹²⁹ Fala de Paulo André Pires no documentário *Abril Pro Rock Fora do Eixo*, disponível em <http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=637> Acesso em 30/01/2013.

¹³⁰ Para mais detalhes sobre a história do *Abril Pro Rock*, ver documentário sobre o festival intitulado *Abril Pro Rock Fora do Eixo*, disponível em: <http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=637> Acesso em 30/01/2013

Além dos já citados nomes da cena manguebeat, alguns dos principais artistas da década de 1990 que atingiriam o *mainstream* tiveram passagens importantes pelo *Abril Pro Rock*, dentre os quais estão *Planet Hemp*, *Raimundos*, *O Rappa*, *Skank*, *Penélope*, *Los Hermanos* e *Pato Fu*. É possível constatar, na fala de alguns destes artistas, a importância de um festival nos moldes do *Abril Pro Rock* para viabilizar as suas carreiras, o que, nos anos de 1990, significava basicamente assinar contrato com uma gravadora.

Para Bruno Medina, tecladista da banda carioca Los Hermanos, a estrutura oferecida aos artistas independentes era um fator distintivo:

Foi um divisor de águas na nossa carreira, foi o primeiro grande palco que nós pegamos na vida. Um festival grande, com estrutura, com nome escrito no cartaz (MEDINA, 2008).

Já Fernanda Takai, vocalista do Pato Fu, destaca, dentre outros fatores, o papel que o festival teve na circulação e no intercâmbio da sua banda com outros artistas:

Foi uma grande vitrine para a nossa música, porque nós éramos uma banda que basicamente tocava em Minas Gerais, e foi um dos primeiros lugares do Brasil para onde saímos, viemos nos apresentar, e foi para um monte de gente, com artistas de outros estados, e as pessoas ficavam ávidas esperando o que iria acontecer no *Abril pro Rock*. Era um burburinho numa época em que não havia internet, a internet estava começando nas universidades, o pessoal do setor de pesquisa, mas o cidadão comum não tinha internet, então, era um negócio que ia por carta, por zine, esse burburinho do *Abril pro Rock*. (TAKAI, 2008).

O artista pernambucano China atribui à apresentação no *Abril Pro Rock* um fator essencial para a contratação da sua antiga banda (*Sheik Tosado*) pela gravadora Trama:

Na época que o *Sheik* tocou a primeira vez, em 98, tinha aquele *frisson* de todas as bandas do Recife, que dizia assim: “meu irmão, ou toca no *Abril Pro Rock* ou é melhor acabar a banda”. [...] Era o festival que tinha todas as oportunidades, e o *Sheik* foi muito feliz nesse esquema. No primeiro ano que [a gente] tocou, já foi contratado pela Trama. (CHINA, 2008)



Figura 7: A apresentação da banda Los Hermanos na vigésima edição do Abril Pro Rock contou com mais de 15 mil pessoas presentes, maior público da história do festival.

Além do *Abril Pro Rock*, surgiram diversos outros festivais no Brasil mais ou menos no mesmo período e que possuíam características semelhantes. Os principais em ordem cronológica são: *Juntatribo*, que surge em Campinas, também no ano de 1993, e promove shows de bandas que se tornariam referência no rock brasileiro dos anos de 1990, tais como *Planet Hemp* e *Raimundos*. O festival teve mais uma edição no ano seguinte. *Humaitá pra Peixe*, iniciativa do produtor Bruno Levinson, que ocorria inicialmente no bairro carioca de Humaitá e posteriormente passou a ser realizado em diversos pontos do Rio de Janeiro. Foi importante palco para a consolidação da carreira de artistas como *Planet Hemp*. *Goiânia Noise*, principal festival do centro-oeste brasileiro, foi, por muito tempo, produzido por Fabrício Nobre, que posteriormente viria a ser o primeiro presidente da Abrafin. Realizado desde 1995, consolidou-se como um dos festivais mais importantes do país. Já o *Porão do Rock* surgiu em 1998 a partir da iniciativa de um grupo de produtores e músicos que ensaiavam num subsolo comercial de Brasília. Também considerado um dos mais fortes festivais independentes brasileiros, o *Porão do Rock* já contou também com edições em Goiânia, São Paulo e Buenos Aires.

De uma maneira geral, as principais características desses eventos que surgem no início dos anos de 1990, alguns dos quais realizados até hoje (*Abril Pro Rock*, *Goiânia Noise*, *Porão do Rock*), são: a) se configuraram como principal vetor de estímulo para as cenas locais dos territórios onde eram realizados; b) ainda que muitos desses eventos tenham assumido configurações de grande porte, ainda hoje são os principais espaços para as bandas que não são contempladas nos festivais *mainstream* mostrarem seu trabalho; c) se configuraram como

eficientes plataformas para artistas, até então independentes, assinarem com grandes gravadoras. O caso mais emblemático é o do *Los Hermanos* e o *Abril Pro Rock*; d) esses festivais conseguem angariar muitas verbas a partir dos editais públicos de incentivo à cultura; e) esses eventos não se restringem ao eixo RJ-SP. Muito pelo contrário, ocorrem em diversos pontos do país.

Portanto, foi o desenvolvimento desses primeiros festivais que estimulou o aparecimento de vários outros eventos semelhantes em diversos pontos do país, proporcionando, no final de 2005, o surgimento da Abrafin. É sobre esse novo contexto que o próximo tópico irá tratar.

5.3 – O surgimento da Abrafin

O final do ano de 2005 foi um importante marco na história da música independente brasileira. Além do surgimento do Circuito Fora do Eixo, a data foi marcada também pela fundação da Abrafin, que inicialmente era composta por dezesseis festivais distribuídos em quase todas as regiões brasileiras¹³¹. Após uma reunião realizada no festival *Goiânia Noise*, a entidade foi sediada na capital goiana e teve como primeira gestão a chapa formada por Fabrício Nobre (*Goiânia Noise – GO*) e Paulo André (*Abril Pro Rock – PE*) nos cargos de presidente e vice, respectivamente. Alguns dos pontos mais relevantes do estatuto aprovado na plenária que definiu a diretoria eram: a) 75% das atrações da programação de um festival não poderiam estar vinculadas às grandes gravadoras ou grandes conglomerados de comunicação; b) o festival deveria possuir pelo menos 25% das suas atrações oriundas da região onde é realizado; c) para exigir filiação, o festival deveria ter sido realizado no mínimo por três vezes consecutivas; d) o festival não poderia ser realizado ou produzido por entes governamentais em qualquer esfera (municipal, estadual ou federal);

Quando fala sobre o papel inicial da Abrafin no desenvolvimento da música independente brasileira, Talles Lopes, último presidente, ressalta que a entidade surge, sobretudo, com o objetivo de conectar essas iniciativas exitosas que já ocorriam em diversos pontos do país, focando principalmente na circulação de artistas e na formação de público, atributos importantes para o fortalecimento das cenas locais onde estes festivais se realizavam, formatando, assim, um calendário nacional organizado:

¹³¹ Abril Pro Rock (PE), Goiânia Noise (GO), Porão do Rock (DF), Campeonato Mineiro de Surfe (MG), Demo Sul (PR), Calango (MT), Ruído (RJ), Do Sol (RN), dentre outros. Somente a Região Norte não contava com festivais na data da fundação.

Num primeiro momento havia aquele desafio de conectar as pessoas. O desafio de conectar estes festivais, e que estes festivais pudessem desenvolver pela primeira vez esse setor independente, principalmente atuando na área de circulação destes artistas [...]. Era uma primeira experiência de um trabalho feito coletivamente, associativo. E isso ajudou muito a potencializar esta plataforma dos festivais independentes como uma plataforma pro desenvolvimento destas cenas locais. A consequência disso foi que depois do nascimento da Abrafin a gente começou a ter um crescimento ainda maior do número de festivais independentes pelo país inteiro. (LOPES, 2012).

Além desse fator, Tales também aponta a existência de dois grupos relativamente distintos desde a fundação da entidade. O dos festivais pioneiros e o dos eventos mais novos:

A Abrafin nasce desse novo contexto, num primeiro momento juntando dezesseis festivais – onde haviam alguns mais antigos, com maior tempo de organização –, e você já tinha também ali, naquele momento, festivais desta nova geração, já tinha a presença do Calango, que já tinha três edições, e que, no ano de fundação da Abrafin, já tinha feito um grande festival, que tinha chamado a atenção da mídia nacional, e você tinha também festivais novos, com uma edição, mas que já estavam se conectando com esse novo ambiente como o Varadouro [Rio Branco], o Festival Do Sol [Natal], o próprio festival Jambolada [Uberlândia] (LOPES, 2012).

Nesse sentido, cabe ressaltar que os dois grupos a que se refere o ex-dirigente são aqueles que polarizariam alguns conflitos dentro da entidade até a sua implosão, no final de 2011. O primeiro grupo era composto pelos festivais mais antigos, da safra do *Abril Pro Rock*, *Goiânia Noise*, *Porão do Rock*, além de outros eventos que se identificariam com o modelo proposto por esses festivais. Já o segundo grupo era aquele formado pelos festivais organizados por coletivos que viriam compor o Circuito Fora do Eixo.

De fato, a relação próxima que foi estabelecida desde o início entre o Circuito Fora do Eixo e a Abrafin é digna de ressalva, na medida em que as duas entidades foram originadas da mesma reunião puxada no *Goiânia Noise* de 2005. Quando analisa o contexto de surgimento das duas entidades, Pablo Capilé enfatiza essa proximidade, ressaltando um novo tipo de engajamento na música, diferente, por exemplo, daquele dos anos de 1960, até certo ponto excessivamente nacionalista, como ficou provado nos episódios da Marcha da Guitarra Elétrica e da Frente Única da Música Popular Brasileira:

Os festivais trocavam no varejo, os pequenos empreendimentos trocavam no varejo e, em 2005, veio uma consciência da necessidade de começar a se organizar coletivamente. A partir dali, a música aperta a tecla “F5” e retoma um debate político, que não era mais aquele engajamento, de certa forma até panfletário. Era como mudar o foco do que é arte engajada, de deixar de ser “caminhando, cantando e seguindo a canção” para ser “caminhando, cantando e carregando caixa”. Em 2005, esses sistemas começam a se organizar, e o Brasil inteiro começa a perceber que talvez, até para ser

egoísta, tinha-se que trabalhar coletivamente, não dava mais para estar fora daquela história. É no fim de 2005 que, numa mesma reunião, surgem a Associação Brasileira dos Festivais Independentes e o Circuito Fora do Eixo – um complementar ao outro (CAPILÉ, 2010).

A Abrafin manteve um nível de crescimento elevado, chegando a reunir 44 festivais no último ano de existência (2011). Possuiu três gestões: Fabrício Nobre (Goiânia Noise – GO) / Paulo André (Abril Pro Rock – PE); Fabrício Nobre / Pablo Capilé (Calango – MT); Tales Lopes (Jambolada – MG) / Ivan Ferraro (Feira da Música – CE). As eleições foram realizadas sempre a partir de uma chapa única, decididas todas por consenso. Cada membro filiado possuía direito a um voto.

Algumas das principais iniciativas no campo da música independente brasileira foram consolidadas e/ou tiveram a participação ativa da Abrafin (CÔRREA, 2012; LOPES, 2013).

No campo político, teve um importante papel na construção da Rede Música Brasil, canal direto entre dezessete entidades representativas da cadeia produtiva brasileira e o Estado. Além disso, esteve presente no Colegiado Setorial de Música, órgão que compõe o Conselho Nacional de Políticas Culturais, importante instância na concepção do pioneiro Plano Nacional de Cultura¹³².

A Abrafin também exerceu importante papel no reconhecimento da importância dos festivais de música nos editais de incentivo à cultura da Petrobras e da Funarte, possuindo cada um desses editais um tópico específico que contempla os festivais¹³³.

No que diz respeito às políticas públicas específicas para a música independente, um dos exemplos mais significativos é o projeto Música Minas, voltado para o desenvolvimento da cadeia produtiva da música do estado numa parceria entre a sociedade civil (através de entidades representativas, com especial destaque para o Fora do Eixo Minas - FEM) e o Governo Estadual. Os artistas podem ser contemplados nas seguintes modalidades de editais: intercâmbio, circulação estadual e circulação internacional¹³⁴. Há também o projeto Terrua

¹³² Será feita uma análise mais detalhada do histórico das políticas culturais brasileiras no próximo tópico.

¹³³ A edição 2012 do Programa Petrobras Cultural (nona edição), por exemplo, foi dividida em duas grandes ações (Preservação & Memória e Produção & Difusão) que contemplavam as seguintes áreas temáticas: apoio a museus, arquivos e bibliotecas; memória das artes; patrimônio imaterial; circulação de exposições; manutenção de grupos e companhias de teatro; manutenção de grupos e companhias de dança; produção de filmes de longa-metragem para salas de cinema; festivais de cinema; produção literária (ficção e poesia); apoio a artistas, grupos ou redes musicais; **festivais de música**. Com informações de http://www.pr5.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=710:edital Acesso em 13/02/2013.

¹³⁴ Com informações de <http://musicaminas.com/plus/modulos/conteudo/?tac=musica-minas-2011> Acesso em 13/02/2013.

Pará, mais voltado para atrações que representam um determinado segmento da cultura regional paraense¹³⁵.

A Abrafin teve seu fim decretado em dezembro de 2011, na última reunião, que foi realizada no IV Congresso Fora do Eixo, em São Paulo. A motivação para o “racha” teria sido a existência de dois projetos políticos diferenciados dentro da entidade: a) por um lado, os festivais mais antigos gostariam de restringir a entrada de novos filiados, principalmente a partir do ponto do estatuto que tratava sobre a obrigatoriedade do candidato à filiação ter realizado pelo menos três edições consecutivas; b) por outro lado, os festivais vinculados ao CFE gostariam de abrir a entidade para a entrada de festivais novos, justificando que a fase inicial seria o período onde os festivais mais necessitariam de uma entidade que os apoiasse efetivamente. O final da Abrafin será analisado de maneira mais detalhada em tópico específico deste capítulo.

Por hora, cabe pontuar que a estabilização e reconhecimento da Abrafin – não sem vários conflitos internos – por seus pares como representante dos independentes proporcionou o fortalecimento do que seria uma das suas principais características: a capacidade de angariar verbas públicas para a realização dos eventos.

Essa característica pode ser explicada, sobretudo, pela aliança bem sucedida com a gestão do Ministério da Cultura do então ministro Gilberto Gil, ainda no primeiro ano da entidade (2006). Desmentindo a afirmação de que a Abrafin teria sido criada única e exclusivamente para atender a uma demanda de um edital da Petrobras, Gustavo Sá, produtor do festival Porão do Rock, afirma que foi justamente a capacidade de diálogo da entidade com aquela gestão do MinC que proporcionou a criação de tal edital:

Como membro fundador da Abrafin, posso [...] assegurar que a mesma não foi em nenhuma hipótese criada para atender a nenhuma demanda da Petrobras. Vamos aos fatos: quando da realização do Festival Porão do Rock de 2006, aproveitamos que haveria uma reunião geral da Abrafin e solicitamos uma audiência com o Juca Ferreira, que na época era Secretário Executivo do Minc na gestão do ex-ministro Gilberto Gil. Até então, a Abrafin era uma ilustre desconhecida no MinC, haja vista que, quando chegamos para a audiência, ouvimos da secretária do Juca Ferreira a seguinte frase: “o secretário está com a agenda muito atribulada e só terá 10 minutos para recebê-los”. Nos apresentamos e fizemos um apanhado da realidade do circuito de festivais independentes, dos planos da entidade, etc. A certa altura, encantado com a avalanche de informações, Juca Ferreira mandou chamar alguns de seus assessores, dentre eles Alfredo Manevi (que substituiria Juca Ferreira quando este assumiu o cargo de Ministro da Cultura). Resumo da ópera: a reunião que seria de 10 minutos durou 2 horas

¹³⁵ Para mais detalhes: <http://terruapara.com.br/> Acesso em 13/02/2013.

e o secretário-executivo Juca Ferreira orientou seus assessores sobre a necessidade de mecanismos de apoio aos festivais independentes, um desses mecanismos veio a ser a criação de um edital do MinC para patrocínio dos festivais independentes onde, posteriormente, a Petrobras seria a viabilizadora. Não é verdadeira a informação de que a iniciativa de colocar um período de realização de três anos para que pudesse participar do edital é da Petrobras. Essa regra foi sugerida pela Abrafin para evitar que festivais aventureiros ou sem compromisso com a continuidade participassem do edital (SÁ, 2011).

De fato, quando indagado sobre o contexto de surgimento da Abrafin, Tales Lopes destaca três fatores principais que ajudam a entender o êxito de tal empreitada, sendo que um deles seria justamente a abertura histórica do Ministério da Cultura no governo Lula:

Na verdade, para podermos pensar esse desenvolvimento da Abrafin, ele está muito conectado a este desenvolvimento no Brasil dos movimentos culturais nos últimos anos. [...] O que nós tivemos? [...] De um lado, nós tivemos o surgimento de diversas novas tecnologias que levaram ao enfraquecimento das estruturas da indústria fonográfica tradicional. Aquilo, de certa forma, abriu um horizonte. Nós sempre tivemos pessoas lutando no Brasil para o desenvolvimento desta chamada música independente. Nos anos 90, com o surgimento do Abril Pro Rock, a gente tem um festival ali que nasce e apresenta [...] uma conexão que, de certa forma, pauta principalmente produtores que não estavam no eixo RJ-SP sobre uma relação muito viva entre se desenvolver um festival de música autoral local e isso ser potencializador para essa própria cena autoral local. Então, a gente começa a ver uma série de experiências de festivais que vão surgindo no Brasil, [...] e vão surgindo alguns festivais que estavam sendo produzidos por estes, de certa forma, “heróis locais da música independente”. Com a crise das gravadoras, aumenta o estímulo destes independentes para repensar numa constituição alternativa, já que aquele modelo muito hegemônico e muito forte, e por ser muito hegemônico e forte, asfixiava, ele mais fraco arejava um pouco o ambiente para as pessoas poderem ousar e poderem pensar para além dele. E, ao mesmo tempo, nós tínhamos uma experiência do Governo Lula que começava, já ali em 2004-2005 – época da I Conferência [Nacional de Cultura] – a dar sinais muito fortes de uma movimentação de organização da sociedade civil e de processos mais participativos dessa sociedade civil organizada. Então, a Abrafin nasce muito desse contexto. Nós vínhamos desse histórico de desenvolvimento de um modelo de festival independente no Brasil, a gente tinha esse ambiente político favorável para a organização dos setores – dentro da cultura e fora dele -, e tínhamos uma crise da grande indústria que permitia as pessoas pensarem e ousarem construir alternativas para além daquilo. (LOPES, 2012).

Portanto, o êxito da Abrafin nesse primeiro momento está ligado a três grandes fatores (LOPES, 2012): a) o surgimento de um conjunto de festivais que potencializava a própria cena local onde estavam inseridos; b) o enfraquecimento do modelo tradicional da indústria fonográfica, o que permitiu a proliferação de medidas alternativas a esse modelo; c) o

contexto político e social favorável seja pelo nível de organização alcançado pelos movimentos sociais seja pela abertura do Governo Lula para as questões relativas à cultura.

Na medida em que os dois primeiros fatores já foram abordados neste trabalho, seguem adiante algumas considerações sobre as principais medidas tomadas pelo MinC do Governo Lula que fortaleceram a pasta da cultura, historicamente renegada ao longo dos governos brasileiros.

Antes, no entanto, é necessário, ainda que de maneira breve, enumerar as principais contestações ao modelo de gestão adotado pela ABRAFIN. Alguns dos principais questionamentos sobre o modo de atuação da entidade – e da figura do músico independente vinculado a esse modelo – foram levantados a partir da publicação de um manifesto pelo músico João Parahyba na lista de discussões da Rede Música Brasil, posteriormente liberado para publicação no site *Scream & Yell*. A partir da análise dos mais de 500 comentários na lista de discussão do site, Quines (2011) enumerou cinco pontos principais sobre a temática: a) a questão do cachê do artista; b) a visão dos festivais como o novo jabá institucionalizado; c) o equilíbrio na circulação das bandas pelos festivais; d) a qualidade estética das bandas x ativismo empreendedor; e) a importância do músico em relação aos outros agentes da cadeia produtiva da música.

No que diz respeito ao primeiro ponto, há um grande número de reclamações sobre o fato de que alguns festivais, mesmo recebendo dinheiro público, não pagariam cachês aos músicos. A justificativa seria o fato de que o evento já serviria como vitrine para o trabalho do artista, proporcionando, desta maneira, a exposição para grandes públicos e para a crítica especializada, a viabilização de turnês, rendimentos a partir da venda de produtos (botons, CDs, camisetas), formação de parcerias e contatos, trocas de experiências, dentre outros aspectos. No final das contas, as vantagens obtidas a partir da opção de circular nos festivais compensariam a falta do cachê.

É importante ressaltar que este não é um problema específico dos festivais de música independente, na medida em que muitos artistas também não recebem cachês para tocar em grandes festivais de arena. O fato é que a opção de circular ou não pelos eventos depende da estratégia de gerenciamento da carreira de cada artista. Assim, se em alguns casos pode parecer pouco interessante a apresentação neste esquema (caso de artistas *mainstream* ou com público já formado), em outros casos, a circulação pelos festivais é praticamente um imperativo para o êxito no novo mercado independente.

O segundo ponto de críticas é o fato de que os festivais supostamente teriam se configurado como uma nova espécie de jabá, na medida em que o artista que não aceitasse

e/ou questionasse o modelo seria automaticamente excluído de outros eventos, assim como o artista que não aceitava compactuar com o antigo esquema de propina pago às rádios, cujo caso mais emblemático foi o do cantor e compositor Lobão. Neste sentido, haveria uma similaridade com o modelo das rádios, sendo, no caso dos festivais, a moeda de pagamento para adentrar no esquema o próprio concerto da banda.

No entanto, mais do que um novo jabá, os artistas que defendem este modelo adotado pelos festivais argumentam que esta é a forma mais viável para viabilizar a circulação de uma banda em locais distantes, na medida em que os produtores destes eventos possuem toda uma rede de articulação que envolve casas de shows, esquemas de hospedagem solidária e contato com outros produtores de municípios vizinhos. Neste sentido, “investir é querer que um novo modelo de circulação aconteça no país. [...]. É saber que em determinados momentos é estratégico investir o cachê de um festival pra viabilizar outros shows. Em vez de dois, fazer 12 shows numa região distante da sua. (DI DEUS apud QUINES, 2011, p. 7).

Este aspecto da circulação leva diretamente ao terceiro ponto elencado: a formação de “panelas” de artistas que circulariam na maioria dos festivais ligados à ABRAFIN. Sobre este caso, convém ressaltar que a configuração final do *line up* do evento não significa, necessariamente, que a curadoria não tenha feito contato com outros artistas fora das “panelas”, mas, principalmente, o fato da recusa do convite por diversos motivos, desde a agenda apertada até a discordância com o esquema de hospedagem solidária ou de cachê considerado baixo, por exemplo. Neste sentido, dois casos relatados pelo jornalista Felipe Gurgel, que participou da curadoria da Feira da Música de Fortaleza 2011, servem para ilustrar esse tipo de situação:

[...] tinha uma banda que foi selecionada mas não pode ir para a Feira 2011, foi o Bexiga 70, uma banda instrumental, a gente gostou muito do material [...], e eles só não foram porque eram muitas pessoas, a ajuda de custo não cobria, eles tinham de fazer uma turnê pelo Nordeste para poder viabilizar uma viagem destas [...]. O engraçado é que nesta última curadoria nós chamamos também o Azimuth, mas são músicos tradicionais e acabaram não vindo também porque não tinha um cachê bom (GURGEL, 2011).

Há, na direção oposta, o caso de bandas e artistas que viabilizam este modelo:

Então, há a questão da viabilidade. Às vezes, a banda é boa, são apenas três caras, veja o caso do Macaco Bong, por exemplo. Não tem frescuras com hotel, e a Feira está a cada ano mais afinada com a perspectiva do Fora do Eixo, então, isso é uma realidade também, você conseguir chamar bandas viáveis, que se encaixem no esquema colaborativo (GURGEL, 2011).

O quarto ponto levantado diz respeito ao que valeria mais no novo modelo dos festivais, se a qualidade estética da banda ou o ativismo empreendedor que se encaixa na

dinâmica dos festivais. Sobre este tema, a opinião de Ynaiã Benthroldo, baterista da banda Macaco Bong, parece resumir bem a questão:

Uma banda ruim, mesmo que ralar, passar em editais e o escambal a quatro, vai conseguir tocar durante um ano e depois vai sumir, já que não terá público e não agradará aos jornalistas, portanto, não será mais chamada pra tocar. Desta forma, é obvio que uma banda boa que não meta a mão na massa será mais importante do que a ruim. (BENTHROLDO apud QUINES, 2011, p. 9).

O quinto e último ponto diz respeito à questão da importância do papel do músico na cadeia produtiva. A argumentação contida na carta de João Parahyba afirma que o músico é o principal sujeito deste emaranhado de ações. No entanto, as ações que vêm sendo tomadas, inclusive em nível de política pública, não teriam ainda dado a devida atenção ao músico:

Quem são os verdadeiros sujeitos disso tudo que está acontecendo na música brasileira, ontem, hoje e amanhã?! Somos Nós! Artistas! Músicos e autores! Que fazemos desta arte a nossa vida [...]. Somos únicos! Sem nós, não existe música, CD, DVD, fonograma, rádio, show na televisão, mostra, festival, baile, casamento, carnaval e São João. Não existe nada! [...] Apesar de respeitar todos que estão participando deste debate, as entidades, os jovens produtores da nova geração, que hoje tem uma organização e discurso forte em prol de uma política cultural mais justa neste país, não vejo os interesses do artista e do músico com equilíbrio nesta balança entre os produtores de festivais, empresários da música, entre outros. Nosso problema é imediato: vivemos do nosso trabalho! Ao ler o relatório da Rede Música Brasil [...], percebi que os projetos de maior valor contemplam os produtores de shows e festivais, empresários artísticos, pontos de rede e pontos de cultura, mas não diretamente a sobrevivência do artista. (PARAHYBA, 2010).

Sobre esse último ponto, existe uma discussão complexa, que ganha força principalmente depois do sucesso de iniciativas como o disco “Artista Igual Pedreiro”, da banda Macaco Bong, que trata sobre um novo modelo de gestão da carreira dos músicos, fortalecido no país após a consolidação dos festivais de música independente. Este novo modelo consiste exatamente em adotar estratégias de ação que superam, e muito, somente a produção musical. Neste sentido, os músicos passam a ser responsáveis também pela elaboração do plano de mídia e divulgação, pela negociação direta de shows, pela participação ativa nos fóruns, conselhos e demais instâncias representativas, dentre outros fatores. Nesse sentido, o músico supera a noção da “arte pela arte”, passando a ser um ator social complexo que acumula funções. O modelo, cada vez mais restrito, de músicos que tratam somente da produção musical convive cada vez mais com iniciativas exitosas de artistas que, ora por falta de opção, ora por vontade própria, não adotam mais o modelo das gravadoras. Portanto, “podemos perceber os sentidos presentes na representação do trabalho do artista hoje como

não mais restrito à esfera da composição criativa das músicas e da performance ao vivo” (QUINES, 2011, p.9), na medida em que “nessa construção, de tijolo em tijolo, também se inserem estratégias de circulação, pois não basta mais apenas produzir, é preciso pensar também a circulação do produto, de maneira a conquistar público para consumi-lo” (QUINES, 2011, p.9).

5.4 – O Ministério da Cultura no Governo Lula e o pacto com os movimentos sociais de base

Quando analisa a trajetória das políticas culturais brasileiras, Rubim (2007) é categórico ao afirmar a pouca atenção dada para esta área ao longo da história. Essa triste característica seria herança ainda do período colonial e teria persistido pelo menos até a gestão do ministro Gilberto Gil, iniciada em janeiro de 2003.

O descaso dos portugueses no que diz respeito à questão cultural é perceptível em vários procedimentos adotados para com a colônia brasileira: menosprezo e repressão às culturas indígenas, proibição de exercício da imprensa, controle da circulação de livros e proibição de universidades.

Esse quadro não melhoraria nem no Império (ainda que houvesse rompanes megalomaniacos de um imperador mecenas, como ficou atestado no caso de Dom Pedro II)¹³⁶ e nem na primeira República (ainda que contasse com esporádicas ações, principalmente na área de patrimônio)¹³⁷, na medida em que as ações pontuais adotadas nesses períodos não se concretizaram em políticas para o setor cultural a longo prazo.

De fato, esse quadro de desatenção só mudaria nos regimes ditatoriais, tendo o setor cultural recebido grande atenção tanto no Estado Novo de Vargas (1937-1945) quanto no regime militar (1964-1985). Obviamente, a intenção desses governos era utilizar as manifestações culturais como ferramenta de instrumentalização do corpo social:

Somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu o papel mais ativo e, por conseguinte, eclipsou a tradição de ausência. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985) realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certo, tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar

¹³⁶ Além de entusiasta de grandes invenções da época, tais como o telefone e o telégrafo, o imperador Dom Pedro II fundou também institutos históricos e geográficos. No entanto, nenhuma dessas atitudes se traduziu em efetivas políticas públicas duradouras para a área cultural (RUBIM, 2007).

¹³⁷ É desse período que data a criação do Ministério da Educação e da Cultura (1953) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB. (Ibid.).

sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Mas, de modo contraditório, esta “valorização” também acabou criando uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou seus limites (RUBIM, 2007, p.4).

O ambiente mais arejado promovido pela redemocratização (1985) trouxe, dentre várias outras conquistas, um novo Ministério da Cultura¹³⁸. Além da nova pasta, há a criação de leis de incentivo à cultura, baseadas na dedução do imposto de renda, cujo objetivo é aumentar o financiamento aos projetos culturais a partir da participação mais efetiva da iniciativa privada. Neste sentido, os exemplos mais relevantes em âmbito federal foram a Lei Sarney (aprovada em 1986 e extinta em 1990) e a Lei Rouanet (aprovada em 1991).

A vida curta da Lei Sarney pode ser explicada principalmente pelo seu modo de funcionamento desregrado¹³⁹. De fato, exigia somente um cadastro prévio do proponente, não existindo nenhum tipo de acompanhamento do projeto por parte dos órgãos governamentais competentes. Valores eram negociados indiscriminadamente entre produtores culturais e empresas, ao sabor da livre iniciativa do mercado. A precária prestação de contas logo daria margem às denúncias de fraudes fiscais (PINTO, 2011).

Extinta com a entrada de Fernando Collor de Melo, a Lei Sarney daria lugar à Lei Rouanet¹⁴⁰, com os mesmos princípios baseados na isenção fiscal das empresas que “investissem” em cultura. No entanto, duas diferenças fundamentais amenizaram um pouco os problemas da primeira Lei: a) as propostas deveriam agora passar pelo crivo de uma comissão formada por membros do Governo e dos movimentos de cultura; b) instalou-se um sistema de

¹³⁸ A instável trajetória da cultura no governo brasileiro é marca registrada. De fato, de 1930 a 1950, esteve inscrita no Ministério da Educação e Saúde; de 1953 a 1985 no Ministério da Educação e Cultura; de 1985-1990 teve um Ministério próprio, sendo logo rebaixado à Secretaria pelo Governo Collor. Voltaria a ser ministério novamente no ano de 1993, permanecendo desde então. A enorme rotatividade no cargo (dez titulares no período compreendido entre 1985 e 1994), impediria a continuidade dos trabalhos. (RUBIM, 2007). O novo Ministério da Cultura foi criado pelo presidente José Sarney a partir do decreto Nº 91.114, de 15 de março de 1985. O primeiro titular da pasta foi o político mineiro José Aparecido de Oliveira (PINTO, 2011).

¹³⁹ Permitia que, tanto pessoas físicas como pessoas jurídicas, investissem em empreendimentos culturais com o benefício de abatimento no imposto de renda do montante investido ou de parte dele. O incentivo poderia se dar na forma de **doação** (transferência definitiva de bens ou numerário sem proveito para o doador), **patrocínio** (promoção de atividades culturais sem proveito direto para o patrocinador) e **investimento** (aplicação de bens ou numerário com proveito direto para o patrocinador). Os limites abatidos no imposto de renda eram: 100% na modalidade doação, 80% na modalidade de patrocínio e 50% na modalidade de investimento. Pessoas físicas poderiam aplicar até 10% de sua renda bruta. Pessoas Jurídicas poderiam aplicar até 2% do imposto devido (Ibid.).

¹⁴⁰ São três os tipos básicos de financiamento na Lei Rouanet: a) o Fundo Nacional de Cultura (verbas repassadas diretamente pelo Ministério da Cultura); b) Mecenato (patrocínio de empresas privadas após a aprovação do projeto pelo MinC); c) Fundo de Investimento em Carteira – Ficart (investimento de risco das empresas em projetos culturais). Esta última modalidade não foi implementada. (Ibid.).

fiscalização mais rigoroso, com uma meticulosa prestação de contas, que previa punições aos que usassem de maneira fraudulenta os recursos.

Infelizmente, essas leis, na prática, representaram tanto a subjugação dos artistas ao *marketing* institucional das empresas “patrocinadoras” quanto o desligamento gradativo do poder público das questões relativas ao financiamento cultural, prática concatenada com as políticas dos governos neoliberais que se instalariam com força no Brasil nos anos seguintes (PINTO, 2011). No caso específico da Lei Rouanet, que vigora há mais de vinte anos:

Cumpridas as exigências burocráticas, os proponentes têm seus projetos aprovados na Lei e ganham um certificado. Com a aprovação, o proponente do projeto sai em busca de um patrocinador. Nem todos os que conseguem obter o certificado encontram patrocínio. O que ocorre, com mais frequência, é a concessão do patrocínio a projetos que tenham forte apelo comercial, ou seja, os que permitam que a empresa patrocinadora os utilize como *marketing* cultural. O resultado desse processo é que passa a caber à iniciativa privada a decisão sobre uma grande parcela da produção cultural no país. A decisão é privada, mas o dinheiro que financia os projetos é, na verdade, público (CALABRE 2005, apud PINTO, 2011).

Ainda que não seja objetivo deste trabalho um aprofundamento sobre o complexo panorama do financiamento dos projetos culturais no Brasil, é digna de menção, no entanto, a tentativa de corrigir algumas distorções da Lei Rouanet na gestão Juca Ferreira, que sucedeu o ministro Gilberto Gil. Os principais argumentos que motivaram essas mudanças foram (PINTO, 2011): a) concentração dos recursos nas mãos de um grupo restrito de produtores culturais oriundos principalmente do eixo RJ-SP¹⁴¹; b) da produção direcionada principalmente para as classes A e B; c) dos poucos recursos empregados pelas próprias empresas, na medida em que a maioria deduzia 100% do IR¹⁴² (PINTO, 2011). Assim, as

¹⁴¹ Em 2011, por exemplo, de R\$ 1,1 bilhão liberado por meio da Lei Rouanet para eventos culturais, R\$ 801,4 milhões (70,7%) foram para o eixo RJ-SP. Além dessa concentração evidente, há casos emblemáticos de espetáculos e artistas famosos que recebem montantes milionários para desenvolver seus projetos. O grupo canadense Cirque du Soleil obteve autorização, em 2006, para captar R\$ 9,4 milhões em sua apresentação no Brasil, que teve ingressos por até R\$ 370. Mais recentemente, a cantora Maria Bethânia desistiu de captar R\$ 1,3 milhão para criar um blog de poesias, depois de o caso ser duramente criticado em todo o país. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/vidapublica/conteudo.phtml?id=1214333&tit=Lei-Rouanet-concentra-70-dos-recursos-no-eixo-Rio-Sao-Paulo> Acesso em 05/02/2013.

¹⁴² Segundo estudo do Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (IPEA), intitulado *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*, mudanças progressivas na Lei ao longo do Governo FHC permitiram cada vez mais a isenção total para as empresas em detrimento da aplicação de recursos próprios. Sobre este fato, o coordenador da pesquisa, Frederico A. Barbosa da Silva, faz o seguinte comentário: “as empresas que apoiam projetos por leis de incentivo pagam menos impostos. Em alguns casos, além do abatimento do IR, também é permitida a dedução do incentivo das despesas operacionais, reduzindo a base de tributação da Contribuição sobre o Lucro Líquido e até a devolução dos impostos pela Receita Federal (a lei do audiovisual facultava essa possibilidade). Em princípio, o apoio a projetos via incentivos deveria significar que o incentivador coloca recursos próprios adicionais, aliás, esse é o objetivo dessas leis. Quer dizer, a renúncia fiscal

principais mudanças propostas foram: a) aumento da contribuição do Fundo Nacional de Cultura no financiamento de projetos, cuja faixa limite era de, no máximo, 80%; b) no que diz respeito ao mecanismo de renúncia fiscal, que continuaria a existir, passaria das duas faixas de dedução (30% e 100%) e acrescentaria mais quatro faixas (60%, 70%, 80%, 90%); c) aumento da atratividade do Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), com maior dedução fiscal para as empresas; d) criação do vale cultura (R\$ 50,00), que facilitaria o acesso à fruição cultural para as populações de baixa renda.

Mas não foi somente no importante combate às distorções da Lei Rouanet que o MinC do Governo Lula teve atuação destacada. De um modo geral, as medidas inovadoras promovidas por essa gestão estão alinhadas basicamente à idéia de cultura que nortearia as ações do ministério. Há um deslocamento da noção de cultura que privilegiava segmentos mais tradicionais (o patrimônio material e literatura, por exemplo) para uma noção antropológica, o que significou a abrangência para um número maior de manifestações, na medida em que esta perspectiva considera cultura tudo aquilo resultante “da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p.3 apud REIS, 2008, p.30). Nesse sentido, a fala do ministro Gilberto Gil no seu discurso de posse é emblemática:

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2003, apud REIS, 2008).

Um dos exemplos mais representativos dessa política adotada pelo ministério foi o acionamento da sociedade civil para a construção de políticas públicas a partir da I Conferência Nacional de Cultura. Com sua etapa nacional, realizada entre os dias 13 e 16 de dezembro de 2005, a Conferência foi o resultado de uma ampla consulta aos atores sociais da cultura sobre as principais necessidades do setor. Constituída de etapas preliminares nos âmbitos municipais e estaduais, tais propostas foram discutidas na plenária nacional, originando um relatório com 63 diretrizes que, por sua vez, serviria de base para a elaboração de um documento que daria origem ao Plano Nacional de Cultura (PNC) (REIS, 2008).

não deveria ser integral, mas o poder público brasileiro abriu essa possibilidade (DA SILVA, 2007, p. 175 apud PINTO, 2011).

Aprovado após uma longa tramitação burocrática – foram dez anos desde a Proposta de Emenda à Constituição (PEC nº306/2000) do deputado Gilmar Machado (PT) até a aprovação final da lei 6835, no final de 2010 –, o PNC é uma iniciativa que visa aliar cultura, economia e desenvolvimento humano, colocando o Estado como o principal mediador desse processo. Teve origem na Comissão de Educação, Cultura e Esportes da Câmara dos Deputados, ainda no ano 2000, e foi adotado como política prioritária pelo MinC na gestão de Gilberto Gil. Teve seu projeto base formulado na I Conferência Nacional de Cultura e encaminhado pelo MinC para o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) (colegiado subordinado ao MinC e formado por câmaras setoriais e grupos de trabalho com temáticas relevantes para o setor cultural)¹⁴³, que aprovaria as diretrizes para a transformação do projeto em lei. Composto por sete conceitos e valores norteadores, 33 desafios, cinco estratégias gerais, abrigando mais de 200 diretrizes, o PNC tem como objetivo principal fomentar o pluralismo cultural brasileiro a partir de uma política nacional de cultura. É baseado num tripé composto por três dimensões: a) simbólica, que está amparada na abordagem antropológica da cultura; b) cidadã, que visa o estímulo à criação artística e democratização das condições de produção; c) econômica, cujo intuito é a regulamentação das economias da cultura.

Outra pauta recorrente dizia respeito à necessidade de criação de um Sistema Nacional de Cultura (SNC). Originado do documento de campanha de Lula para a área cultural, intitulado *A Imaginação a Serviço do Brasil*, a proposta consistiu basicamente em reunir as instâncias federativas (União, Estados, Municípios e Distrito Federal), instituições privadas e o terceiro setor para a implantação de políticas públicas de cultura através de órgãos mediadores (Conselhos de Cultura) respectivos a cada uma dessas instâncias. No plano jurídico, o SNC foi definido a partir da emenda constitucional nº 416 de junho de 2005, do deputado Paulo Pimenta (PT-RS), que incluía as seguintes instâncias: Ministério da Cultura, Conselho Nacional de Cultura, Sistema de Cultura dos Estados, Municípios e Distrito Federal, instituições públicas e privadas que atuam no âmbito cultural conforme a lei; subsistemas complementares ao SNC (sistema de museus, bibliotecas, arquivos e etc.).

No caso de uma política pública específica, uma das ações mais relevantes foi o *Programa Cultura Viva*. Instituído em 2004, consiste no investimento do Governo Federal em grupos que já desenvolvem atividades no território onde estão inseridos a partir da instalação dos *Pontos de Cultura*, núcleos orgânicos (associações, grupos quilombolas, ONGs e etc.)

¹⁴³ Câmaras Setoriais: música; teatro; dança; circo e artes visuais. Grupos de Trabalho (coordenados pela Funarte): música; dança; teatro; circo; artes visuais; direito autoral; trabalho e tributação; formação e pesquisa; economia da cultura; gestão do conhecimento; memória e preservação. (REIS, 2008).

onde se concentram os agentes culturais. A escolha dos contemplados é feita via edital público e consiste no repasse de R\$ 180 mil (cento e oitenta mil reais) no período de três anos para o desenvolvimento de ações contidas no projeto elaborado pelo próprio grupo. Além disso, todos os pontos são equipados com estúdio multimídia.

Com recursos provenientes do Fundo Nacional de Cultura (FNC), o programa ameniza uma injustiça histórica no que diz respeito ao financiamento de projetos culturais: descentraliza de forma moderada a distribuição de recursos do eixo RJ-SP e contempla segmentos antes renegados pelas insipientes políticas culturais brasileiras¹⁴⁴.

Além dos pontos e pontões de cultura (aglomerações de vários pontos em um mesmo território), o *Programa Cultura Viva* é formado pelas seguintes ações: *Cultura Digital* (estimula a apropriação das tecnologias digitais pelos agentes dos pontos de cultura, incentivando a livre produção e fluxo de informações entre os membros da rede); *Ação Griô* (reconhecimento e valorização da linguagem oral como instrumento de memória das comunidades); *Agente Cultura Viva* (bolsa destinada a jovens que atuam nos pontos de cultura); *Escola Viva* (integração entre os pontos de cultura e as escolas).

A articulação em rede dos pontos de cultura é fortalecida pelos encontros regionais e nacionais, conhecidos como TEIA. O encontro serve para fortalecer os laços entre os agentes, assim como se configura numa eficiente plataforma de discussão das principais temáticas que norteiam o campo da cultura. Já foram realizados quatro grandes encontros nacionais: São Paulo (2006), Belo Horizonte (2007), Brasília (2008) e Fortaleza (2010). Célio Turino, (ex-secretário de programas e projetos culturais), reforça a importância da articulação em rede para os pontos:

Esse novo contexto representa um avanço em política pública e pode ser potencializado se [...] agregarmos a articulação em rede. Quanto mais articulações e redes houver, mais sustentável será o processo de empoderamento social desencadeado pelo Ponto de Cultura (TURINO, 2010, p. 25)

Além disso, Turino, a partir da experiência do Programa Cultura Viva, afirma o caráter democrático e singular da nova política cultural brasileira:

Ponto de Cultura é um conceito de política pública. São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado: o Ponto de Cultura não pode ser para as pessoas, e sim das pessoas; deve constituir-se em organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção, atuação e irradiação da cultura. [...] Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de

¹⁴⁴ Com informações do site do MinC. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/> Acesso em 07/02/2013.

pessoas e grupos. Ponto de Cultura é cultura em processo, desenvolvida com autonomia e protagonismo social (TURINO, 2010, p. 24)

Alguns outros pontos de avanço na gestão do MinC que podem ser citados são: posição favorável à flexibilização dos direitos autorais, tendo o próprio Gilberto Gil liberado canções sob a licença *Creative Commons*; Criação do Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL); Assim como no caso do PNC e SNC, a criação do Plano e Sistema Nacional de Museus (REIS, 2008; RUBIM, 2007).

No caso dos principais desafios e metas ainda não complementadas, estão os problemas da “excessiva” abrangência da noção antropológica, que dificulta, algumas vezes, uma atuação mais focalizada e objetiva (RUBIM, 2007; REIS, 2008); a demora para a implementação do PNC e SNC por conta de disputas internas no MinC (REIS, 2008); a concentração de equipamentos no eixo RJ-SP e em Brasília (RUBIM, 2007).

No que diz respeito especificamente à influência da gestão do MinC do Governo Lula na música independente brasileira, os principais pontos a destacar são (LOPES, 2013): a criação das Câmaras Setoriais e, posteriormente, do Colegiado Setorial de Música no âmbito do PNC¹⁴⁵. Essas instâncias são responsáveis por propor as diretrizes de cada linguagem artística ou grupo temático para o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC); Há a criação da Rede Música Brasil, canal direto entre dezessete entidades representativas da cadeia produtiva brasileira e o Estado; criação da Feira Música Brasil, promovida pelo Estado e uma das principais plataformas de interlocução com os diversos movimentos organizados do setor sobre as recentes transformações do mercado musical; políticas específicas desenvolvidas por empresas, tais como os programas Conexão Vivo, Oi Futuro e os já citados editais para a música independente promovidos pela Petrobras, pela Funarte e pelos Bancos¹⁴⁶.

Portanto, é possível afirmar, principalmente se comparadas às gestões anteriores, a aliança que foi configurada entre o MinC de Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010) com os movimentos sociais de base como um exemplo ilustrativo do quanto um Governo pode

¹⁴⁵ Além da música, as outras linguagens artísticas que compõem as Câmaras Setoriais são o teatro, dança, circo e artes visuais. Seguindo a visão antropológica de cultura do MinC de Lula, existem também os GTs transversais, que elaboram diretrizes para o CNPC a partir de temas de relevância para a cultura. Estão divididos da seguinte maneira: direito autoral, trabalho e tributação, formação e pesquisa, economia da cultura, gestão do conhecimento, memória e preservação (REIS, 2008).

¹⁴⁶ Como exemplo tem-se o Rock Cordel, financiado pelo Banco do Nordeste (BNB) e que ocorre em diversas cidades daquela região.

contribuir para o desenvolvimento de um setor a partir de pressupostos mais democráticos, configurando um pacto social com esses movimentos (COCCO/NEGRI, 2005)¹⁴⁷.

5.5 – O racha na Abrafin

Como já ressaltado em momento anterior desse trabalho, a Abrafin, desde a fundação, foi composta por dois grupos que, apesar de compartilharem as premissas estabelecidas no estatuto, eram distintos: de um lado, os festivais pioneiros, cujos exemplos mais representativos eram *Abril Pro Rock*, *Goiânia Noise*, *Humaitá pra Peixe*, *Porão do Rock* dentre outros. Do outro lado, os festivais mais novos ligados ao CFE, dentre os quais estavam *Calango*, *Jambolada*, *Varadouro*, dentre outros.

Ao analisar a primeira gestão da Abrafin (2006-2008), é perceptível a predominância do grupo ligado aos festivais pioneiros:

Tabela 2: Primeira Gestão da ABRAFIN (2006-2008)¹⁴⁸:

Membro	Função	Festival de Origem	Ligado ao CFE	Ligado aos pioneiros
Fabrcio Nobre ¹⁴⁹	Presidente	Goiânia Noise (GO)		X
Paulo André Pires	Vice-Presidente	Abril pro Rock (PE)		X
Gustavo Sá	Tesoureiro	Porão do Rock		X

¹⁴⁷ A gestão posterior de Ana de Hollanda foi acusada por diversos segmentos do movimento de base social de não promover uma política de continuidade da gestão anterior, principalmente no que diz respeito aos setores da cultura digital e do direito autoral. A expectativa com a chegada de Marta Suplicy ao MinC é de que haja um equilíbrio entre a linha de atuação do Ministério de Gil/Juca e a linha de Ana de Hollanda. Portanto, “do ponto de vista programático, o que se espera da gestão Marta, sobretudo na área de direito autoral e cultura digital (onde Ana de Hollanda era mais criticada) é um meio termo entre a linha adotada pelo Ministério da Cultura no governo Dilma (rotulada no mercado de “pró-Ecad”) e a linha pró-creative-commons e políticas de copyleft das gestões Gil/Juca Ferreira. Reforça essa tese a nota do Palácio do Planalto que confirmou Marta no ministério. A nota fala em dar prosseguimento às ‘políticas públicas e projetos (...) nos últimos anos’. Como o governo Dilma não completou dois anos, entende-se que essas políticas incluem as do governo anterior”. (POSSEBON, 2012, p.1). Disponível em: http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=9363 Acesso em 12/03/2013.

¹⁴⁸ É importante ressaltar que no ano de 2006, época da primeira gestão da Abrafin, considero como pertencendo ao CFE somente os festivais produzidos pelos quatro coletivos iniciais, no caso, Cuiabá (MT), Uberlândia (MG), Rio Branco (AC) e Londrina (PR), excluindo, portanto, os eventos que, posteriormente, se alinharam ao projeto do CFE para a música independente brasileira. É nesse sentido que na tabela considero o festival Bananada (GO), que viria a compor posteriormente o projeto encabeçado pelo CFE, como alinhado aos festivais pioneiros.

¹⁴⁹ O caso do Fabrcio é particular. Ele começa como parte do grupo de festivais pioneiros, sendo, junto com Paulo André, do Abril Pro Rock, um dos principais articuladores da Abrafin. No entanto, teria se desligado da Monstro Discos, produtora responsável pelo Goiânia Noise, e se alinhado ao CFE. Hoje, o produtor está à frente do festival Bananada, que compõe a Rede Brasil de Festivais.

		(DF)		
Márcio Jr	Secretário-Geral	Bananada (GO)		X
Total			0	4

Na segunda gestão, a presença do CFE já é marcante, com uma grande quantidade de membros. No entanto, a presidência ainda está ligada ao grupo dos festivais pioneiros:

Tabela 3: Segunda Gestão da ABRAFIN (2009-2010)

Membro	Função	Festival de Origem	Ligado ao CFE	Ligado aos Pioneiros
Fabrizio Nobre	Presidente	Goiânia Noise (GO)		X
Pablo Capilé	Vice-Presidente	Calango (MT)	X	
Léo Bigode	Tesoureiro	Goiânia Noise (GO)		X
Talles Lopes	Secretário-Geral	Jambolada (MG)	X	
Daniel Zen	Ação Política	Varadouro (AC)	X	
Aluizer Malab	Ação Institucional	Eletronika (MG)		X
Marielle Ramires	Comunicação	Grito Rock BR	X	
Paulo André	Relações Internacionais	Abril pro Rock (PE)		X
Total			4	4

Mas é somente na terceira gestão que o CFE assume definitivamente a Abrafin, com a eleição de Talles Lopes.

Tabela 4: Terceira Gestão da ABRAFIN (2011)

Membro	Função	Festival de origem	Ligado ao CFE	Ligado aos pioneiros
Talles Lopes	Presidente	Jambolada (MG)	X	
Ivan Ferraro	Vice-Presidente	Feira da Música (CE)	X	
Ana Morena	Tesoureira	Festival Do Sol (RN)	X	
Karla Martins	Secretária-Geral	Varadouro (AC)	X	
Fernando	Ação Política	El Mapa de	X	

Rosa ¹⁵⁰		Todos (RS)		
Ricardo Rodrigues	Ação Institucional	Contato (SP)	X	
Atílio Alencar	Comunicação	Macondo Circus (RS)	X	
Fabrcio Nobre ¹⁵¹	Relações Internacionais	Bananada (GO)	X	
Paulo Ávila	Ação Social	Consciência Hip-Hop (MT)	X	
Total			9	0

É possível afirmar, portanto, que o fortalecimento do CFE dentro da Abrafin é proporcional ao próprio crescimento dessa rede. No período compreendido entre os anos de 2005 (ano de fundação da Abrafin e do CFE) e 2010 (eleição da chapa composta exclusivamente/majoritariamente por integrantes do CFE), o CFE passa dos quatro coletivos iniciais para mais de cem pontos espalhados pelo Brasil e por outros países da América Latina. O reflexo desse crescimento no número de membros ligados ao CFE na diretoria da Abrafin é que o mesmo passa de uma primeira gestão sem nenhum membro diretamente vinculado aos quatro coletivos iniciais para uma diretoria composta exclusivamente por integrantes ligados à rede em 2011.

Outro ponto importante a ser ressaltado nesse processo é que, ainda que se perceba esse aumento progressivo do número de membros ligados ao CFE nas diretorias da Abrafin, todas as gestões foram escolhidas por meio de consenso entre os filiados.

Em linhas gerais, fala-se muito em uma sobreposição da Abrafin pelo CFE. No entanto, ao analisar o caso a partir das falas de ambos os lados envolvidos e das medidas que seriam tomadas logo após o racha, é possível perceber que, mais do que uma suposta sobreposição da Abrafin pelo CFE (ainda que seja esse o termo utilizado pelos festivais pioneiros), o que determinou a saída dos pioneiros da entidade foi o fato de existirem dois projetos distintos para a música independente brasileira que seriam impraticáveis sob a mesma instância representativa. A própria justificativa dos festivais pioneiros, que argumentavam possuir “força e representatividade para quaisquer disputas dentro da entidade”, mas que, na ocasião, achavam mais proveitoso o “afastamento”, é sólido indício de que uma sobreposição, pelo menos em termos maniqueístas, está fora de hipótese.

¹⁵⁰ Ainda que estivesse alinhado com o projeto da gestão ligada ao CFE, Fernando Rosa teria seguido o grupo dos festivais pioneiros que saíram em dezembro de 2011.

¹⁵¹ Nesse período, Fabrício já tinha saído da Monstro Discos, produtora responsável pelo Goiânia Noise, que por sua vez compunha o grupo dos festivais pioneiros, e já estava alinhado com o grupo de festivais ligados ao CFE.

Mas no que consistiam esses dois projetos impraticáveis sob a mesma entidade representativa? De um lado, há o grupo dos festivais pioneiros que pensavam que o caminho a ser tomado pela entidade deveria passar pelo fortalecimento e consolidação dos eventos já filiados, o que significaria, em termos práticos, restringir a entrada de festivais “aventureiros que surgem aos montes a todo instante”, sugerindo, por assim dizer, um modelo mais restrito. Do outro lado, havia o grupo ligado ao CFE que reivindicava a abertura da entidade, argumentando que o período em que o festival precisaria de mais apoio seria justamente o período de maturação. Somente assim seria possível construir um conjunto sólido e descentralizado, que seria organizado a partir da formação de circuitos regionais. Talles Lopes, ao fazer uma análise do desenvolvimento da Abrafín, dá a sua versão sobre os dois projetos distintos que ocasionaram o “racha”:

[...] Em determinado momento, quando chegamos no final de 2010 e início de 2011, começa a ficar claro que aquele processo inicial de somente juntar os festivais num grande calendário nacional e ter uma ação que fosse somente afirmação da plataforma já não estava dando conta desse universo que tinha se expandido muito [...] e a gente começa a entender que aquele modelo mais corporativo, mais classista, ainda do século XX, um pouco meio sindical-classista – um grupo de pessoas que estão aqui dentro onde devemos lutar pelos interesses dos que estão aqui dentro. Então, tinha ainda um pouco essa casta corporativa. E a gente entende que por tudo o que o Brasil está vivendo, por existir um ambiente que começa a ter um desenvolvimento de redes culturais muito articuladas – os pontos de cultura, o cineclubismo, o Fora do Eixo –, era muito importante que a entidade também começasse a olhar para a sua maneira de organização de outra forma. E aí, nasce a idéia de uma descentralização dentro da entidade. A princípio, o conteúdo foi aplicado para dentro da estrutura da própria Abrafín, e a aplicação deste conteúdo para dentro da estrutura da própria Abrafín é que gerou o que ficou conhecido como o “racha”, mas o que de certa forma evidenciou dois projetos diferentes, um projeto onde olhávamos para a Abrafín igual ao período de sua fundação [2005], nesta perspectiva classista, e outro projeto que queria avançar para uma outra estrutura mais descentralizada de rede (LOPES, 2012).

Foi diante desse impasse que foi apresentada, em dezembro de 2011, no IV Congresso Fora do Eixo, a carta de desfiliação assinada por treze festivais, alguns dos quais membros fundadores: *Goiânia Noise, Abril Pro Rock, Casarão, Psycho Carnival, DemoSul, 53 HC, PMW, RecBeat, MADA, El Mapa de Todos, Campeonato Mineiro de Surf, Gig Rock e Tendencias*¹⁵².

¹⁵²Porão do Rock (DF), Eletronika (MG) e Porto Musical (PE) já haviam saído na metade daquele ano. O festival Mimo (PE) sairia após a carta.

Além de não se sentirem representados pela gestão presidida por Talles Lopes, nenhum dos festivais era organizado por coletivos do CFE. Assim, alguns dos pontos mais relevantes elencados na carta¹⁵³ tanto permitem delinear a discordância com a política adotada pelo CFE na gestão da Abrafin como exprimem o projeto defendido pelo grupo dos festivais pioneiros. Sobre esse segundo aspecto, algumas passagens no texto são bastante expressivas.

Em primeiro lugar, o texto reivindica respeito ao estatuto original da Abrafin, afirmando que o mesmo foi “fruto de anos de trabalho laborioso [...], nele estando edificados conceitos ainda pertinentes e válidos, como aquele que define o que vem a ser um festival independente aos olhos da entidade”. “Abrir mão deste patrimônio”, dizia o documento, significaria “esvaziar de forma oportunista o próprio espírito da Abrafin”.

O ponto mais frisado no que diz respeito ao estatuto seria aquele que afirmava a necessidade de realização do festival por, no mínimo, três vezes consecutivas para exigir filiação. Isso se justificaria pelo fato de que “esta premissa tinha vistas a afastar a entidade de festivais aventureiros que surgem aos montes a cada instante. Para que a Abrafin seja uma entidade sólida, em sua composição deve haver apenas festivais que apresentem este compromisso com a continuidade”.

Na medida em que visava afastar a entidade dos festivais que ainda não estavam consolidados, a crítica tocava numa das principais propostas advindas da nova gestão, que era justamente a criação dos circuitos regionais¹⁵⁴, argumentando que “os festivais, cada qual em sua região, já agem localmente”. Assim, “inflar a entidade com outros tantos festivais de trajetória ainda incipiente ou mesmo duvidosa [seria] abrir brechas para uma ainda maior fragilização da entidade”.

Finalmente, a atuação da Abrafin deveria estar restrita ao âmbito específico da música independente, ponto que iria de encontro à política do CFE, que foi justamente saltar do trabalho com uma linguagem artística para se transformar num movimento social de atuação em vários setores. Nesse sentido, a carta apelava para o fato de que “a Abrafin deve estar a serviço, única e exclusivamente, de seus afiliados e da cadeia produtiva que os cerca”.

Em resumo, a carta de desfiliação, ao elencar as principais críticas desferidas contra a gestão comandada por Talles Lopes, acaba por delinear, em linhas gerais, a política que defendia para a entidade, baseada principalmente na manutenção do caráter classista, o que significava a concentração dos esforços nas questões circunscritas à música independente, não

¹⁵³ Disponível no final da dissertação como anexo.

¹⁵⁴ Os circuitos regionais serão discutidos no próximo tópico deste capítulo.

extravasando o escopo de atuação para outras questões, além da consolidação da entidade a partir dos festivais mais firmados no cenário nacional, restringindo a entrada de novos membros.

Ivan Ferraro, vice-presidente da gestão composta pelos membros do CFE e diretor-geral da *Feira da Música de Fortaleza (CE)*, dá o seu depoimento sobre os dois projetos distintos dentro da Abrafin:

Nós estávamos propondo do nosso lado ampliar a instituição no sentido de abrir para mais associados, com mais facilidade de entrada, transformar a Abrafin, em vez de uma associação de 40 festivais, em uma rede de festivais que poderia ser ampliada, de vários tipos de festivais (inclusive no que diz respeito ao tamanho). O outro lado não pensava assim, pensava que deveria focar nos 40 festivais [já estabelecidos na Abrafin], “não estamos dando conta nem dos nossos, como vamos dar conta dos outros”? (FERRARO, 2012).

Fernando Rosa, jornalista e produtor do festival *El Mapa de Todos (RS)*, que inclusive seguiu a debandada dos festivais pioneiros mesmo tendo sido componente da última gestão presidida por Talles Lopes, resume os dois projetos da seguinte forma:

A principal razão foi a diferença de objetivos e de caminhos de cada um dos grupos envolvidos no debate. Um grupo passou a orientar-se mais pela política de redes, pela ampliação de suas atividades para além da música. Outro, do qual faço parte, manteve-se voltado para terreno musical, para produção de festivais e para a difusão cultural. Isso não quer dizer alheamento à realidade da política cultural, mas apenas uma questão de foco¹⁵⁵ (ROSA, 2012).

Para o produtor da *Feira da Música de Fortaleza*, existiam somente três maneiras para resolver a situação:

Só tínhamos três opções: assumia-se a gestão e esperava-se a próxima eleição [...]; a outra opção que tínhamos era eles continuarem lutando internamente em favor de sua política; e, por último, a saída, até porque a atual gestão achava que estava fazendo o certo (FERRARO, 2012).

Portanto, mais do que uma sobreposição da Abrafin, o que teria desencadeado a onda de desfiliação em massa teria sido a condução da entidade pelo ideário da nova gestão, ou seja, o ideário do CFE:

A questão ali é que a Abrafin é realmente conduzida por uma política de gestão, e o Talles é um cara que está no nascedouro do Fora do Eixo. A surpresa maior seria se ele não conduzisse a Abrafin para uma política que não a levasse a ser conduzida pelo Fora do Eixo. Eu acho que foi um processo natural. O Fora do Eixo está virando uma coisa que é realmente

¹⁵⁵ Para conferir entrevista completa com Fernando Rosa, acessar o link: <http://poashow.com.br/2012/11/04/entrevista-fernando-rosa-senhor-f/> Acesso em 15/02/2013.

uma vida alternativa. [...] Eu não tenho como julgar isso e dizer que eles estão errados, eu só estou afirmando que é uma maneira de eles conduzirem o trabalho do coletivo. Isso acaba despertando em quem não está necessariamente atrelado aos coletivos um receio, uma desconfiança de que eles estão seguindo um caminho meio separatista. Eu desconfio que o sentimento dos desfiliaados é um pouco isso, dizendo que o Fora do Eixo está querendo se desatrelar muito das questões de mercado. Eu acho que há um certo temor dos organizadores que se desfiliam, [...] eles não queriam assumir 100% um papel político ou que a associação ficasse reconhecida somente pela atividade política. Então, eu não sei apontar certo e errado. É difícil você encontrar alguém que tenha participado de coletivos e que tenha uma argumentação interessante contra o que o Fora do Eixo está fazendo. [...] Então, se você me perguntasse “você acha que a Abrafin foi absorvida pelo Fora do Eixo”, eu diria que sim. Mas eu não julgo isso como uma maldade, como uma coisa anormal, eu acho que era uma tendência do processo, e eu diria mais, se estes festivais estão incomodados com isso, têm de se organizar politicamente para fazer valer vigorar os valores que eles estão querendo trabalhar. Se eles defendem uma economia de mercado, um diálogo mais forte com a iniciativa privada, de uma maneira ou de outra os caras tem de se organizarem politicamente para fazer a prática na qual eles acreditam. O Fora do Eixo incomoda neste sentido porque politicamente eles são muito organizados. O Capilé não dorme. Os caras estão vivendo praquilo. Não adianta se incomodar e pensar que os caras estão absorvendo tudo. (GURGEL, 2012).

Esse incômodo por parte dos festivais pioneiros com a maneira que o CFE conduzia a Abrafin é resumido de maneira emblemática na fala de Gustavo Sá, produtor-executivo do Porão do Rock (DF):

Fomos fundadores, ao lado de outros ajudamos a criar, consolidar e fazer a Abrafin crescer, mas saímos há alguns meses. Não compartilhamos mais dos ideais dela, Abrafin foi absorvida pelo Fora do Eixo e eu, pessoalmente, não compartilho com as ideias deles. Isso de não pagar cachê, por exemplo, sou totalmente contra. Todas as bandas que tocam no Porão do Rock ganham algum tipo de dinheiro, elas não pagam para tocar. Fora que achamos que a Abrafin ficou muito politizada. Sou produtor de rock, não sou político, não quero me eleger (SÁ, 2012)¹⁵⁶.

A ruptura desencadeada pela desfiliação dos treze festivais daria origem a dois projetos distintos: por um lado, os eventos pioneiros fundam os Festivais Brasileiros Associados (FBA). No lado do CFE, é fundada a Rede Brasil de Festivais.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://rollingstone.com.br/noticia/edicao-14-do-porao-do-rock-e-o-festival-independente-em-2011/> Acesso em 14/02/2013.

5.6 – Festivais Brasileiros Associados e Rede Brasil de Festivais

a) Festivais Brasileiros Associados – FBA

Assim como na fundação da Abrafin, o *Goiânia Noise* foi o palco para que os eventos que saíram da entidade fundassem, sete anos depois (10/11/2012), a FBA – Festivais Brasileiros Associados. Além do renomado festival goiano, participam também da nova associação *Abril Pro Rock (PE)*, *Porão do Rock (DF)*, *Mada (RN)*, *Demo Sul (PR)*, *Rec Beat (PE)*, *Casarão (RO)*, *Primeiro Campeonato Mineiro de Surf (MG)*, *Tendencias Rock Festival (TO)*, *El Mapa de Todos (RS)*, *Psycho Carnival (PR)*, *53HC (MG)*, *PMW (TO)*, além dos novatos *Udirock (MG)*, *Araribóia Rock (RJ)*, *TOME - Tocantins Música Expressa (TO)* e *Flaming Nights (MG)*. Dos festivais que saíram na leva de 2011, apenas *Gig Rock (RS)* e *Eletrônica (MG)* não constam na lista dos fundadores.

A curta trajetória da FBA pode ser resumida até o momento em quatro pontos principais: a) dezembro de 2011 ocorreu o desligamento dos treze festivais na última reunião da Abrafin; b) fevereiro de 2012 há a fundação da FBA, que além dos treze festivais dissidentes, é composta por mais quatro novos eventos; c) abril de 2012 ocorre a primeira reunião dos membros no *Abril Pro Rock* para definição da diretoria executiva e elaboração do estatuto; d) novembro de 2012 há o lançamento oficial da FBA durante o *Goiânia Noise*, onde foram definidos planejamento e calendário para o ano de 2013.

A diretoria-executiva da FBA conta com quatro membros, mandato com duração de dois anos e formato idêntico ao adotado pela primeira gestão da antiga Abrafin, com a repetição, inclusive, de alguns diretores das duas primeiras gestões da extinta entidade.

Tabela 5: Diretoria-Executiva da FBA

Membro	Função	Festival de Origem
Paulo André Pires	Presidente	Abril Pro Rock (PE)
Vinicius Lemos	Vice-Presidente	Casarão (RO)
Léo Bigode	Secretário-Geral	Goiânia Noise (GO)
Alessandro Carvalho	Tesoureiro	Udirock (MG)

Os princípios norteadores que pautam as ações da FBA, segundo release distribuído à imprensa, estão concentrados em pontos como o fortalecimento das parcerias, da qualificação do diálogo tanto com o poder público como com a iniciativa privada, apostando

na perspectiva de desenvolvimento social e econômico através da música. Como principal argumento para a existência, a associação ressalta a longevidade dos filiados, com alguns festivais já passando da vigésima edição consecutiva, como é o caso do Abril Pro Rock¹⁵⁷.

Tabela 6: Calendário da FBA¹⁵⁸

Festival	Mês de Realização	Cidade
Rec Beat	Fevereiro	Recife – PE
Psycho Carnival	Fevereiro	Curitiba – PR
Abril Pro Rock	Abril	Recife – PE
Primeiro Campeonato Mineiro de Surfe	Abril	Belo Horizonte – MG
Tendencies Rock Festival	Maió/Junho	Palmas – TO
Porão do Rock	Agosto	Brasília – DF
Goiânia Noise	Agosto	Goiânia – GO
Casarão	Setembro	Porto Velho – RO
TOME	Setembro	Palmas – TO
Demo Sul	Outubro	Londrina – PR
MADA	Outubro	Natal – RN
El Mapa de Todos	Novembro	Porto Alegre – RS
Udirock	Novembro	Uberlândia – MG
PMW	Novembro	Palmas – TO
Araribóia Rock	Dezembro	Niterói – RJ

Ao observar a tabela acima, é possível constatar a proximidade do perfil da FBA com o da Abrafín no período de fundação: a primeira inicia com dezessete membros, enquanto a Abrafín com dezesseis; o formato da diretoria-executiva é o mesmo, inclusive repetindo-se alguns membros que também participaram das primeiras diretorias da Abrafín como Paulo André Pires (Abril Pro Rock) e Léo Bigode (Goiânia Noise); ainda que não esteja concentrada no eixo RJ-SP, os eventos da FBA ainda ocorrem majoritariamente nas capitais;

¹⁵⁷ Com informações de http://festivalsbrasileiros.blogspot.com.br/2012_11_01_archive.html. Acesso em 15/02/2013.

¹⁵⁸ 53 HC Music Fest e Flaming Nights, ambos de Minas Gerais, ainda não haviam divulgado suas datas até o momento de escrita dessa dissertação.

b) Rede Brasil de Festivais

A Rede Brasil de Festivais consiste na nova forma de organização dos festivais de música produzidos pelos coletivos do CFE e parceiros alinhados com o seu projeto de gestão da música independente brasileira. Para a compreensão de como essa rede se tornou o modelo de organização da maioria dos festivais de música no país, faz-se necessário uma breve retrospectiva histórica dos principais passos que a antecederam.

Assim, é possível constatar que, no início, os festivais consistiam, principalmente, nas ações de alguns produtores que potencializaram as cenas locais de seus territórios. No final de 2005, é formalizada a aliança entre esses produtores a partir da fundação da Abrafin. Desde então, há um processo de consolidação, onde algumas das principais conquistas estão relacionadas às ações, agora coletivas, que passam a prevalecer como modo de organização: composição de calendário unificado, captação conjunta de recursos públicos e/ou privados, interlocução com o Governo na formatação de novas políticas públicas, dentre outros fatores. O êxito dessa lógica colaborativa, não sem muitos impasses, acabou por estimular o surgimento de diversos outros festivais por todo o país. Portanto, a formatação da rede é justificada por conta desse novo ambiente que se desenvolveu no Brasil para a música independente, onde o modelo de uma entidade representativa fechada não seria o mais adequado para contemplar a diversidade de estilos e o número crescente de festivais que existem hoje pelo país:

A disseminação da cultura de rede nos setores da sociedade, e, especialmente, no meio cultural, apontaram caminhos e mapearam diversas dificuldades que devem ser transformadas em oportunidades. A passagem da ação individual para uma ação coletiva deverá ser complementada com a intensificação dos espaços de troca e colaboração e dos processos de descentralização como alternativa capaz de dar conta de uma demanda cada vez maior e da necessidade de ampliar a sistematização e a geração de indicadores ligados a este setor. A partir daí surgem os Circuitos Regionais e a compreensão de que a lógica corporativa e de classe, importante a princípio para a ampliação de um novo ambiente associativo, deverá ser transposta para que o método colaborativo avance e um novo modelo de mercado musical realmente floresça (LOPES, 2013)¹⁵⁹.

Os circuitos regionais são as bases que compõem a Rede Brasil de Festivais. São os seguintes: Circuito Mineiro, Circuito Paulista, Circuito Sul, Circuito Centro-Oeste, Circuito Nordeste e Circuito Amazônico. Cada um destes circuitos possui um calendário de festivais

¹⁵⁹ Texto de apresentação da Rede Brasil de Festivais. Disponível em <http://www.somindependente.com.br/2012/07/rede-brasil-de-festivais-independentes.html>. Acesso em 16/02/2013

com uma grande quantidade de eventos realizados no interior dos estados. Alguns grandes festivais da antiga Abrafin permaneceram ligados à Rede Brasil de Festivais, tais como *Se Rasgum (PA)*, *Varadouro (AC)*, *Quebramar (AP)*, *Feira da Música de Fortaleza (CE)*, *DoSol (RN)*, *Bananada (GO)*, *Contato (SP)*, *Macondo Circus (RS)*. No total, a Rede Brasil de Festivais reuniu, já na fundação, 107 eventos em 88 cidades, totalizando 856 shows, 640 apresentações de outras linguagens artísticas, 25 turnês, 474 seminários, oficinas e outras atividades de formação, um público de aproximadamente 357 mil pessoas e a circulação de cerca de seis mil artistas¹⁶⁰.



Figura 8: Logomarca da Rede Brasil de Festivais e dos Circuitos Regionais

Tabela 7: Circuito Amazônico

Festival	Cidade	Mês de Realização
Até o Tucupi	Manaus (AM)	Setembro
Varadouro	Rio Branco (AC)	Outubro
BeradeRO	Porto Velho (RO)	Novembro
TomaRRock	Rio Branco (RR)	Novembro
Quebramar	Macapá (AP)	Novembro
Se Rasgum	Belém (PA)	Dezembro
Transamazoniennes	Guiana Francesa	Novembro

¹⁶⁰ De acordo com dados do último levantamento da Frente Música do CFE, disponível em <http://prezi.com/srwkbjwb4ntz/apresentacao-musica-fde-2013/> Acesso em 12/03/2013.

Total: 7		
-----------------	--	--

Tabela 8: Circuito Mineiro

Festival	Cidade	Data de Realização
Escambo	Sabará	Julho
Alambique do Som	Barbacena	Agosto
La Onda	Vespasiano	Agosto
Marreco	Patos de Minas	Agosto e Setembro
Festival Balido	Ipatinga	Setembro
Festival Mamute	Lagoa Santa	Setembro
Festival Gramophone	Sete Lagoas	Setembro
Novas Tendências	Uberaba	Setembro
Festival Mamucha Beats	Coronel Fabriciano	Setembro
Festival Pepita	Ouro Preto	Setembro
Festival Sem Paredes	Juiz de Fora	Outubro
Festival Recontagem	Contagem	Outubro
Festival Fora dos Trilhos	Viçosa	Outubro
P na Pedra	Ribeirão das Neves	Outubro
Festival Rejunte	Timóteo	Novembro
Congresso Festival FDE	Belo Horizonte	Novembro
Festival Cardume de Artes Integradas	Santa Luzia	Novembro
#VaiSuldeMinas	Poços de Caldas	Novembro
Festival Goma	Uberlândia	Novembro
Festival Grito dos Gerais	Montes Claros	Novembro
Total: 20		

Tabela 9: Circuito Paulista

Festival	Cidade	Data
Caipirock	Serrana	Julho
Proto Arte	Itu	Agosto
Canja – Festival de Artes Integradas	Bauru	Agosto e Setembro
Gaia – Festival de Artes Integradas e Meio Ambiente	Araraquara	Setembro
Pandora	Taquaritinga	Setembro
Mogifonia	Porto Ferreira	Setembro

Festival Fagulha de Artes Integradas	Ribeirão Preto	Setembro
FEIA	Campinas	Setembro
Bloco	Campinas	Outubro
Contato	São Carlos	Outubro
ABC do Som	São Caetano do Sul	Outubro
Cenários Possíveis	São Paulo	Outubro
Gemada	Barretos	Novembro
Festival Curau	Piracicaba	Novembro
FUMU	Sorocaba	Novembro
Cardápio Underground	Bragança Paulista	Novembro
Festival Fora do Eixo	São Paulo	Novembro
Capivara	São José do Rio Preto	Novembro e Dezembro
Tamo Junto	Guarulhos	Dezembro
Dezembro Independente	Suzano	Dezembro
Total: 20		

Tabela 10: Circuito Sul

Festival	Cidade	Data de realização
Morrostock	Sapiranga (RS)	Outubro
UFSCtock	Florianópolis (SC)	Outubro
Macondo Circus	Santa Maria (RS)	Novembro
Ruído Rock Festival	Erechim (RS)	Novembro
Metrô Rock	Esteio (RS)	Novembro e Dezembro
Pampa Stock	São Borja (RS)	Novembro e Dezembro
Festival Fora do Eixo Poa	Porto Alegre (RS)	Dezembro
Manifestasol	Caxias do Sul (RS)	Dezembro
Satolep	Pelotas (RS)	Setembro
Barriga Verde	Rio do Sul (RS)	Novembro
Festival Novembrada	São Leopoldo (RS)	Novembro
Total: 11		

Tabela 11: Circuito Nordeste

Festival	Cidade	Data de Realização
No Ar Coquetel Molotov	Recife (PE)	Setembro
Do Sol	Natal (RN)	Novembro
Feira da Música	Fortaleza (CE)	Agosto
Suíça Bahiana	Vitória da Conquista (BA)	Dezembro
Festival Mundo	João Pessoa (PB)	Novembro
Festival Maionese	Maceió (AL)	Novembro
Big Bands	Salvador (BA)	Novembro
Feira Noise Festival	Feira de Santana (PE)	Outubro
Ponto CE	Fortaleza (CE)	Novembro
Panela Rock	Fortaleza (CE)	Outubro
Encontro da Nova Consciência	Campina Grande (PB)	Fevereiro

Expoidea	Recife (PE)	Maio
Circuito Sertão é Mais Rock	Região do Sertão (PB)	Julho
Realiza Cultura	Zabelê (PB)	Janeiro
QuixaRock	Quixadá (CE)	Julho
Mostra de Música Petrúcio Maia	Fortaleza (CE)	Maio
Fio Maciço	Baturité (CE)	Setembro
Festival da Juventude	Vitória da Conquista (BA)	Maio
Bomja Rocks	Fortaleza (CE)	Maio
Caja Rock	Cajazeiras (PB)	Julho
Hey Ho Festival	Fortaleza (CE)	Setembro
Rock Sertão	N. S. da Glória (SE)	Maio
ForCaos	Fortaleza (CE)	Julho
FECIC	Quixadá (CE)	Novembro
Careta AMP	Triunfo (PE)	Novembro
Rockanindé	Canindé (CE)	Outubro
Linha de Produção	União dos Palmares (PE)	Setembro
Rock até os Ossos	Fortaleza (CE)	Agosto
Festival Nordestino de Teatro de Guarimiranga	Guaramiranga (CE)	Setembro
Aberto de Surf	Campina Grande (PB)	Novembro
Viva Guará	Guaramiranga (CE)	Agosto
I Mostra Batalhense de Cultura Independente	Batalha (AL)	Novembro
Rock Cordel	Cariri (CE); Sousa (PB); Vitória da Conquista (BA); Fortaleza (CE); Recife (PE); Teresina (PI);	Novembro
Total: 33		

Tabela 12: Circuito Centro-Oeste

Circuito Centro-Oeste FESTIVAL	CIDADE	DATA
Calango/Bananada	Goiânia (GO)	Abril e Maio
Paralelo Sonoro	Anápolis (GO)	Maio
Calango	Cuiabá (MT)	Novembro
Release Alternativo	Goiânia (GO)	Dezembro
Goyaz Festival	Goiânia (GO)	Março
Goiaba Rock	Inhumas (GO)	Novembro
Vaca Amarela	Goiânia (GO)	Setembro
Brejo Festival	Piracanjuba (GO)	Julho
Goyazes Festival	Porangatu (GO)	Julho, Agosto, Setembro, Outubro e Novembro
Siriema Festival	Catalão (GO)	Novembro
Hello Nietzsche	Rio Verde (GO)	Outubro
Rock das Abóboras	Rio Verde (GO)	Outubro

Eletro Rock	Jataí/Rio Verde/Mineiros (GO)	Setembro
Earth Dance	Uruaçu (GO)	Outubro
Ensaio do Rock	Jataí (GO)	Novembro
Móveis Convida	Brasília (DF)	Novembro
Total: 16		

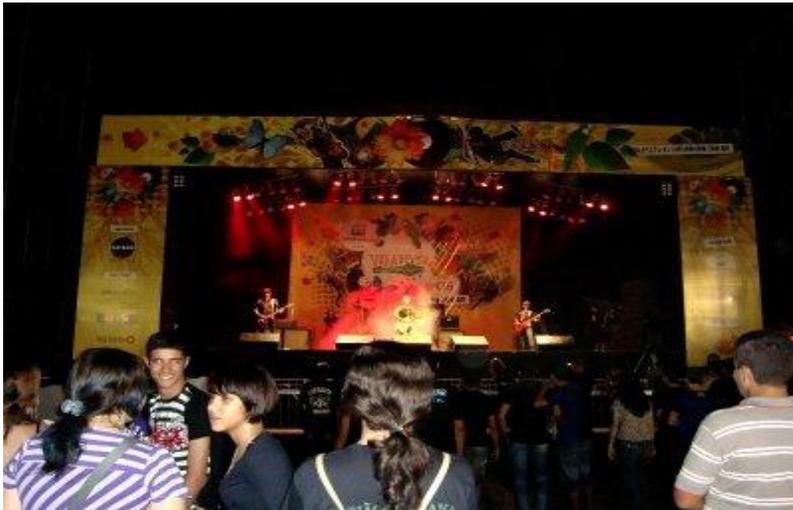


Figura 9: Festival Varadouro – Rio Branco (AC)



Figura 10: Festival Coquetel Molotov - Recife (PE)



Figura 11: Festival Vaca Amarela - Goiânia (GO)



Figura 12: Festival Jambolada – Uberlândia (MG)



Figura 13: Festival Contato – São Carlos (SP)



Figura 14: Festival Macondo Circus – Santa Maria (RS)

Ao analisar as tabelas dos Circuitos Regionais¹⁶¹, é possível constatar um salto ainda maior no que diz respeito à diversificação no mapa da nova música independente brasileira. Se a FBA, assim como a antiga Abrafim, possui como característica marcante a descentralização dos eventos do eixo RJ-SP, é necessário ressaltar que os festivais ainda permanecem concentrados nas capitais dos estados. Com a chegada da Rede Brasil, esse mapa passa a ser bastante descentralizado. É possível afirmar, sem reticências, que nunca houve tantos eventos interligados pelo interior do país. Uma breve análise da distribuição territorial dos festivais permite constatar essa afirmação.

O Circuito Amazônico é o que concentra ainda a maior parte dos seus eventos nas capitais, sendo que um destes festivais é realizado na Guiana Francesa.

O Circuito Mineiro é o mais interiorizado. Dos vinte festivais, apenas um evento é realizado em Belo Horizonte.

Assim como o Circuito Mineiro, o Circuito Paulista é bastante interiorizado, contando com vinte eventos, dentre os quais dezoito são realizados fora da capital.

Dos onze festivais que compõem o Circuito Sul, apenas três são realizados nas capitais (dois em Porto Alegre e um em Florianópolis). Assim como o Circuito Amazônico, possui um festival gringo, realizado em Buenos Aires.

Dentre as regiões brasileiras, a região Nordeste é a que possui a rede mais bem distribuída de eventos por estado. Somente o Maranhão não teve edições de festivais da Rede Brasil em 2012 no Nordeste. Há uma boa quantidade de festivais realizados nas capitais

¹⁶¹ Para uma análise mais atualizada, consultar apresentação 2013 da frente da Música Fora do Eixo: <http://prezi.com/srwkjbwb4ntz/apresentacao-musica-fde-2013/> Acesso em 12/03/2013.

(dezessete), mas também uma grande interiorização (vinte e um). Fortaleza se destaca como a cidade com mais festivais (nove).

O circuito centro-oeste concentra eventos na capital de Goiás, porém, com uma boa representatividade no interior, contando com dez festivais nessas cidades.

Além dos 107 eventos citados, a Rede Brasil de Festivais conta ainda com o Grito Rock, que acontece sempre no período próximo ao carnaval e no ano de 2012 foi realizado em 205 cidades, totalizando 1350 shows musicais, a participação direta de mais de 700 produtores de 15 países diferentes e a realização de 34 turnês¹⁶².

Entender a estruturação e o funcionamento desses festivais minuciosamente é o objetivo do capítulo que encerra este trabalho. Essa descrição detalhada é feita a partir do estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza.

¹⁶² De acordo com números do último balanço da Frente Música do CFE.

CAPÍTULO V – A FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA

O capítulo que segue visa apresentar, a partir do estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza (FMF), o modo de funcionamento de um evento vinculado à Rede Brasil de Festivais, tendo sido estruturado da seguinte maneira: no primeiro tópico, fiz uma apresentação geral do contexto de surgimento da FMF, além das principais mudanças que ocorreram durante sua trajetória de onze edições realizadas. Nesse sentido, foi destacada a passagem de um evento que tinha por intuito tratar das questões referentes à relação música/mercado para um festival cujo objetivo principal passa a ser a articulação política entre os agentes de diversos segmentos sociais, não restritos à cadeia produtiva da música independente. No segundo tópico, descrevi as três frentes de trabalho da FMF, enfatizando a programação diversificada. São elas: Encontro Internacional da Música, Mostra de Música Independente e Rodada de Negócios. Por último, fiz uma análise das ações executadas a partir da FMF, que permitem reforçar a hipótese contida neste trabalho. Assim, os principais casos analisados a partir de visitas às últimas três edições da FMF (2010, 2011 e 2012) foram: a utilização do *crowdfunding* como método de financiamento parcial da décima edição do festival (2011); a disseminação das ações da FMF no interior do Ceará através do Projeto EntrePontos (2010 e 2011); a construção conjunta das edições 2011 e 2012 da FMF com agentes oriundos de vários coletivos do país a partir do programa Intercâmbio de Saberes; o ativismo ambiental a partir da frente Nós Ambiente.

6.1 – Da feira de estandes ao laboratório de experimentação social:

Na definição do dicionário Sacconi da língua portuguesa, a palavra *feira* designa vários aspectos – desde o local onde se vendem mercadorias ao ar livre, passando pelas negociações em grandes recintos ou a comercialização de produtos com preços diferenciados, abaixo da média do mercado. Segundo a enciclopédia Luso-Brasileira, as feiras são fenômenos já conhecidos por romanos e gregos, constituindo-se como uma das principais práticas mercantis da antiguidade. Invariavelmente, o conceito está ligado ao comércio, seja ele monetário ou na forma de escambo.

Existem feiras das mais diversas temáticas e que atingem os mais diversos públicos: industriais, artesanais, agropecuárias, de turismo etc. Além do contato direto entre expositores (vendedores) e visitantes (potenciais compradores), as modernas feiras geralmente trazem, na

sua programação, eventos paralelos, tais como oficinas, palestras, workshops, concertos musicais, rodadas de negócio, dentre outros.

Em suma, a característica principal de uma feira é o fato de se constituir como um evento mercadológico que serve para alavancar venda, divulgar produtos e ampliar mercado e a rede de contatos para os expositores. São classificadas quanto à abrangência territorial (municipal, estadual, microrregional etc.); quanto à tipologia (comunitária, geral, setorial) e quanto à periodicidade (semanal, mensal, anual, bienal e etc.)¹⁶³.

No que diz respeito às feiras de música mundo afora, os eventos mais representativos são a *NANM*, sigla para *National Association of Music and Merchants*, que ocorre num centro de convenções em Anaheim, na Califórnia, restrita aos expositores, seus convidados e à imprensa. Há também a *Womex*, que vai para a 19ª edição em 2013, e é um evento itinerante (a última edição foi na Grécia), dedicado principalmente aos segmentos do *Jazz* e *World Music*. Outro exemplo é a *Musikmesse*, que ocorre em Frankfurt, Alemanha, e que é direcionada aos instrumentos musicais, partituras, produção musical e formação de redes de negócios.

No caso brasileiro, os exemplos mais representativos são a *Feira Música Brasil* (com edições de 2008 a 2010), cujo objetivo era incentivar a cadeia produtiva dessa linguagem a partir da difusão de novos talentos, do fomento aos negócios, reunindo, num mesmo ambiente, artistas, empresários, produtores, entidades, fundações, selos, gravadoras e festivais. Há também a *Expo Music*, que visa a exposição de fornecedores de equipamentos e conta com atrações musicais. Ocorre em São Paulo. Outro grande evento é a *Feira Music Show*, que reúne, em hotéis ou resorts, os representantes de lojas e fornecedores, propiciando um ambiente de negócios lúdico. É rotativo, ocorrendo em vários estados no decorrer do ano. Com exceção da Feira Música Brasil, todos estes eventos possuem algum tipo de restrição para o público em geral.

A FMF, estudo de caso escolhido para esta pesquisa, é um dos 107 eventos que compõem a Rede Brasil de Festivais Independentes. Surgiu no ano de 2002, em meio ao ápice da crise do modelo tradicional da indústria fonográfica. Com onze edições realizadas, é uma das principais referências no segmento da música independente do Brasil, tanto no que diz respeito à divulgação dos principais artistas da nova música brasileira, onde conta com uma

¹⁶³ Com informações do Guia do SEBRAE. Disponível em: [http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/2CEC7501C11CC400832573E0005C945F/\\$File/NT000374A_E.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/2CEC7501C11CC400832573E0005C945F/$File/NT000374A_E.pdf) Acesso em: 13/03/2013.

das mostras mais representativas do país, como também no aspecto que diz respeito à articulação política e capacitação dos atores sociais da cadeia produtiva deste segmento.

No entanto, ao analisar a programação da FMF, é possível constatar que o festival aborda temas e sugere ações que ultrapassam, e muito, as questões circunscritas à música. Isso se explica pelo fato da FMF estar alinhada ao projeto da Rede Brasil de Festivais (e, conseqüentemente, do CFE), o que aumenta o seu escopo de atuação.

Mas como a FMF teria se configurado numa plataforma tão ampla e diversificada de debates e ações concretas, abarcando uma série de segmentos sociais sob a bandeira principal da música independente? Para compreender a configuração atual da FMF, é necessária uma breve retrospectiva da trajetória do evento, enfatizando as transições mais significativas nesse percurso.

Segundo depoimento de Valéria Cordeiro (tesoureira da Prodisc, associação que realiza a FMF), o festival tem suas origens ligadas às discussões que ocorriam no antigo Fórum de Música do Ceará, ainda no início dos anos 2000. Nesses debates, existia a idéia de promover a integração dos agentes da cadeia produtiva da música do estado com o restante do país a partir de um evento que ajudasse a fortalecer essas conexões. A proposta foi levada ao então secretário de cultura de Fortaleza no período – Milton Almeida – que teria aconselhado os membros do Fórum a constituírem uma associação para viabilizar o repasse de recursos. Foi a partir desse pontapé inicial que alguns dos integrantes mais ativos do Fórum criaram a Associação dos Produtores de Disco do Ceará (Prodisc)¹⁶⁴, cujo projeto inicial era a produção da FMF. No processo de construção do evento, desde o início, estiveram presentes as demandas de pequenos e médios empreendedores do setor musical, cujas pautas eram definidas a partir do diálogo permanente. É interessante constatar também que o caráter associativo que pauta o formato da FMF determinou a conexão de diversos segmentos da música de Fortaleza que antes produziam seus trabalhos de maneira isolada:

[A Feira da Música] sempre foi algo ligado a um movimento político de atuação na cidade. Então, [...] nós fomos construindo laços com os agentes que estavam mais próximos e isso foi levando a resolver algumas questões de um grupo, e durante estes anos [iniciais] o evento foi acontecendo e nós fomos agregando as pessoas dentro do processo. Então, a Feira é um processo político. Assim, quando foram definidos os palcos, por exemplo, o Palco Rock, Palco Instrumental, Palco Diversidade, a gente se aproximou da cena de rock que mais atuava na cidade. Então [era aquela história],

¹⁶⁴ Com um conjunto de ações cada vez mais variadas, que excediam as temáticas circunscritas ao âmbito da produção fonográfica, a entidade passaria a se chamar, posteriormente, Associação dos Produtores de Cultura do Ceará.

“venham fazer junto o palco rock, venham ajudar a divulgar o palco rock”, assim, foram feitas alianças de uma forma em que os grupos pudessem entrar na Feira e nós repartíssemos também a responsabilidade, que já era grande naquela época [...]. A moçada do rock era uma moçada que estava começando a colocar os seus equipamentos e eles queriam fazer os seus shows [...]. Então, nos pequenos espaços da Feira, nós começamos a liberar para que eles atuassem como fornecedores, por exemplo. (CORDEIRO, 2012).

A partir dessa aproximação inicial com os agentes, surge uma demanda que se tornaria um dos pontos mais trabalhados pela FMF durante toda a sua trajetória, e que consiste na capacitação destes agentes¹⁶⁵:

[...] nós fomos trazendo também, junto com as empresas de equipamentos, as oficinas para a utilização destes equipamentos [...]. Quando começamos a Feira, ela era uma das poucas a ter uma atividade de formação. E nós queríamos, já desde a primeira edição, ouvir o que estava acontecendo, nós queríamos trazer as pessoas, a internet ainda não tinha essa facilidade, então, como fazer para essa galera circular e para nos conhecermos? Como era um evento gratuito, com um aporte de recursos institucional, seria muito importante dar este retorno [...] para a sociedade também. Assim, esse compromisso de democratizar as informações que chegavam na Feira era um compromisso para nós (CORDEIRO, 2012).

Ivan Ferraro, principal idealizador da FMF e vice-presidente da última gestão da ABRAFIN, explica que o formato inicial do evento consistia em reunir produtores, a indústria de instrumentos e equipamentos junto a uma mostra com novos artistas:

Então, a Feira foi construída na idéia deste tripé, de ser um encontro internacional de música, de ser uma mostra de música e de ser uma feira de negócios [...]. (FERRARO, 2012).

Além disso, existia, no início da FMF, a intenção de tratar exclusivamente das demandas mapeadas a partir do debate entre música e mercado:

Começando em 2002, nós tínhamos um foco muito claro, que era ampliar os negócios da música, conversar mais sobre negócios da música, fundamentar, vamos dizer assim, essa discussão. Porque no Brasil ninguém falava nada! Existia um evento na Bahia que tratava dos negócios, que era o Mercado Cultural, mas não era específico sobre música [...] tratava de todas as artes, artes plásticas, teatro, dança, música. Mas a nossa idéia era fazer somente de música. Então, a Feira vem com o foco de fazer esta discussão (FERRARO, 2012).

À medida que a FMF se transformava gradualmente a cada edição, o formato que focava exclusivamente essa relação música e mercado começa a se expandir de maneira cada vez mais veloz. A passagem de uma “feira de estandes”, cuja maioria dos expositores

¹⁶⁵ Os programas de formação da Feira da Música de Fortaleza (EntrePontos e Intercâmbio de Saberes) serão discutidos de maneira pormenorizada nos tópicos a seguir.

pertencia ao ramo dos equipamentos e instrumentos, realizada em um único grande pavilhão, para uma feira descentralizada, realizada em vários espaços da cidade, que passa a contar também com a presença das associações, o Sebrae de vários municípios, além da presença cada vez mais forte dos próprios artistas, foi a primeira grande mudança:

Então, nós começamos num centro de convenções, como as feiras tradicionais, aqueles estandes. Depois do terceiro ano, a coisa já estava esgotando, estávamos entendendo que aquele não seria o nosso modelo certo. Assim, a gente sai do centro de convenções e “explode” a Feira. Porque [antes] era o mesmo ideal da feira de sapatos, da feira de máquinas agrícolas, feira de carros, das feiras agropecuárias, não dava pra ser mais naquele formato [...] E começamos a entender que não precisávamos gastar com estrutura, que nossa feira não era para mostrar máquinas, e sim para [na época] lançar o CD. E, no caso do músico, ele precisa de palco, e não de estande. Então, a primeira grande mudança da feira foi entender que tínhamos de sair daquele grande modelo de “feira de pavilhão”. [A grande mudança] foi [começar] a dialogar com a cidade, com os outros espaços de música, com as casas de show. [...]. Então, nós começamos a diminuir a quantidade de estandes e de lojas de instrumentos e equipamentos. Com essa diminuição dos estandes, nós começamos a pensar: “Ok, é um encontro, nós também temos associações, instituições, onde, de repente, é interessante ter um espaço para apresentar produtos”. A partir daí, começamos a migrar do foco da indústria de equipamentos para focar na indústria independente, nos pequenos produtores, nas pequenas associações, nas cooperativas. E aí você começa a perceber que a planta de feira vai mudando, os expositores deixam de ser maioria de equipamentos e instrumentos e passam a ser na maioria de associações e de agentes na área da cultura em geral, desde secretarias de cultura, Sebrae de vários estados, trazendo juntos os artistas e seus produtos. Então, há um momento em que isso começa a surgir com muita força (FERRARO, 2012).

Posteriormente, o diretor-geral enfatiza uma mudança mais profunda, que consistiu na utilização cada vez mais intensa da FMF para além da dimensão do desenvolvimento econômico (como ocorre com a maioria das feiras), passando a constituir, sobretudo, um meio de articulação política dos agentes culturais, que já não mais se restringiam ao âmbito específico da música:

O grande patamar de mudança da feira foi o entendimento de que a ferramenta, além de ser uma ferramenta de desenvolvimento econômico da cadeia produtiva, ela tinha que servir como uma ferramenta política para os agentes. Então, a partir daí a gente começa a intensificar mais também o nosso foco de conteúdo dentro da conferência para as políticas de cultura de um modo geral. Então, a gente começa a ter mais um relacionamento, a intensificar o diálogo com o Ministério da Cultura, chamar mais os caras para apresentarem o que eles têm de programa, chamar os secretários de cultura dos estados e dos municípios, pensar mais a nível regional, que articulações podem ser feitas, daí, surge a Abrafin, surge o Fora do Eixo, surge o Porto Musical. (FERRARO, 2012).

No fim, o entendimento da dimensão econômica e política, junto à perspectiva cada vez mais colaborativa que permeava a concepção do evento, dão um perfil distintivo para o festival:

E um marco seguinte foram os dez anos (2011), o do Clamor Manifesto¹⁶⁶, que a gente entende que a Feira não poderia mais ser uma feira fechada, mas sim completamente aberta, construída colaborativamente, com maior nível de participação de outros coletivos, de outros estados, interferindo na idéia e na transformação do evento. [...]. Nós chegamos à seguinte conclusão: quando a Feira iniciou, o discurso, até então, era sobre o músico. Depois, a Feira veio e disse: “músico, existe o ser músico, mas existe o ser econômico também”. E agora chegou o momento de afirmar que existe o ser político também. Então, existe o ser músico, o ser econômico e o ser político. E eles devem andar juntos. (FERRARO, 2012).

Portanto, as principais mudanças que podem ser detectadas na trajetória da FMF são: a) o evento nasce a partir da idéia de um grupo de membros mais ativos do Fórum de Música do Ceará de estimular a cadeia produtiva e promover o debate com o foco na relação sobre música e mercado. O formato era concentrado nos estandes, ocupados, principalmente, pela indústria de equipamentos; b) num segundo momento, a maioria dos expositores, antes ocupada pela indústria de equipamentos, passa a ter maior representação com as associações ligadas aos pequenos empreendedores da música; c) por fim, o evento passa a privilegiar, no lugar da dimensão econômica (ainda que este fator permaneça como importante pauta dentro da FMF), principalmente a articulação política dos agentes.

O atual formato da FMF será detalhadamente analisado nas próximas páginas deste último capítulo. Por hora, cabe explicar como atua a Prodisc e de que maneira ela integra um emaranhado de articulações mais amplas, que irá culminar, no início do ano de 2009, na Rede Ceará de Música (Redecem).

A Prodisc é uma sociedade civil sem fins lucrativos¹⁶⁷ com os objetivos de difundir a produção cultural com qualidade técnica e artística, estimulando a formação de redes cooperativas e a promoção de sustentabilidade no mercado cultural cearense. Está vinculada à Rede Brasil de Festivais e possui parcerias com a Brasil Música & Arte (BM&A), Sebrae,

¹⁶⁶ Nome do projeto de *crowdfunding*, cujo objetivo era financiar parcialmente a décima edição da FMF (2011), que teve um repasse cortado de mais de R\$ 100 mil (cem mil reais) cinco dias antes do evento. O episódio será discutido nos próximos tópicos deste trabalho.

¹⁶⁷ A Prodisc constitui-se numa entidade de direito privado caracterizada pela junção de pessoas para a realização de causas comuns sem finalidades lucrativas. Esse tipo de entidade pode ter vários formatos – associações de classe, representação de categoria funcional, instituições religiosas e/ou voltadas para a disseminação de credos, entidades destinadas a proporcionar bens e serviços a um grupo relativamente restrito, tais como as associações de bairro, assim como associações que objetivam a universalização de bens e serviços para um público amplo, tendo como exemplo as associações culturais como a Prodisc. Para mais detalhes, conferir em <http://www.adj.org.br/download/pdf/oqueue.pdf> Acesso em 28/03/2013.

Governo Federal (MinC), Governo Estadual (a partir da Secretaria de Cultura – Secult), Governo Municipal (a partir da Secretaria de Cultura – Secultfor), Banco do Nordeste (BNB), e o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Foi reconhecida, no ano de 2008, como ponto de cultura, prestando contas ao projeto em janeiro de 2013. Além da FMF, a Prodisc possui no seu portfólio as seguintes realizações: articulação e coordenação do projeto Rock Cordel, financiado pelo BNB nos estados do Piauí (Teresina), Alagoas (Maceió), Pernambuco (Recife), Bahia (Vitória da Conquista) e Ceará (Fortaleza); planejamento, coordenação e produção do Laboratório EntrePontos, projeto de formação livre, uma espécie de extensão da FMF no interior do Ceará; coordenação da Mostra de Música Petrócio Maia (Fortaleza), que serve como seletiva das bandas locais para a FMF; coordenação do projeto Fortaleza das Artes (2011 e 2012), que abriga treze ações em diversas linguagens (música, literatura, circo, dança e teatro). Além disso, a Prodisc participou de forma ativa na criação do Fórum Permanente de Música do Ceará (Secult/MinC) e no Fórum de Negócios da Música no Ceará (Sebrae-CE).

Já a Redecem surge em 2009, a partir da oficina “Programa Cubo Tec de Qualificação”, ministrada pelo Espaço Cubo (Cuiabá-MT). É o ponto de articulação do CFE no Ceará, possuindo uma característica bastante peculiar, na medida em que não é apenas um coletivo, mas uma rede de coletivos. Além da Prodisc, integram a Redecem a Associação Cearense do Rock (ACR), que produz o festival *Forcaos*, dedicado ao rock mais pesado; a Panela Rock, que realiza o festival com o mesmo nome; e a Proince, que realiza o festival *Ponto CE*. Além das associações, existem alguns CNPJs vinculados a essas associações, assim como profissionais autônomos que também circulam na rede. Ivan Ferraro argumenta que, ainda que funcionem como rede, os coletivos são autônomos, num modo de funcionamento semelhante ao do CFE:

Nós éramos um coletivo diferente, pois nós não éramos UM coletivo, mas uma rede de coletivos [...], e nós nos envolvemos muito com o circuito porque o circuito imediatamente entendeu a diferença dos dois sistemas. Então, o circuito investiu muito na rede (Redecem) dizendo assim: vamos experimentar esse modelo, vamos tentar em cidades grandes [...] Então, a rede não deixa de ser um experimento que o circuito investiu bastante e disse “estamos juntos”. Então, a Redecem é um coletivo que faz parte do circuito, mas é um experimento que junta vários coletivos. [...] É evidente que a Redecem hoje é um coletivo que funciona muito bem enquanto rede, mas os coletivos ainda são as partes fundamentais, são autônomos (FERRARO, 2012).

Portanto, num resumo preliminar, é possível descrever a atual configuração da FMF a partir de três pontos principais: a) é um festival de música independente vinculado ao circuito regional nordeste, um dos seis circuitos que compõem a Rede Brasil de Festivais; b) é realizado pela Prodisc, associação sem fins lucrativos que atua no âmbito da cultura cearense desde 2001; c) a Prodisc, por sua vez, compõe a Redecem, ponto de articulação do CFE no estado do Ceará.

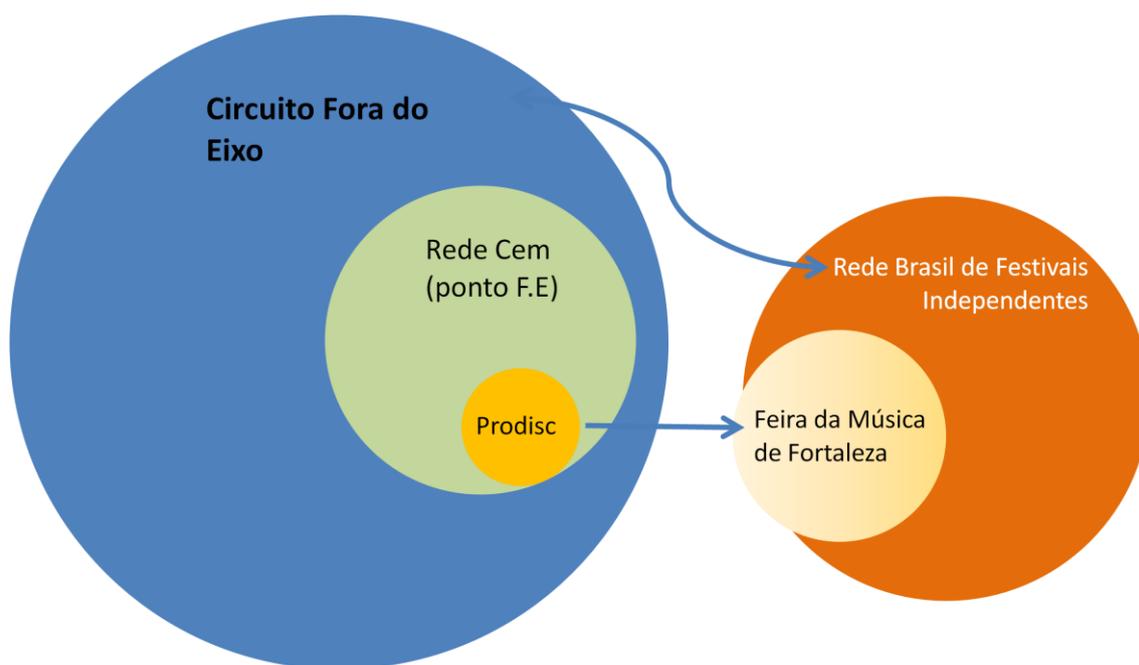


Figura 15: Esquema representativo da articulação da FMF.

6.2 – A Feira Livre 2012

A FMF ocorre sempre na segunda quinzena do mês de agosto. As ações que compõem o evento estão organizadas a partir de três grandes grupos temáticos: a) Encontro Internacional da Música, que consiste num conjunto de palestras, painéis e oficinas. É a frente de formação; b) Mostra de Música Independente, composta na edição 2012 por quatro palcos (Brasil Independente, Rock, Instrumental, Reggae). É o festival propriamente dito; c) Rodada de Negócios, que substitui o formato tradicional (expositor no estande) por um encontro mais espontâneo entre os membros da cadeia produtiva da música. É a feira propriamente dita.

No que diz respeito ao primeiro grupo, é importante ressaltar que o Encontro Internacional da Música em 2012 foi um dos campi temporários da Universidade Livre Fora do Eixo e contou com a convocação de sessenta convidados do Brasil, Iberoamérica e África, pertencentes a diversos segmentos, tais como representantes de redes de cultura, governos, universidades, coletivos, dentre outras iniciativas do setor. Além de promover iniciativas de formação gratuita para os agentes da cadeia produtiva da música a partir das oficinas, painéis,

encontros e debates, a FMF tinha um foco bastante definido na edição 2012, que era reforçar as conexões entre os espaços de formação livre.

A programação consistiu na “não-grade”, formato que privilegia a espontaneidade do momento em detrimento do modelo unidirecional emissor/receptor de uma conferência formal. Nesse sentido, caracteriza-se muito mais por ser uma conversa aberta do que uma palestra onde uma pessoa fala e muitas ouvem. Assim, a programação foi organizada a partir das seguintes categorias: a) encontros (reunião de redes e grupos temáticos); b) observatórios (conversas abertas para construção de propostas de trabalhos colaborativos); c) conversas infinitas (conversas reflexivas a respeito de temas urgentes); d) POSTV (programa de webtv que aprofunda temas abordados durante o evento); e) reuniões livres (reuniões sem mediador previamente indicado. Todas relatorizadas e propositivas); f) imersões (encontros e grandes reuniões presenciais de grupos, coletivos e agentes sobre temas pré-estabelecidos com fins de elaborar planejamento de trabalho colaborativo); g) vivências (processo de formação orientado que se baseia na troca livre de experiências, usufruindo ao máximo dos ambientes compartilhados). A questão da formação livre na FMF será abordada no próximo tópico a partir de duas ações: o Projeto EntrePontos e o Programa Intercâmbio de Saberes. Por hora, cabe apenas uma análise da lista de convidados e do conteúdo do XI Encontro Internacional da Música para constatar o caráter abrangente da programação:

Tabela 13: Lista de convidados para o XI Encontro Internacional da Música

Convidado	Função
João Rafael	Fundador do Instituto Cultural Coletivo Fôrceps, Ponto Fora do Eixo em Sabará (MG)
Lino Bocchini	Redator-Chefe da revista Trip, Criou o Blog Falha de SP, sátira ao jornal Folha de SP;
Ricardo Rodrigues	Diretor da Rádio UFSCar, do festival CONTATO e presidente do Conselho Municipal de Cultural de São Carlos
Álvaro Abreu	Músico e produtor cultural no coletivo Panela Rock (CE)
Atílio Alencar	Gestor Nacional da Música Fora do Eixo, responsável pela coordenação da Regional Cone Sul
Pena Schimdt	Diretor do auditório Ibirapuera. Ex-executivo, diretor e produtor da Warner Music
Helder Quiroga	Roteirista, diretor, produtor cultural, representante do Fórum Mineiro do Audiovisual e Coordenador da ONG

	Contato
Juan Espinoza	Comunicador, gestor cultural e diretor do Programa de Artes, Cultura e Comunicação para o Sul de Hivos
Ale Youssef	Fundador do Studio SP e RJ e do site Overmundo, colunista de política da revista Trip e Coordenador de Juventude da Prefeitura de São Paulo no governo de Marta Suplicy
Jonaya de Castro	Atriz e gestora cultural, integra a Cátedra Unesco de Cultura e Desenvolvimento na Espanha
Ana Morena	Produtora e baixista da banda Camarones Orquestra Guitarrística e realizadora do Festival Do Sol (RN)
Carol Tokuyo	Reitora da Universidade Fora do Eixo, uma das idealizadoras do Proyecto RIO e Cultura de Red
Pedro Alexandre Sanches	Jornalista e crítico musical, trabalhou na Folha de SP e Carta Capital. Atualmente é editor do site Farofafá
Mario Lucio	Ministro da Cultura e embaixador cultural de Cabo Verde
Francisco Pinheiro	Secretário de Cultura do Estado do Ceará, Deputado Estadual eleito e professor de história da UFC
Ibrahima Gaye	Cônsul honorário do Senegal em Belo Horizonte e idealizador do Centro Cultural Casa África
Luciano Matos	Jornalista, blogueiro e DJ
Fred Maia	Morador da Casa Fora do Eixo Minas, atuou como Gerente de Articulação Nacional do Ministério da Cultura
Aderbal Ashogun	Coordenador da Rede Ambiental Afro-Brasileira e Comissão Nacional dos Povos Tradicionais de Terreiros
Flávia Cruvinel	Diretora de Música e Artes do Centro Cultural UFG e coordenadora de cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG
Jarmeson de Lima	Integrante do coletivo Coquetel Molotov, um dos mais importantes festivais da Rede Brasil
Marcos Aurélio Souza	Coordenador do grupo de tecnologia da informação responsável pelos sistemas usados pelo Partido Pirata do Brasil
Octavio Arbelaez	Diretor de Artes do Ministério da Cultura da Colômbia e gerente da plataforma CIRCULART
Santiago Trujillo	Diretor Geral do Instituto Distrital de

	Artes de Bogotá
Kuru Lima	Fundador e diretor da CRIA! E um dos idealizadores do projeto Conexão Telemig Celular, hoje, Conexão Vivo
Álvaro Abítia	Cantor de Guadalajara (México) e co-fundador da editora e produtora Bonsái Publishing
Alexandre Santini	Ator, diretor de teatro, produtor e gestor cultural, atua na formulação e implementação de políticas culturais
Alex Antunes	Crítico musical, possui publicações na Rolling Stone, Folha Ilustrada, Veja, Pasquin e é um dos fundadores da revista Bizz
Ana Maia	Diretora do Bureau Export da Música e Bens Culturais de Cabo Verde
Yigo Sugasti	Músico, produtor cultural e presidente da Fundação Tocando Madera (Panamá)
Bruno Nogueira	Jornalista que desenvolve pesquisa em indústrias culturais, teoria do jornalismo e mídias digitais
Cláudia Leitão	Secretária de Economia Criativa do Ministério da Cultura e ganhadora do Prêmio Cultura Viva
Rúben Caravaca	Técnico Cultural na Secretaria de Cultura de Madrid.
Andréia Gama	Cientista social e gerente da Fundação Vale
Eduardo Balán	Integrante da Plataforma Puente Cultura Viva Comunitária.
Antônio Martins	Jornalista da Associação Outras Palavras e Membro do Conselho Internacional do Fórum Social Mundial
Humberto Filho	Professor de direito da Universidade de Fortaleza, foi diretor de cultura da Secretaria de Cultura do Ceará
Ivana Bentes	Coordenadora do Pontão de Cultura Digital da UFRJ e do Laboratório Cultura Viva (UFRJ/MinC). Diretora da Escola de Comunicação da UFRJ.
Talles Lopes	Gestor da Casa Fora do Eixo Minas e presidente da última gestão da ABRAFIN
Cláudio Prado	Teórico da contracultura. Coordenou a ação de Cultura Digital da Secretaria de Programas e Projetos do MinC
Dríade Aguiar	Gestora de Mídia Livre Fora do Eixo, coordena o Fórum Mundial de Mídia Livre
Eduardo Saron	Superintendente do Itaú Cultural e membro da Comissão Nacional de

	Incentivo à Cultura
Ney Messias	Secretário de Estado de Comunicação do Governo do Pará.
Diana Gluesberg	Produtora Cultural e articuladora do Fora do Eixo na Argentina
Anderson Foca	Tecladista da banda Camarones Orquestra Guitarrística e realizador do festival DoSol (RN)
Célio Turino	Um dos criadores do Programa Cultura Viva e membro do MinC no Governo Lula.
Caio Mota	Idealizador do Coletivo Difusão (AM) e uma das principais lideranças do Fora do Eixo na Amazônia
Alfredo Manevy	Secretário-executivo do MinC na gestão Juca Ferreira
Jeferson Assunção	Diretor-geral e secretário adjunto de cultura do governo do Rio Grande do Sul
Ivan Ferraro	Coordenador da Feira da Música de Fortaleza e gestor da Casa Fora do Eixo Nordeste
Lala Deheinzelin	Especialista mundial em Economia Criativa, sustentabilidade e proprietária da Entusiasmo Cultural
Fabrcio Nobre	Produtor dos festivais Goiânia Noise e Bananada. Foi presidente da ABRAFIM por dois mandatos.
Mauro Lussi	DJ e coordenador musical da Rádio UFSCar
Rodrigo Savazoni	Jornalista, pesquisador e ativista da cultura livre.
Bernardo Gutiérrez	Jornalista, escritor e consultor de estratégias digitais. Fundador da rede de inovação Futura Media
Talles Lucena	Músico e Produtor Cultural no Coletivo Panela Discos (CE)
Adriana Benzaquem	Co-idealizadora do Cultura Senda, organização que investiga, desenvolve e informa sobre Cultura e Tecnologias de Rede
Marcelo das Histórias	Representante do Pontão de Cultura Nina Griô, que integra a Associação Núcleo Interdisciplinar de Agentes de Leitura e Narradores Orais
Otto Ramos	Idealizador do Festival Quebramar (AP) e articulador do PCult.
Marcelo Damaso	Jornalista e diretor da Serasgum Produções (PA).
Total: 60 convidados	



Figura 16: Painel sobre ativismo digital no X Encontro Internacional da Música (2011). Da esquerda para a direita estão Pedro Alexandre Sanches (Revista Bizz, Folha de SP), Uira Porã (SECULTFOR), Bruno Torturra (Revista Trip), Felipe Gurgel (Comitê-Gestor da FMF 2011).

Tabela 14: Programação do XI Encontro Internacional da Música (2012)

Painéis e Encontros (22 a 25/08):

Data	Evento	Temática/Objetivo
Quarta – 22/08	Encontro UniFDE	Reunião preparatória para as atividades da FMF 2012;
Quarta – 22/08	Mesa: Música no Ceará	Discutir a estruturação de micro-rotas, intercâmbio cultural, o Circuito Nordeste de Festivais e temas afins;
Quarta – 22/08	Mesa: Redes e Micro-Redes Estaduais	Discutir a Interiorização das redes, formas de financiamento, comunicação, circulação e difusão;
Quarta – 22/08	Mesa: Educação e Música	Discussão do projeto político pedagógico que determina a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas;
Quinta – 23/08	Encontro para apresentações de cases e territórios	Apresentação das conexões e arranjos regionais e intercontinentais;
Quinta – 23/08	Economia das Redes: criativa ou coletiva e solidária	A partir do ponto de vista da autogestão no capitalismo cognitivo
Quinta – 23/08	As Redes e a Música Brasileira	Apresentação da Rede Brasil, das novas rotas, de

		uma estética política;
Quinta – 23/08	Conexões Latinas	A Partir da apresentação do projeto Cultura de Red;
Quinta – 23/08	Ensino Coletivo Instrumento Musical	Abordagem das metodologias de ensino coletivo para diversos instrumentos musicais;
Sexta – 24/08	Partido da Cultura	Políticas de conexões de redes, coletivos e pontos;
Sexta – 24/08	Partido da Cultura	Ativismo, políticas Culturais, Redes, MInC, Plano Nacional de Cultura;
Sexta – 24/08	A Cidade que Queremos	Políticas Públicas, Ocupação Urbana, Eleições, Cidades Coletivas;
Sexta – 24/08	Construção de Instrumento como Ferramenta Pedagógica	A construção de Instrumentos musicais com material alternativo para uso como ferramenta pedagógica;
Sábado – 25/08	Encontro da Universidade das Culturas	Apresentação das metodologias, campis e agendas
Sábado – 25/08	Debate Cultura de Rede	A relação entre a Ibero-América e os países africanos
Total: 15		

Tabela 15: Oficinas

Data	Oficina e Ministrante	Objetivos
22/08	Ritmos Africanos: percussão e história	Preservação das raízes africanas no Ceará por meio de oficinas percussivas e movimentos corporais;
22 a 23/08	Criação de Clipes de Animação em Pixilation	Criação de videoclipes a partir da técnica de animação com atores vivos;
22 a 25/08	Papo Reto/ Alex Antunes	Abordagem sobre a carreira musical em quatro módulos: criativo, memético, produtivo e vivo;
22 a 25/08	Planejamento Estratégico	Formar agentes para

	de captação de recursos para a área cultural/ Daniel Leão	trabalhar na captação financeira de projetos culturais;
22 a 25/08	Sanfona de Oito Baixos/ Luizinho Calixto	Divulgar a arte do referido instrumento, contribuindo para a sua valorização e perpetuação;
23/08	História da Música Popular Cearense/ Luiza Martins e Jorge Guedes	Discutir a História da música popular cearense fazendo um paralelo entre a cultura popular, erudita e de massa do séc. XIX e da década de 1970;
23 a 24/08	Oficina de Roadie/ Fred Fonseca	Preparação, Montagem e Instalação de toda a parte técnica e eletrônica de palco;
23/08	Construção de Instrumentos com Crianças/ Marcos Melo	Construção de instrumentos musicais e exercícios com crianças;
24/08	Construção de Press-Kit e Mailing List/ Matheus Salvany	Produção em mídia digitais e divulgação espontânea direcionada a artistas e produtores culturais;
24/08	Criação e Desenvolvimento de um Festival Internacional de Música/ Maria Carrascal	Fornecer ferramentas para produtores interessados em criar e organizar um festival de música;
24/08	Maracatu Az de Ouro: história, memória e ritmos/ Andrea Vasconcelos e Marcos Gomes	Apresentar o universo do Maracatu Az de Ouro;
25/08	Guitarra Baiana: instrumento brasileiro/ Jonathan Raphael	História da criação e evolução da guitarra baiana;
25/08	Construção de Instrumentos de Sucata/ Marcos Melo	Reaproveitamento de materiais para a construção de instrumentos musicais;
25/08	O Baterista Profissional e a Versatilidade/ Paulo Henrique Barcellos	Aborda técnicas próprias e noção sobre harmonia, melodia, contraponto e ritmo;
Total: 14		

Portanto, é possível constatar que, enquanto os painéis e debates promovem discussões mais amplas, desde temáticas voltadas especificamente para a nova música brasileira, passando pela discussão do Plano Nacional de Cultura até o debate sobre as eleições

municipais de 2012, as oficinas consistem numa abordagem mais focada nas questões relativas à música, dispondo de diversos temas, desde a preservação dos ritmos africanos até a montagem completa de um palco.

A Mostra de Música Independente 2012, segundo grupo temático da FMF, reuniu 44 artistas divididos em quatro palcos (Brasil Independente, Rock, Instrumental, Reggae). Dentre os objetivos que constavam no edital¹⁶⁸ aberto aos interessados em participar do evento, alguns dos pontos mais relevantes eram: proporcionar um encontro de grupos das mais variadas vertentes musicais e das mais diversas localidades (inclusive de outros países) com público e imprensa especializada; incentivar os músicos a participarem das principais discussões do setor, a partir do Encontro Internacional da Música; viabilizar turnês pelo Nordeste a partir da participação no evento.

No que diz respeito à curadoria, esta foi feita a partir de uma comissão composta por três membros locais e dois membros externos. As inscrições eram vedadas para os membros da comissão de seleção e da Prodisc, assim como cônjuges e ascendentes ou descendentes em qualquer grau. Felipe Gurgel, que participou da curadoria da Mostra de Música Independente em 2011, ao relatar sua experiência como curador da FMF, elenca várias questões particulares aos festivais de música independente. Em primeiro lugar, ele ressalta a importância dos perfis diferenciados dos membros da comissão de seleção¹⁶⁹ na composição final do *line up* destes eventos:

Como são quatro perfis de curadores, eu conheço um perfil de artistas diferente do que o Ivan conhece, diferente do que o Miranda conhece e diferente do que o José Flávio conhece. Claro que têm alguns artistas que os quatro conhecem, mas, às vezes, ouvíamos algum artista e ficávamos em dúvida: “Poxa, será que este artista é bom para a Feira”? Mas, às vezes, eu já tinha assistido ao show. Normalmente, quando um dos quatro curadores já viu o show, a banda já tem meio caminho andado para ser inserida na programação, porque você já conhece se a banda tem qualidade ou não ao vivo, o peso da *performance* ao vivo é importante. Tinha uma banda que foi selecionada, mas não pôde ir para a Feira 2011, que foi o Bexiga 70, uma banda instrumental, a gente gostou muito do material, mas eles só entraram porque o José Flávio conhecia, já tinha visto ao vivo e falou que poderia chamar a banda, que era muito boa, e eles só não foram porque eram muitas pessoas, a ajuda de custo não cobria, eles tinham de fazer uma turnê pelo nordeste para poder viabilizar uma viagem destas (GURGEL, 2012).

A viabilidade econômica e o alinhamento com os valores do CFE também são importantes na escalação dos artistas no evento:

¹⁶⁸ O edital está disponível como anexo no final deste trabalho.

¹⁶⁹ Além de Felipe Gurgel, participaram desta comissão Ivan Ferraro, José Flávio Jr (jornalista da revista Bravo!) e Carlos Eduardo Miranda (produtor musical e um dos jurados do programa *Ídolos*).

Então, há a questão da viabilidade. Às vezes a banda é boa, são apenas três caras, veja o caso do Macaco Bong. Não tem frescura com hotel, por exemplo. E a Feira está mais afinada com a perspectiva do Fora do Eixo, então, isso é uma realidade também, você conseguir chamar bandas viáveis, que se encaixem no esquema colaborativo. O engraçado é que nesta última curadoria nós chamamos também o Azimuth, mas são músicos tradicionais e acabaram não vindo porque não tinha um cachê bom. A gente faz uma primeira seleção e vemos a viabilidade. Às vezes, a ajuda de custo não cobre, a Feira não é aquele evento tradicional, que se propõe a cobrir os custos de deslocamento do artista mais o cachê. Você tem de sondar se o artista está mais afinado com o conceito da Feira, porque, de repente, ele não vem somente para fazer o show, mas ele também vem para participar da rodada, para participar dos debates (GURGEL, 2012).

Por último, vale destacar também a tentativa de balancear fatores como a representatividade regional, mérito artístico e integração em âmbito nacional no momento de definir a programação definitiva:

É uma feira promovida com recursos públicos, que se propõe a ser nacional, mas também tem de ter uma representatividade regional. Então, por exemplo, se ouvimos alguma coisa do Piauí ou de São Paulo ou do Rio que não agradou, mas pensamos: poxa, não seria bom colocar algum artista do Rio, então ouvimos novamente o artista do Rio. Tem o caso de Minas. Na primeira vez, nada que escutamos de Minas agradou muito. Mas escutamos novamente, porque Minas é um estado forte, representativo [no contexto dos coletivos do CFE e da Rede Brasil de Festivais]. O Piauí, por exemplo, é do lado, então, devemos integrar os agentes do Piauí também. Então, tem também esta questão. Não é somente o mérito artístico, a arte pela arte. Tem esta questão da política também, a gente tem esta noção que está sendo bancado com recursos públicos, então, tem de contemplar os outros estados da federação [...]. Na curadoria passada, eu era o meio termo. Eu olho bastante para o mérito artístico, mas também olho para a questão da representatividade. O José Flávio, por exemplo, é um cara que olha muito para o mérito artístico, é um cara de São Paulo, crítico da Bravo, e não quer saber se a banda tem vinte pessoas e não vai dar para viabilizar. Então, neste sentido, o critério é bem definido. Então, é legal porque equilibra. E é muito engraçado que nós passamos três ou quatro dias ouvindo o material. No quarto dia, a gente desenha o esboço da programação antes de entrar em contato com as bandas e ver quem vem ou não. Daí, deixamos alguns suplentes, mas mesmo assim, e isso eu acho curioso, muitas bandas ficam sentidas, é um problema de ego muito intenso (GURGEL, 2012).

Por último, há a tão discutida questão do cachê, um dos pontos considerados mais problemáticos no âmbito de muitos festivais independentes. No caso da edição 2012 da FMF, consistiu numa ajuda de custo no valor de R\$ 1800,00 (mil e oitocentos reais) para os artistas que residem fora do Ceará e R\$ 1000,00 (mil reais) para os artistas do estado:

A questão é particular. Por exemplo, eu poderia estar dentro da organização da Feira e defender o cachê, e isso é tolerado lá dentro, eu poderia falar, “poxa, eu defendo, nós devemos fazer o cachê”, mas existem as pressões ali no âmbito. É necessário ver o quanto de recursos já foi captado, se há

possibilidade de pagar o cachê, e se for pagar o cachê, o que o evento perde estruturalmente. Por exemplo (é hipotético), um palco custa 12 mil reais, se eu não tivesse este palco, quanto conseguiríamos deste recursos para alocar para os artistas? Então, existem todas estas questões, e acho que discutimos muito elas dentro da organização. É difícil agradar a todo mundo (GURGEL, 2012).

Assim, após o período de inscrições (16 de fevereiro a 31 de março de 2012), realização da curadoria e divulgação dos resultados (junho de 2012), a Mostra de Música Independente (23 a 25 de agosto) ficou composta da seguinte maneira:

Tabela 16: Palco Instrumental

Data	Artista
23/08 – Quinta-Feira	Orquestra do Instituto Grupo Pão de Açúcar (CE)
23/08 – Quinta-Feira	Luciano Franco e Quarteto (CE)
23/08 – Quinta-Feira	Sex on the Beach (PB)
23/08 – Quinta-Feira	Coutto Orchestra de Cabeça (SE)
23/08 – Quinta-Feira	Rivotrill (PE)
24/08 – Sexta-Feira	Tambatuque do Vidança (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Ayrton Pessoa (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Dibigode (MG)
24/08 – Sexta-Feira	Fiero (ARG)
24/08 – Sexta-Feira	Fóssil (CE)
25/08 – Sábado	Orquestra Cidade da Arte (CE)
25/08 – Sábado	Carlos Hardy (CE)
25/08 – Sábado	Anjo Gabriel (PE)
25/08 – Sábado	Ferraro Trio (SE)
25/08 – Sábado	Camarones Orquestra Guitarrística (RN)
Total: 15	

Tabela 17: Palco Rock

Data	Artista
23/08 – Quinta-Feira	Ram (MG)

23/08 – Quinta-Feira	Vendo 147 (BA)
23/08 – Quinta-Feira	Artur Menezes (CE)
23/08 – Quinta-Feira	Suzana Flag (PA)
23/08 – Quinta-Feira	Jonnata Doll e os Garotos Solventes (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Felipe Cazaux (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Garibaldo e o Resto do Mundo (MA)
24/08 – Sexta-Feira	Verônica Decide Morrer (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Uh La La! (PR)
24/08 – Sexta-Feira	Leptospirose (SP)
25/08 – Sábado	Gloom (GO)
25/08 – Sábado	Volver (PE)
25/08 – Sábado	Mestre Laurentino e os Cascudos (PA)
25/08 – Sábado	Nevilton (PR)
25/08 – Sábado	Obskure (CE)
Total: 15	

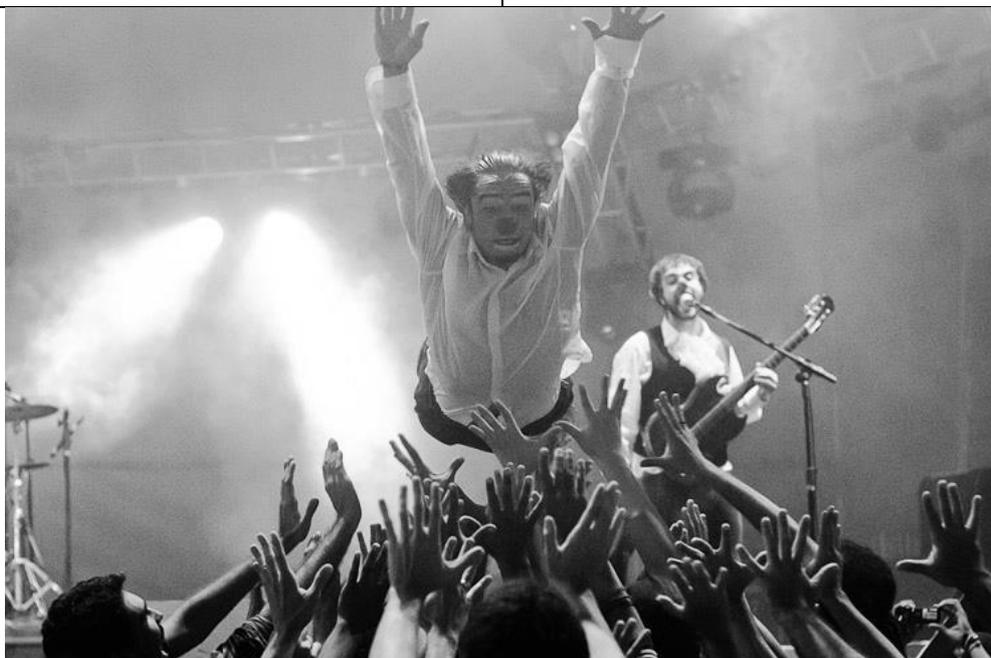


Figura 17: Bandinha Di Da Dó (RS) faz apresentação lendária no Palco Brasil Independente (2012)

Tabela 18: Palco Brasil Independente

Data	Artista
23/08 – Quinta-Feira	Comparsas da Vivenda (CE)
23/08 – Quinta-Feira	Wado (AL)

23/08 – Quinta-Feira	Aláide Negão (AM)
23/08 – Quinta-Feira	RadioMundi (BA)
24/08 – Sexta-Feira	Os Ultraleves (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Alex Sant´Anna (SE)
24/08 – Sexta-Feira	Mestre Vieira e os Dinâmicos (PA)
25/08 – Sábado	Likute (MOZ)
25/08 – Sábado	Pena La Mafia (CE)
25/08 – Sábado	Bandinha Di Dá Dó (RS)
25/08 – Sábado	Ferrugem (PE)
25/08 – Sábado	Cabruêra (PB)
Total: 12	

Tabela 19: Palco Roots

Data	Artista
24/08 – Sexta-Feira	Vibrações (AL)
24/08 – Sexta-Feira	Alma Negra (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Andread Jó (CE)
24/08 – Sexta-Feira	Juca Culatra (PA)
Total: 4	

O terceiro e último grupo temático que compõe a programação da FMF é a Feira de Negócios. É o ambiente onde ocorrem as trocas, vendas e exposições. Está dividida no Feirão (espaço fixo preenchido por estandes) e nas Rodas de Negócio (espaços onde agentes se reúnem para negociar).

Um fator inédito na FMF foi a maneira como foram ocupados os estandes, consistindo numa contrapartida de produtos e serviços pelos expositores ao invés do pagamento em moeda vigente. Oficinas, workshops, apresentações musicais, sorteios de brindes e cursos foram algumas das principais contrapartidas oferecidas.

Já as Rodas de Negócio são espaços dedicados a promover o fechamento de parcerias. Reuniram pessoas que possuíam interesse comum em determinado segmento, que foram organizadas a partir de perfis temáticos definidos previamente. Além dessas rodas, foram realizados diversos lançamentos de produtos. A Tabela de programação da Feira de Negócios 2012 ficou configurada da seguinte maneira:



Figura 18: Rodas de Negócios na FMF 2012

Tabela 20: Expositores Estandes

IATEC – Instituto De Artes e Técnicas em Comunicação LTDA (CE)
SEBRAE Acre e Rede Acreana de Cultura (AC)
ASCEMUS – Associação Cearense de Músicos (CE)
REGGART (CE)
Na Music (PA)
Media4MUSIC (SP)
No PE do Ouvido Rádios Comunitárias – Rádio 90.9 (PE)
Associação Vidança Companhia de Dança do Ceará – Retalhes de Vida (CE)
Graduale Consultoria Educacional LTDA (CE)
Muñoz Aguirre & Betika Li (CE)
ONG ZINCO – Centro de Pesquisa, Produção e Documentação em Mídia Alternativa

Tabela 21: Galeria da Rodada de Negócios

Fresh Camisetas (CE)
Assim, sim! (CE)
Annapurna – Alimentos Naturais (CE)
Family Street House (CE)
Territorium – cooperativa de camisas temáticas (SP)
MIMU – produtos musicais (CE)
Koanime (SP)
Parada do Rock (CE)

Rock Style (CE)
Reutilizace – Carteiras Ecológicas (CE)
Lu Cartucheiras (CE)

Tabela 22: Feirão do Disco

Botija Discos (CE)
Ibadã (CE)
Coletivo Entrepolos (CE)
Arte Vinil (CE)
Fader Disc Laser (CE)
Chacal Disco (CE)
Bolacha Preta (CE)

Tabela 23: Luthieria

APO (CE)
Marcos Melo (CE)
Abílio Sobral (PE)
Patrick Luthier (França)
Cantinho do Disco (CE)

Tabela 24: Rodas de Negócios

Data	Tema
23/08 – Quinta-Feira	Tecnologia – plataformas de distribuição WEB, criação de sites voltados para a difusão musical, músicos, produtores e desenvolvedores de WEB;
23/08 – Quinta-Feira	Som e Luz – equipamentos de iluminação, de sonorização, amplificadores, músicos, produtores e fornecedores;
24/08 – Sexta-Feira	Festivais – espaço de encontro entre produtores de festivais e intercâmbio sobre tecnologias e plataformas de produção;

24/08 – Sexta-Feira	Discografia – representantes de selos, gravadoras, donos de loja de discos e músicos;
25/08 – Sábado	Produção I – espaço de trocas entre produtores e artistas;
25/08 – Sábado	Produção II – Espaço de trocas entre produtores e artistas;
25/08 – Sábado	Instrumentais – manutenção de instrumentos e lutheria;
25/08 – Sábado	Assessoria de Comunicação – acompanhamento do universo musical pela mídia;

No fim, é possível resumir brevemente o perfil dos três grupos temáticos que compõem a FMF da seguinte forma: é no Encontro Internacional da Música onde está a maior parte da programação para além das demandas da música independente, principalmente nos painéis e debates. A Mostra de Música Independente constitui-se num espaço bastante representativo da diversidade da nova música independente brasileira, com artistas de todas as regiões do país. A Roda de Negócios é composta quase exclusivamente por pequenos e médios empreendedores da música, confirmando o relato de Ivan Ferraro sobre a mudança no perfil dos expositores.

Assim, ainda que se constitua como um ambiente de negócios, a FMF representa, sobretudo, o segmento, cada vez mais heterogêneo, que está fora do mercado associado às *majors* e aos grandes veículos de comunicação, como fica evidenciado na descrição do jornalista Pedro Alexandre Sanches, que esteve no evento na edição de 2011:

Apesar de ser uma feira de mercado, quem domina os encontros, reuniões e oficinas por aqui é bem menos o mercadão, a velha indústria ou a cobertura da chamada “grande” imprensa, e bem mais os “criativos comuns”, o pessoal fora-do-eixo, os ativistas digitais, os coletivos que pipocam pelo Brasil sem (ou com pouca) intermediação oficial/midiática (SANCHES, 2011).

6.3 – A Feira da Música como laboratório de produção biopolítica

Ao analisar a programação da FMF, fica perceptível que esta excede as questões circunscritas ao âmbito da música independente, provando o alinhamento desse festival ao projeto político do CFE. No entanto, somente a análise dessa programação não é suficiente

para corroborar a hipótese desta pesquisa, que argumenta que o relativo êxito dos atores sociais integrantes deste segmento da música independente no país está relacionado ao reconhecimento das oportunidades abertas pela emergência de um capitalismo cognitivo, o que, no caso da Rede Brasil de Festivais, ainda que conte com vários pontos questionados por setores de oposição, representa um novo tipo de ativismo, de arte engajada, jamais visto em termos de organização e amplitude no Brasil. No entanto, o que sustenta a hipótese aqui sugerida, mais do que uma programação plural que articula uma série de segmentos sociais das mais diversas origens (embora esse fator já seja um indício forte para início de argumentação), é o conjunto de ações concretas que foram mapeadas no trabalho de campo em três edições da FMF (2010, 2011, 2012). A seguir, apresento as principais práticas que permitem sustentar a hipótese aqui defendida, além de breves comentários críticos a tais práticas.

6.3.1 – O *Crowdfunding* como nova via de financiamento cultural: o caso do Clamor Manifesto

Segundo Pretti (2011), existia, até bem pouco tempo atrás, três vias clássicas para o financiamento de projetos culturais no Brasil, todas com algum nível de contradição: a) vencer um edital de cultura e conseguir o recurso; b) “convencer” as empresas a reverter parte de seus impostos para projetos culturais a partir das leis de incentivo ou a partir do patrocínio direto; c) “empreender”, o que na maioria dos casos significava vender cervejas e ingressos para cobrir os custos do evento.

No entanto, o desenvolvimento de uma internet cada vez mais interativa (Web 2.0) vem proporcionando novas alternativas de articulação de grupos em torno de causas comuns¹⁷⁰. Um dos exemplos mais emblemáticos desse tipo de organização via internet é o *crowdfunding*, que significa literalmente o financiamento pela multidão. A nova fórmula se baseia na reinvenção da antiga “vaquinha”, potencializada pela capacidade de mobilização proporcionada pelos novos dispositivos tecnológicos. Consiste basicamente na apresentação de projetos, que são hospedados em um site, cujo proponente, em geral, oferece alguma contrapartida para os patrocinadores, proporcionais às quantias doadas. O princípio básico do *crowdfunding* é que as pessoas possam financiar projetos por afinidade.

¹⁷⁰ Na verdade, o *crowdfunding* é uma atividade que remete ao *Crowdsourcing*, modelo que utiliza a inteligência e os conhecimentos coletivos espalhados pela Internet para diversos tipos de projetos, tais como: criação de conteúdos, solução de problemas e desenvolvimento de novas tecnologias. Um dos exemplos mais conhecidos de *crowdsourcing* é a Wikipedia.

O primeiro site de *crowdfunding* foi o europeu *Sellaband*¹⁷¹, criado em 2006 e destinado ao financiamento de projetos na área musical. No entanto, a plataforma que viria a ocupar o lugar de maior “financiadora” de projetos no mundo seria a estadunidense *Kickstarter*¹⁷², criada em 2009 (COCATE; PERNISA JÚNIOR, 2012).

No Brasil, a primeira plataforma de *crowdfunding* foi o site *Vakinha*, fundado ainda em 2009. Desde então, foram surgindo aos montes, tendo hoje o país dezenas de endereços na Web que se dedicam a essa atividade. Dentre todos estes, o que mais se destacou foi o *Catarse*, lançado no início de 2011 e que tem como foco os projetos culturais. Trabalha no esquema do “tudo ou nada”, o que significa que o projeto deve propor uma quantia a ser atingida em um determinado espaço de tempo. Caso a meta não seja alcançada, os doadores recebem o dinheiro de volta (COCATE; PERNISA JÚNIOR, 2012).

O ano de 2011 era um ano especial para a FMF. O evento chegava à sua décima edição, tendo se consolidado como uma das grandes referências da música independente no Brasil. Era a primeira vez que havia o intercâmbio de agentes de outros coletivos do país para a produção conjunta do festival (projeto Intercâmbio de Saberes). A interiorização das ações, que inicialmente ocorreu em quatro municípios cearenses, já era uma realidade (projeto *EntrePontos*). No entanto, o corte de uma verba de R\$ 130 mil (centro e trinta mil reais), proveniente da Funarte, quase minou aquela edição do festival, que teve seus prejuízos parcialmente amenizados graças à capacidade de mobilização da equipe, que imediatamente lançou na plataforma *Catarse* um projeto de *crowdfunding* intitulado *Clamor Manifesto*.

Ao analisar esse episódio de forma minuciosa, é possível depreender duas constatações principais: em primeiro lugar, o engessamento e dureza da burocracia, que com sua pouca capacidade de mobilização para evitar injustiças, pode facilmente minar projetos de notório interesse público, construídos colaborativamente a partir das demandas dos movimentos sociais e de comprovada idoneidade; por outro lado, serviu também para demonstrar o potencial de mobilização proporcionado pelas NTIC, no caso aqui exposto, financiado via *crowdfunding*, que pode, inclusive, se firmar como uma alternativa cada vez mais viável de financiamento de projetos culturais no país.

Explicando o caso: o artigo vinte¹⁷³ da Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO)¹⁷⁴ referente ao ano de 2011 proibia a celebração de repasse de verbas destinadas à realização de

¹⁷¹ Disponível em: <https://www.sellaband.com/> Acesso em 13/03/2013

¹⁷² Disponível em: <http://www.kickstarter.com/> Acesso em 13/03/2013

¹⁷³ O artigo vinte, que trata sobre a proibição de recursos para determinadas atividades, possuía uma cláusula que proibia a transferência de recursos para a realização de eventos a entidades privadas, no âmbito do Ministério do

eventos para entidades de direito privado no âmbito do Ministério do Turismo e do Ministério da Cultura. Assim, a realização dos convênios só seria possível mediante os órgãos governamentais, como as secretarias de estado e municípios, por exemplo. Como forma de se adequar à Lei, a Prodisc procurou a Secretaria de Cultura do Ceará (Secult), que se prontificou a realizar toda a tramitação burocrática para que a verba fosse viabilizada. No entanto, quando o Ministério se preparava para fazer o repasse, foi detectada, através de um rastreamento nas contas do estado, a inadimplência de duas entidades governamentais (Agência de Desenvolvimento do Estado do Ceará e Secretaria de Turismo), o que inviabiliza o recurso de R\$ 130 mil (cento e trinta mil reais) cinco dias antes do evento. Valéria Cordeiro relata sobre a reação dos integrantes da equipe após a notícia de que o convênio não poderia ser concretizado:

Então, exatamente às 17h de uma quinta-feira de agosto de 2011, nós recebemos a ligação do Ministério dizendo: “olha, nós temos até amanhã para que a secretaria quite a inadimplência”. E foi muito difícil, nós tivemos reuniões com a comunicação do Governo, acionamos pessoas, mas era impossível burocraticamente o Estado resolver isso em um dia. No sábado, nós fizemos uma reunião com a galera para dizer: “olha, não vai dar mesmo, caiu, nós vamos ter de cortar uma série de coisas e não sabemos exatamente o quê”, e nós saímos cortando várias coisas. E começou a doer muito, porque nós tínhamos construído isso (o projeto da Feira) durante o ano inteiro. E nós teríamos de cortar um palco, distribuir as bandas em outros palcos, refazer a programação toda, [em suma], pedaços de farpa para tudo quanto é lado. E então, nós concluímos isso: “vamos pegar o palco instrumental e colocar (os artistas) nos outros palcos que dispomos, e então vamos eliminar o som, luz e toda a equipe envolvida para diminuir a dívida”, porque já era dívida, em pelo menos cinquenta por cento. E nós fomos cortando tudo o que dava. E depois de definirmos essas coisas internamente, nós ligamos para os fornecedores, falávamos que teríamos de tirar um palco porque não vai dar para entrar na Feira sabendo que é uma dívida que nós não sabemos como iremos conseguir pagar. E depois que fizemos essa reunião, que ligamos para os fornecedores, a galera entrou com a idéia de fazer o *Clamor Manifesto* (CORDEIRO, 2012).

O Clamor Manifesto foi um projeto hospedado na plataforma Catarse, principal site de *crowdfunding* do Brasil. Lançado no dia 13 de agosto de 2011, o projeto tinha a intenção de arrecadar até o dia 31 de agosto a quantia de R\$ 20 mil no intuito de amenizar o corte. Com um texto contundente, apontava a desorganização da máquina do estado no que diz respeito

Turismo e do Ministério da Cultura. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112309.htm Acesso em 13/03/2013.

¹⁷⁴ Consiste nas metas e prioridades da administração pública federal que orienta a elaboração da lei orçamentária anual, dispondo sobre as alterações na legislação tributária e estabelecendo a política de aplicação das agências financeiras oficiais de fomento. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/orcamentobrasil/Ido/Ido2013> Acesso em 13/03/2013.

ao financiamento de projetos de evidente interesse público. Além disso, incentivava uma articulação da sociedade civil que viabilizasse iniciativas truncadas pela burocracia estatal. Abaixo, segue texto do Clamor Manifesto na íntegra lido por um dos integrantes da comissão organizadora, Paulo José Barcellos Filho¹⁷⁵:

O que você faria se um dos eventos mais importantes da cena musical independente brasileira, que movimentou mais de quatro mil músicos, fez mais de 650 shows, contou com 662 expositores, mais de 500 colaboradores e teve a presença de mais de 400 mil pessoas em dez anos de existência, se este evento sofresse um corte representativo no seu orçamento cinco dias antes [da abertura]? O que você faria? E se este corte viesse da máquina que mais deveria apoiar? O que você faria se restassem apenas cinco dias? Não gostaríamos de vir aqui para discutir a incompetência administrativa. É hora de colocar mais confiança nas pessoas para não dependermos somente dos governos. Procurando uma solução para amenizar o impacto do corte neste orçamento, com uma equipe colaborativa formada por pessoas de todo o país, resolvemos lançar um clamor manifesto por acreditarmos que o Estado é cada um de nós. Poderíamos citar dez motivos para desistir. Porém, resolvemos pensar em dez motivos para seguir em frente. Um motivo para cada ano da Feira-10, a feira pioneira do Brasil: articulação política através da música; pioneirismo e inovação; autonomia criativa; reflexão e convivência; oportunidades reais de negócio; democratização dos bens culturais; formação livre, compromisso com o meio ambiente; fomento à produção independente; gestão participativa. Estes são os dez reais motivos para você contribuir. Venha com a gente e faça a cultura deste país mais democrática (BARCELOS FILHO, 2011).

Eis que chega o dia 31 de agosto. Após mais de duas semanas de expectativa, a meta foi finalmente alcançada. Com o apoio de 108 colaboradores, o projeto Clamor Manifesto reuniu a quantia de R\$ 20.034 reais. Observando a lista de patrocinadores, publicada na plataforma Catarse, fica explícito o perfil do grupo atingido e motivado a contribuir com a causa. De doadores anônimos que optaram por não se identificar a pessoas físicas comuns. De ocupantes de cargos executivos a artistas consagrados do cenário independente. De pessoas jurídicas aos representantes de coletivos culturais. Em suma, várias singularidades que – com maior ou menor nível de envolvimento – compartilhavam uma causa comum.

¹⁷⁵ Para assistir ao vídeo na íntegra: <http://catarse.me/pt/projects/261-clamor-manifesto-feira-da-musica> Acesso em 29/06/2012



Figura 19: Projeto Clamor Manifesto na plataforma Catarse

Quando praticado para tais fins, o *crowdfunding* consiste num interessante exemplo de como as NTIC podem servir como importante ferramenta de articulação a partir do potencial proporcionado por uma internet cada vez mais inclusiva:

O funcionamento do crowdfunding, que é essencialmente um modelo de ordenação e organização da multidão através dos dispositivos de participação da internet, só é possível porque a internet não é apenas o espaço da oferta infinita, ou da abertura irrestrita, mas também o espaço da ordenação necessária [...]. (MULTIDÃO CRIATIVA, 2011).

Ainda é cedo para afirmar que os festivais podem vir a ser financiados majoritariamente através do *crowdfunding*. A questão da enorme quantidade de projetos que não conseguem lograr êxito é um dos pontos de crítica mais levantados neste debate. Além disso, o fato da plataforma que hospeda o projeto reter parte do valor que é arrecadado é outro ponto de crítica, minimizando, desta maneira, o discurso de colaboração e ressaltando também o aspecto comercial desse tipo de atividade. Projetos que atrasam as contrapartidas aos patrocinadores ou mesmo que não se realizam é outro ponto questionado. Além disso, existe a crítica que aponta o fato dos projetos mais bem sucedidos terem ligações com os grandes conglomerados de comunicação, fato que enfraqueceria a hipótese entusiasta de que o modelo de *crowdfunding* seria um elemento que ajudaria democratizar o acesso ao financiamento cultural. No caso inglês, por exemplo, “os documentários que se saem melhor online são aqueles que aprendem a aproveitar – não a renunciar – a sua posição no setor: ressaltam o fato

de que seu diretor ganhou um Oscar, ou o currículo de seu produtor, ou o fato de que certas redes de TV já expressaram interesse pelo filme” (MOROZOV, 2012)¹⁷⁶.

No entanto, mesmo diante dessas críticas, o que se constata é o fato de que o reconhecimento e a utilização dessa ferramenta como forma de financiamento parcial da décima edição da FMF é prova concreta da capacidade desses atores sociais de reconhecerem as oportunidades que vigoram no contexto aberto pela emergência do capitalismo cognitivo.

6.3.2 – A Interiorização da Feira da Música a partir do Projeto EntrePontos:

O Programa Integrado de Desenvolvimento para os Profissionais de Música do Ceará (EntrePontos), realizado nos anos de 2010 e 2011 pela Prodisc, consistiu na disseminação, pelo interior do estado, dos trabalhos de formação da FMF. Surge motivado pela constatação da dificuldade dos agentes do interior que participavam da FMF em estabelecerem relações socioeconômicas mais eficazes e duradouras. A ideia era expandir para o restante do Ceará as ações de formação já promovidas pela FMF para, num momento posterior, promover a instalação e desenvolvimento de núcleos orgânicos de produção cultural. Valéria Cordeiro detalha como a ideia foi amadurecida:

Desde que começamos a fazer a Feira, nós tínhamos a idéia de formar profissionais, inclusive profissionais que nós pudéssemos dividir a responsabilidade no pensar, porque, a princípio, nós conseguimos pessoas para executar, mas nós não conseguíamos encontrar muito de pensar o evento mesmo. [...] [Então], num certo momento, começamos a fazer duas ações: nós saímos pelas capitais do Nordeste, com as secretarias de cultura, com o SEBRAE, com as associações, fundações, os músicos, e anualmente fazíamos estas visitas convencendo estes agentes a formarem caravanas e virem para a Feira da Música. Nós fazíamos uma ação de conversar com os secretários de cultura, mandar ofício, chamar as bandas que nós sabíamos que tinham no interior e chamar todos para a Feira. E havia outros trabalhos que fazíamos, que quando chegávamos no interior nós víamos a carência na área [cultural]. Então, começamos a amadurecer o que seria uma ação mais concreta no interior, porque a moçada vinha para a Feira e ficava meio perdida sem saber o que fazer, em qual palestra ir, e nós começamos a sentir que a mesma coisa eles sentiam quando nós organizávamos uma missão para outro estado, chegava num Porto Musical [realizado em Pernambuco] e ninguém sabia o que estava rolando. Então, no ano de 2010, nós pensamos na história que viria a se transformar no EntrePontos. (CORDEIRO, 2012).

Lançada a ideia, a Prodisc convidou um grupo de produtores culturais¹⁷⁷ para discutir metodologias, montar o calendário e discutir os conteúdos que seriam aplicados, além de

¹⁷⁶ Com informações de <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/evgenymorozov/1160729-crowdfunding-motivo-para-otimismo-mas-e-preciso-cautela.shtml> Acesso em 23/03/2012

¹⁷⁷ Dentre os quais constavam Alemberg Quindins (Fundação Casa Grande/ Olinda-PE), Amaudson Ximenes (Festival ForCaos), Pablo Capilé (Circuito Fora do Eixo), Rafael Bandeira (Ponto CE), Benjamin Taubkin

buscar parcerias para o financiamento do projeto. Assim, foi instituído um comitê-gestor¹⁷⁸ que acompanhou todo o programa. Ficou designada a metodologia de Arranjo Produtivo Local (APL)¹⁷⁹ como abordagem nos territórios.

A edição de 2010 atendeu as cidades de Guaramiranga, Quixadá, Itapipoca e Crato, alcançando um número de 200 agentes beneficiados pelo programa. Foi financiado pelo Governo do Estado do Ceará, através da Secretaria de Cultura (Secult), por meio do Fundo Estadual de Cultura (FEC), e contou com o apoio do Sebrae das cidades participantes e das prefeituras dos municípios (mediante as secretarias de cultura);

A edição 2011 foi realizada em Fortaleza, no espaço CUCA Che Guevara (Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte), no bairro Barra do Ceará, contemplando 54 agentes. Dessa vez o projeto teve o financiamento da Coordenadoria de Juventude da Prefeitura de Fortaleza, Banco do Nordeste e o apoio do Sebrae e CUCA Che Guevara.

(Mercado Cultural/Salvador), Anderson Foca (Festival DoSol/Natal), David McLoughlin (BM&A – Programa, Imagem e Comprador), Talles Lopes (Rede Brasil de Festivais), Marcus Franchi (sociólogo com experiência na metodologia de Arranjos Produtivos Locais – APL), Ivan Ferraro (Prodisc), Bruno Kayapy (guitarrista da banda Macaco Bong).

¹⁷⁸ Formado por Lucas Gurgel, Thais Andrade, Cristina do Vale, Valéria Cordeiro, Ivan Ferraro.

¹⁷⁹ Segundo definição da Rede de Pesquisas em Sistemas Produtivos e Inovativos Locais (Redesist), vinculada ao Instituto de Economia da UFRJ, “Arranjos produtivos locais são aglomerações territoriais de agentes econômicos, políticos e sociais - com foco em um conjunto específico de atividades econômicas - que apresentam vínculos mesmo que incipientes. Geralmente envolvem a participação e a interação de empresas - que podem ser desde produtoras de bens e serviços finais até fornecedoras de insumos e equipamentos, prestadoras de consultoria e serviços, comercializadoras, clientes, entre outros - e suas variadas formas de representação e associação. Incluem também diversas outras organizações públicas e privadas voltadas para: formação e capacitação de recursos humanos, como escolas técnicas e universidades; pesquisa, desenvolvimento e engenharia; política, promoção e financiamento”. Disponível em <http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=300> Acesso em 23/03/2013.



Figura 20: Oficina de formação do Projeto EntrePontos (2011)

Após as duas edições, o Conselho-Gestor apresentou uma grade pedagógica de formação que serviu de base para a elaboração de um edital pela Prodisc que selecionou 33 agentes do interior e da capital para vivenciarem, durante nove meses, um processo de formação que previa a participação nos eventos realizados pela Redecem e outros parceiros. O intuito era aprofundar a experiência de formação, promovendo o contato com a realidade prática do mercado da música independente:

Nós propomos que se abrisse um laboratório durante todo ano, já dentro da Redecem, que se abrisse um edital onde participassem agentes da capital e do interior, nós iríamos selecionar um número e abriríamos um laboratório durante todo ano dentro dos festivais da cidade. E foi melhor ainda, porque nós ficamos de maio – da Mostra de Música Petrócio Maia – até o Ponto CE, que é o último dos festivais. Ainda sobrou o Manifesta, e no final nós propomos a ida de todos para o Congresso Fora do Eixo de São Paulo (2011), nós fomos para o Congresso e ainda esticamos esse laboratório por mais um mês e nós pensamos que deveríamos fechar esse laboratório e fazer um levantamento para finalizar esse projeto (CORDEIRO, 2012).

O desenvolvimento do programa EntrePontos nos territórios escolhidos foi estruturado a partir de três etapas: *aproximação*, que consistiu na pesquisa dos territórios onde o projeto seria desenvolvido. Nessa etapa, foram avaliadas questões como a capacidade de mobilização dos agentes, o histórico cultural da localidade, realizações no setor, líderes de destaque e empreendimentos na área. Após essa primeira fase, articulou-se politicamente a realização da

ação na cidade. Após a definição do território, ocorreu a fase de *ocupação*. Nessa etapa, foram formados os núcleos técnicos de trabalho. Por último, houve a fase de *irradiação*, quando os arranjos promoveram ações concretas nos seus próprios territórios a partir do conhecimento adquirido. Abaixo, tabelas com as três fases do processo detalhadas:

ESTRUTURAÇÃO

Tabela 25: na primeira etapa dessa fase ocorre a aproximação do território

Fase 1: Reconhecimento do território	Fase 2: Diagnóstico e Planejamento	Fase 3: Articulação e Sensibilização das Entidades e dos Gestores culturais locais
Pesquisa junto a instituições e gestores culturais no intuito de identificar possíveis territórios de atuação;	Análise das informações obtidas dos territórios e retorno de parcerias;	Divulgação e abertura das inscrições com apoio de parceria local;
Seleção de alguns dos territórios identificados a partir de critérios como potencial de articulação cultural, aspectos políticos, prospecção de parceiros e fatores geográficos;	Visita técnica aos territórios, agendamento da ação, preparação da viagem de equipe de orientadores;	Chegada da equipe no território
Contato e articulação de parceiros locais	Definição de estratégia de comunicação e abordagem;	
Pré-agendamento da ação		

EXECUÇÃO

Tabela 26: Na segunda etapa ocorre a ocupação do território

Ciclo 1: territorialização:

Conteúdo	Metodologia
Sensibilização do grupo para o entendimento da importância do trabalho colaborativo;	O eixo conceitual é composto por palestras com a presença de profissionais tarimbados;
Exercício prático de construção de um cardápio de serviços;	O eixo técnico consiste na formação de quatro núcleos de trabalho: produção, comunicação, técnica e articulação artística;
Estimulo à compreensão dos agentes sobre a importância de conhecer o mercado local, equipamentos técnicos disponíveis, fornecedores, espaços	A avaliação consiste numa aplicação do conhecimento adquirido na realização de um evento musical;

públicos e privados;	
Criação de uma lista de discussão e proposições online	

Tabela 27: Ciclo dois, que corresponde à Desterritorialização

Conteúdo	Metodologia
Ampliar o poder de atuação local;	O eixo conceitual consiste na apresentação de palestras com a presença de profissionais tarimbados do meio cultural;
Maior contato com uma rede cultural generosa e solidária;	Além do aprofundamento na formação dos quatro núcleos de trabalho (produção, comunicação, técnica e articulação artística), ocorre a inserção desses agentes nos festivais vinculados à Redecem – Forcaos, Ponto CE e Feira da Música;
Elaboração do calendário da programação continuada;	A avaliação consiste em reuniões do Núcleo Gestor e dos facilitadores com os estagiários de maneira individual e coletiva e no preenchimento da agenda de atividades diárias e do banco de horas;
Abertura de edital para participação dos agentes;	
Participação de convidados de diversas áreas de atividades;	
Contato com parceiros, órgãos oficiais e instituições no intuito de estabelecer uma programação articulada de eventos, oficinas, palestras, imersões e vivências;	

Ciclo 3 – Reterritorialização

Nessa etapa, os agentes se apropriam do conhecimento adquirido, utilizando-o como ferramenta de intervenção na realidade do seu próprio território.

CONCLUSÃO:

Irradiação:

Nessa fase, há a formação de coletivos, a concepção e execução de eventos e a consequente inserção no mercado cultural. Algumas das principais ações concretizadas a partir do EntrePontos foram: a formação dos coletivos ArteEntreCucas (Fortaleza-CE), Pode Crer (Fortaleza-CE), Dom Quixarte (Quixadá); a criação da plataforma de *crowdfunding* Gambá Vesgo (Fortaleza-CE); a realização da 1ª Feira de Artes Integradas de Quixadá; a

realização do festival Grito Rock em Canindé, Quixadá e Fortaleza; apoio logístico aos grupos musicais em turnê pelo Ceará; projetos elaborados coletivamente para concorrer em editais culturais, dentre outros.

Para Felipe Gurgel, facilitador da área de comunicação no Projeto EntrePontos, uma dificuldade encontrada no processo foi equilibrar o ritmo de produção dos agentes em formação (que já trabalhavam em funções auxiliares nos eventos da Redecem) com o ritmo dos profissionais mais experientes:

É muito complicado você equilibrar o *time* da produção de um evento que, normalmente, quem são os responsáveis pelo setor de programação, de infraestrutura, de comunicação, são pessoas um pouco mais tarimbadas. Então, às vezes, as pessoas que estavam no Projeto EntrePontos e que estavam numa função de assistência, elas tinham de pegar o ritmo dos responsáveis, sendo que elas estavam num processo de aprendizagem. O cara, para acompanhar bem, deveria estar muito interessado e, paralelamente, fora da correria do evento, ele deveria estar estudando alguma coisa sobre produção. Então, eu achei o tempo muito apertado para a formação dos novos produtores. Por outro lado, achei interessante, porque nós não produzimos eventos aqui no Brasil na área da cultura de uma forma ideal. Porque sempre a captação de recursos é difícil, e a captação de recursos sendo difícil já causa um efeito dominó. Todo o resto fica em cima da hora. Então, eu acho que, por um lado, eles tiveram um contato muito interessante com a realidade da produção cultural, que é feita mesmo no aperto e na correria em vários casos. (GURGEL, 2012)

Portanto, além de estimular a cadeia produtiva da cultura nesses territórios a partir das suas próprias demandas e potencialidades, detectadas em pesquisa criteriosa e diálogo constante com esses agentes, o projeto opera a partir dos pressupostos da nova forma de trabalho que caracteriza o capitalismo cognitivo, sendo os fatores intangíveis (LAZZARATO & NEGRI, 2001) reconhecidos como fundamentais para o êxito das ações. Assim, é importante lembrar que o que é produzido na atual conjuntura econômica não são apenas bens materiais, mas, sobretudo, uma produção biopolítica baseada nas idéias, conhecimento, formas de comunicação e relações (HARDT & NEGRI, 2005):

Vale ressaltar que os resultados alcançados no Programa EntrePontos atingem um âmbito intangível, não restrito à quantidade de cidades ou agentes mobilizados. Ainda que tais números tenham sua relevância enquanto indicadores concretos de sucesso da ação do programa, torna-se necessário pensar para além dos tradicionais modelos quantificadores de ação [...]. Nesse sentido, enquanto programa que preza pela distinção dos aspectos tradicionais encontrados em outras propostas de formação, os fatores de identificação com a proposta, felicidade, realização e possibilidade de expansão de potencialidades também estão na lista de importantes resultados gerados (ENTREPONTOS, 2011, p. 26).

Na medida em que “preza pela distinção dos aspectos tradicionais encontrados em outras propostas de formação”, o programa EntrePontos traz para a discussão outro importante aspecto no contexto do capitalismo cognitivo: a formação livre, enfatizada no Programa Intercâmbio de Saberes, outro projeto de formação da FMF.

6.3.3 – Projeto Intercâmbio de Saberes: formação livre na Feira da Música

O Intercâmbio de Saberes, realizado nas duas últimas edições da FMF (2011 e 2012) e iniciativa da Prodisc em parceria com a UniFDE e a Universidade da Cultura Livre (Unicult)¹⁸⁰, é um projeto que consiste na abertura de espaços de trabalho e de formação livre a partir do aprendizado orientado e da troca de experiências. Consiste num edital aberto para os agentes que tenham vínculos comprovados com coletivos do CFE e que queiram participar do processo de construção da FMF, desenvolvendo atividades nas fases de pré-produção, produção e pós-produção do evento. Além da passagem por todas essas fases, são também objetivos do projeto, de acordo com edital publicado no site da FMF¹⁸¹: incentivar a formação livre e a sistematização dessa experiência; proporcionar aos agentes a oportunidade de participar da produção e execução de um grande evento; propiciar aos participantes a experiência de conceber um evento pautado em princípios de economia solidária; apontar para a prática da hospedagem solidária como recurso de sustentabilidade; estimular outros eventos culturais a adotarem o modelo de produção combinando profissionais e agentes em formação.

Após o processo de seleção, os agentes contemplados passam a morar na sede da Casa Fora do Eixo Nordeste (Cafe-NE) e a executar uma série de funções estratégicas, que são designadas no edital. A avaliação do aprendizado é feita a partir do relatório das atividades desenvolvidas. Tais avaliações são feitas tanto por agentes como por monitores, e os resultados são abertos para o conhecimento de todos os membros.

As funções disponíveis no projeto Intercâmbio de Saberes 2012 foram: Secretaria Geral; Secretaria do Encontro Internacional da Música; Assessoria de Imprensa (apoio);

¹⁸⁰ Consiste num conjunto de universidades, coletivos, órgãos governamentais, pontos de cultura, instituições de formação e entidades da sociedade civil orientado para o desenvolvimento de programas de formação continuada na área cultural em todo o Brasil. É formado pela Associação Baiana de Cinema e Vídeo (ABCV), antiga Abrafin, Associação Software Livre, Casa da Cultura Digital, Casa de Cultura Tainã, Cecac, Circuito Fora do Eixo, Coletivo Suíça Baiana, Cultura Digital BR, FGV-RJ, Icontec, It's Noon, Laboratório Aberto de Interatividade da UFSCar, Laboratório Brasileiro de Cultura Digital, Movimento Mega Não, PCult, Pontão de Cultura do Circo Voador, Pontão Nós Digitais, Popfuzz, Pragatecno, Prodisc, Quina Cultural, Rede Universidade Nômade, RNP, Teccred, Teia – Casa de Criação, UESB, UFABC, UFBA, UFRB, UFRJ (Pontão de Cultura Digital da ECO), Rádio UFSCar, UniFDE, Universidade Leiga do Trabalho, Virote Coletivo. Com informações de <http://culturadigital.br/unicult/entidades/> Acesso em 13/03/2013.

¹⁸¹ O edital do Projeto Intercâmbio de Saberes está disponível como anexo no final deste trabalho.

Montagem das estruturas de palco, pavilhão e feira de negócios; Assistência de produção de palcos; Assistência de produção da rodada de negócios; Roadie (apoio); Comunicação Digital (apoio); Comunicação e Marketing (apoio); Coordenação de Logística (apoio); Coordenação de Transporte (apoio); Coordenação de Alimentação e Hospedagem (apoio);

É interessante constatar que o Intercâmbio de Saberes é uma extensão natural do projeto EntrePontos. No depoimento de Ivan Ferraro, a experiência com o projeto Intercâmbio de Saberes foi de fundamental importância para a tomada de consciência da importância do trabalho colaborativo, tendo sido fator determinante, inclusive, pela definição, por parte da diretoria da Prodisc, de receber a Casa Fora do Eixo Nordeste em Fortaleza:

Nós vínhamos de um processo de formação continuado com os agentes locais já há dois anos que fundiu ali na Feira com a vivência (Intercâmbio de Saberes). Então, nós tínhamos onze pessoas deste edital de vivências e mais quarenta pessoas do EntrePontos, e ficamos todos juntos por três meses construindo a Feira do ano passado (2011). E isso pra nós foi uma coisa completamente nova, você entender o quanto a coletividade e a força das pessoas juntas pode realmente construir e fazer algumas coisas. Então, pra nós, foi um marco, inclusive, para termos a consciência de que seria importante ter a Casa Fora do Eixo Nordeste aqui, porque é interessante esse tipo de relacionamento, e a troca de experiências, do relacionamento com os outros estados, a proximidade que isso traz, cada vez mais a gente se aproxima fisicamente e afetivamente das outras pessoas, então, isso tudo traz o pensamento de que nós estamos vivendo aquilo que a gente faz, e a gente faz o que gosta, a gente gosta de fazer, a gente faz com dinheiro, sem dinheiro, com muito dinheiro, com pouco dinheiro (FERRARO, 2012).

Valéria Cordeiro também relata a importância do projeto Intercâmbio de Saberes, ressaltando o estímulo proporcionado pelas trocas de experiências com agentes de outros coletivos:

Na realidade, nós já estávamos emocionados com a experiência do EntrePontos, onde fizemos um cruzamento, uma desterritorialização, porque juntamos todos fazendo estas vivências – tanto indo pessoas de Fortaleza para o interior como vindo pessoas do interior para Fortaleza. E nestas vivências nós experimentamos muito as hospedagens solidárias. Então, nós chegamos muito dentro da casa das pessoas e nós ficamos impactados com a maneira como todos tinham amadurecido neste processo. Então, quando começamos a falar sobre o edital, nós ficamos muito a fim de aprofundar esta experiência do que havia sido o ENTREPONTOS e colocar na Feira. Havia um risco nisso, que era colocar muitas pessoas novas no processo, até porque vinham as pessoas de coletivo “puro sangue” do Fora do Eixo para um coletivo híbrido como o nosso, que metade são colaboradores, metade são contratados, mas nós recebemos essa galera de coletivos de vários estados e foi um choque. De como deu certo, de como foi profundo, de como foi intenso, então, foi uma das “ressacas” da Feira mais arrasadoras, quando a moçada desapareceu, quando sumiram aquelas criaturas aqui da sede, era um “chororô”, era uma comoção, nós ficamos realmente muito tocados, porque era uma relação que é trabalho e ao mesmo tempo é vida. [...] É

muito intenso mesmo. A gente fala o tempo inteiro nisso (no trabalho), mas você também está vivendo o tempo inteiro nisso. Então, você não cansa de viver (risos). Então, você não cansa de trabalhar. Você não cansa de trabalhar porque não cansa de viver. Porque você está vivendo uma coisa muito especial (CORDEIRO, 2012).

É interessante constatar na fala dos dois agentes da FMF alguns pontos importantes vinculados à hipótese desta pesquisa: a importância do conhecimento tácito, baseado na troca afetiva, fator fundamental na composição da nova tipologia de trabalho que hoje vigora no capitalismo cognitivo, cujo produto da cooperação social imanente a essa nova forma de trabalho é a produção de nova subjetividade alternativa ao capital. Duas características são fundamentais no trabalho imaterial: em primeiro lugar, essa dimensão se refere ao trabalho primordialmente intelectual ou linguístico, aquele que produz ideias, símbolos, códigos, textos, imagens etc.; além disso, há a dimensão afetiva, ou seja, trabalho que manipula ou produz afeto, como a sensação de bem-estar, segurança, traquejo social:

O trabalho imaterial tornou-se dominante em termos qualitativos, tendo imposto uma tendência a outras formas de trabalho e à própria sociedade. Em outras palavras, o trabalho imaterial encontra-se hoje na mesma posição em que estava o trabalho industrial há 150 anos, quando respondia apenas por uma pequena fração da produção global e se concentrava numa pequena parte do mundo, mas exercia hegemonia sobre todas as formas de trabalho e a própria sociedade tinham de se industrializar, hoje o trabalho e a sociedade têm de se informatizar, tornar-se inteligentes, comunicativos e afetivos (NEGRI & HARDT, 2005, p. 151).

A predominância desse novo tipo de trabalho – mais espontâneo, cooperativo por essência, não-circunscrito às diretrizes das fábricas tayloristas, que funciona na velocidade dos fluxos de informação que percorrem as redes sociais e que tende a criar relacionamento mais estreito entre os agentes – exige também um novo padrão de formação, diferente do modelo engessado de ensino do período disciplinar:

Na passagem do capitalismo fordista para o pós-fordista (imaterial, cognitivo, comunicacional), os processos de produção cultural exigem novos modelos de produção do conhecimento, experiências de formação livre, vivências, vidas-linguagens que explodem a “fábrica”. O novo ciclo de produção na música, no audiovisual, o midialivrismo, crise das gravadoras, editoras, a crise dos intermediários e atravessadores, a crise do pensamento copyright exige uma nova deriva formativa (BENTES, 2012, p.2).

Essa nova visão de ensino, baseada na formação livre, diferente do padrão acadêmico clássico – que por sua vez está vinculado ao mesmo paradigma disciplinar que regia fábricas, hospitais e prisões –, se prolifera a cada dia:

É por isso que vemos uma explosão de iniciativas de educação não-formal, escolas livres, universidades livres e uma demanda por formação nos Pontos de Cultura e Pontos de Mídia, tendo como base a autonomia e liberdade como dois princípios para uma revolução/mutação em fluxo, que já está em andamento (BENTES, 2012, p.2).

Portanto, a adoção de estratégias baseadas nas dinâmicas mais atuais no que diz respeito ao trabalho e à formação é outro argumento que demonstra a capacidade dos agentes ligados à nova música independente em reconhecer as oportunidades abertas no capitalismo contemporâneo.

6.3.4 – Ativismo ambiental na Feira da Música

A Frente Ambiental na FMF iniciou suas atividades em 2006, quando o evento deixa de ser realizado no Centro de Convenções e transfere-se para o Centro de treinamento do Sebrae e o Centro Cultural Dragão do Mar. Naquele momento, já existia a preocupação com os resíduos produzidos pelo festival, na medida em que o gerenciamento em um local aberto, com dois palcos instalados na rua da antiga Alfândega de Fortaleza, próximo à comunidade Poço da Draga, era bem mais complexo.

No intuito de introduzir uma nova forma de gerenciar os resíduos produzidos nos seus eventos, a Prodisc construiu uma parceria com os membros da comunidade no intuito de compensar a “estadia” temporária em seu território, inicialmente articulando a praça de alimentação, a segurança comunitária e a limpeza com os próprios moradores. Com o compromisso de tornar a FMF o evento mais limpo de Fortaleza, a Prodisc, em parceria com o Grupo especializado em Educação e Gerenciamento de Resíduos Sólidos (GERE), iniciou um processo de gerenciamento dos resíduos ainda antes de ser sancionada a Lei 12.305, de 02 de agosto de 2010, que estipulava as diretrizes para esse tipo de atividade. O processo consistia em direcionar corretamente os resíduos gerados, com separação de acordo com o tipo de material coletado, para repasse às cooperativas de recicladores.

Assim, a partir de 2009 – ano em que as atividades nesta frente se intensificam –, foram realizados encontros de sensibilização, oficinas com as temáticas da coleta seletiva, reaproveitamento, acondicionamento e encaminhamento dos resíduos para as associações de recicladores. Foram firmadas parcerias com as seguintes instituições: Ascajan (Associação de Catadores do Jangurussu); Aran (Associação dos Recicladores dos Amigos da Natureza); Acores (Associação dos Catadores de Serrinha); e ECOCOLETA Soluções Ambientais. Carol Sorbello, responsável pela frente ambiental na FMF, explana sobre o variado conjunto de atividades da frente na FMF:

Esse ano (2012), a Frente se amplia bastante, a gente vai ter um espaço que vai ser a tenda ambiental, e, neste espaço, nós vamos propor rodas de conversa, afinal, fizemos uma articulação muito grande com vários grupos ligados ao meio ambiente aqui em Fortaleza. Então, a gente tem esse ano vários grupos envolvidos, são mais de dez grupos de permacultura, ativistas ambientais, de indivíduos interessados, de redes, de movimentos, então, tem várias pessoas integradas e nós vamos ter uma programação bem ampla [...] Vamos fazer um trabalho também com um dos grandes parceiros deste ano, que é a Rede de Catadores de Resíduos Sólidos Recicláveis do Estado, [...] porque a gente entende eles como agentes ambientais importantíssimos na cadeia. (SORBELLO, 2012).

Em julho de 2012, ocorreu o plantio de 186 mudas de árvores no Parque do Cocó, em Fortaleza, como compensação pelo CO2 emitido pela FMF em 2011. Houve, também, a ampliação da frente ambiental, que, além do gerenciamento de resíduos, passa a trabalhar com a permacultura¹⁸² e o ativismo em várias vertentes que têm o meio ambiente como pauta principal.



Figura 21: Palestra da Frente Ambiental na FMF (2012)

Existe a crítica comum que afirma que ações vinculadas à pauta do meio ambiente na produção de grandes eventos se restringiriam, tão somente, ao marketing institucional e à probabilidade de angariar recursos a partir de editais públicos que exijam contrapartidas dos produtores. Quando indagada sobre essa questão, Carol Sorbello argumenta o caráter diferenciado da FMF:

Como a Feira se muda para o entorno do Poço da Draga e do Dragão do Mar, ela percebe que precisa ter um diálogo com a comunidade, com o entorno do local. As pessoas são incluídas no trabalho da Feira, em partes

¹⁸² Termo cunhado pelos australianos Bill Mollison e David Holmgren, nos anos 70, para definir “um sistema evolutivo integrado de espécies vegetais e animais perenes úteis ao homem”. Estavam buscando os princípios de uma Agricultura Permanente. Logo depois, o conceito evoluiu para “um sistema de planejamento para a criação de ambientes humanos sustentáveis”. Disponível em <http://www.permear.org.br/2006/07/14/o-que-e-permacultura/> Acesso em 23/03/2013

operacionais – limpeza, segurança, capatazia –, daí, é feito todo um treinamento, são feitos cursos, oficinas, tem o entrosamento, a gente faz um trabalho de aproximação, eu frequento a comunidade, vou na casa das pessoas, a gente cria um vínculo com estas pessoas, e a gente trata elas como sendo da equipe de trabalho, elas são da equipe de produção. Eu acho que a grande diferença, por exemplo, para um Rock in Rio, é isso, é o envolvimento real de cada um dentro da frente, e isso vai gerando novas aberturas e novas possibilidades de expansão (SORBELLO, 2012).

Na análise que faz sobre a potência do Brasil no contexto da globalização, Cocco (2009) ressalta justamente a necessidade de uma nova noção de desenvolvimento, não aquela do capitalismo industrial, que não levava em consideração as questões ambientais. Mesmo o padrão de insurgência adotado no século passado, cujo objetivo era a tomada dos meios de produção, passa agora muito mais pela noção de que é necessária uma mudança profunda nesses meios de produção (mais do que a sua tomada), com ações mais sustentáveis e menos nocivas para o planeta. Trata-se de inserir a questão ambiental como pauta de primeira ordem. Em suma, trata-se de um alinhamento à Cosmologia Ameríndia, já brevemente comentada neste trabalho, diametralmente oposta ao modelo de “desenvolvimento” anterior adotado pelo capitalismo industrial, na medida em que considera o fato de que “a natureza não é, absolutamente, ‘natural’, isto é, passiva, objetiva, neutra e muda [...]. Antes de tudo, há uma história comum onde sociedade e ambiente evoluem em conjunto” (COCCO, 2009, p. 62).

Assim, na medida em que a FMF reconhece a importância das questões ambientais no desenvolvimento de alternativas de sustentabilidade e emancipação social, tendo uma frente específica para trabalhar este segmento, mostra um alinhamento com as manifestações mais interessantes de contestação ao biopoder global que se manifestam hoje em diversos pontos do planeta.

6.4 – Outras ações

Além dos casos já explicitados anteriormente, é digno de menção, ainda dentro das atividades desenvolvidas a partir da FMF, algumas outras ações:

- a) A adoção, a partir de 2009, da moeda complementar Patativa, durante os dias de realização do evento. Como já argumentado no início deste trabalho, o CFE, na medida em que trabalha sobre valores e princípios de economia solidária, estimula os pontos a criarem sua própria moeda complementar. Quanto a isso, é importante ressaltar que não se trata de uma economia paralela, mas, como o próprio nome

diz, um complemento à economia formal, no sentido de viabilizar serviços e produtos que não poderiam ser adquiridos se pagos em real. Além desse primeiro fator, a moeda complementar tem por intuito também fortalecer os vínculos entre os agentes da cadeia produtiva da cultura de determinada região, na medida em que estão sempre circunscritas a um território específico.¹⁸³ As moedas podem ser permanentes, quando utilizadas de forma contínua, ou temporárias (caso da FMF e a Patativa), quando utilizada apenas no período de realização de um evento. Neste último caso, caracteriza um clube de trocas, podendo substituir os tickets de alimentação, hospedagem, bebidas, dentre outros itens que seriam ofertados aos convidados. O efeito mais imediato da moeda complementar temporária é o fortalecimento entre os agentes que produzem o evento e os estabelecimentos parceiros no entorno territorial. Ao terminar a FMF, os estabelecimentos parceiros podem trocar a moeda tanto por real como por serviços oferecidos pelo coletivo (quando previamente acordados)¹⁸⁴.



Figura 22: Moeda Complementar Patativa

- b) Outra ação interessante é a entrada da FMF na Rede Musicativa, que nasce de discussões com o poder público – através da Fundação de Cultura, Esporte e

¹⁸³ Com informações da Cartilha do Espaço Cubo (Cuiabá-MT).

¹⁸⁴ A lista de estabelecimentos que aceitam a moeda complementar Patativa está como anexo no final da dissertação.

Turismo (Funcet), da Prefeitura de Fortaleza – em meados de 2007. Consiste numa experiência de articulação a partir da lógica de redes, contando, além da FMF, com a participação da ONG Movimento Pró-Cultura, Festival Ponto CE, Associação Cultural Cearense do Rock e o coletivo Panela Rock. Além de importantes eventos articulados junto ao poder público por conta de sua expressão e representatividade – movimentando mais de 60 grupos musicais a partir da promoção de shows gratuitos –, a rede também se envolve em questões como a ocupação dos espaços públicos, campanha contra o uso do crack, valorização do esporte e da memória cultural da cidade, provando, mais uma vez, que a música independente pode servir como uma interessante ferramenta de ativismo em diversos outros segmentos¹⁸⁵;

- c) A instalação da Casa Fora do Eixo Nordeste – núcleo orgânico responsável por coordenar as ações desenvolvidas pelo CFE na região – na sede da Prodisc é outro fator digno de ressalva. A casa se configura num espaço permanente de troca, aprendizado e trabalho conjuntos, reunindo uma série de agentes da Redecem, além de servir também como ponto de apoio para agentes culturais que circulam pela região.

Portanto, a análise de algumas das principais estratégias utilizadas pela FMF prova que o relativo êxito dessas atividades está relacionado, sobretudo, ao reconhecimento das oportunidades abertas pela emergência de um capitalismo de tipo cognitivo, onde a potência das redes sociais é maximizada a partir, principalmente, da apropriação feita das NTIC. Logo, a organização em rede das entidades que compõem a cadeia produtiva da música independente no Ceará; a utilização do *crowdfunding* como forma de financiamento parcial da décima edição da FMF; a concepção de projetos de capacitação diferenciados – que se baseiam nos pressupostos da formação livre e do trabalho imaterial; o reconhecimento da importância da questão ambiental; a adoção de práticas baseadas em princípios de economia solidária, materializados na moeda complementar Patativa, são algumas das ações desenvolvidas no âmbito da FMF que permitem reforçar a hipótese defendida ao longo deste trabalho.

¹⁸⁵ Com informações do catálogo 2012 da Feira da Música de Fortaleza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos primeiros estímulos para um estudo sobre os festivais de música independente brasileiros foi perceber o caráter diferenciado na programação desses eventos. Habitado aos concertos do “mercado”, tanto como público quanto como jornalista, o que pude constatar foram programações plurais, cuja capacidade de agregar segmentos que, num primeiro momento, eram aparentemente pouco conciliáveis, impressionava tanto pela capacidade de organização como também pela incrível velocidade com que se expandiam. Ficava claro para mim, já naquele momento, que o discurso e prática detectados naquelas primeiras visitas aos festivais ultrapassavam as demandas da música independente, constituindo, portanto, um projeto político cujo desenvolvimento da pesquisa mostrou a dimensão potente, contagiante e acelerada. Em suma, entrar em contato com essa movimentação, tanto como pesquisador como quanto militante, foi uma forma de me sentir dentro das principais mudanças macroestruturais que ocorrem no mundo, abrangendo aí questões econômicas, políticas e sociais.

Analisar esses eventos sob a ótica da reestruturação pela qual passa a indústria da música (HERSCHMANN, 2010), sendo esse fator ligado diretamente às mudanças macro que decorrem da própria reconfiguração do regime capitalista (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003), era uma abordagem já definida previamente, ainda durante o projeto que foi submetido à ECO-UFRJ no processo de seleção para o mestrado. A grande questão, portanto, era como fundamentar, do ponto de vista teórico, a proposta política ampla que foi detectada no contato cada vez mais intenso com os atores sociais da música independente.

Para tal intuito, adotei como referencial o *operaísmo* italiano (ALTAMIRA, 2008; COCCO, 2001), por entender que os pressupostos contidos nessa perspectiva poderiam fornecer interessantes subsídios para a análise do meu objeto de estudo. Assim, além de interessantes premissas mais genéricas, o conceito de *operário-social* (ALTAMIRA, 2008), uma das principais contribuições do *operaísmo*, forneceu importantes pistas para a compreensão da figura do trabalhador hoje, não circunscrita à relação salarial, cada vez mais comunicativo, cuja subjetividade influencia de forma marcante as atividades desenvolvidas, que, por sua vez, estão cada vez mais fora do domínio do capital. Diretamente ligado ao conceito de *operário-social* está o conceito de *trabalho imaterial*, que consiste justamente na superação do padrão disciplinar taylorista e que requer cada vez mais da subjetividade deste novo sujeito que emerge no capitalismo cognitivo. O uso desses conceitos foi de fundamental importância para a reflexão sobre algumas das principais características do modo de

organização das ações dos atores sociais que compõem o CFE, tais como a indistinção entre trabalho e vida, comunicação intensiva, afeto, formação livre, apropriação das NTIC, dentre outros fatores.

Ainda na esteira do *operaísmo italiano*, adotei o conceito de *império* (HARDT & NEGRI, 2000) no intuito de descrever a nova forma de organização do poder no regime que vigora no capitalismo cognitivo e, de maneira mais detalhada, o conceito de *multidão* (HARDT & NEGRI, 2005) no intuito de descrever a maneira como se articula a resistência contra este regime de poder instalado. Dentro desse contexto, há a abordagem também do *comum* (HARDT & NEGRI, 2005; 2009), elemento em disputa no capitalismo cognitivo. Essa trilogia constituiu o alicerce fundamental para refletir sobre as mudanças mais recentes na sociedade contemporânea, sendo essencial para descrição do ambiente político, econômico e social onde se desenvolveu a série de iniciativas que iria culminar, no ano de 2012, na Rede Brasil de Festivais.

É necessário pontuar que a análise, ainda que tenha discutido as principais críticas às práticas do CFE, procurou superar o caráter de “denuncismo”, focando nas ações concretas realizadas num território específico. Nesse sentido, depreende-se que o projeto dos festivais – além de fortalecer a construção de um mercado independente novo, que surge a partir da reestruturação, ainda em andamento, que começa a sacudir a indústria fonográfica a partir do final da década de 1990 – constitui-se, sobretudo, como um projeto político amplo que une diversas singularidades a partir de pontos comuns de reivindicação. Nesse sentido, alguns dos fatores mais marcantes que reforçam essa abordagem são os núcleos permanentes de trabalho pelo vasto território do Brasil e de alguns países da América Latina, onde cada um desses pontos trabalha com a realidade local sem se desvincular do projeto geral da Rede, fortalecendo o diálogo com outras linguagens artísticas e vertentes de movimentos sociais:

O ciclo global de lutas desenvolve-se na forma de uma rede disseminada. Cada luta local funciona como nodo que se comunica com todos os outros nodos, sem nenhum eixo ou centro de inteligência. Cada luta mantém-se singular e vinculada às suas condições locais, mas ao mesmo tempo está mergulhada na rede comum. Esta forma de organização constitui o exemplo político mais plenamente realizado de que dispomos do conceito de multidão. A extensão global do comum não nega a singularidade de cada um daqueles que participam da rede. O novo ciclo global de lutas organiza e mobiliza a multidão (HARDT & NEGRI, 2005, p. 195).

Tendo feito essas considerações, apresento, a seguir, os principais pontos que permitem reforçar a hipótese defendida ao longo deste trabalho, no caso, que o relativo êxito dos atores sociais da música independente deriva do fato de reconhecerem as oportunidades abertas pela emergência do capitalismo cognitivo.

No que diz respeito ao CFE, é possível constatar a passagem de uma articulação em torno da música independente para um movimento social de dimensões amplas, fato que aproxima esta rede de ativismo dos principais movimentos que insurgem contra o biopoder global. Nesse sentido, foi possível traçar um esquema de desenvolvimento do CFE considerando três estágios principais: a) indivíduos de um mesmo território juntam-se e montam o *coletivo*; b) as conexões e o fluxo de informação trocados pelos coletivos formam a *rede*; c) por último, o fortalecimento das pontes entre as diversas redes de ativismo, uma das principais estratégias de atuação do CFE, acaba por compor o formato de *redes de rede*.

Os principais fatores que permitem afirmar o alinhamento do CFE ao conjunto de lutas que eclodem hoje na contemporaneidade são: seu formato de organização em rede (NEGRI; HARDT, 2005); o diálogo permanente com outras redes de ativismo (redes de rede) (COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003); a apropriação das NTIC para causas importantes para os movimentos sociais (ALBAGLI; MACIEL, 2011); oficinas e programas de aprendizagem baseados nos pressupostos da formação livre (BENTES, 2012) e do trabalho imaterial (LAZZARATO; NEGRI, 2001).

No que diz respeito às principais críticas ao CFE, constata-se cinco pontos principais: a formação de uma esquerda teórica e politicamente frágil, que não abordaria as demandas mais urgentes dos movimentos sociais (ARBEX JR, 2011); uma supervalorização do papel das NTIC como ferramentas de emancipação social; centralização das pautas em grandes eventos culturais (UNINÔMADE, 2012); cooptação do Estado através do lobby político e pela captação de recursos via editais (PASSA PALAVRA, 2011); expropriação do comum a partir da centralização das redes (UNINÔMADE, 2012).

No que diz respeito aos festivais de música no Brasil, foi possível constatar, a partir da análise da trajetória desses eventos, a existência de três momentos principais: o surgimento, na metade dos anos de 1960, dos festivais realizados pelas grandes emissoras de televisão, com a realização do *I Festival de Música Popular Brasileira* (TV Excelsior), em 1965. O formato perduraria até 1985, com a realização do *Festival dos Festivais* (TV Globo). A tentativa da TV Globo em retomar o formato no ano 2000 não obteve êxito. Já nos anos de 1980, surge com força no país o formato dos festivais de arena, onde o marco zero consiste na realização do primeiro *Rock In Rio* (1985), que viria a se consolidar como o maior festival do mundo. Por último, tem-se o surgimento dos primeiros eventos de música independente no país, ainda na primeira metade dos anos de 1990. Naquele momento, o principal papel desses eventos era consolidar as cenas locais dos territórios onde eram realizados. O primeiro grande evento dessa categoria foi o pernambucano *Abril Pro Rock*.

O fortalecimento desses festivais independentes em diversos pontos do país resultaria, no final do ano de 2005, na fundação da Abrafin, instância representativa que reuniu inicialmente dezesseis eventos. O contexto favorável que propicia uma entidade como a Abrafin é explicado a partir de três pontos principais: a) o surgimento e consolidação de vários festivais cujo objetivo era o fortalecimento das cenas locais e a circulação de artistas que estavam fora do *mainstream* musical; b) o enfraquecimento do modelo de indústria fonográfica que vigorou no século XX, abrindo, dessa forma, oportunidades para os pequenos e médios empreendedores do segmento independente; c) o contexto político e social brasileiro, representado, sobretudo, pela gestão progressista do Ministério da Cultura de Gilberto Gil e Juca Ferreira.

A Abrafin teve final decretado em 2011. Mais do que uma absorção da entidade pelo CFE, o final da entidade pode ser explicado, sobretudo, pela existência de dois projetos políticos, um ligado ao grupo dos festivais pioneiros e o outro ligado ao grupo do CFE. Nesse sentido, se o primeiro projeto prezava por uma restrição à entrada de novos membros e pelas ações focadas em questões relacionadas estritamente à música, o projeto do CFE reivindicava a abertura da entidade para novos festivais e da utilização desses eventos como ferramentas para um projeto político abrangente.

A impossibilidade dos projetos coexistirem sob a mesma instância representativa provocou a saída de dezessete membros em dezembro de 2011. Esses fundaram a associação Festivais Brasileiros Associados (FBA). Essa entidade adota um modo de organização muito semelhante às primeiras gestões da Abrafin. Ainda que esteja bem distribuída pelo território brasileiro, com eventos em todas as regiões do país, possui a grande maioria dos festivais concentrados nas capitais.

Já a Rede Brasil de Festivais, iniciativa ligada ao CFE, é composta por 107 eventos, espalhados por 88 cidades e que proporciona a circulação de cerca de 6 mil artistas. É organizada a partir de seis circuitos regionais: Circuito Amazônico, Circuito Nordeste, Circuito Centro-Oeste, Circuito Mineiro, Circuito Paulista e Circuito Sul. Além de abrir a entidade para outros festivais iniciantes, seguindo o modo de organização em rede adotado pelo CFE, busca utilizar os festivais de música como ferramenta para a execução de um projeto político mais amplo, que engloba uma série de segmentos sociais.

Esse último aspecto foi detalhado na análise da FMF, estudo de caso escolhido para esta pesquisa. No que diz respeito especificamente à FMF, primeiramente foi descrita a passagem de um evento que trata especificamente de questões relacionadas às temáticas que

envolviam música e mercado para um projeto político de intervenção no território a partir de uma série de medidas que excedem as questões da música independente.

Nesse sentido, além de uma programação plural, que, além dos concertos (Mostra de Música Independente), inclui debates, atividades de formação (Encontro Internacional da Música) e oportunidades reais de negócios para os pequenos empreendedores da música (Rodada de Negócios), A FMF promove várias iniciativas durante o decorrer do ano, tais como o programa de formação livre EntrePontos, o projeto Intercâmbio de Saberes, o trabalho de gerenciamento de resíduos nos eventos promovidos pela Prodisc, a adoção de uma moeda complementar e a articulação com outros festivais da cidade (Rede Musicativa) na implementação de ações coletivas.

Vale ressaltar que, no contexto onde os festivais de música independente obtêm relativo êxito, existem alguns pontos, questionados por diversos segmentos, sobre as estratégias de atuação destes eventos, dentre os principais estão (QUINES, 2011): a) a questão do pagamento do cachê do artista; b) a visão dos festivais como o novo jabá institucionalizado; c) o equilíbrio na circulação das bandas pelos festivais; d) a qualidade estética das bandas x ativismo empreendedor; e) a importância do músico em relação aos outros agentes da cadeia produtiva da música. Estes delicados impasses ainda permanecem, em muitos casos, como desafios a serem superados para um modelo de gestão mais equilibrado e compatível com o discurso de independência construído ao longo do processo de estruturação e desenvolvimento dos festivais de música do país.

No fim, na medida em que as estratégias de ação mapeadas nos eventos da Rede Brasil de Festivais sugerem um projeto político amplo, que congrega uma série de segmentos sociais e que estão alinhadas com os principais movimentos de insurgência que eclodem hoje em diversas partes do planeta, configuram uma produção biopolítica (HARDT & NEGRI, 2005). Isso se explica pela criação de novos circuitos de cooperação e comunicação em rede onde as diferenças entre os pontos são expressas de maneira clara. Nesse sentido, a produção que vigora em tais circuitos “não só envolve a produção de bens materiais em sentido estritamente econômico como também afeta e produz todas as facetas da vida social, sejam econômicas, culturais ou políticas” (HARDT & NEGRI, 2005, p. 15). Assim como o biopoder, investe sobre a vida na sua totalidade. No entanto, é diametralmente oposta a este, na medida em que carrega consigo valores que propõem, sobretudo, a possibilidade real de democracia:

O biopoder situa-se acima da sociedade, transcendente, como uma autoridade soberana, e impõe a sua ordem. A produção biopolítica, em

contraste, é imanente à sociedade, criando relações e formas sociais através de formas colaborativas de trabalho (HARDT & NEGRI, 2005, p. 135).

É importante ressaltar que as considerações sugeridas ao longo deste trabalho não são, de nenhum modo, definitivas. A pesquisa que seguiu é somente um primeiro passo na abordagem do complexo panorama atual que toma conta da música independente brasileira após a crise iniciada no final dos anos de 1990, cujos reflexos ainda são bastante recentes. No entanto, cabe-me ressaltar que, após contato intenso, através de trabalho de campo com os atores sociais da música independente brasileira, é perceptível que o contexto pós-crise da indústria da música faz emergir um novo mercado, baseado em novos valores, que sugere, ao se alinhar aos principais movimentos de insurgência na contemporaneidade, uma nova forma de convívio em sociedade, mais orgânica, horizontal e assentada em princípios solidários.

REFERÊNCIAS:

ABRAFIN. **Estatuto**: 2005. Goiânia, 2005. 11 p. Disponível em < <http://abrafin.org/>> Acesso em 11/08/2010

ALBORNOZ, L. A.; DE MARCHI, L.; HERSCHMANN, M. A procura de novos negócios fonográficos: estratégias dos empreendedores brasileiros no mercado da música. In: XIX ENCONTRO DA COMPÓS, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.compos.org.br/>>. Acesso em 29/05/2012

ALBAGLI, S; MACIEL, M. L. (orgs). **Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011

ALBAGLI, S; MACIEL, M. L. Informação, poder e política: a partir do sul, para além sul. In: ALBAGLI, S; MACIEL, M. L. (Orgs). **Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 9-39.

ALTAMIRA, C. **Os marxismos do novo século**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

AMÔEDO, R; TEIXEIRA, E; NETO; J. **Abril pro Rock – Fora do Eixo**. [2008]. Disponível em < <http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=637> > Acesso em 26/03/2013

ARBEX JR, J. Lulismo Fora do Eixo. **Caros Amigos**, nº 173, Agosto 2011. Disponível em < <http://carosamigos.terra.com.br/index/index.php/direto-dos-movimentos/1492-liberdade-ao-gege> > Acesso em 23/03/2013

BATISTA, P. **O consenso de Washington: a visão neoliberal dos problemas latino-americanos**, 1994. Disponível em: < http://www.fau.usp.br/cursos/graduacao/arg_urbanismo/disciplinas/aup0270/4dossie/nogueira94/nog94-cons-washn.pdf > Acesso em 04/07/2012

BAUMGARTEN, M. **Tecnologias sociais e inovação social**. 2006. Disponível em:<<http://www.gpcts.furg.br/DOC%20PDF/TecnologiasSociaisInovacaoSocialrev06.pdf>> Acesso em 12/06/2012

BENTES, I. **Midiativismo. Formação livre e em fluxo**, 2012. Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/midiativismoformacao-livre-e-em-fluxo>> Acesso em 27/12/2012

BLOGOSFERA LEGAL. **Copyright, copyleft e creative commons**. Disponível em: < <http://www.blogosferalegal.com/2010/08/significado-de-copyright-e-copyleft.html> > Acesso em 03/07/2012

CANCLINI, N. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008

CAPILÉ, P. Entrevista concedida a Sérgio Cohn em 28 de maio de 2010.

CARDOSO, A; CHAVES, C; YAMAMUTE, N. **Princípios de Gestão da Produção Enxuta: a arma da Toyota para destronar a GM**, 2008. Disponível em <

http://www.aedb.br/seget/artigos07/1059_Artigo_STP_Nilton_%20SEGeT%20FINAL.pdf>
Acesso em 03/07/2012

CASA CIVIL. **Lei nº 9.294 (15 de julho de 1996)**. Disponível em: <
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9294.htm > Acesso em 30/01/2013

CASA CIVIL. **Lei nº 12.309 (09 de agosto de 2010)**. Disponível em: <
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112309.htm > Acesso em
29/03/2013

CASA DA CULTURA DIGITAL. **Quem somos**. Disponível em: <
<http://www.casadaculturadigital.com.br/> > Acesso em 11/03/2013

CASTRO, O; MELO, O. Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte. In: HERSCHMANN, Micael (org). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 187-210.

CATARSE. Disponível em: < <http://catarse.me/pt> > Acesso em 29/03/2013

CINTRA, B. Autoria, propriedade e compartilhamento de bens imateriais no capitalismo cognitivo. In: **Liinc**. Rio de Janeiro, v.7, n. 2, setembro 2011, p. 358-374

COCATE, F; PERNISA JR, C. Crowdfunding: estudo sobre o fenômeno virtual. In: **LÍBERO**. São Paulo, v.15, n.29, 2012, p. 135-144, jun 2012. Disponível em <
http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2012/08/20/1345493887.pdf > Acesso em
28/03/2013

COCCO, G. As biolutas e a constituição do comum. In: **Global Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. 14, agosto de 2011

COCCO, G. **MundoBraz**: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo. Rio de Janeiro: Record, 2009

COCCO, G. **Introdução** a LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001

COCCO, G; GALVÃO, A; SILVA, G. (orgs). **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003

COCCO, G.M.; GALVÃO, A.; SILVA, G. Conhecimento, inovação e redes de redes. In: COCCO, G.M.; GALVÃO, A.; SILVA, G. (orgs). **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 7-14

COCCO, G; NEGRI, A. **Global**: biopoder e luta em uma América Latina globalizada. Rio de Janeiro: Record, 2005

CÔRREA, W. **Produção, Comunicação e Consumo Musical no Brasil no Início do Século XXI**: o estudo de caso dos festivais de música independente realizados no país e vinculados à ABRAFIM. 2012, 199f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012

CORSANI, A. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, G.M.; GALVÃO, A.; SILVA, G. (orgs). **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 15-32.

CULTURAL DIGITAL. Disponível em: < <http://culturadigital.br/unicult/entidades/> > Acesso em 13/03/2013

DANTAS, M. A Renda Informacional. In: **XVII ENCONTRO DA COMPÓS**, 2008, São Paulo. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_415.pdf>. Acesso em 09/07/2012

DELEUZE, G. **Conversações**: 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

DE MARCHI, L. **A Nova Produção Independente**: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e comunicação. 2006a, 151f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, 2006

DE MARCHI, L. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, Micael (org). **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 145-163.

DE MARCHI, L. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. In: **ECO-PÓS**. Rio de Janeiro, v.9, n. 1, janeiro-julho 2006b, p. 121-140

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Sónar e Lollapalooza consolidam Brasil na rota de festivais internacionais**. Disponível em: < <http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?materia=20120404105340> > Acesso em 30/01/2013

DIÁRIO OFICIAL FORA DO EIXO. Disponível em < <http://diario.foradoeixo.org.br/>> Acesso em 26/03/2013.

DIAS, M. A grande indústria fonográfica em xeque. In: **Margem esquerda**. São Paulo. n. 8, novembro de 2006

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007

ENTREPONTOS, 2011, Fortaleza. **Catálogo**. Fortaleza: Associação dos Produtores de Cultura do Ceará, 2011

ESSINGER, S. **Almanaque anos 90**. Rio de Janeiro: Agir, 2008

FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA, 2012, Fortaleza. **Catálogo**. Fortaleza: Associação dos Produtores de Cultura do Ceará, 2012

FEIRA DA MÚSICA DE FORTALEZA. **Histórico**. Disponível em: <
<http://www.feiradamusica.com.br/> > Acesso em 09/07/2012

FESTIVAIS BRASILEIROS ASSOCIADOS. Disponível em <
<http://festivalsbrasileiros.blogspot.com.br/2012/11/fba-festivals-brasileiros-associados.html> >
Acesso em 26/03/2013

FORA DO EIXO. **Institucional**. Disponível em: < <http://foradoeixo.org.br/institucional> >.
Acesso em 05/06/2012

FOUCAULT, M. **História da sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Graal, 2003

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2004

FREIRE FILHO, J. ; HERSCHMANN, M. (orgs). **Novos rumos da cultura da mídia: Indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007

FREIRE FILHO, J. ; MARQUES, F. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: **V ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 2005**, Rio de Janeiro. Disponível em <
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf> >. Acesso em 26/06/2012

FREITAS, H.; POZZEBON, M. Pela aplicabilidade – com maior rigor científico – dos estudos de caso em sistemas de informação. In: **XXI ENANPAD, 1997**, Angra dos Reis – RJ. Disponível em <
http://www.ea.ufrgs.br/professores/hfreitas/files/artigos/1997/1997_049_ENANPAD.pdf >.
Acesso em 04/06/2012

FUKUYAMA, F. [**Memória Roda Viva**], São Paulo, Entrevista concedida a Paulo Markun, Fábio Santos, Marcelo Leite, Demétrio Magnoli, Jaime Pinsky, Dario Vizeu, Marco Antonio Rezende, Cristian Lohbauer em 11/09/2006. Disponível em:
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/214/entrevistados/francis_fukuyama_2006.htm >.
Acesso em 09/07/2012

GAZETA DO POVO. **Lei Rouanet concentra 70% dos recursos no eixo Rio-São Paulo**. Disponível em: <
<http://www.gazetadopovo.com.br/vidapublica/conteudo.phtml?id=1214333&tit=Lei-Rouanet-concentra-70-dos-recursos-no-eixo-Rio-Sao-Paulo> > Acesso em 05/02/2013

GILMORE, J; PINE, B. **O espetáculo dos negócios**. Rio de Janeiro: Campus, 2001

HARDT, M. **O comum no comunismo**. Disponível em: <
<http://www.universidadenmade.org.br/userfiles/file/O%20Comum%20no%20Comunismo.pdf> > 2011. Acesso em 22/10/2011

HARDT, M; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2000

HARDT, M; NEGRI, A. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005

HERSCHMANN, M. Alguns apontamentos sobre a reestruturação da indústria da música. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (orgs). **Novos rumos da cultura da mídia: Indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007a, p. 161-188

HERSCHMANN, M. Crescimento dos Festivais Independentes. In: SÁ, Simone (org). **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre, 2010

HERSCHMANN, M. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010

HERSCHMANN, M. **Lapa, Cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007b

HERSCHMANN, M (org). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011

HERSCHMANN, M; QUEIROZ, T. Além do Mainstream e do Independente: a experiência sonora do Rock in Rio 2011. In: **XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM**, 2012, Fortaleza. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2367-1.pdf> >. Acesso em 23/03/2013

JOÃO PARAHYBA. **Carta Aberta aos Músicos**. Disponível em < >. Acesso em 23/03/2013

JOLLIVET, P. NTIC e trabalho cooperativo reticular: do conhecimento socialmente incorporado à inovação sociotécnica. In: COCCO, G.M.; GALVÃO, A.; SILVA, G. (orgs). **Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 83-107.

KICKSTARTER. Disponível em: < <http://www.kickstarter.com/> > Acesso em 28/03/2013

KISCHINHEVSKY, M. O rádio e a música independente no Brasil. In: HERSCHMANN, Micael (org). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 165-185.

LAZZARATO, M. Trabalho e capital na produção dos conhecimentos: uma leitura através da obra de Gabriel Tarde. In: COCCO, G.M.; GALVÃO, A.; SILVA, G. (orgs). **Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 61-82.

LAZZARATO, M; NEGRI, A. **Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001

LEMOS, R. de et. al. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**, 2008. Disponível em < <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2653> > Acesso em 23/03/2013

LOPES, T. ABRAFIN 2.0. **Página Cultural**. Disponível em: <<http://paginacultural.com.br/cinema/abrafin-2-0/>>. Acesso em 05/06/2012

MANZINI, E. J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: **II SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS**, 2004, Bauru. Disponível em:< <http://www.sepq.org.br/IIsepeq/anais/pdf/gt3/04.pdf>>. Acesso em 04/06/2012

MEDINA, R. Entrevista concedida a Marcos Bragatto em 24 de janeiro de 2011. Disponível em < <http://www.rockemgeral.com.br/2011/01/24/na-linha-de-frente/> > Acesso em 26/03/2013

MELO, Z. **A era dos festivais: uma parábola**, 2003. Disponível em < <http://www.ebah.com.br/content/ABAAA3noAD/zua-homem-melo-a-era-dos-festivais> > Acesso em 23/03/2013

MEMÓRIA GLOBO. **Festival Internacional da Canção**, 2012. Disponível em < <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257639,00.html> > Acesso em 23/03/2013

MELCHOR, P. O que é associação sem fins lucrativos? Como constituir e como é tributada. Disponível em: < <http://www.adj.org.br/download/pdf/oquee.pdf> > Acesso em 28/03/2013

MENDES, A. A revolução inconclusa dos direitos humanos: pressupostos para uma nova concepção de cidadania. In: **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, nº 28, 2009, p. 49-69.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Institucional**. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/web/guest/institucional> > Acesso em 07/02/2013

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR. **Arranjos produtivos locais – APLs**. Disponível em: < <http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=300> > Acesso em 23/03/2013

MIRANDA, G.; SÁ, S. Aspectos da economia musical popular: o circuito do funk carioca. In: HERSCHMANN, Micael (org). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 289-309.

MOROZOV, E. Crowdfunding: motivo para otimismo, mas é preciso cautela. **Folha de São Paulo**. 2012. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/evgenymorozov/1160729-crowdfunding-motivo-para-otimismo-mas-e-preciso-cautela.shtml> > Acesso em 23/03/2013

MOULIER-BOUTANG, Y. [A **bioprodução. O capitalismo cognitivo produz conhecimentos por meio de conhecimento e vida por meio de vida**], Entrevista concedida a IHU On-line em 24/04/2006. Disponível em <
http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=858&sec_ao=216>. Acesso em 09/07/2012

MOULIER-BOUTANG, Y. O território e as políticas de controle no capitalismo cognitivo. In: COCCO, G.M.; GALVÃO, A.; SILVA, G. (orgs). **Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 33-60.

MOULIER-BOUTANG, Y. Riqueza, propriedade, liberdade e renda no capitalismo cognitivo. In: **Lugar Comum**. Rio de Janeiro, Nepcom-ECO-UFRJ, n. 13-14, janeiro-agosto de 2001

MOULIER-BOUTANG, Y. Wikipolítica e economia das abelhas. Informação, poder e política em uma sociedade digital. In: ALBAGLI, S; MACIEL, M.L. (Orgs). **Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 67-102

MÚSICA MINAS. **Institucional**. Disponível em: <
<http://musicaminas.com/plus/modulos/conteudo/index.php?tac=musica-minas-2011>> Acesso em 13/02/2013

NEGRI, A. **O Direito do Comum: o que existe na fronteira entre público e privado?** 2011. Disponível em: <<http://sergiorauber.wordpress.com/2011/10/16/o-direito-do-comum-o-que-existe-na-fronteira-entre-o-publico-e-o-privado/>> Acesso em 09/07/2012

NOGUEIRA, Bruno. A Nova Era dos Festivais: cadeia produtiva do rock independente no Brasil. **Ícone**, Recife, v.11, n.1, p. 1-12, jul. 2009.

NONOMURA, E. Grupo dos 13 + ABRAFIN 2.0 = 2012. Disponível em:
<<http://eduardononomura.wordpress.com/2011/12/16/grupo-dos-13-abrafin-2-0-2012/>>. Acesso em 06/06/2012

PAMPLONA, S. **O que é permacultura?**. 2006. Disponível em: <
<http://www.permear.org.br/2006/07/14/o-que-e-permacultura/>> Acesso em 23/03/2013

PASSA PALAVRA. **Domingo na marcha (1ª parte)**, 2011. Disponível em <
<http://passapalavra.info/?p=41431>> Acesso em 15/01/2013

PASSA PALAVRA. **Domingo na marcha (2ª parte)**, 2011. Disponível em <
<http://passapalavra.info/?p=41710>> Acesso em 15/01/2013

PASSA PALAVRA. **Domingo na marcha (3ª parte)**, 2011. Disponível em <
<http://passapalavra.info/?p=41866>> Acesso em 15/01/2013

PASSA PALAVRA. **Domingo na marcha (4ª parte)**, 2011. Disponível em <
<http://passapalavra.info/?p=42227>> Acesso em 15/01/2013

PASSA PALAVRA. **Domingo na marcha (5ª parte)**, 2011. Disponível em < <http://passapalavra.info/?p=42544> > Acesso em 15/01/2013

PINTO, M. **Política Cultural na Sociedade de Controle: a Lei Rouanet como instrumento de subordinação dos artistas ao marketing das empresas patrocinadoras**, 2011, 191f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011

PORTAL EBC. **Segundo Encontro Ibero-americano “Cultura de Rede” começa em Brasília**. Disponível em < <http://www.ebc.com.br/cultura/2012/07/2o-encontro-ibero-americano-cultura-de-rede-comeca-em-brasilia> > Acesso em 27/12/2012

PRETTI, L. Financiamento cultural sem comprometer a autonomia. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**. São Paulo. ano 5, n. 47, junho de 2011

PUGIALLI, R. **Almanaque da jovem guarda**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

QUINES, S. Artista Igual Pedreiro: notas sobre o papel do músico hoje. In: **III ENCONTRO DE PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR**, 2011, Recife. Disponível em < <http://www.musicom.mus.br/p/anais-dos-eventos.html> > Acesso em 02/04/2013

REDE UNIVERSIDADE NÔMADE. **Caravana Nômade**. Disponível em: < <http://uninomade.net/caravana-nomade/> > Acesso em 21/03/2013

REGINA, C. Anos 60, aliança TV e Música. In: **XVI COLÓQUIO INTERNACIONAL DA ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO**, 2012, Bauru. Disponível em < <http://www2.faac.unesp.br/celacom/?p=gruposedetrabalho> > Acesso em 23/03/2013

REIS, P. **Políticas Culturais do Governo Lula: análise do sistema e do plano nacional de cultura**. 2008, 140f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, 2008

RODRIGUES, S. Edição 14 do Porão do Rock e o festival independente em 2011. **Rolling Stone Brasil**. Disponível em: < <http://rollingstone.com.br/noticia/edicao-14-do-porao-do-rock-e-o-festival-independente-em-2011/> > Acesso 14/02/2013

ROSA, F. Entrevista concedida ao site POA Show. Disponível em < <http://poashow.com.br/2012/11/04/entrevista-fernando-rosa-senhor-f/> > Acesso em 26/03/2013

RUBIM, A. Políticas Culturais do Governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: **III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT**, 2007, Salvador. Disponível em < <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf> > Acesso em 23/03/2013

SANCHES, P. Feira da Música perde apoio do MinC. Disponível em < <http://farofafa.com.br/especiais/2011/08/fortaleza-reconhecendo-terreno-1/> > Acesso em 26/03/2013

SANTOS, T. [**A Atualidade da Teoria da Dependência**]. Entrevista concedida a Monitor Mercantil em 20/11/2000. Disponível em: <<http://theotoniodossantos.blogspot.com.br/2009/06/atualidade-da-teoria-da-dependencia.html>> Acesso em 05/07/2012

SEBRAE. **Manual de feiras e exposições**. Disponível em <[http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/2CEC7501C11CC400832573E0005C945F/\\$File/NT000374AE.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/2CEC7501C11CC400832573E0005C945F/$File/NT000374AE.pdf)> Acesso em 13/03/2013

SELLABAND. Disponível em: <<https://www.sellaband.com/>> Acesso em 28/03/2013

SEN, A. [**Memória Roda Viva**], São Paulo, Entrevista concedida a José Eli da Veiga, Mônica Teixeira, Eduardo Giannetti, Aspásia Camargo, José Paulo Kupfer, Luiz Nassif, Gilson Schwartz, Carlos Eduardo Lins e Silva, Eduardo Matarazo Suplicy em 22/01/2001. Disponível

em <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/32/entrevistados/amartya_sen_2001.htm> Acesso em 03/07/2012

SILVA, G. O meio técnico-científico informacional e os novos territórios metropolitanos. In: **Periferia**. Rio de Janeiro, v.1, n.2, 2008, p. 132-145. Disponível em <<http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N2/06.pdf>> Acesso em 09/07/2012

SILVA, G; SZANIECKI, B. **Rio**: dois projetos para uma cidade do conhecimento, 2010. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/rio-dois-projetos-para-uma-cidade-do-conhecimento>> Acesso em 09/07/2012

SILVIA REGINA. **Festivais da TV Globo**, 2009. Disponível em <<http://bravonline.abril.com.br/materia/festivais-tv-globo>> Acesso em 23/03/2013

SINGER, P. [**Economia Solidária**], São Paulo, Entrevista concedida a Paulo de Salles Oliveira em 23/09/2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142008000100020&script=sci_arttext>. Acesso em 26/06/2012

SOFTWARE LIVRE BRASIL. **O que é software livre**. Disponível em <<http://softwarelivre.org/portal/o-que-e>> Acesso em 13/03/2013

SOUZA, V. Multidão criativa e colaborativa: um estudo do site Catarse. **Crowdfunding Brasil**. 2011. Disponível em <http://crowdfundingbr.com.br/post/11030087071/multidao-criativa-e-colaborativa-um-estudo-do-site#disqus_thread>. Acesso em 28/03/2013

TORTURRA, B. Ministério da Cultura. **Revista Trip**, nº 199, Maio 2011. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/199/reportagens/ministerio-da-cultura.html>> Acesso em 23/03/2013

TRIVIÑOS, A. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas, 1994

TURINO, C. Ponto de Cultura: a construção de uma política pública. In: **Cadernos Cenpec**. São Paulo, v.5, n.7, 2010, p. 23-31. Disponível em <
<http://cadernos.cenpec.org.br/index.php/cadernos/article/view/73> > Acesso em 26/03/2013

UNINÔMADE. **O Comum e a exploração 2.0**. Disponível em <
<http://www.quadradosloucos.com.br/tag/revolucao-2-0/> > Acesso em 23/03/2013

VICENTE, E. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. In: **E-COMPOS**, 2006. Disponível em <
<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99> > Acesso em 23/03/2013

VICENTE, E. Viva a morte da indústria fonográfica? Impasses e perspectivas em um cenário de crise. In: XVII ENCONTRO DA COMPÓS, 2008, São Paulo. Disponível em <
http://www.compos.org.br/data/biblioteca_396.pdf>. Acesso em 30/05/2012

VICENTINO, C. **História Geral**. São Paulo: Editora Scipione, 2002

VIZZOTO, A. A música independente e a vanguarda paulista. In: **III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE**, 2005, Curitiba. Disponível em <
http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/andrea_lopes.pdf >. Acesso em 23/03/2013

YOUSSEF, A. O partido pós-rancor. **Revista Trip**, nº 199, Maio 2011. Disponível em <
<http://revistatrip.uol.com.br/revista/199/colunas/o-partido-pos-rancor.html> > Acesso em 23/03/2013

YÚDICE, G. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (org). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 19-45.

ANEXOS A – Entrevista com Ivan Ferraro, diretor geral da Feira da Música de Fortaleza

1 – Trajetória como agente cultural até a Feira da Música.

Eu sou músico. Trabalhei com música desde a adolescência. Com 20 e poucos anos eu saí do Brasil, fui pra Europa, fiquei na Alemanha por dez anos, trabalhei lá com música, estudei arquitetura e artes plásticas, mas continuei trabalhando com música, e lá também iniciei os trabalhos com políticas culturais, nós fundamos uma associação, o Quilombo de Berlim, então, foi ali a minha primeira experiência mais “fora do eixo”, e era uma associação de estudantes brasileiros, alemães e outros estudantes de países da América Latina, e foi lá que eu iniciei, porque nós tínhamos um espaço, nós havíamos invadido uma casa, e havia um café, um palco, shows, sala de ensaio, estúdio, e então nós construímos esse quilombo lá, e eu fiquei dez anos em Berlim, e quando voltei para o Brasil, já voltei com o projeto da Feira idealizado. E em 97, quando eu volto, eu tinha participado de uns eventos de música por lá, tipo o “Brazil Independent Day”, que depois virou a [...], a própria [...] eu cheguei a participar lá na Alemanha, então, eu vim pro Brasil pensando: “Porra, preciso ter alguma (agência) (2m15s) de música, pensando em negócio de música, (...) E aí, meio que pensando no geral, do que era isso mesmo (2min 30s), em cima da idéia dos negócios e da idéia de juntar produtores, pensando também em juntar a indústria de equipamentos e instrumentos, que no Brasil é forte, e uma mostra de música fazendo parte do evento. Então, a Feira foi construída na idéia deste tripé, de ser um encontro internacional de música, de ser uma mostra de música e de ser uma feira de negócios. Foi a base. De 1997 até 1999 eu formatei. Porque vindo da Alemanha, depois de dez anos fora, eu tinha um projeto fora da realidade que eu encontrei aqui (Fortaleza). Eu tive que me readaptar (ênfatisa o termo) na forma de política, de negociações, para finalmente conseguir fazer a Feira em 2002. Daí, abri uma empresa, que não é a PRODISC, é a MídiaMix, a PRODISC é uma associação, e hoje eu sou o presidente da PRODISC.

2 - A Feira surge em 2002, no auge da tão falada crise/reestruturação da indústria da música. A Feira veio acompanhando estas transformações. Em um determinado momento é implantada a economia solidária, em outro momento há a convergência dos eventos para um único espaço (Centro Cultural Dragão do Mar), há as vivências com membros de coletivos de diferentes pontos do país. Quais os principais pontos na trajetória da Feira da Música?

Começando em 2002, nós tínhamos um foco muito claro, que era ampliar os negócios da música, conversar mais sobre negócios da música, fundamentar, vamos dizer assim, essa discussão. Porque no Brasil ninguém falava nada! Existia um evento na Bahia que tratava dos negócios, que era o Mercado Cultural, mas não era específico sobre música. Então, o mercado cultural é um evento que já vem desde 1995, 1997, eu não lembro exatamente, mas o Mercado Cultural tratava de todas as artes, artes plásticas, teatro, dança, música. Mas a nossa idéia era fazer somente de música. Então, a Feira vem com o foco de fazer esta discussão. Então, nós começamos num centro de convenções, como as feiras tradicionais, aqueles estandes. Então, depois do terceiro ano, a coisa já estava esgotando, estávamos entendendo

que aquele não seria o nosso modelo certo. Então, a gente sai do centro de convenções e “explode” a Feira. Porque era o mesmo ideal da feira de sapatos, da feira de máquinas agrícolas, feira de carros, das feiras agropecuárias, não dava pra ser mais naquele formato, era (até) interessante, mas não dava os resultados que poderia dar se pensássemos um novo modelo. Então, a gente usou, unindo o útil ao agradável, digamos assim, porque o centro de convenções é caro, porque uma das grandes partes do orçamento era a estrutura de montar no centro de convenções, porque pra ser uma feira grande, pra ser legal, tinha de ter muitos pavilhões, muitos estandes, e isso custava dinheiro, evidente. E a gente gastava muito com isso. E começamos a entender que não. Que não precisávamos gastar com estrutura, que nossa feira não era para mostrar máquinas, e sim para lançar o CD (que é pequenino). E, no caso do músico, ele precisa de palco, e não de estande. Então, a primeira grande mudança da feira foi entender que tínhamos de sair daquele grande modelo de “feira de pavilhão”. Mas a gente não conseguiu se livrar do pavilhão, porque tínhamos muitos expositores que ainda queriam o estande, mas (a grande mudança) foi (começar) a dialogar com a cidade, com os outros espaços de música da cidade, com as casas de show. Porque no primeiro ano foi um experimento muito grande e muito interessante. (vários espaços diferentes, 7min50s). Mas ali também mostrou que se a gente dispersava, que (não mantinha) a capacidade de agregar e juntar as pessoas, porque um era muito distante do outro, porque (as pessoas) não circulavam nos mesmos locais, e começamos a pensar “não, isso também não funciona”. Mas, com algum tempo depois, de entrar no SEBRAE, usando o pavilhão do SEBRAE como estrutura para os estandes, ampliando a capacidade para formação, continuávamos achando que ainda existia muita estrutura para estandes, e que a indústria de equipamentos e instrumentos musicais, que eram quem mais ocupava estes estandes, não davam uma resposta suficiente de investimento no evento. Não gastavam muito no evento e queriam uma estrutura de graça, por exemplo. Então, nós começamos a diminuir a quantidade de estandes e de lojas de instrumentos e equipamentos. Então, com esta diminuição dos estandes, nós começamos a pensar: “Ok, é um encontro, nós também temos associações, instituições, onde, de repente, é interessante ter um espaço para apresentar produtos, e daí começamos a migrar do foco da indústria de equipamentos para focar na indústria independente, nos pequenos produtores, nas pequenas associações, nas cooperativas”. E aí você começa a perceber que a planta de feira vai mudando, os expositores deixam de ser maioria de equipamentos e instrumentos e passam a ser na maioria de associações e de agentes na área da cultura em geral (10min 46s). Daí, desde secretarias de cultura, SEBRAE de vários estados, trazendo juntos os artistas e seus produtos, então, há um momento em que isso começa a surgir com muita força. Mas, o grande patamar de mudança da feira foi entendimento de que a ferramenta, além de ser uma ferramenta de desenvolvimento econômico da cadeia produtiva, ela tinha que servir como uma ferramenta política para os agentes. Então, a partir daí a gente começa a intensificar mais também o nosso foco de conteúdo dentro da conferência para as políticas de cultura de um modo geral. Então, a gente começa a ter mais um relacionamento, a intensificar o diálogo com o Ministério da Cultura, chamar mais os caras para apresentarem o que eles têm de programa, chamar os secretários de cultura dos estados e dos municípios, pensar mais a nível regional, que articulações podem ser feitas, daí surge a ABRAFIN, surge o Fora do Eixo, surge Porto Musical. Então, eu acho que esse foi o marco primeiro. E um marco seguinte foram os dez anos (2011), o do Clamor Manifesto, que a gente entende que a Feira não poderia mais ser

uma feira fechada, mas sim completamente aberta, construída colaborativamente, com maior nível de participação de outros coletivos, de outros estados, interferindo na ideia e na transformação do evento. E aí estamos pretendendo chegar na Feira (2012) com nova cara, com novas formas de diálogo, e então nós estamos trabalhando pra isso. O conteúdo do ano passado, inclusive, está no nosso programa, nós chegamos à seguinte conclusão: quando a Feira iniciou, o discurso, até então, era sobre o músico. Depois, a feira veio e disse: “músico, existe o ser-músico, mas existe o ser-econômico também”. E agora chegou o momento de afirmar que existe o ser-político também. Então, existe o ser-músico, o ser-econômico e o ser-político. E eles devem andar juntos. E agora, nós já estamos no ser-educador, no ser transformador, que é como imaginamos usar a ferramenta da Feira para os próximos dez anos, que a transformação que queremos fazer no evento, essa idéia do músico como agente de transformação social. A gente usa a Feira da Música para (mostrar) as mudanças que o mundo e a sociedade precisam.

3 – Sobre o surgimento do Fora do Eixo e da ABRAFIN

Eles surgem paralelos, quase simultâneos, mas são ações de dois times diferentes que depois se juntaram e que virou um movimento mais harmônico, mais integrado mesmo. A primeira reunião da ABRAFIN foi chamada no Goiânia Noise em 2005. Mas nós fundamos a ABRAFIN, eu não participei desta primeira reunião, mas nós assinamos realmente o estatuto no I Porto Musical, que ocorreu em Recife. A Feira estava nesta primeira leva de dezessete festivais. Da primeira leva em Goiânia (eram quinze, eu acho), trabalharam e depois nos contataram e, daí, fundamos. O estatuto já estava escrito, lemos o estatuto, assinamos a ata da reunião.

4 - Quando a Feira tem uma aproximação com o Fora do Eixo?

Foi dentro da ABRAFIN, a partir da ABRAFIN. Porque a gente entra na ABRAFIN desde a fundação, e alguns festivais do Fora do Eixo estavam também na ABRAFIN. Mas o Fora do Eixo surge paralelo a isso, também em 2005, mas aí, com o Calango, o Jambolada, o de Londrina e o do ACRE.

5 – SOBRE PRODISC, REDECEM E CASA FORA DO EIXO NORDESTE

A REDECEM é o integrante do Circuito Fora do Eixo. A REDECEM é o ponto de articulação do Circuito Fora do Eixo no estado do Ceará, e dentro do Circuito Fora do Eixo, nós éramos um coletivo diferente, pois nós não éramos UM coletivo, mas uma rede de coletivos. Isso foi uma coisa muito interessante, e nós nos envolvemos muito com o circuito porque o circuito imediatamente entendeu a diferença dos dois sistemas. Então, o circuito investiu muito na rede (REDECEM) dizendo assim: vamos experimentar esse modelo, vamos tentar em cidades grandes, porque em cidades grandes (...), então, como funcionam redes de coletivos? Então, a rede não deixa de ser um experimento que o circuito investiu bastante e disse “estamos juntos”. Então, a REDECEM é um coletivo que faz parte do circuito, mas é um experimento que junta vários coletivos. Então, é evidente que a REDECEM hoje é um coletivo que funcionou muito bem enquanto rede, e que ainda funciona, mas os coletivos ainda são as partes fundamentais, são autônomos. Então, hoje nós temos dentro da REDECEM a

PRODISC, ACR e o PANELA ROCK e tem uma que acabou de ser fundada, a PROINCE (associações). Então, são quatro associações e alguns CNPJs, que estão associados a estas associações ou não, e tem ainda os profissionais liberais, autônomos, que também circulam na REDECEM. Então, isso é a REDECEM (20 MIN 7 SEG). A PRODISC é um dos agentes da REDECEM. Enquanto rede, a PRODISC tem sido um articulador político da rede, nós temos puxado bastante ações, mas os outros também fazem bastante ações. Essa nova associação faz o Ponto CE, a ACR faz o Forcaos, o Panela Rock faz o Panela Festival e a PRODISC faz a Feira. Então, nós temos quatro festivais dentro da rede. Nós temos fornecedores. Só o Festival Panela não está na ABRAFIN, porque entrou faz pouco tempo na rede e deve entrar na ABRAFIN em breve. Então essa é a formação da rede. Então, quando a política do circuito é montar casas de articulação regionais, a REDECEM, digamos assim, foi indicada pelo circuito e pelos parceiros da região, (na verdade), foi considerada capacitada para receber a casa fora do eixo, tanto pela estrutura que a gente já tinha enquanto rede, como pela estratégia da cidade, de ser Fortaleza, da centralidade, da capacidade de articulação política local que nós temos e etc. Então, das entidades da rede, a PRODISC se propôs a receber a casa fora do eixo nordeste por termos este espaço (a entrevista ocorreu na Casa FDE Nordeste). Como este espaço já é um condomínio, quer dizer, não era só a PRODISC que ocupava aqui, já havia alguns associados da PRODISC que usavam a sede, então, o Caldeirão das Artes é aqui, a Midiamix é aqui, o estúdio de áudio, que agora virou a parte de comunicação, é aqui, temos mais dois CNPJs deste tipo de micro empreendedor que também trabalham aqui, então, a casa também é um condomínio de vários agentes. Então, a gente formaliza como Casa Fora do Eixo e começa a receber agentes de outros estados para dividirem conosco as experiências.

6 - Sobre os editais de vivência e a importância do Intercâmbio com outros agentes

Cara, pra nós foi muito importante. Porque foi a primeira experiência nossa com uma vivência daquela forma. Nós vínhamos de um processo de formação continuado com os agentes locais já há dois anos que fundiu ali na Feira com a vivência também. Então, nós tínhamos onze pessoas deste edital de vivências e mais quarenta pessoas do Entrepontos, que é outro programa de formação que a gente tem, e ficamos todos juntos por três meses construindo a Feira do ano passado. E isso pra nós foi uma coisa completamente nova, experiências novas, você entender o quanto a coletividade e a força das pessoas juntas pode realmente construir e fazer algumas coisas. Então, pra nós, foi um marco inclusive para termos a consciência de que seria importante ter a Casa Fora do Eixo Nordeste aqui, porque é interessante esse tipo de relacionamento, e a troca de experiências, do relacionamento com os outros estados, a proximidade que isso traz, cada vez mais a gente se aproxima fisicamente e afetivamente das outras pessoas, então, isso tudo traz o pensamento de que nós estamos vivendo aquilo que a gente faz, e a gente faz o que gosta, a gente gosta de fazer, a gente faz com dinheiro, sem dinheiro, com muito dinheiro, com pouco dinheiro, (25m 5s).

7 – Sobre a burocracia e *crowdfunding*:

Olha, a burocracia realmente é um problema, mas eu acho que não é somente burocracia, acho que aí tem coisa de interesse, de política. Porque nós temos anualmente, durante estes dez

anos, os mesmos problemas. E não é só a gente. Então, isso significa que a doença é generalizada. Todos os anos a gente não sabe se vai ter o recurso, quanto vai ter, quando sai, se sai, se sai antes ou se sai depois. Então, isso é quase uma aventura. [então, como mantém o calendário?]. A gente tem mantido porque, em primeiro lugar, somos muito corajosos. Nós temos coragem e não vamos parar se não houver dinheiro, nem que haja somente um “palquinho” na casa. Mas, sabemos, também, que vão haver muitos parceiros que vão estar ali, juntos com a gente, fazendo um esforço para que a coisa aconteça. E a gente sabe que a burocracia às vezes dá uma rasteira na gente. Então, a gente não pode contar com o ovo no cu da galinha. Então, nós estamos sempre precavidos: nós temos planos A, B, C, D, E, F, G, a Feira com cinco palcos, a Feira com três palcos, com “tantas” pessoas, só vem duzentas, só vem cem, quantos hotéis locados, quantos carros precisam. Então, a gente tem de trabalhar muito mais, evidente, tem de se desgastar muito mais. Então, claro que isso atrapalha a gente. Se a gente não tivesse todos estes problemas, a gente teria a possibilidade de, com menos dinheiro, fazer mais. A gente gasta tanto tempo tendo de ir e voltar, ir e voltar, pra saber se é aquilo, se não é, isso mesmo a nível de editais. Os editais não pensam nos calendários do Brasil, só pensam nos calendários deles. Por exemplo, nós ganhamos duas vezes o edital dos correios, e duas vezes nós não pudemos receber o dinheiro dos correios. Porque o edital dos correios sai a seleção em julho. Tipo assim: ele abre em março, daí tem até abril e maio para se inscrever, daí a seleção era em junho. E, normalmente, você tinha, no mínimo uns quarenta dias para a burocracia. Manda contrato, volta contrato, assina contrato. Então, o início da Feira era sempre muito próximo e nunca deu tempo. Então, [é aquele discurso], “nós gostaríamos muito de apoiar, mas o evento começa hoje e a burocracia não está pronta. Então, nós não podemos apoiar o evento antes de assinar o contrato”. E a gente corre muito pra fazer. Existe um ritmo. Mas aí, vai para São Paulo, vai pra ‘não sei pra onde’, passa pro jurídico. E não é que a empresa esteja errada. A gente faz licitação, faz convênio, e sabe do quanto é difícil. Então, é a burocracia que atrapalha. Às vezes, a empresa até tem uma boa vontade.

8 - Especificamente sobre o *crowdfunding*:

Foi tipo assim: a Feira morreu e ressuscitou. A Feira morreu por algumas horas. Por algumas horas a gente decretou: não dá para fazer, acabou! Então, começamos a pensar em como desfazer. Daí, veio o choque [simulando um para-médico com aqueles aparelhos para cardíacos que dão choque] e, “PAM”, voltou. Então, ela sobreviveu, voltou, não morreu, mas foi um susto grande, porque não dava pra fazer, um corte de R\$ 200 mil não se resolve, e nós não resolvemos. Na verdade, o que nós fizemos foi conseguir fazer a Feira com dívidas. Ou seja, vamos dever este dinheiro? Vamos dever este dinheiro! Então, depois vamos negociar com os fornecedores? Vamos negociar com os fornecedores! Porque o *crowdfunding* foi mais uma ação simbólica da galera que estava na vivência, então, falavam, “vamos puxar”, e foi massa, ajudou. Mas eram R\$ 20 mil, e nós tínhamos um corte de R\$ 200 mil. Então, era apenas 10% do negócio. Foi legal, foi massa, se viu muito a gente divulgar, fazer a onda, entender o quanto as pessoas tinham um relacionamento com o evento mais afetivo mesmo, de querer participar, então, foi muito interessante, mas não resolveu nosso problema financeiro. O que resolveu nosso problema financeiro, que aí, não deixa de ser também um *crowdfunding*, foram os nosso fornecedores, os parceiros que trabalham com a gente já há

alguns anos que quando íamos cortar algumas coisas, eles, “não cortem, a gente põe”. Então, meio tipo que, esse palco não vamos pagar, vai ficar de graça. Então, isso fez com que a gente conseguisse, de R\$ 200 mil, talvez a gente reduzir para um déficit de, talvez, uns R\$ 100 mil, aí o financeiro tem mais detalhes sobre isso. Mas, a dívida de Feira ficou, e não foi a primeira vez que ficou dívida, só foi maior.

9 - O dinheiro deste convênio nunca pôde vir? (33m 06s)

Não, nunca pôde vir. E aí, pra você ter uma idéia, o que ficou prometido foi, “ah, vamos tentar, fazer alguma coisa pra Feira do próximo ano. Tudo aconteceu porque o decreto (da LDO) proíbe o convênio direto com associações. A gente já tinha feito alguns convênios diretamente, a PRODISC com o MINC, e sem o governo do Estado. Mas o decreto que o Lula colocou antes de sair proibia o Ministério do Turismo e da Cultura de conveniar diretamente com as ONGs, então, era preciso ter um órgão governamental [como intermediário]. E aí, na época, nós fomos à Secretaria de Cultura do Estado, e o secretário, muito cortês, atendeu e disse, “tudo bem, pode fazer, e a gente faz o repasse”. Só que outras secretarias estavam inadimplentes, acho que a secretaria de turismo ou de finanças, alguém estava inadimplente. Então, quando vai fazer o depósito lá no Ministério, quando vai encaminhar o pagamento, se o Estado está inadimplente, o pagamento não se completa. Não pode, então, volta. E aí não dava tempo tirar o Estado da inadimplência no final de semana, então, nós perdemos.

10 - Sobre a mudança da gestão de Juca Ferreira para Ana de Holanda no MinC (35m 40s)

Eu vou ser bem sincero: pra mim não tem muita diferença, porque a luta sempre foi igual. O Gil tinha uma visão do Ministério da Cultura diferente de todas as visões dos outros ministros que a gente já teve, e deixou lá plantado um negócio que não morreu ainda. O que a gente está tendo agora é uma má-gestão, é uma pessoa que está lá e não está sabendo gerenciar o que o Ministério tem, e não sei se é incompetência dela, mas acho que (em suma) é uma má-gestão mesmo. E assim: a gente que trabalha com cultura através da lei, a gente já passou pelo Weffort, passou pelo Gil, pelo Juca, agora vai passar pela Ana, e eles saem, mas a gente não sai, a gente continua trabalhando e fazendo, a gente não pode parar por causa da ministra. A gente tem de continuar colocando que as coisas não estão sendo continuadas, que a gente não pode andar pra trás, que tem de pensar pra frente, mas o MinC, na melhor fase do relacionamento com a sociedade civil de um modo geral, é feita por (...) (37m36s), ou seja, por maior boa vontade que o Gil tenha, faltam muitos recursos, é produzida muita coisa, o Brasil é grande demais, cada vez mais “nêgo” inventando loucura, então, quando o Ministério tem uma visão de ampliar isso, como o Gil tinha, mesmo que seja uma visão homeopática, mas vai regando. O que talvez agora não esteja acontecendo é que se está olhando para algumas partes deste jardim e não olhando para o jardim inteiro, então, talvez seja isso hoje o que esteja acontecendo com a gestão, e acho que não cabe um ministro decidir o que ele quer ou não, eu acho que ele tem de tocar o ministério, e o ministério não tem uma demanda própria, porque no Brasil a gente tem uma política onde o ministro é quem diz como o ministério anda, então isso é algo da postura da política nacional mesmo.

11 – Sobre a desfiliação dos festivais (38m 45s)

A desfiliação, na verdade, era uma coisa que já vinha sendo construída por uma (...) de ideários dentro da instituição (ABRAFIN). A gente já tinha tido uma reunião anteriormente, e a gente já esperava um entendimento de como deveríamos encaminhar, porque a gente já tinha entendido que existiam duas linhas dentro da instituição. Então, naquele momento tinham duas coisas [a se fazer]: a gestão (Talles Lopes e Ivan Ferraro) estava eleita e encaminhando os procedimentos de seu programa. E a gestão se colocou aberta para um diálogo. Mas os dois caminhos estavam realmente muito opostos. Nós estávamos propondo do nosso lado ampliar a instituição no sentido de abrir para mais associados, com mais facilidade de entrada, transformar a ABRAFIN, em vez de uma associação de 40 festivais, em uma rede de festivais, que aí poderia ser ampliada, de vários tipos de festivais (inclusive no que diz respeito ao tamanho). O outro lado não pensava assim, pensava que deveria focar nos 40 festivais (já estabelecidos na ABRAFIN), “não estamos dando conta nem dos nossos, como vamos dar conta dos outros”, então, só tínhamos três opções: assumia-se a gestão e esperava-se a próxima eleição e colocava uma nova chapa para estas idéias [a chapa vinculada ao CFE tinha sido eleita por consenso]; a outra opção que tínhamos era eles continuarem lutando internamente em favor de sua política; e por último a saída, até porque a atual gestão achava que estava fazendo o certo. Dos quarenta, dezessete diziam não. Então, nós éramos a maioria, então, não havia motivos para acharmos que fazer da ABRAFIN uma rede brasileira de festivais era uma idéia que não agradava os festivais de um modo geral. E quando a gente conversava com os festivais que estavam fora da ABRAFIN, esse tipo de idéia agradava mais ainda. Então, é daí que talvez venha aquela conversa de que a ABRAFIN foi direcionada pelo Fora do Eixo. Porque realmente as idéias mais de abertura, de coletividade, de agentes que não são tão engajados ou tão capacitados também poderem participar, para haver troca, para haver aprendizado. Então, todo esse ideário do Fora do Eixo veio junto com a nossa proposta quando fomos eleitos. Nós fomos eleitos com essa proposta, nós não fomos eleitos com outra proposta e nós mudamos. Não houve chapa de oposição, ninguém se propôs a fazer isso naquele momento. Nós já estávamos eleitos, no meio do mandato não adianta, tem de esperar o fim. A reunião foi bem cordial, inclusive, já houveram outras reuniões com brigas bem mais calorosas, eles entenderam o que estávamos dizendo, nós entendemos a posição deles, então, vamos cuidar dos nossos festivais, vamos tentar criar uma associação nossa e vamos ser parceiros, e eu acho que isso é rico, isso é melhor para a música brasileira, deve estar surgindo mais uma associação, mais voltada para a comercialização dos festivais, de captação de recursos, [afinal], são grandes festivais, os festivais que saíram se consideravam grandes, pioneiros, então, se juntaram e criaram uma nova associação, e eu acho que é normal, faz parte do processo.

ANEXO B – entrevista com Pablo Capilé (Casa Fora do Eixo SP)

1 – O Fora do Eixo surge como um coletivo que trabalha com questões relacionadas à música e num determinado momento passa a se configurar como um movimento social de dimensões mais amplas. O que significa essa passagem?

Em primeiro lugar, era insuportável ter de trabalhar só com a galera da música, que tem uma parte muito pouco propositiva. A música, mesmo tendo avançado muito durante os últimos anos, ainda tem um banzo dos anos 80 que faz com que uma parte dos artistas fique buscando inimigos o tempo inteiro para justificar o não êxito na carreira. Antes, eram as gravadoras, em determinado momento é o Fora do Eixo, em determinado momento é a rádio, em determinado momento é o público – que não está preparado para ouvir aquela música, etc, etc. Então, nós entendíamos que o que estávamos desenvolvendo estava batendo num teto se nós trabalhássemos especificamente com a música, que era uma tecnologia que estava se sofisticando ao ponto de poder dialogar com vários outros segmentos. Então, esse limite, batendo no teto, que já estava dando, somado aos próprios princípios e valores da galera da rede e a necessidade de ampliar a estrutura para que pudéssemos continuar dando conta das coisas que estávamos fazendo fizeram com que operacionalmente essa migração acontecesse. Não foi uma migração planejada. Foi em cima da necessidade. O próximo antídoto para resolver o desafio tinha de ser buscar o próximo aplicativo para resolver a próxima necessidade. Quando nós começamos, tínhamos de conectar eu com você (exemplo). Depois que eu me conectei com você, nós formamos um coletivo. Depois, deveríamos conectar coletivo com coletivo. Depois que os coletivos se conectaram, eles se transformaram numa rede. Depois o desafio virou “como conectar rede”. Aí, nós tivemos que buscar pontes para estas redes. Nós começamos a diagnosticar “quais eram as ações comuns destas redes”? Formação, todas têm? Todas! Sustentabilidade? Todas têm? Todas! Articulação? Todas têm? Todas! Comunicação? Todas têm? Todas! Então, vamos criar simulacros disso tudo para desenvolver ações focadas nestas pontes. Então, é daí que nasce o PCult, nasce a UniCult, nasce o Banco, e nós precisávamos sofisticar o caminhar dessas pontes para que o Fora do Eixo dialogasse com a Cufa, dialogasse com os povos de terreiro, dialogasse com os pontos de cultura e etc. Quando os simulacros vão surgindo, obviamente que vai encorpendo os repertório, vai politizando mais os debates e operacionalmente a injeção daquele conteúdo foi transformando o que era o movimento de um setor e de uma linguagem num movimento social.

2 – E o que é este movimento hoje? 4 min 13s

Olha, eu acho que é legal fazer essa avaliação. Então assim: como as coisas foram construídas em cima das necessidades, então você começa um movimento em Cuiabá, no Acre, em Uberlândia, em Goiânia, então esse movimento começa a crescer localmente, e esse crescimento local faz com que, em determinado momento, nós tenhamos de disputar o imaginário nacional para conseguir uma valorização local maior. Então, as ações que estavam sendo desenvolvidas em cada um dos territórios, quando ela se conecta com outro território, ela começa a se fortalecer para fazer uma disputa de imaginário nacional. Então, ela começa a colocar que existe um circuito nacional de música e um novo mapa para a música nacional

brasileira. Depois de quatro anos você falando sobre este mapa, você dando uma dimensão diferenciada para este mapa, ativando desejos, gerando expectativa, você tinha que dar um “up” e um próximo passo estrutural. Então, o próximo passo estrutural e conceitual era demonstrar que este era um movimento e uma tecnologia que não funcionaria somente em cidades com até 500 mil habitantes, que poderia funcionar em cidades maiores também, e que ao funcionar em cidades maiores, nós puxaríamos um monte de gente para contribuir com o que era a disputa conceitual e cultural do próprio movimento, que era “fora do eixo”. Então, a ida pra São Paulo, por exemplo, está muito ligada à capacidade da sofisticação da tecnologia para que ela pudesse dialogar também não somente com pessoas que pudessem contribuir com a luta do fora do eixo, mas também com um monte de “foras do eixo” dentro do eixo. Muitas vezes, os caras que estão nas cidades maiores têm até menos oportunidade do que o cara que está em Cuiabá. O cara que está em Cuiabá chega mais rápido na secretaria de cultura, chega mais rápido na assembléia legislativa, ele consegue difundir mais rápido a coisa que ele está fazendo lá se é bem feita. Já em São Paulo, tem toda uma esfinge tentando te devorar o tempo inteiro. Então, a gente queria também estabelecer diálogos com esses “fora do eixo” dentro do eixo. Mas ao mesmo tempo, a gente percebe que vai (para São Paulo? Para Dentro do Eixo), faz a disputa e começa a voltar. Porque aí, o que aconteceu? A gente mete uma casa em Belém, a gente mete uma casa em Porto Alegre, mete uma casa aqui em Fortaleza, mete uma casa em BH e começa a mostrar que estamos voltando com esse bloco todo para continuar puxando aqueles que começaram. Então, não está indo de São Paulo para Nova Iorque. Então, a gente começa a se estruturar regionalmente. A gente descentraliza o movimento, damos mais horizontalidade, trabalhamos ele de forma distribuída, e perde um pouco o controle. Cada vez mais o controle vai sendo perdido porque não há uma centralidade. Então, é a capacidade geopolítica de gerenciamento que aproxima muito a gestão daquela ação da ponta.

3 – Você falou dessa perda de controle a partir destes fluxos de mão dupla, horizontais, desta organicidade da rede. Num momento em que se fala cada vez mais de redes de rede, pode chegar um momento em que nem mesmo haja a necessidade de uma bandeira central ou de uma alcunha “fora do eixo” que direcione estas ações?

Sem sombra de dúvidas! A gente já começou no último congresso a falar de pós-marca. Da necessidade de entendermos que o Fora do Eixo só vai chegar aos objetivos que ele almeja se ele contribuir para o estímulo e para a potência de milhares de outras redes. Quanto menos importante ele se tornar para a necessidade de surgir redes, mais ele conseguiu chegar naquilo que ele estava tentando fazer. Então, a idéia não é que o Fora do Eixo se amplie de um tanto que ele, por si só, seja a rede das redes. A idéia é acelerar a partícula desta lógica de organicidade de redes para que o surgimento das próximas venha em efeito avalanche, sem necessariamente ter sido estimulado por uma força motriz, porque vão ser várias estas forças motrizes, e ao mesmo tempo, pelas novas institucionalidades, pelas políticas públicas, pelos aplicativos do comum colocados, as pessoas automaticamente vão absorver aquilo ali, vão tornar aquilo orgânico de uma forma mais célebre (célere).

4 – A emergência de um capitalismo pós-fordista traz em seu bojo a emergência de uma nova forma de trabalho onde uma das características mais marcantes é a indistinção

entre trabalho e vida. Aqui na Casa Fora do Eixo, por exemplo, as pessoas moram no mesmo local de trabalho. Fale um pouco mais sobre o modo de trabalho no Fora do Eixo.

Tradicionalmente você trabalha oito horas sob tortura das 8 às 18. Das 18 às 22 você gasta os créditos que você ganhou sob tortura para esquecer desta tortura, e das 22 às 6 da manhã você tem pesadelos para tentar resolver a esquizofrenia que foi ser torturado, ganhar os créditos e gastar para esquecer que foi torturado. Na nossa lógica, você vive as 16 horas e você sonha as outras oito. Você mistura a história toda, e misturando a história toda, você transforma trabalho em vida, aquilo que está acontecendo de forma orgânica. O orgânico é esta transformação. O não-orgânico separa o que é pessoal, o que é profissional, ele presta serviço para o outro, então, há uma lógica econômica aí que é muito interessante também. (Por outro lado), a nossa vida gera os recursos. Não é o recurso que gera a nossa vida. A mudança do método tradicional, para mim, está principalmente nisso aí. No método tradicional, o recurso gera a vida do caboclo. No que nós estamos fazendo, a vida gera o recurso que vai retroalimentar o processo. Então, você não presta serviço para algo. Você simplesmente está vivendo e aquilo automaticamente retroalimenta a coisa toda. Se o recurso é gerado pela vida, independente de qual vida é, o recurso vem. Se o recurso gere a vida, ele está sempre dependente daquele recurso. É por isso que nós não somos dependentes da Vale, não somos dependentes da Petrobrás, não somos dependentes do MinC. Ao mesmo tempo, nós negociamos com eles sem medo de assujeitamento. Na verdade, o que tem (de ser feito) é racionalizar as relações sociais e compreender que está todo mundo em disputa. Você só tem duas opções de analisar a sua disputa: ou você tem medo de se assujeitar, ser absorvido, daquilo ali te hegemonizar, ou você tem coragem de entender que você é capaz de achar rotas de fuga em meio aquela espiral de coisas que estão acontecendo. E isso se dá muito no movimento hoje também. Há pessoas que se pautam pelo medo. Há pessoas que se pautam pela potência. Os que se pautam pelo medo têm medo de uma rede grande como o Fora do Eixo. Porque ele acha que a rede vai absorver, porque ele acha que a rede vai hegemonizar, porque ele acha que é o novo capitalismo, ao invés dele entender que é o novo espaço de disputa. Se nós estamos disputando o MinC, se nós estamos disputando a Vale, se nós estamos disputando a Petrobrás, (eles vão disputar o Fora do Eixo também 12min 50s). É o que a gente costuma dizer que é a “turma do de derrota em derrota”. Tem uma galera que não está preparada para ganhar. Não está preparada para avançar. Não está preparada para ter a responsabilidade de dialogar com a multidão. E aí fica se escorando na vanguarda. “Eu sou vanguarda e não me preocupo com multidão, quem se preocupa com multidão, tenha medo, porque alguma coisa tem aí. Esse chegado está se preocupando com multidão”.

5 – Sobre a crítica da Universidade Nômade (centralização das pautas nos grandes eventos e acusação de ser mais-valia 2.0 a partir da absorção de outras redes).

Cara, eu acho que centralização de pauta só rola se houver somente um organizando. Se os caras da Universidade Nômade também estivessem organizando um encontro destes, estimulando mais dez, quinze, vinte a fazer um encontro destes, com certeza estaria mais descentralizada. Dentro do que a gente entende como estrutura, nós buscamos criar ambientes favoráveis para que as pessoas se conectem e, a partir destas conexões, este sistema inicial de

conexão dela perca completamente o controle sobre isso (14min 40s). Então, é fundamental, por exemplo, nós acharmos alguns aplicativos que nos conectem. Porque em determinado momento, o que aconteceu, nos oito anos da gestão Juca e Gil, o que nós tivemos? Tivemos um fermento de politização pra dentro do movimento, que fez com que cada setor saísse da lógica de música disputar música, audiovisual disputar audiovisual, literatura disputar literatura, para passar a querer disputar sociedade. A música se organizou de forma associativa, o audiovisual se fortaleceu, o digital se ampliou, os pontos de cultura ressignificaram uma lógica de território a partir da cultura, mas depois que sai o Juca e entra a “De Holanda”, essas redes precisavam se conectar, e para elas se conectarem, não seria por osmose, porque a tecnologia não estava sofisticada de forma suficiente para o cara chegar perto do outro e fazer assim (blulululul). Você tinha de criar umas pontes, faltavam uns dois três anos para esta gestão que o Fred participou (Fred Maia estava do nosso lado na entrevista) construir a ponte. Já tinha [até] o projeto da ponte. Mas a ponte precisava ainda ser construída. Então, o Fora do Eixo, como nunca tinha dependido do Ministério da Cultura, não tinha nenhuma política diretamente ligada de sustentabilidade, quando entra a Ana de Holanda, o Fora do Eixo consegue protagonizar um movimento de largada para a organização de uma “parada”. Então, a partir disso, a gente começou a propor, na medida em que a grande maioria dos movimentos ainda estavam ligadas a uma política de incentivo do MinC ou ainda não tinham se visto como rede, nós começamos a propor que achássemos os aplicativos comuns onde todas as redes pudessem dialogar, onde nós não pudéssemos fingir que estávamos próximos. Então, nós temos Universidade da Cufa, Universidade Fora do Eixo e Universidade Griô, vamos fazer estas universidades dialogarem? A Cufa tem articulação política, o Ponto de Cultura tem articulação política, o Fora do Eixo tem, nós temos idéias para as políticas públicas, então, vamos juntar estas idéias num bloco aí e vamos fazer? Então, tem moeda complementar no Fora do Eixo, tem banco de estímulos no Griô, então, vamos pensar um banco? Então, são propostas e provocações sempre abertas para recombinações. Então, eu acho que a Universidade Nômade se pauta por demais na tentativa de colocar o medo como “tag” para a análise disso que está acontecendo. Então, eu não tenho potência para fazer essa disputa de multidão, e ao mesmo tempo vou meter uma “tag” no entorno de quem está fazendo isso senão eu perco o protagonismo de vanguarda conceitual de quem está apresentando as soluções para o século XXI. Aquele texto da Universidade Nômade é pouco generoso no sentido de tentar compreender de fato o que um processo como este, reflexo das políticas de oito anos desenvolvidas pela gestão Gil-Juca, desencadeia numa série de iniciativas, inclusive da própria Universidade Nômade, a percepção reflexiva deles sobre o tema, como a UFRJ está entrando, a Casa da Cultura Digital, como a Cufa se movimentou com isso, como os pontos de cultura se movimentaram a partir do Fora do Eixo, como as conexões latinas se movimentaram a partir disso, os secretários de cultura mais envolvidos com as pautas da sociedade civil, a música mudando seu mapa, o audiovisual pensando em um sistema de distribuição diferenciado, a galera do Intervezes e do medialivrismo vendo os medialivristas do fora do eixo e pensando “nós temos um jeito de se organizar”. Então, o acelerador de partículas que está ali, estimulando as pessoas a refletir criticamente ou agir, poderia receber uma análise um pouco menos passional e mais racional. Eu acho que há algumas coisas ali interessantes, mas principalmente eu queria que elas fossem debatidas por dentro, porque a tentativa de jogar uma “tag” pra cima para criminalizar afasta um monte de

gente que poderia absorver informações daquilo de uma avaliação racional, que é o que a Ivana faz. A Ivana não é só entusiasta. A Ivana faz a crítica por dentro, e aquela crítica transforma de fato. Eu não estou falando que os caras deveriam fazer necessariamente a crítica por dentro, mas se fizessem a crítica no debate, facilitaria para avançar, mas fica fora do debate, não consegue aglutinar pessoas ao entorno daquele tema, e aquele tema não ganha solidez, e se não ganha solidez é difícil virar um tema que vai contribuir para que as pessoas entendam o que realmente está acontecendo (19min 20s).

ANEXO C – Entrevista com Valéria Cordeiro - PRODISC

1 –Trajetória como agente cultural até a Feira da Música

Eu comecei a trabalhar como professora, porque fiz pedagogia e foi muito pouco tempo que eu fiquei, já começando, paralelo a isso, a trabalhar com shows, com teatro, com cinema, então, fiquei trabalhando com direção nesta área como freelancer, como autônoma, e depois de um determinado momento nós começamos a fazer a Feira (estou pulando um “tantão”). Então, eu trabalhei muito aqui com a produção local, vez por outra recebendo produções de fora, mais na área de teatro e cinema, e depois eu me aproximei do trabalho com o Ivan, e aí nós começamos a trabalhar na Feira. Eu trouxe todo o conhecimento que tinha do mercado das outras áreas para a Feira e nós fomos montando [o festival]. No começo, nós tínhamos uma dificuldade de juntar uma equipe, o evento já era grande para a cidade, e tinha muito de começar a formar a equipe para as funções.

2 –Um apanhado geral da trajetória da PRODISC – desde a fundação em 2001 até o momento atual.

Por volta de 2000, o Fórum Musical do Ceará estava ativo, se reunindo, e aí começou a idéia da Feira da Música. O Ivan foi colocando a importância dessa idéia, para integrar o Ceará com os outros estados, para entendermos melhor o que estava acontecendo no Brasil. E essa proposta foi levada para o secretário de cultura, na época o Milton Almeida, e ele disse que para a secretaria de cultura conseguir apoiar essa ação seria interessante que existisse uma associação que pudesse receber os recursos para poder operar. Então, o Ivan se juntou com alguns dos integrantes do Fórum e daí foi fundada a PRODISC. Então, a PRODISC foi criada como meio de operacionalizar a idéia da Feira e que poderia integrar estes agentes que estavam ali discutindo no Fórum. Então, sempre foi algo ligado a um movimento político de atuação na cidade. Então, foi eleita a diretoria, foi estruturada toda a parte legal e, aí, neste início de trabalho para realizar a Feira, a gente foi construindo laços com os agentes que estavam mais próximos e isso foi levando a procurar resolver algumas questões de um grupo, e durante estes anos o evento foi acontecendo e nós fomos agregando as pessoas dentro do processo. Então, a Feira é um processo político. Assim, quando foram definidos os palcos, por exemplo, o Palco Rock, Palco Instrumental, Palco Diversidade, no Palco Rock a gente se aproximou da cena de rock que mais atuava na cidade. Então (era aquela história), “venham fazer junto o palco rock, venham ajudar a divulgar o palco rock”, assim, foram feitas alianças de uma forma que os grupos pudessem entrar na Feira e nós repartíssemos também a responsabilidade que já era grande naquela época. Então, foi mais ou menos esse o processo da PRODISC. [...]

A moçada do rock era uma moçada que estava iniciando a colocar os seus equipamentos, então, eles queriam fazer os seus shows e tinham seus pequenos equipamentos. Então, nos pequenos espaços da Feira nós começamos a liberar para que eles atuassem como fornecedores, por exemplo. Então, eles foram crescendo, e também na medida em que a própria Feira crescia, porque quando começou os estandes eram uma parte importante, havia um galpão, um pavilhão inteiro do centro de convenções eram instrumentos e equipamentos, iluminação e som, e a moçada ano a ano foi trocando seu equipamento, o pessoal vinha vender aqui e já deixava o seu equipamento e a moçada já adquiria, e os fornecedores foram se fortalecendo neste sentido, se qualificando, um equipamento muito mais bacana, e aí, oficina que fosse facilitando (neste sentido), aproximando a moçada e tentando fazer nós fomos trazendo também junto com as empresas que traziam equipamentos as oficinas para a utilização destes equipamentos, porque aí nós tínhamos cinco palcos com dez roadies e era uma grande dificuldade. Então, todo ano nós íamos colocando alguma coisa que fosse mais profissional – cumprimentos de horários, da programação estabelecida, na relação com as bandas, na relação com as próprias equipes, então, nós tínhamos reuniões de aproximação com a equipe sempre para tentar aproximar mais esse relacionamento. E a cena de rock também cresceu, haviam outros grupos ligados – como a cena de música instrumental – até porque apareceram novos eventos, como o festival de jazz e blues de Guaramiranga, o festival na Ibiapaba, e o estado inteiro estava vivendo um momento onde se faziam grandes eventos e os agentes deveriam ir se adequando a esta demanda. Quando começamos a Feira, ela era uma das poucas a ter uma atividade de formação. E nós queríamos, já desde a primeira edição, ouvir o que estava acontecendo, nós queríamos trazer as pessoas, a internet ainda não tinha essa facilidade (2002), então, como fazer para essa galera circular e para nos conhecermos. Como era um evento gratuito, com um aporte de recursos institucional, seria muito importante dar este retorno institucional para a sociedade também. Então, esse compromisso de democratizar as informações que chegavam na Feira era um compromisso para nós. E existe uma grande dificuldade de colocar as pessoas nesta sala para ouvirem. No decorrer do tempo, o que mudou? A moçada hoje está muito mais a fim de ouvir, de trocar idéias, do que num determinado momento.

3 – Como e quando aconteceu a aproximação com a ABRAFIN e com o FORA DO EIXO?

Nós viemos seguindo nisso [atividades já descritas] e fazendo as nossas associações aqui no Estado, e nós começamos, desde o início, a ter uma parceria com o SEBRAE, a propor para o SEBRAE as “missões”, nós puxamos o SEBRAE para a área cultural. Então, nós também queríamos ir para o “Mercado Cultural” na Bahia, nós também queríamos ir para o “Porto Musical” em Recife, então, na medida em que nós fomos conseguindo viabilizar essas viagens, nós fomos trocando muito mais. Então, quando nós fomos para o Mercado Cultural e começamos a trocar com os meninos da Bahia, isso abre a possibilidade deles virem para a Feira também. E quando nós fomos para o Porto Musical acontece da mesma forma. Então, nós chegamos a fechar uma Rede Nordeste de Cultura, que nós fizemos um esforço na época.

4 – E por que não deu certo esta rede?

Nós chegamos a ter umas reuniões, fomos para conferências, aproveitávamos as oportunidades que encontrávamos para tentar estreitar isso. Era um aprendizado, um momento de aprendizado também. Porque juntar parece ser fácil, mas não é. Então, os desejos e as vontades individuais, elas inviabilizavam nós corrermos atrás de um resultado comum. Então, nós abrimos as portas da Feira, e o que era possível trazer de associações comunitárias, associações de rádio, e assim nós abríamos todos os canais, e juntando todos, nós fortalecíamos essa rede. Mas foi em 2006 que houve uma aproximação com a ABRAFIN. Quando a ABRAFIN surgiu, nós sentíamos que poderíamos fazer parte da ABRAFIN. Neste momento, a ABRAFIN não entendia a Feira como um festival. Tipo, este evento é uma Feira, vá procurar sua turma. É nós, “que nada, vamos ficar é aqui” [risos]. Porque assim, desde o começo da Feira foi muito difícil explicar para a mídia porque nós trabalhávamos com grupos que ninguém conhecia. Então, neste sentido, era sempre uma batalha, inclusive com a nossa assessoria de imprensa, dela chegar e perguntar “qual a grande atração da Feira”? E nós: “não há um headline, nós não trabalhamos nem com isso e nem para isso, e o que nós estamos querendo mesmo é conhecer o Nordeste mais profundamente, nós queremos conhecer, queremos ver quais são as possibilidades, em que nível nós estamos, em que nível estético, que tipo de trabalho as bandas estão fazendo, como estão decolando as suas carreiras, como elas estão pensando essas questões”. Então, essas eram as grandes discussões, e a mídia meio que se perguntava: a quem interessaria um “babado” destes? Então, se nós estávamos falando de música independente, [sentimos] que tínhamos muito direito de estar ali (na ABRAFIN), e nós entramos meio de “patinho feio” nessa história. Mas o Ivan é muito valente neste sentido. Então, nós entramos meio como o “patinho feio”, mas lá dentro (da ABRAFIN) a Feira foi reconhecida como um festival independente. E na realidade essa proposta veio num momento de transformação, e nós encontramos os parceiros para trabalhar democratização, acessibilidade, como difundir. Além disso, a ABRAFIN também foi se modificando por dentro. Então, quando as pessoas começaram a entender qual seria realmente o papel da ABRAFIN, ela foi se dividindo, um grupo que trabalha com a música independente mas que tem aquela coisa do headline.

5 – E a desfiliação?

Houveram reuniões na ABRAFIN onde as discussões eram muito enérgicas, com os festivais colocando suas questões. Como o Fora do Eixo veio com muita força, como defendia a entrada de vários festivais, veio a questão: o Fora do Eixo acha que devemos fazer música, vamos fazer o quanto pudermos, não interessa de que forma. Então, no primeiro momento é fazer. No segundo momento, nós vamos nos qualificar, nos organizar estruturalmente. E tinha uma parte dos festivais, os festivais maiores, mais tradicionais, que colocavam a questão de que se deveria fazer a música, mas se deveria ganhar dinheiro com a música. E o Fora do Eixo ainda era circuito, muito ligado aos festivais, mas também já era um movimento [de dimensões mais amplas], apesar de não se reconhecer [ainda] como um movimento, ele já era um movimento social. Então, essa discordância começou a ser permanente. A Feira, inclusive, estava dentro desta discussão. Porque desde a primeira edição, nós abrimos desta maneira: nós hospedamos, nós alimentamos, damos toda a infra-estrutura, colocamos a moçada para falar o

que precisamos ouvir, para trocar idéias, para fazer oficinas, e quem tiver a fim de vir aqui, [mas] nós não temos cachê. Então, é um momento de encontro dos grupos e nós estamos possibilitando para que a moçada chegue. Então, quem faz este esforço, está investindo, é um investimento, assim como em toda Feira, você vai pra lá vender o seu peixe. Então, nós apanhamos muito nisso [no início]. Daí, quando encontramos o circuito nós descobrimos: Ah, tem alguém que fala a nossa língua! Então, quando começamos a Feira, nós defendíamos que deveria haver grupos de todos os estados escalados. Então, não interessava se tinha um grupo com uma puta qualidade que venha de Pernambuco e um grupo que venha não sei de onde e que não tenha tanta qualidade assim. Nós queremos que sejam representados aqui o Piauí, o Maranhão, Alagoas, nós queremos todos representados. Então, num segundo momento, quando tiverem tido a oportunidade de tocar numa estrutura bacana, de desfrutar de uma produção organizada, daí, nós começaremos a fazer uma seleção mais pelo critério da qualidade estética. Mas no primeiro momento, a idéia era fazer com que as pessoas se cruzassem. E foi dentro da ABRAFIN que nós cruzamos com o Fora do Eixo. E aí, essas diferenças foram se acentuando dentro da ABRAFIN até que no último congresso houve uma separação de fato, foi aberta uma outra associação, e isso é importante pra cena, até porque todo o trabalho que foi feito (por estes festivais) não pode, de forma nenhuma, ser negado, afinal, eles abriram caminhos, possibilidades, foram bandeirantes mundo afora. Mas nós acreditamos num novo tempo e uma nova forma – que é como está estruturada hoje a Rede Brasil de Festivais Independentes (21 min 29seg).

5 – A Feira como um campus da UNIFDE, principalmente a partir do Intercâmbio de Saberes e do Entrepontos.

Desde que começamos a fazer a Feira, pensando como um evento maior, nós tínhamos a idéia de formar gente, formar profissionais, inclusive profissionais que nós pudéssemos dividir a responsabilidade no pensar, porque, a princípio, nós conseguimos pessoas para executar, mas nós não conseguíamos encontrar muito de pensar o evento mesmo, de criticar ações, em suma, de trocar mais idéias. Então, antes de pensar a Feira como um local de formação, nós trabalhávamos com uns agentes que nós chamávamos de “anjos”. Eram as primeiras experiências profissionais dos agentes. Eles chegavam com muita vontade de participar da Feira, mas não tinham nenhuma experiência. Então, nós colocávamos como apoio e eles ficavam acompanhando o processo (23min). Então, eles ficavam como “anjos” por dois anos, e no terceiro ano entravam já como assistentes, por exemplo. Daí, têm anjos hoje que são produtores junto com a gente. E têm os outros que ficaram somente como “anjos”, que seguiram outras profissões, mas que continuam muito próximos da gente. E, num certo momento, começamos a fazer duas ações: nós saímos pelas capitais do Nordeste, com as secretarias de cultura, com o SEBRAE, com as associações, fundações, os músicos, e anualmente fazíamos estas visitas convencendo estes agentes a formarem caravanas e virem para a Feira da Música. Nós fazíamos uma ação de conversar com os secretários de cultura, mandar ofício, chamar as bandas que nós sabíamos que tinham no interior e chamar todos para a Feira. E havia outros trabalhos que fazíamos, que quando chegávamos no interior nós víamos a carência na área [cultural] (24 min 30seg). Então, começamos a amadurecer o que seria uma ação mais concreta no interior, porque a moçada vinha para a Feira e ficava meio

perdida sem saber o que fazer na Feira, em qual palestra ir, e nós começamos a sentir que a mesma coisa eles sentiam quando nós organizávamos uma missão para outro estado, chegava num Porto Musical e ninguém sabia o que estava rolando, então, estava faltando um entendimento [do que estava acontecendo]. Então, no ano de 2010, nós pensamos na história que viria a se transformar no EntrePontos, porque precisávamos fazer uma ação no interior. Assim, nós juntamos uma equipe de produtores que já trabalhavam na Feira. Então, pensamos que seria interessante fazer intervenções em algumas cidades que já possuísem algum núcleo cultural, criar um laço com este pessoal, ir para o território deles, pedir licença, porque nós precisávamos estar ali, era a nossa coluna dentro do Estado, porque nós precisávamos ter um roteiro de circulação possível dentro do Estado. Então, nós escolhemos quatro cidades, cada cidade desta nós passávamos cinco dias e levávamos uma galera.

6 – Quais eram as cidades?

Quixadá, Crato, Itapipoca e Guaramiranga. Nós éramos sete orientadores, e nós dividimos em comunicação, técnica e produção, e nós levávamos sempre dois convidados “fodas”, nós chegamos a levar o David (da BMA), então o David tinha um trabalho com festivais internacionais, nós levamos o Pablo Capilé, levamos o Tales, levamos o Foca, levamos o Benjamim, que foi linda a participação dele, levamos o Amaudison Ximenes e o Rafael, um da Associação Cearense do Rock e o outro do Ponto CE, nesta época já como REDECEM. Então, era uma ação da Feira da Música, mas nós já íamos com os outros parceiros, então, [era] chegar lá e dizer: “estamos juntos dos festivais, nós somos todos acessíveis”. Então, tinha o Rock Cordel, o Ponto CE, o Forcaos, e nós queremos dizer pra vocês que nós precisamos fazer esta ponte. Então, havia pessoas querendo circular, querendo receber, e nós queríamos abrir este canal. Assim, passávamos cinco dias na cidade e finalizávamos com um evento realizado por eles mesmos, ficava um grupo conectado na internet e marcávamos de nos encontrarmos na próxima Feira. Assim, fizemos um circuito nas cidades e convidamos todos para a Feira, e eles aproveitaram muito mais os espaços da Feira, entenderam muito mais o que se passava. E assim, há cidades que respondem mais. Então, existem algumas cidades, tipo Quixadá, que não largaram mais. Assim, a moçada veio trabalhar na Feira e a “coisa” ficou acontecendo, e eles começaram a propor algumas coisas, e, neste ano, inclusive, eles fizeram a Feira de Artes de Quixadá, e nós fomos para lá, ver como estava a Feira, e estava massa, e o núcleo aproximou várias áreas, deu uma visibilidade para o trabalho, e a relação também se estreitava, mais eles vinham pra cá e mais nós íamos para lá. E eles começaram a receber as bandas e hoje são ponto de circulação, eles fazem shows por lá, as bandas que vem para cá vão para Quixadá, Guaramiranga, e começou-se a fazer uma rota serra/sertão. Fazia Guaramiranga/Quixadá/Fortaleza, e isso facilita demais para o músico, porque já está tudo estruturado, eles economizam, funcionando tudo naquele esquema “vem que nós te recebemos”. Nós alimentamos, rola a hospedagem solidária, o custo é chegar, porque aí você faz o show, a bilheteria é para as bandas, e começou assim. Depois, nós decidimos que era necessária uma ação deste tipo em Fortaleza, e nós escolhemos o território da Barra do Ceará, e foi demais, foi muito estimulante, porque quando nós finalizamos, o fim da ação deles era um festival de rock no circuito, e quando nós finalizamos, o grupo mesmo chegou e perguntou como poderia dar continuidade ao trabalho, eles não queriam parar,

achavam que tinham mais coisas a fazer. Nós propomos então que se abrisse um laboratório durante todo ano, já dentro da REDECEM, que se abrisse um edital onde participassem agentes da capital e do interior, nós iríamos selecionar um número e abriríamos um laboratório durante todo ano dentro dos festivais da cidade. E foi melhor ainda, porque nós ficamos de maio – da Mostra de Música Petrúcio Maia – até o Ponto CE – que é o último dos festivais. Ainda sobrou o Manifesta, e no final nós propomos a ida de todos para o Congresso Fora do Eixo de São Paulo (2011), nós fomos para o Congresso e ainda esticamos esse laboratório por mais um mês e nós pensamos que deveríamos fechar esse laboratório e fazer um levantamento para finalizar esse projeto, até porque foi bancado pelo BNB (Banco do Nordeste), então, nós finalizamos com um catálogo que nós vamos distribuir agora na Feira da Música como resultado do percurso desde o interior até aqui.

7 – Sobre a REDECEM (34MIN 18 SEG)

Na cidade, em nível de grupos, nós começamos com os festivais de rock, então estavam a Associação Cearense de Rock (ACR), o Ponto CE e a Feira. Depois, começaram a ser inseridos agentes também que não eram ligados a nenhuma associação. E o que nós propomos com a Rede Ceará de Música? Nós começamos com aquelas reuniões no SEBRAE, mas propomos logo que fosse em forma de pessoa jurídica, porque o SEBRAE trabalha com pessoa jurídica. Então, eram produtoras, associações e, neste sentido, houve uma junção desta rede, as primeiras reuniões. Mas também dentro da rede começou a questão do “o que queremos enquanto CNPJ”? Então, tinham alguns CNPJs que gostariam de se classificar como “com fins lucrativos”, e neste momento já começaram alguns conflitos. Então, não é que sejamos contra ganhar dinheiro, mas nós fazemos um trabalho político, um trabalho social, e não sei se estamos aqui preparados para ficarmos juntos desta maneira, até porque existia uma preocupação muito pontual aqui (Fortaleza). “O que vamos fazer para ganhar dinheiro na Copa”? E nós, pelo contrário, pensávamos: como nós nos preparemos e como vamos preparar os agentes para ocupar espaços na Copa de 2014”? Então, nós íamos sempre nos afastando. Portanto, a Rede Ceará de Música veio pra banda de cá, e começaram a se inserir os agentes que tinha interesse em participar da rede, que estavam começando a ouvir falar do circuito (Fora do Eixo), eles foram se inserindo e foi ficando uma rede meio “mistura de tudo”. Inclusive, a Rede Ceará de Música sempre teve uns problemas de personalidade (risos). Porque não era exatamente um coletivo. Então, quando o circuito veio para cá, ele pensava assim: “que coletivo diferente e esse”? Mas ele funcionava, porque nós, enquanto agentes, buscávamos resolver nossos problemas da seguinte forma: se o problema é nosso, a solução deve vir para nós, não só para mim. Então, eu não estava lá resolvendo o problema da PRODISC, nós íamos buscar (as soluções) juntos. Então, um dos fatores que impulsionou essa junção foi a Rede Musicativa. [Ela consistia] num aglomerado de festivais que foi conversar na secretaria de cultura do município, e eram festivais que atuavam em pontos diferentes da cidade, e queriam fazer ações prévias com jovens, e nessa época nós já entramos na campanha contra o craque, e depois a Feira foi convidada a fazer parte da Rede Musicativa. [...]

Por fim, a Rede Ceará de Música ficou sendo o coletivo para o Circuito Fora do Eixo. E essa atuação se dá muito a partir da sede da PRODISC. Então, as reuniões eram aqui, e desde o

começo nós sempre fomos muito organizados. Nós montamos um esquema administrativo competente para poder receber recursos federais, estaduais, municipais, emprestar CNPJ, se fosse o caso de emprestar para o projeto de algum parceiro, ajudávamos os outros a fazerem a prestação de contas. Então, como já éramos um ponto de articulação, as coisas aconteciam muito aqui dentro da PRODISC. E nós, enquanto esse coletivo, temos um núcleo que trabalha todos os dias juntos, que pensa os projetos, e temos essa característica diferenciada dos outros meninos – que trabalham de uma maneira muito pontual em cima dos seus festivais. Então, no fim das contas, o grupo que “malhava” mesmo, que conseguia colocar mais resultado para o coletivo todo, era a PRODISC. E depois viramos ponto de cultura do município, nós propomos isso para o município justamente em cima da formação, nossa proposta era a formação muito em cima de comunicação e uma coisa vai somando a outra. Então, nós estávamos com o ENTREPONTOS e aí o ponto de cultura foi aprovado, então, nós fomos juntando uma coisa com a outra, depois chegou a UniFDE, e essa coisa [formação] começou a ser organizada a nível de circuito também e no ano passado, nós estávamos trabalhando com o ENTREPONTOS dentro deste esquema de laboratório, nós abrimos o primeiro edital Intercâmbio de Saberes.

8 – Qual a importância de um projeto que agrega pessoas de outras localidades [projeto Intercâmbio de Saberes] para a construção de um festival com as características da Feira?

Foi impressionante! Na realidade, nós já estávamos emocionados com a experiência do ENTREPONTOS, onde fizemos um cruzamento, uma desterritorialização, porque juntamos todos fazendo estas vivências – tanto indo pessoas de Fortaleza para o interior como vindo pessoas do interior para Fortaleza. E nestas vivências nós experimentamos muito as hospedagens solidárias. Então, nós chegamos muito dentro da casa das pessoas e nós ficamos impactados com a maneira como todos tinham amadurecido neste processo. Então, quando começamos a falar sobre o edital, nós ficamos muito a fim de aprofundar esta experiência do que havia sido o ENTREPONTOS e colocar na Feira. Havia um risco nisso, que era colocar muitas pessoas novas no processo, até porque vinham as pessoas de coletivo “puro sangue” do Fora do Eixo para um coletivo híbrido como o nosso, que metade são colaboradores, metade são contratados, mas nós recebemos essa galera de coletivos de vários estados e foi um choque. De como deu certo, de como foi profundo, de como foi intenso, então, foi uma das “ressacas” da Feira mais arrasadoras, quando a moçada desapareceu, quando sumiram aquelas criaturas aqui da sede, era um “chororô”, era uma comoção, nós ficamos realmente muito tocados, porque era uma relação que é trabalho e ao mesmo tempo é vida.

9 – E como funciona essa relação que não distingue trabalho e vida na produção de um evento como a Feira?

É muito intenso mesmo. A gente fala o tempo inteiro nisso [no trabalho], mas você também está vivendo o tempo inteiro nisso. Então, você não cansa de viver (risos). Então, você não cansa de trabalhar. Você não cansa de trabalhar porque não cansa de viver. Porque você está vivendo uma coisa muito especial. Então assim, às vezes, nós precisamos dormir (risos). E como eles são muito jovens, parece que não precisam dormir, é tudo muito intenso mesmo,

então, alguém dorme um pouco e logo levanta, já está falando de alguma coisa, já teve uma idéia, já passou para o outro do coletivo que também estava acordado às 4 da manhã, então, já criou uma ponte que já se transforma em uma história. Então, é muito rápido que as coisas se propagam. E com essa intensidade, e nós reconhecemos que a Feira é um campo muito fértil para isso, cria-se um desejo nos outros agentes do coletivo de também curtir isso, de também fazer na sua casa isso, de também fazer no seu coletivo um festival. No ano passado, haviam várias [pessoas] do ENTREPONTOS que, por exemplo, ficaram “quicando”, fazendo vivências em outros festivais, iam para a Bahia, iam não sei para onde, passavam na CAFE-SP, porque é uma experiência realmente muito intensa. Então, foi realmente arrasador (Intercâmbio de Saberes) o resultado, nós saímos muito satisfeitos, a Feira cresceu muito, e por conta das duas coisas, do ENTREPONTOS e do Intercâmbio de Saberes, a Feira começou a ser mais leve, porque há mais gente empurrando esse negócio, se apropriando, então, eu não acho que seja à toa que, de repente, o circuito venha com uma proposta a vinte dias do evento dizendo “nós propomos isso” e nós respondemos “venham”. E isso faz parte dessa capacidade de se transformar, de acreditar.

10 – Clamor Manifesto – burocracia que trunca projetos culturais e financiamento parcial da décima edição da Feira da Música via crowdfunding (47 minutos).

Então, eu acho que essa burocracia, nós sabemos que ela existe e sabemos que ela é terrível, mas você precisa realmente, para entendê-la, dar de cara com ela e ficar imobilizado. Então, a questão da burocracia começa pelo seguinte: estava dentro, pelo menos na construção da Feira da Música, assim como nas outras feiras do Brasil, porque no ano passado nós estávamos dentro de uma coisa que era “Feiras de Música do Brasil”, então, não era só a Feira da Música, foi construída no ano anterior, politicamente, essas coisas das feiras de música. Então, era a Feira do Sul, era uma Feira do Centro-Oeste, era a Feira da Música, tinham quatro ou cinco feiras que estavam nesse processo político, então, nós fomos brigar com o Ministério [argumentando] que “nós somos feira, sim, [mas] nós temos outras características de evento”, e politicamente foi costurado um recurso que sairia. Então, nós entramos no ano de 2011, depois de uma costura de quase um ano em 2010, certos de que haveriam recursos e planejamento para a saída destes recursos. E nós sabemos que é o trâmite de um convênio. Então, chegou janeiro, fevereiro, março e o convênio não se concretizava, nós não conseguíamos resposta. E é muito difícil você realizar um convênio, é muito lento, porque a maioria das coisas são feitas por licitação, e a licitação é uma cruz, é um calvário até que se consiga concretizar. Então, a data do evento foi se aproximando e nós começamos a ficar muito apavorados. Porque tudo o que foi construído em 2010 foi caindo. Não era através do convênio da Feira Música Brasil, então, foi se colocando um monte de “não é mais possível fazer por isso e nem por aquilo”. Junto a estes fatores, entrou o decreto (LDO) de que não se poderia mais fazer convênios com ONGs. Então, nós fomos orientados a fazer ou pela prefeitura ou pela secretaria de cultura do Estado. E nós fomos recorrer à secretaria de cultura do Estado, que se colocou completamente à disposição, e nós começamos a caminhar neste sentido, mas o tempo era muito reduzido. Então, a secretaria correu enormemente para fazer todas as coisas do Ministério da Cultura, e cinco dias antes da Feira, quando o Ministério foi fazer o aporte e vai fazer o repasse, eles fazem um rastreamento nas contas do Estado, e tinha

uma secretaria [Agência de Desenvolvimento do Estado do Ceará e a Secretaria de Turismo] que estava inadimplente. Então, exatamente às 17h de uma quinta-feira de agosto de 2011, nós recebemos a ligação do Ministério dizendo: “olha, nós temos até amanhã para que a secretaria quite a inadimplência”. E foi muito difícil, nós tivemos reuniões com a comunicação do governo, acionamos pessoas, mas era impossível burocraticamente o Estado resolver isso em um dia. No sábado, nós fizemos uma reunião com a galera para dizer: “olha, não vai dar mesmo, caiu, nós vamos ter de cortar uma série de coisas e não sabemos exatamente o quê”, e nós saímos cortando várias coisas. Então, “não vamos construir o pavilhão da rodada de negócios”. E começou a doer muito, porque nós tínhamos construído isso [o projeto da Feira] durante o ano inteiro. E nós teríamos de cortar um palco, distribuir as bandas em outros palcos, refazer a programação toda, vão ser pedaços de farpa para tudo quanto é lado. E então, nós concluímos isso: “vamos pegar o palco instrumental e colocar [os artistas] nos outros palcos que dispomos, e então vamos eliminar o som, luz e toda a equipe envolvida para diminuir a dívida, porque já era dívida, em pelo menos cinquenta por cento”. E nós fomos cortando tudo o que dava. E depois de definirmos essas coisas internamente, nós ligamos para os fornecedores, falávamos que teríamos de tirar um palco, porque não vai dar para entrar na Feira sabendo que é uma dívida que nós não sabemos como iremos conseguir pagar vocês. E depois que fizemos essa reunião, que ligamos para os fornecedores, a galera entrou com a idéia de fazer o Clamor Manifesto, e nós estávamos muito emocionados com isso, foi principalmente o pessoal do intercâmbio [de saberes, projeto de vivência do Fora do Eixo], e eles estavam super envolvidos, então eles tomaram a idéia de fazer esse vídeo, vamos entrar no Catarse, vamos fazer esse movimento, eles estavam muito emocionados, eles queriam expressar como estavam revoltados com aquilo, e nós colocamos [no vídeo] que outros já tinham passado por aquilo, que nós sabíamos que isso fazia parte do nosso ofício, passar por uma dificuldade dessas. Então, eles gravaram aqui mesmo nesta varanda [da CAFE – NE, em Fortaleza] o Clamor Manifesto e organizaram para entrar no Catarse. Nós sabíamos que com o tempo que nós tínhamos, nós não levantaríamos muitos recursos, mas a ação, simbolicamente, já estava valendo, porque era uma expressão da moçada, foi uma energia que eles jogaram nisso e nós resolvemos assumir, vamos levar para os palcos, vamos fazer uma divulgação como uma forma de [expressar] nossa indignação diante da frieza [da burocracia]. Porque não pode e pronto! E você liga dizendo “pelo amor de Deus, quem vai se responsabilizar por isso”? E ninguém se responsabiliza por isso. Nem o Estado e nem a Federação. Morreu Maria Preá, não dá mais e pronto, acabou-se! Então, quando eles estavam terminando de fazer o vídeo, os fornecedores chegaram e colocaram pra gente: “olha, nós não deixaríamos o palco não acontecer. Nós fazemos essa Feira há dez anos, ela também é nossa, outro ano haverá outra Feira, então, está tudo em cima, vamos pra frente” (58min 30seg). E nós ficamos muito emocionados com isso, como as pessoas chegaram junto, várias pessoas da equipe ligaram e disseram: “aquilo que nós combinamos de dinheiro, esqueça. Estamos aí, não há compromisso comigo de forma nenhuma”. Então, isso nos deixou muito fortes. Nós entramos na Feira sabendo de um prejuízo por volta de R\$ 80 mil, mas como nós ganhamos nessa Feira, como nós ganhamos nessa Feira, como nós crescemos, então, foi lindo mesmo, foi muito intenso, vieram muitas pessoas do circuito para a Feira também, e nós terminamos a Feira maiores, mais ricos, mais afetuosos. Então, nós saímos de lá aprendendo o seguinte: nunca mais poderíamos fazer uma Feira como antes, que o compromisso era dali pra mais.

11 – Diferenças entre as gestões Gil-Juca e da Ana de Holanda.

Eu acho que foi construída, na gestão Gil-Juca, um sentimento dentro do MinC, de base, que ele não vai mudar assim simplesmente com a entrada de outra gestão, [afinal], foram oito anos. E até os que saíram da gestão estão espalhados entre nós, eles têm uma consciência muito maior do que é estar dentro do Estado e voltam para ser agentes como nós. Então, esse entendimento está no nosso meio muito mais fortemente agora. Não há comparação o que era o MinC antes e depois da gestão Gil-Juca. Houve uma aproximação muito grande, o acesso foi muito ampliado e essa ampliação se deu para todo o Brasil, no interior principalmente. E para retroceder não é tão fácil assim. Você até tira, mas vai ter uma dificuldade para esse negócio morrer de fato. Com a Ana, eu acho que houve um esfriamento nessa euforia, na credibilidade mesmo, nas intenções, então, do ano passado mesmo (2011) para cá, o que foi estruturado dentro do Ministério ela [Ana de Holanda] deu uma sacudida. Então, falta objetividade, nós não vemos objetividade nas metas que nós trabalhamos durante estes oito anos. Diante do que foram os oito anos, nós fizemos um prognóstico. Então, houve um desmonte de determinadas ações, os próprios pontos de cultura, e nós precisamos voltar com isso, todos os setores estavam muito azeitados nessa corrida, porque estava dando certo mesmo, então, houve uma desarticulação. Mas também houve uma reação muito forte. Essa já não é mais a classe que foi pega há oito, dez anos atrás e que não falava nada, que estava absolutamente desarticulada, um Ministério que não existia, uma coisa elitista. E essa articulação das redes é muito importante para isso, porque é praticamente um ministério paralelo que pensa o Brasil, que pensa os jovens, que pensa as relações, e eu acho que para o ministério, para qualquer ministério, esse movimento da sociedade é muito benéfico, porque ele recebe propostas, não é mais um ministério que tem de ficar pensando sozinho, debaixo de quatro paredes, de cima pra baixo, ele pode simplesmente viabilizar boas ações que são pensadas o tempo inteiro, então, é uma galera inteligentíssima, emocionalmente e culturalmente envolvida, e que está dando um monte de projetos de bandeja, e que são baratos [para executar], nós fazemos muito barato, muito mais barato do que o Estado, a nossa capacidade de realizar, a nossa agilidade com que fazemos as coisas, ela é muito mais barata para o Estado, então, eu não vejo saída para o Estado a não ser entender, aceitar e conviver com a sociedade, porque essa contribuição do próprio circuito para esse pensamento todo, para esse movimento, ele não tem retorno, não tem volta, não adianta não querer ver, ele é e está muito forte no Brasil e na América Latina e lá vamos nós. Esse é um momento muito importante para nós e para a nossa cidade, ter a Feira recebendo esses crânios.

ANEXO D – Entrevista com Tales Lopes – Último presidente da ABRAFIN e gestor da Casa Fora do Eixo Minas

1 – Rede Brasil de Festivais – O início com os “grandes festivais”, a primeira gestão (Nobre-Capilé), a segunda gestão Fora do Eixo (Talles-Ivan) e a desfiliação.

Na verdade, para podermos pensar esse desenvolvimento da ABRAFIN, ele está muito conectado a este desenvolvimento no Brasil dos movimentos culturais nos últimos anos. Se nós pegarmos um pouco a própria fala do Pablo, quando ele fala do processo de

desenvolvimento do Fora do Eixo, eu acho que dentro da ABRAFIN e dentro dos festivais nós acabamos vivendo algo um pouco parecido. O que nós tivemos? Nós tivemos dois fenômenos que foram muito importantes para o nascimento disso. De um lado, nós tivemos o surgimento de diversas novas tecnologias que levaram ao enfraquecimento das estruturas da indústria fonográfica tradicional. Aquilo, de certa forma, abriu um horizonte. Nós sempre tivemos pessoas lutando no Brasil para o desenvolvimento desta chamada música independente. Nos anos 90, com o surgimento do Abril pro Rock, a gente tem um festival ali que nasce e apresenta ali com o Mangue Beat e o Abril pro Rock uma conexão que, de certa forma, pauta principalmente produtores que não estavam no eixo Rio-São Paulo sobre uma relação muito viva entre se desenvolver um festival de música autoral local e isso ser potencializador para essa própria cena autoral local. Então, a gente começa a ver uma série de experiências de festivais que vão surgindo no Brasil, então, Goiânia tem uma relevância muito grande com o Goiânia Noise, o Bananada, ali na segunda metade dos anos 90, tem um Porão do Rock, surge o Demo Sul em Londrina, e vão surgindo alguns festivais que estavam sendo produzidos por estes, de certa forma, “heróis locais da música independente”. Com a crise das gravadoras, aumenta o estímulo destes independentes para repensar numa constituição alternativa, já que aquele modelo muito hegemônico e muito forte, e por ser muito hegemônico e forte, asfixiava, ele mais fraco arejava um pouco o ambiente para as pessoas poderem ousar e poderem pensar para além dele. E, ao mesmo tempo, nós tínhamos uma experiência do Governo Lula que começava, já ali em 2004-2005 – época da I Conferência – a dar sinais muito fortes de uma movimentação de organização da sociedade civil e de processos mais participativos dessa sociedade civil organizada. Então, a ABRAFIN nasce muito desse contexto. Nós vínhamos desse histórico de desenvolvimento de um modelo de festival independente no Brasil, a gente tinha esse ambiente político favorável para a organização dos setores – dentro da cultura e fora dele -, e tínhamos uma crise da grande indústria que permitia as pessoas pensarem e ousarem construir alternativas para além daquilo. Então, a ABRAFIN nasce desse novo contexto, num primeiro momento juntando dezesseis festivais – onde haviam alguns mais antigos, com maior tempo de organização –, e você já tinha também ali, naquele momento, festivais desta nova geração, já tinha a presença do Calango, que já tinha três edições, e que no ano de fundação da ABRAFIN, já tinha feito um grande festival, que tinha chamado a atenção da mídia nacional, e você tinha também festivais novos, com uma edição, mas que já estavam se conectando com esse novo ambiente como o Varadouro (Rio Branco), o festival Do Sol (Natal), o próprio festival Jambolada (Uberlândia), que nós fazemos em Uberlândia. Então, num primeiro momento havia aquele desafio de conectar as pessoas. O desafio de conectar estes festivais, e que estes festivais pudessem desenvolver pela primeira vez esse setor independente, principalmente atuando na área de circulação destes artistas, não na área de produção fonográfica, que já tinha tido uma experiência um pouco anterior com a ABMI com os selos, mas sim este processo de formação de público ampliado, de circulação, era uma primeira experiência de um trabalho feito coletivamente, associativo. E isso ajudou muito a potencializar esta plataforma dos festivais independentes como uma plataforma pro desenvolvimento destas cenas locais. A consequência disso foi que depois do nascimento da ABRAFIN a gente começou a ter um crescimento ainda maior do número de festivais independentes pelo país inteiro. E aí, na primeira eleição e mudança de gestão, você colocou na sua fala que o Fora do Eixo entra

quando eu e o Ivan assumimos, mas na primeira gestão o Pablo era o vice-presidente, eu assumi a secretaria, a Marielle assumiu a diretoria de comunicação, então, ali nós já começávamos a ter uma troca muito forte destes novos festivais com a própria gestão da entidade, e em determinado momento, quando chegamos no final de 2010 e início de 2011, começa a ficar claro que aquele processo inicial de somente juntar os festivais num grande calendário nacional e ter uma ação que fosse somente afirmação da plataforma já não estava dando conta desse universo que tinha se expandido muito. Neste momento começam a surgir as experiências de articulação dos circuitos regionais, que seria possibilidades de se construir plataformas de gestão, de organização, de produção e troca de tecnologias que não ficariam no escopo de uma entidade nacional, mas que dariam conta de territórios regionalizados, daí, surge o circuito mineiro, o circuito paulista, o circuito nordeste, o circuito sul, o circuito amazônico, e começa a se apontar para a construção destes circuitos regionais e a gente começa a entender que aquele modelo mais corporativo, mais classista, ainda do século XX, um pouco meio sindical-classista – um grupo de pessoas que estão aqui dentro onde devemos lutar pelos interesses dos que estão aqui dentro. Então, tinha ainda um pouco essa casta corporativa. E a gente entende que por tudo o que o Brasil está vivendo, por existir um ambiente que começa a ter um desenvolvimento de redes culturais muito articuladas – os pontos de cultura, o cineclubismo, o Fora do Eixo –, era muito importante que a entidade também começasse a olhar para a sua maneira de organização também de outra forma. E aí, nasce a idéia de uma descentralização dentro da entidade. A princípio, o conteúdo foi aplicado para dentro da estrutura da própria ABRAFIN, e a aplicação deste conteúdo para dentro da estrutura da própria ABRAFIN é que gerou o que ficou conhecido como o “racha”, mas o que de certa forma evidenciou dois projetos diferentes, um projeto onde olhávamos para a ABRAFIN igual ao período de sua fundação (2005), nesta perspectiva classista, e outro projeto que queria avançar para uma outra estrutura mais descentralizada de rede, e ali nós temos a cisão, e com a cisão, de certa forma, nós encontramos um ambiente mais confortável para poder dar sequência ao que era o planejamento da própria gestão (Ivan-Tales) da ABRAFIN, e aí vem a rede Brasil de festivais para poder dar conta disso.

2 – As três frentes de trabalho da ABRAFIN 2.0 (formação, diálogo com América Latina e rede Brasil de Festivais) e a expansão da rede (a ABRAFIN possuía 44 festivais e a Rede Brasil já é lançada com 107 festivais).

Quando chega no final de 2011, nós já tínhamos, pelo trabalho de mapeamento realizado no Brasil, nós já tínhamos identificado que havia uma demanda muito grande de festivais para compor esta rede e que estavam fora. Inclusive, foi uma discussão muito forte e que talvez tenha sido a discussão mais emblemática da separação, foi sobre o processo de entrada de novos festivais. Nós tínhamos um grupo que queria a manutenção das três edições [antigo estatuto da ABRAFIN que tinha como um dos pré-requisitos para a filiação o festival ter sido realizado pelo menos por três vezes consecutivas] e, além disso, parar um período de receber novos festivais por que precisávamos dar conta de quem estava ali dentro. E nós entendíamos assim: já que existe uma estrutura muito grande, com vários festivais mapeados, o papel da entidade seria muito mais de dar suporte para estes que estão nascendo. A gente chegou até a brincar, tipo, “se fode três anos aí, se continuar vivo, pode entrar”. A gente tem uma estrutura

de troca de tecnologias e de processo colaborativo, que no primeiro ano é mais importante ainda estar próximo. Então, nós já tínhamos um mapeamento, e durante todo o primeiro semestre foi um período muito dedicado à consolidação destes circuitos regionais. A consolidação dos circuitos regionais trouxe esse número de 107. Na verdade, nós acreditamos que muito rapidamente esse número deve passar dos 200, porque nós sabemos que muitos festivais ainda não estão dentro dos circuitos e que muitos vão surgir estimulados pela própria idéia da rede. Então, com os calendários regionais consolidados, nós pudemos partir para o lançamento da Rede Brasil de Festivais, que já era um pouco o anúncio do texto do ABRAFIN 2.0 no final do ano passado.

ANEXO E – Entrevista com Felipe Gurgel, músico, jornalista e membro do comitê-gestor da FMF em 2010 e 2011.

Felipe Gurgel

Eu trabalhei na edição 2010 e 2011, eu trabalhei de janeiro, da abertura das inscrições, até meados de julho do ano passado. Eu trabalhei na pré-produção do evento. Eu costumo dizer que eu tenho uma relação com a Feira da Música de público a agente da cadeia produtiva. Porque quando a Feira começou, em 2002, eu gostava de música, tinha banda, mas era por hobby mesmo, não pensava em ter uma carreira independente. Estas discussões (que rolam na feira) não vigoravam ainda. Os primeiros painéis da Feira ainda estavam muito ligados aquela questão dos direitos autorais, muito voltados para o mercado mesmo, ainda não tinha aquela coisa do ativismo, do cooperativismo (perguntar para o Ivan sobre estas mudanças). Então, assim, as primeiras feiras (2002, 2003) eu participei como público mesmo. Eu nunca tinha visto um evento naquele formato, tanto que o Ivan fala que é a pioneira deste formato. A história da Feira, eu não sei se tu já falou com o Ivan, ele tinha vindo da (Womex), da Espanha, depois ele escreveu o projeto, inscreveu na lei de incentivo estadual, lá no Ceará, e foi atrás de recursos. Então, assim, eu conheci primeiro como público, e depois quando eu já tinha começado a trabalhar no Jornal o Povo, porque eu cobria a parte de cultura, mas 80% das matérias que eu fazia era música, eu comecei a cobrir o evento, em 2004/2005, aí, depois eu retomei minha carreira de músico e também toquei, acho que na edição de 2008, com o Garfo, em 2007, por exemplo, eu era assessor de um site de música e nós inscrevemos um painel e eu era mediador deste painel, então eu passei pela feira como mediador de painel, em 2009 eu participei da rodada de negócios como assessor de imprensa.

E como funcionava a rodada de negócios? 3 minutos (mais ou menos)

Por exemplo, a minha participação é a seguinte: eu me inscrevia e eu recebia várias bandas interessadas no meu serviço como assessor de imprensa voltado para as bandas, para divulgar o trabalho deles. Então, o cara falava assim, por exemplo: eu estou com () daqui a três meses, então, quanto sairia um mês de divulgação contigo? Então, a rodada de negócios para mim funcionava neste sentido. Eu cheguei a participar de rodadas em 2008 e 2009, tanto como músico, no caso de 2008 com o Garfo, tanto que na Rodada de 2008 eu estava lá como músico e consegui fechar um contrato com o festival Mundo, de João Pessoa, e em 2009 com

a assessoria de imprensa. No caso da assessoria de imprensa, as pessoas mais sondavam, mas através de contatos que eu fiz ali na rodada de negócios eu consegui emplacar outros trabalhos como assessor de imprensa, porque em 2008 até 2010, eu fiz muito trabalho, principalmente lá no Ceará, de artistas independentes que escreviam projetos em editais, conseguiam a verba para a assessoria de imprensa dos seus projetos e me contratavam para eu fazer. Então, eu entrei também neste circuito de divulgação de artistas independentes como jornalista. Então, na rodada de negócios eu fiz contatos neste sentido.

Como funciona a curadoria 4m 55s

Primeiro como músico. Quando eu fui participar da Feira como músico, eu já entendia que a Feira da Música não era um evento meramente de exibição, de shows, mas principalmente um evento de contatos e de emplacar oportunidades. Então, eu já inscrevi a banda com essa mentalidade, com esse propósito, e, a princípio, desde sempre, eu já entendia porque eles não pagavam o cachê. Eu entendo alguns músicos cobrarem isso, porque a Feira é um evento grande, porém todo aberto, gratuito, mas é um evento grande, feito com muitos recursos públicos, então, alguns músicos, principalmente os mais tradicionais, que precisam daquele dinheiro para pagar as contas. No meu caso, existe uma certa comodidade, porque eu tenho uma outra carreira, a de jornalista, e nem sempre tirei todo o meu sustento, pelo contrário, das vezes que tirei alguma renda, foi uma renda bem complementar em relação ao meu trabalho de jornalista. Como músico, eu me inscrevi e já tinha uma mentalidade neste sentido, de ir pra lá para fazer contato, o show é somente uma parte da minha participação na Feira. Então, quando eu fui fazer a assessoria de imprensa do evento, que foi depois quando eu saí do jornal O Povo, eu passei um ano como assessor de imprensa da secretaria da cultura, então acumulei vários contatos neste circuito cultural, e aí comecei a fazer para a feira. Então, quando eu ia elaborar o release (2010), eu já sabia que era um evento que não era só para mostrar os artistas, porque já tinha um conceito particular de emplacar oportunidades, de trazer alguns agentes do mercado musical, da cadeia produtiva que não passam por Fortaleza de uma forma habitual, eu já tinha isso em mente, e é uma dificuldade muito grande que um evento como a Feira tinha antes, isto é declarado pela Valéria e pelo Ivan, eles falavam que toda a vida que a gente tinha de contratar uma assessoria de imprensa, eles tinham sempre aquela expectativa, “quem vai ser o headline” da Feira este ano? Vai ser o Fagner, vai ser alguma outra grande atração? Porque é isso o que emplaca pauta na mídia, e eles nunca quiseram emplacar a Feira na mídia através deste gancho, eles quiseram emplacar o conceito da Feira, como um evento de promoção de oportunidades para os artistas independentes, a Feira como um outro olhar para o mercado, que não é o mercadão, então eles sempre tiveram esta intenção. Porque, normalmente, pelo fato do evento ser grande, eles pensavam assim: devemos contratar uma empresa para fazer o trabalho de assessoria da Feira porque é um evento grande. Mas é um evento grande que tinha um conceito diferenciado dos festivais que contam somente com a exibição de shows. Então acabamos nos afinando muito neste sentido, nos dois anos em que trabalhamos juntos.

E como funciona a curadoria das bandas. (participou da curadoria das bandas nacionais junto ao Ivan, José Flávio, Miranda).

Desde 2010, eu já fazia parte do comitê gestor da Feira, que é uma espécie de comitê organizador do evento, ou seja, várias pessoas que trabalham dentro da Feira em algumas posições estratégicas (assessoria de imprensa, o coordenador de estrutura do evento, o coordenador da parte do encontro, dos debates, o coordenador de programação), eles fazem parte deste comitê gestor que é um comitê para pensar algumas decisões como, por exemplo, “como vamos fazer a curadoria este ano”? “quem nós convidaremos”. Em suma, é um comitê para tomar algumas decisões estratégicas em torno do evento. Então, desde o princípio, eu já entrei participando do comitê. Além de fazer o trabalho prático de assessoria de imprensa, eu tinha este trabalho de debater com o resto da organização sobre o evento. Como acontecia? Em 2010, por exemplo, eu sugeri alguns nomes para a curadoria, (não vou lembrar, talvez o Roger, de Recife), alguns nomes foram aceitos e outros não, às vezes o cara não pode ir para Fortaleza naquele período. Então, em 2011, o que aconteceu? Tinha a produtora do festival MIMO (de Recife, que não está mais no circuito da Abrafim, ela saiu nesta levada da polêmica de Pernambuco no último congresso fora do eixo), e a produtora do festival Mimo estava na curadoria (mais Ivan, Miranda e José Flávio), sendo que a produtora não pôde vir de última hora, e eu acabei ficando, era um trabalho remunerado, eu já tinha minha remuneração de assessoria, mas era um trabalho a mais, no feriado, dia e noite. Então, a gente se reuniu na PRODISC e passou a ouvir o material. Como são quatro perfis de curadores, eu conheço um perfil de artistas diferente do que o Ivan conhece, diferente do que o Miranda conhece e diferente do que o José Flávio conhece. Claro que têm alguns artistas que os quatro conhecem mas, por exemplo, às vezes ouvíamos algum artista e ficávamos em dúvida: “Poxa, será que este artista é bom para a Feira”? Mas às vezes eu já tinha assistido ao show. Normalmente, quando um dos quatro curadores já viu o show, a banda já tem meio caminho andado para ser inserida na programação, porque você já conhece se a banda tem qualidade ou não ao vivo, o peso da performance ao vivo é importante. E se um dos curadores já conhece, isso influencia muito. Por exemplo, tinha uma banda que foi selecionada mas não pode ir para a Feira 2011, foi o Bexiga 70, uma banda instrumental, a gente gostou muito do material, mas eles só entraram porque o José Flávio conhecia, já tinha visto ao vivo e falou que poderia chamar a banda, que era muito boa, e eles só não foram porque eram muitas pessoas, a ajuda de custo não cobria, eles tinham de fazer uma turnê pelo nordeste para poder viabilizar uma viagem destas. Então, há a questão da viabilidade. Às vezes a banda é boa, são apenas três caras, veja o caso do Macaco Bong, por exemplo. Não tem frescuras com hotel, e a Feira está a cada ano mais afinada com a perspectiva do Fora do Eixo, então, isso é uma realidade também, você conseguir chamar bandas viáveis, que se encaixem no esquema colaborativo. O engraçado é que nesta última curadoria nós chamamos também o Azimuth, mas são músicos tradicionais e acabaram não vindo também porque não tinha um cachê bom. Também tem essa, né? A gente faz uma primeira seleção e vemos a viabilidade. Às vezes, a ajuda de custo não cobre, a Feira não é aquele evento tradicional, que se propõe a cobrir os custos de deslocamento do artista mais o cachê. Você tem de sondar se o artista está mais afinado com o conceito da Feira, porque, de repente, ele não vem somente para fazer o show, mas ele também vem para participar da rodada, para participar dos debates. Às vezes, pensamos assim, como o Bruno (Macaco Bong) que já veio fazer show com o Macaco e já deu oficina também. Também há a questão política. É uma feira promovida com recursos públicos, que se propõe a ser nacional, mas também tem de ter uma representatividade regional. Então, por exemplo, se ouvimos

alguma coisa do Piauí ou de São Paulo ou do Rio que não agradou, mas pensamos: poxa, não seria bom colocar algum artista do Rio, então ouvimos novamente o artista do Rio. Tem o caso de Minas. Na primeira vez, nada que escutamos de Minas agradou muito. Mas escutamos novamente, porque Minas é um estado forte, representativo (no contexto dos coletivos do Fora do Eixo e da Rede Brasil). O Piauí, por exemplo, é do lado, então devemos integrar os agentes do Piauí também. Então, tem também esta questão. Não é somente o mérito artístico, a arte pela arte. Tem esta questão da política também, a gente tem esta noção que está sendo bancado com recursos públicos (geralmente entram recursos federais), então, tem de contemplar os outros estados da federação. Eu concordo bastante com o Ivan (e ele é o cara da curadoria, que criou o evento, o conceito), quando ele bate no aspecto de que devemos ter representatividade regional. Na curadoria passada, eu era o meio termo. Eu olho bastante para o mérito artístico, mas também olho para a questão da representatividade. O José Flávio, por exemplo, é um cara que olha muito para o mérito artístico, é um cara de São Paulo, crítico da Bravo, e não quer saber se a banda tem vinte pessoas e não vai dar para viabilizar. Então, neste sentido, o critério é bem definido. Então, é legal porque equilibra. E é muito engraçado que nós passamos três ou quatro dias ouvindo o material. No quarto dia, a gente desenha o esboço da programação antes de entrar em contato com as bandas e ver quem vem ou não. Daí, deixamos alguns suplentes, mas mesmo assim, e isso eu acho curioso, muitas bandas ficam sentidas, é um problema de ego muito intenso.

Sobre o cachê. 20m 10s

A questão é particular, né? Por exemplo, eu poderia estar dentro da organização da Feira ainda e defender o cachê, e isso é tolerado lá dentro, eu poderia falar, “poxa, eu defendo, nós devemos fazer o cachê”, mas existem as pressões ali no âmbito. É necessário ver o quanto de recursos já foi captado, se há possibilidade de pagar o cachê, e se for pagar o cachê, o que o evento perde estruturalmente. Por exemplo (é hipotético), um palco custa 12 mil reais, se eu não tivesse este palco, quando conseguiríamos deste recursos para alocar para os artistas? Então, existem todas estas questões, e acho que discutimos muito elas dentro da organização. É difícil agradar a todo mundo, né?

O crowdfunding, a longo prazo, pode vingar como nova alternativa de financiamento para os festivais de música? 22m

Eu acredito no crowdfunding, mas eu acho que ele tem que ser colocado em prática, numa perspectiva para captar recursos para um evento, de um modo diferente de como foi feito com a Feira neste ano. Eles foram surpreendidos. Como o evento é todo bancado com recursos públicos, depende muito do quadro político. Por exemplo, a ministra da cultura era nova, porque o Gil e o Juca eram diferentes. O secretário de cultura do estado também tinha mudado. Apesar de ser o mesmo grupo político, porque o governador foi reeleito, mesmo assim muda. Aí, quando muda o secretário alguns processos dentro da Secult não funcionam direito, que é um problema político que temos no Brasil. pouca política de estado. Quando outro grupo político assume aquela secretaria, você tem uma mudança de dinâmica e de organização que acaba prejudicando o financiamento da organização dos projetos, acaba penando muito, porque nós temos uma política de gestão, imediatista, como o país é

imediatista, um país muito pouco planejado. E eu acho que o crowdfunding precisaria de planejamento e sensibilização do público em relação ao conceito de um evento. Se um evento quer ser bancado em parte pelo seu público potencial, ele precisa de uma comunicação muito clara com o público meses antes dele acontecer, porque qual foi o problema da feira também? O prazo para a captação do dinheiro da galera era até 31 de agosto, sendo que muita gente não entende que o evento precisa de dinheiro depois que ele passou. Ele deveriam captar numa situação diferente, porque ali foi meio no desespero mesmo. e eu acho uma alternativa mais eficiente se for a longo prazo. Se você tem um evento como a Feira, que acontece em agosto, se você tem um crowdfunding de maio até julho, por exemplo, uns três meses captando, eu acho uma boa, porque maio é uma fase onde as bandas já estão inscritas e selecionadas e as pessoas já vêem um evento se materializando. Em maio acontece as seletivas das bandas de Fortaleza, então as pessoas já têm idéia. E você também tem de ter uma assessoria de comunicação que seja muito clara, tem de convencer o público do porquê contribuir. Porquê aquilo não é só um ato de caridade. Naquela situação passou um pouco disso. Foi dramático, muito passional. Eu não digo que foi errado, mas acho que o argumento tem de ser outro, menos passional e mais de convencimento do público mesmo. E deve ser feito com antecedência.

A experiência pessoal com o projeto Entrepontos e o projeto Intercâmbio de Saberes. **27m 29s**

Eu participei do Entrepontos tanto em 2010 como em 2011. Eu era o facilitador da () de comunicação do pessoal lá do Ceará. Porque assim. O Entrepontos começou em quatro cidades do interior do Estado (quais?) em 2010, ele tinha inscrições gratuitas e nós realizávamos oficinas de comunicação voltada para os eventos culturais, de produção e de técnica de palco e de infraestrutura de eventos, tudo isso voltado para a produção cultural, sempre vinculada à realização da Feira da Música. As pessoas que iam sendo formadas pelo Projeto Entrepontos, eles em 2011 (os que quiseram continuar a formação), passaram por uma experiência chamada laboratório Entrepontos, onde eles participavam em funções de assistência, sempre atrelada ao responsável, à produção da Feira da Música, e de outros eventos parceiros da Feira da Música, como o Forcaos, o Ponto CE, como a Mostra Petrucio Maia (seletiva local para a Feira da Música). A experiência que eu tive foi muito boa, mas eu vi um problema no meio do processo. É muito complicado você equilibrar o *time* da produção de um evento que normalmente, quem são os responsáveis pelo setor de programação, de infraestrutura, de comunicação, geralmente são pessoas um pouco mais tarimbadas. Então, às vezes, as pessoas que estavam no Projeto Entrepontos e que estavam numa função de assistência, elas tinham de pegar o ritmo dos responsáveis, sendo que elas estavam num processo de aprendizagem. O cara, para acompanhar bem, deveria estar muito interessado, e paralelamente, fora da correria do evento, ele deveria estar estudando alguma coisa sobre produção. Então eu achei o tempo muito apertado para a formação dos novos produtores. Por outro lado, achei interessante, porque de uma certa forma ou de outra, nós não produzimos eventos aqui no Brasil na área da cultura de uma forma ideal. Porque sempre a captação de recursos é difícil, e a captação de recursos sendo difícil, já causa um efeito dominó. Todo o resto fica em cima da hora. Então, eu acho que, por um lado, eles tiveram um contato muito

interessante com a realidade da produção cultural, que é feita mesmo no aperto e na correria em vários casos. O que a Feira faz no contrapé disso é que ela estabelece uma data com muita antecedência de que o evento será realizado na segunda quinzena de agosto de cada ano. Então, ele impõe uma pressão do prazo para fazer as coisas, e isso facilita um planejamento. Logo, a Feira é um evento que, apesar de estar tudo acontecendo ao mesmo tempo agora, como é o lema do Fora do Eixo, ele tem um planejamento que eu julgo interessante. Eu já trabalhei em outros eventos culturais que não têm a metade da organização da Feira.

A diferença da Feira para outros eventos de música que ele já trabalhou.

No Ceará, um outro evento de grande porte que eu participei mas não trabalhei na organização, mas já cobri pelo jornal (O Povo) e foi quando eu comecei a ter a percepção de como funcionava a organização de um evento, foi o Ceará Music, que eu cobri como jornalista, que é um evento bem comercial, grande, enorme, que hoje em dia só tem tamanho, porque a programação é sempre aquela mesma coisa. Eu comecei a entender a realização de um evento de grande porte antes de eu começar a trabalhar na organização da Feira quando eu era repórter do Jornal O Povo (2004-2007). Então, assim, quando eu trabalhava como jornalista, eu tinha contato com a assessoria de imprensa do evento, então a gente começava a entender como organizava-se um evento daquele tamanho. O Ceará Music, como é um evento muito comercial, tem muitos recursos privados. Eu olhava para aquele negócio e eu pensava assim: “eu nunca quero trabalhar num evento desses”. Eu achava muito desorganizado, achava que algumas pessoas estavam sobrecarregadas. Então, esta questão de alguns organizadores ficarem sobrecarregados, eu acho que é quase todo evento de grande porte, sendo um evento de música ou não. Eu vejo muitos eventos grandes onde as pessoas que estão em posição estratégica ficam loucas. E eu acho que isso vale para um evento comercial, para um evento cultural com um conceito bem estabelecido como é a Feira. Ela tem um porte grande, um tamanho grande e há pessoas ali que dão a alma pelo evento a cada realização. Em outros eventos de música que eu participei, eu percebi que a Feira, apesar de ser uma iniciativa maior e, por conta disso, mais complexa para dar conta, eu senti que a Feira tinha um diferencial de você em janeiro já estar discutindo como vai ser o formato do Encontro Internacional da Música. Assim, eu acho que a Feira é um evento que é discutido quase num patamar ideal para a realização do que ele vai ser na teoria. Mas também às vezes a gente discute tanto que não conseguimos colocar em prática, e aí entra um problema comum a todos, porque o recurso demora a sair. Mas eu acho que na teoria ele é muito diferenciado em relação a outros eventos, ele é muito discutido, às vezes o Ivan tem uma opinião, cada um tem uma opinião diferente sobre um determinado tema. Por exemplo, ano passado foi cogitado um quarto palco (palco hip-hop), daí a discussão entra. O Ivan tem sempre uma posição mais firme porque, queri queira quer não, apesar da perspectiva de colaboração, o Ivan é o pai da idéia. Ele é um cara muito firme, então ele defende muito os conceitos que ele cria e que ele propõe para a realização da Feira, e ele defende com unhas e dentes estes conceitos nas discussões que travamos. Então, eu acho que a Feira tem um planejamento, para os padrões de realização cultural de um evento no Brasil, muito avançado, tanto que eu acho que a gente, às vezes, perde um pouco o equilíbrio, a gente discute muito e, às vezes, sai de uma reunião sem deliberações, a gente pode passar um pouco do ponto até, mas eu não vejo muito isso

(planejamento e discussões) em outros eventos. E não necessariamente isso quer dizer organização, por que no “pa-pum” você não teve tempo de pensar numa solução amadurecida, e eu vou colocar em perspectiva aqui um outro evento em que participei como assessor que foi a TEIA (Encontro Nacional dos Pontos de Cultura), que tinha a música, que é um evento enorme, promovido pelo Ministério da Cultura, ele acontecia até a gestão do Juca Ferreira, com a Ana de Holanda não está mais acontecendo, a cada ano numa cidade diferente. Passou por São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e a quarta cidade foi Fortaleza, lá no Dragão do Mar (2010). Aquilo foi uma loucura. Eu saí dizendo da teia: “aquilo foi a primeira e última vez que eu trabalho neste evento”. Eu coordenava uma equipe de assessoria de imprensa, mas eu era contratado por uma empresa. Éramos seis jornalistas fazendo a assessoria do evento. E eu não entendo como um evento daquele consegue ser realizado porque ele tem um problema da Feira maximizado em dez vezes, porque é muita gente discutindo o evento, os Pontos de Cultura de todo o Brasil discutindo a realização do evento. Na prática, muita discussão teórica também não funciona. Então, esta questão da discussão teórica, se ela for exagerada, acaba atrapalhando um pouco. Tem o conceito da gestão do Juca Ferreira de discutir tudo, mas, às vezes, passa um pouco do ponto. A TEIA, então, foi um evento que se propôs a fazer algo semelhante à Feira, de discutir muito o formato, mas que passou do ponto.

Sobre a desfiliação dos festivais no último Congresso Fora do Eixo.

Eu acho legítima a posição dos festivais que se desfiliam. Eu acho que eles não são obrigados a aceitar aquela política. A questão ali é que a ABRAFIN é realmente conduzida por uma política de gestão, e o Tales é um cara que está ali no nascedouro do Fora do Eixo. A surpresa maior seria se ele não conduzisse a ABRAFIN para uma política que não a levasse a ser conduzida pelo Fora do Eixo. Eu já iria achar estranho o contrário. O Tales resiste a admitir que houve essa absorção. Mas eu acho que há mesmo que sem querer, mesmo que sem uma intenção declarada, tipo um caldeirão da maldade. Eu acho que foi um processo natural. O Fora do Eixo está virando uma coisa que é realmente uma vida alternativa. Por exemplo, lá em Fortaleza, onde a PRODISC virou a Casa FDE Nordeste, tem um pessoa de Recife morando lá, que era do coletivo Lumo, e eles tem uma filhinha, e aí você vê a foto da menina no Twitter, e os caras postando “Vida FDE”, ou seja, é uma galera que está tentando viver de um modo paralelo, com outros princípios diferentes do sistema. Eu não tenho como julgar isso e dizer que eles estão errados, eu só estou afirmando que é uma maneira de eles conduzirem o trabalho do coletivo. Isso acaba despertando em quem não está necessariamente atrelado aos coletivos um receio, uma desconfiança de que eles estão seguindo um caminho meio separatista. Eu desconfio um pouco que o sentimento dos desfiliações é um pouco isso, dizendo que o FDE está querendo se desatrelar muito das questões de mercado. Eu acho que há um certo temor dos organizadores que se desfiliam de, por exemplo, eles não queriam assumir 100% um papel político ou que a associação ficasse reconhecida sobretudo somente pela atividade política, e queriam um patrocinador da iniciativa privada, e os caras da iniciativa privada estão declaradamente dentro do sistema. Então, os caras não queriam perder isso. E você pode dizer, “os caras estão em cima do muro”, mas eles não querem perder esse diálogo com a iniciativa privada. Se eles querem ter um diálogo com a iniciativa privada, eles têm de caminhar com alguns princípios do próprio sistema capitalista. Então, eu não sei

apontar certo e errado. É difícil você encontrar alguém que tenha participado de coletivos e que tenha uma argumentação interessante contra o que o Fora do Eixo está fazendo. Geralmente, as pessoas que são dissidentes dos coletivos, às vezes o cara nem entendeu direito quais os princípios do Fora do Eixo. Eu vejo algumas pessoas que saíram, mas às vezes o cara teve um problema pessoal com alguém lá dentro, aí sai falando algumas questões que não interessa muito discutir. Às vezes, o cara confunde problemas de relacionamento com o fato do FDE estar certo ou errado. Então, se você me perguntasse “você acha que a ABRAFIN foi absorvida pelo FDE”, eu diria que sim. Mas eu não julgo isso como uma maldade, como uma coisa anormal, eu acho que era uma tendência do processo, e eu diria mais, se estes festivais estão incomodados com isso, têm de se organizar politicamente para fazer valer vigorar os valores que eles estão querendo trabalhar. Se eles defendem uma economia de mercado, um diálogo mais forte com a iniciativa privada, de uma maneira ou de outra os caras tem de se organizarem politicamente para fazer a prática na qual eles acreditam. O FDE incomoda neste sentido porque politicamente eles são muito organizados. O Capilé não dorme. Os caras estão vivendo praquilo. Não adianta se incomodar e pensar que os caras estão absorvendo tudo. Você tem discordâncias e divergências. Mas o que eu lamento nesta história toda? Eu acho que o FDE tem de trabalhar também um diálogo com eventuais parceiros que não fechem 100% com o pensamento FDE. O FDE dialoga com a Ivana, que é aqui do curso, que é uma professora da universidade, mas que é uma pessoa que está dentro de uma instituição tradicional, mas que dialoga com o FDE e que, de certo modo, traz para a instituição os valores do FDE também. Então, você tem uma Ivana dialogando com o FDE, e é melhor ela aqui do que dentro do coletivo. Eu parto desta opinião, tanto que sou um cara que estou vindo aqui pra dentro, mas que levo alguns valores do FDE porque participei do coletivo da REDECEM durante um ano e meio. Às vezes, eu acho o Capilé um pouco incendiário neste sentido. Eu já vi ele numa Pós-TV com o Bruno Torturra e ele dizendo que você está num grande grupo de comunicação, é um jornalista antenado, mas é empregado do fulano, você tem de vir pra cá. Às vezes, não é só questão de estar do lado, senão você parte para a perspectiva de uma sociedade muito maniqueísta e reducionista, quem está do lado do FDE e quem não está. Não é jogo de futebol, um time contra o outro. Então, eu acho que o FDE deveria prezar pelos parceiros que eles têm fora dos coletivos e que estes parceiros tenham outros valores e que estes parceiros tenham um diálogo com a iniciativa privada, até porque isso é política. Este espaço entre a professora que está dentro de uma institucional e o FDE é um espaço político. Traz valores, traz discussões, um dia qualquer ela é pro-reitora e ela muda um pouco, ela tem um poder político aqui dentro. Então, a Ivana tem de continuar dentro da universidade porque é mais interessante para o FDE ter estas pessoas espalhadas por estas instituições. Eles não querem disseminar os valores dos coletivos? Então, eu acho que tem de ter. É ocupar o espaço independente de o espaço ser limpo para eles, senão fica uma coisa muito purista. Então, um poço desta intransigência das vozes mais ativas do FDE, eu acho que assustou um pouco o pessoal que se desfilou. Eu acho que rolou um distanciamento por causa disso, e nesse caso eu concordo com o pessoal que se desfilou.

ANEXO F – EDITAL INTERCÂMBIO DE SABERES

Edital Intercâmbio de Saberes da Feira da Música de Fortaleza

Regulamento

1. APRESENTAÇÃO

O *Edital de Intercâmbio de Saberes* é uma iniciativa da Associação dos Produtores de Cultura do Ceará em parceria com a Universidade Livre Fora do Eixo - UniFdE e a Universidade da Cultura Livre - UniCult, para a abertura de espaços de formação para agentes culturais do Circuito Fora do Eixo, por meio da troca de experiências, conhecimento e vivências durante a XI Feira da Música de Fortaleza.

A Feira está na sua 11ª edição e sedia as principais discussões sobre a cadeia produtiva da música, contribuindo para a consolidação de uma rede nacional e abertura de um mercado internacional para essa produção.

Visualizando o homem como agente criador e a música como linguagem mediadora de relações, a Feira da Música deste ano abre campo de discussão para o desenho de um livre formato do evento, pautado em plataformas colaborativas e forte senso coletivo. A Feira rompe paradigmas e constrói um novo formato de produção, com espaços para que agentes diversos da cadeia criativa da cultura possam vir a participar como colaboradores nessa construção.

A XI Feira da Música será realizada de 22 a 25 de agosto de 2012, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e entorno em Fortaleza (CE).

2. OBJETIVOS:

2.1 Objetivo Geral

O *Edital Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza aposta na vivência e troca de experiências entre os membros dos coletivos do Circuito Fora do Eixo tendo o propósito de assegurar aos interessados uma experiência de aprendizado orientado, organizado a partir da participação na fases de pré-produção, produção do evento e pós-produção.

2.2 Objetivos Específicos

- Manter um espaço genuíno de trocas de experiências entre membros dos coletivos, em várias funções dentro da pré-produção e produção da Feira, estimulando a diversidade de olhares e principalmente a livre formação com sistematização da experiência;

- Possibilitar que agentes culturais em processo de formação em eventos culturais possam acompanhar o planejamento e a execução de áreas importantes do evento;
- Contribuir com a preparação dos participantes para o universo cultural sob a ótica da economia solidária e da auto-formação;
- Ampliar o potencial de colaboração na Feira a partir da contribuição dos participantes em áreas que, inclusive, possam estar fora do domínio dos profissionais contratados para o evento;
- Estimular a prática da hospedagem solidária como parte do processo e vivência na formação de agentes culturais, e como recurso de sustentabilidade;
- Estimular que outros eventos culturais adotem o modelo de produção combinando um ambiente de profissionais e agentes em processo de formação a fim de fomentar a eficiência, a criatividade e as trocas afetivas baseadas no esforço coletivo;

3. DO FORMATO

3.1 O *Edital Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza consistirá na recepção de agentes de diferentes coletivos culturais, membros do Circuito Fora do Eixo, para execução monitorada de funções nas fases de pré-produção, produção e pós-produção do processo de realização da Feira em 2012.

3.2. A avaliação da experiência se dará através de instrumentais de monitoramento que os agentes deverão responder e entregar aos profissionais orientadores de cada área;

3.3. Esses instrumentais devem estar baseados no método Compacto.TEC Fora do Eixo;

3.4 Os participantes de cada área e os respectivos orientadores deverão fazer avaliação final da experiência que será compilada e postada para conhecimento geral;

3.5 O *Edital Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza acontecerá em tempos específicos, dependendo das necessidades de cada função, dentre as que seguem:

3.5.1. Secretaria geral

- Recebimento e repasse das informações para todos os núcleos do evento e para o público externo;
- Monitoramento e entrega de materiais e kits promocionais;
- Organização de informes, documentos gerais, auxílio no arquivamento e organização de documentos;
- Cotação de preços de materiais, passagens aéreas, material de roadies, entre outras;
- Distribuição de material das equipes;
- Organização de listas das várias demandas de pré-produção e produção, manutenção de cadastro, acompanhamento e repasse de e-mails para devidas áreas;
- Fechamento de reuniões;

- Organização e confecção de tickets e de patativas (moeda complementar da Feira);

3.5.2 Secretaria do Encontro Internacional da Música

- Recebimento e repasse das informações para coordenação do núcleo e coordenação geral;
- Atualização das planilhas da programação do Encontro juntamente com a coordenação;
- Gerenciamento das inscrições e confirmações *online*;
- Elaboração e atualização de lista de contatos gerais: palestrantes,icineiros, convidados, equipe e fornecedores;
- Elaboração de listas de frequência de cada atividade;
- Confecção da sinalização dos espaços disponíveis para as atividades;
- Envio de cartas convites e informações técnicas para palestrantes eicineiros;
- Levantamento geral das necessidades técnicas do Encontro (recepção, palestrantes eicineiros) e encaminhamento para Secretaria Geral da Feira;
- Elaboração e atualização de planilhas gerais: programação, local, datas, cachês, controles; entrega materiais;
- Acompanhamento das atividades do Encontro: palestras, oficinas, lançamentos que acontecem antes e durante a Feira;
- Organização das informações e conteúdos produzidos na pós-produção;

3.5.3 Apoio Assessoria de Imprensa

- Apoio à equipe de assessoria de imprensa;
- Suporte a demandas práticas como acompanhamento de logística da recepção de jornalistas convidados junto à produção responsável;
- Ajuste de estrutura da sala de imprensa;
- Recepção na sala enquanto os profissionais estiverem em atendimento pelos demais espaços do evento, entre outras atividades deste metiê durante a Feira;
- Pós-evento, auxiliar o assessor profissional na organização do relatório de assessoria de imprensa, oferecendo suporte na compilação do clipping de notícias, entre outras tarefas de concepção do conteúdo relatorial;
- Produção de conteúdo orientado pelo assessor;

3.5.4 Montagem das estruturas de Palcos, Pavilhão e Feira de Negócios

- Elaboração do cronograma de montagem junto com coordenador do núcleo;
- Recebimento das necessidades das equipes;
- Contato com responsável pelos espaços;
- Levantamento de autorizações e solicitações;
- Acompanhamento da chegada dos fornecedores;
- Acompanhamento da montagem da estrutura e testes dos equipamentos;
- Supervisão diária de toda a estrutura

3.5.5 Assistência de produção de Palcos

- Encaminhamento às bandas da carta de informações gerais sobre o evento;
- Solicitação das informações da chegada e saída das bandas a Fortaleza e encaminhamento para coordenação de logística e produtores de transporte e hospedagem;
- Elaboração de lista dos integrantes das bandas para credenciais;
- Preparação de material informativo (programação e grade de passagem de som) para afixação nos locais necessários;
- Adaptação do cerimonial com release das bandas na programação;
- Recepção dos materiais e infraestrutura de cada palco, monitoramento e controle diário;
- Recepção das bandas e coleta das assinaturas nos documentos oficiais;
- Acompanhamento da programação, monitoramento de horário de transporte e apresentação;
- Controle de camarins;
- Pós-produção: acompanhamento da desmontagem e organização da documentação das bandas;

3.5.6 Assistência de produção da Rodada de Negócios

- Apoio e assistência à coordenação da Rodada com entrega do material (guia e agendas) aos participantes;
- Assistência na distribuição dos participantes e convidados ativos no espaço reservado para as rodadas de negócios;
- Monitoramento e timing nas mudanças de agendamentos;
- Auxílio no desenvolvimento do relatório final;

3.5.7 Apoio de Roadie

- Marcação do palco com fitas coloridas;
- Controle das águas das bandas para palco;
- Montagem de praticáveis;
- Auxílio na montagem de bateria, percussão, teclados, guitarras e baixos;
- Auxílio nas trocas de palco;
- Auxílio no atendimento técnico das bandas.

3.5.8 Assessoria de Comunicação Digital

- Produção de material audiovisual para postagem no site e nas mídias sociais da Feira, com conteúdo relacionado aos itens já confirmados na programação e durante a realização do evento;
- Moderação das mídias sociais (sobretudo Twitter e Facebook), com atualização de conteúdo;
- Produção de fotografias direcionada à cobertura digital, focada na atualização em tempo real do Flickr (galeria de fotos) e das mídias sociais da Feira;
- Transmissão online em tempo real da programação durante os quatro dias de evento;
- Utilização da ferramenta de edição de imagem digital Photoshop, entre outros softwares similares para o mesmo fim;

3.5.9 Apoio da produção de comunicação e marketing

- Organização e levantamento das cotações de preços de peças publicitárias;
- Levantamento e encaminhamento das necessidades de estrutura da sala da equipe de comunicação do evento (não é a mesma sala de imprensa);
- Recebimento e repasse das informações para Coordenação do Núcleo e Coordenação Geral;
- Organização e repasse de lista para colação de cartazes na cidade;
- Acompanhamento das negociações, arquivamento de orçamentos, contatos com fotógrafos e equipe de audiovisual responsável pelo registro documental do evento;
- Marcação de reunião com equipe para explicar necessidades institucionais referentes a parceiros (documentação, espaços oferecidos, marcas em banners e outras peças gráficas);
- Acompanhamento e planejamento de criação, pré-produção, produção, divulgação das peças gráficas com respectivos planos de desembolso;
- Preparação de relatório final para parceiros;

3.5.10 Apoio na Coordenação logística

- Contato, envio de ofícios e visita aos Hotéis;
- Solicitação de orçamentos de hotelaria, restaurantes e transportes;
- Elaboração das planilhas de hotéis com divisão dos quartos e adequação dos músicos na planilha de hotéis;
- Visita e fechamento dos restaurantes oficiais da Feira e encaminhamento de informações sobre o sistema da moeda Patativa da Feira;
- Auxílio na organização da equipe responsável pela circulação e controle da moeda patativa;
- Envio de cartas convites para agência de viagens e solicitação de orçamentos;
- Requerimento das informações de compras de passagens dos convidados e elaboração e controle da Planilha das Passagens aéreas e repasse para coordenação de transporte;

3.5.11 Apoio na Coordenação do Transporte

- Suporte no recrutamento e seleção de fornecedores. Suporte na avaliação dos veículos e confecção de relatório fotográfico;
- Apoio na coordenação de transporte, na elaboração e seguimento do Mapa de transporte e ferramentas administrativas. Pré-produção de receptivos Aeroporto - Rodoviária;
- Confirmações de serviços contratados, checagem de horários e supervisão de carros;
- Apoio ao Receptivo na base do transporte do Aeroporto. Recebimento e checagem de informações necessárias para confecção de Mapa de Transporte nos dias do evento. Plantão do Transporte;
- Elaboração da Planilha de transporte geral , descrevendo as chegadas e saídas das bandas nacionais e os traslados internos;
- Acompanhamento da desprodução da Sala do Transporte. Suporte nos fechamentos de planilhas e na elaboração de relatório final;

3.5.12 Apoio na Coordenação de alimentação e hospedagem

- Visita junto à coordenação de logística, aos hotéis e restaurantes credenciados para reconhecimento, funcionamento e regras de cada um;
- Verificação da planilha de cada hotel junto ao funcionário responsável pra ver números de leitos e se está de acordo com limpeza e conforto ao convidado;
- Plantão no hotel durante o evento;
- Acompanhamento e atualização diária da planilha de hospedagem com horário de chegadas e saídas, ajudando assim compor a planilha de alimentação. (verificar o check in e check out na recepção);
- Recepção das bandas e convidados, com o maior número de informações possíveis;
- Acompanhamento junto ao transporte da saída dos convidados no último dia;
- Verificação da planilha de hospedagem e alimentação junto aos gerentes dos hotéis e restaurantes.

4. DOS DEVERES - Cada selecionado pelo *Edital Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza deverá:

4.1 Estar disponível para contribuir nas atividades indicadas pelo ítem 3;

4.2 Preencher diariamente um documento com as atividades realizadas, atualizando o TEC;

4.3 Preencher relatório final da participação sobre instrutor e evento.

5. DOS DIREITOS -.Será de responsabilidade da organização do *Edital Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza:

5.1 Disponibilizar hospedagem;

5.2 Alimentação;

5.3 Transporte local;

5.4 Transporte interestadual.

6. DAS INSCRIÇÕES

6.1 Poderão se inscrever no *Edital Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza pessoas físicas de vínculo comprovado com os coletivos do Circuito Fora do Eixo;

6.2 As inscrições serão realizadas no período de 15 a 25 de junho de 2012;

6.3 Os interessados deverão fazer sua inscrição *online* preenchendo o seguinte:

- Ficha de inscrição disponível no site oficial da Feira da Música - www.feiradamusica.com.br;
 - Carta de apresentação colocando os motivos pelos quais quer participar;
 - Currículo resumido na área de produção cultural, técnica ou comunicação;
 - Carta de indicação do coletivo;
- .6.4 Cada proponente só poderá se inscrever numa única área,

7. DA ANÁLISE DE DOCUMENTOS E SELEÇÃO

7.1 A Comissão de Seleção selecionará os estagiários levando em conta os critérios de nível de experiência, criatividade, conteúdo, prática e histórico;

7.2 No caso de desistência do selecionado, será convocado o proponente classificado imediatamente abaixo do último classificado na lista de pontuação;

7.3 Caso o material do candidato esteja incompleto, a Comissão se reservará no direito de eliminar a proposta;

7.4 Serão selecionados um mínimo de 08 candidatos com maior pontuação para participar do programa;

7.5 Os selecionados deverão colocar-se à disposição do programa para a divulgação através de entrevista e/ou outros na mídia em geral, durante o processo de produção, sendo-lhes vedado exigir cachês ou qualquer outra modalidade de pagamento por esta atividade;

7.6 A Comissão de Seleção é soberana em suas decisões, sobre as quais não caberão recursos de qualquer espécie;

7.8 Será instituída uma Comissão de Seleção exclusivamente para avaliação e seleção das propostas inscritas formada por 02 pessoas da Prodisc, 02 do Circuito Fora do Eixo.

8. DA DIVULGAÇÃO DOS RESULTADOS

8.1 O resultado dos selecionados para o *Edital da Intercâmbio de Saberes* da Feira da Música de Fortaleza será divulgado, 27 de junho, no site da Feira da Música (www.feiradamusica.com.br).

9. CONVOCAÇÃO DOS SELECIONADOS

9.1 Os selecionados para o programa de Intercâmbio serão convocados para oficializar sua participação. A ausência de confirmação no prazo de 5 (cinco) dias, contados da data da comunicação, implicará na desclassificação automática.

10. DISPOSIÇÕES FINAIS

10.1 As propostas inscritas passarão a fazer parte do banco de dados da Associação dos Produtores de Cultura do Ceará (PRODISC);

10.2 Os inscritos declaram-se automaticamente cientes do conteúdo completo deste regulamento.

Associação dos Produtores de Cultura do Ceará – Prodisc

ANEXO G – EDITAL MOSTRA DE MÚSICA INDEPENDENTE 2012

EDITAL DE BANDAS E ARTISTAS DA FEIRA DA MÚSICA 2012

1. Apresentação

Com a intenção de integrar, conectar e fortalecer a cena musical da região nordeste a XI Feira da Musica se coloca à disposição dos agentes procurando entender as demandas do mercado e potencializar as ações já existentes.

A Feira 2012 está sendo estruturada a partir de um comitê gestor formado por agentes locais, agentes de coletivos e instituições situados na região Nordeste, que estão responsáveis por pensar e planejar o conceito e ações da Feira da Musica 2012. O comitê gestor possibilita a democratização de informações, processos, responsabilidades, criando oportunidade de organizar e enriquecer com diversos olhares a programação e o modo de produção.

A Feira da Musica é uma promoção da Prefeitura Municipal de Fortaleza, através da Secretaria de Cultura de Fortaleza – SECULTFOR e realização da Associação dos Produtores de Cultura do Ceará – PRODISC.

A Feira disponibiliza aos participantes de forma gratuita a programação do XI Encontro Internacional da Música com palestras, oficinas, aulas-espetáculos e Grupos de trabalho. Os profissionais das bandas selecionadas podem oferecer proposta de oficina ou aula espetáculo para entrar na programação do Encontro Internacional. Toda a programação musical é gratuita e aberta ao público.

A décima primeira edição da Feira, será realizada nos dias 22 a 25 de Agosto de 2012, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, e entorno, em Fortaleza-Ce.

2. Objetivos:

2.1 Objetivo Geral

Realizar a Mostra de Musica Independente dentro da décima primeira edição da Feira da Musica, durante quatro dias, na cidade de Fortaleza – CE.

2.2 Objetivos Específicos

- Realizar a XI Mostra de Música Independente com apresentações de 44 (quarenta e quatro) bandas distribuídas em três palcos localizados no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e entorno, na cidade de Fortaleza.
- Provocar a circulação de variados grupos do nordeste de estilos diferentes, possibilitando encontros com produtores de festivais de todo o Brasil e da América Latina e jornalistas especializados;
- Incentivar a circulação das bandas por outros estados a partir de roteiros coletivos;
- Atrair os grupos para as discussões sobre as ações coletivas existentes nesse momento para a música no Brasil, encorajando a participação ativa nas decisões do setor;
- Realizar um grande encontro entre diferentes tipos de músicos provocando reconhecimento e possíveis trocas artísticas.
- Provocar a participação dos grupos na realização e participação de oficinas, aulas-espetáculos e palestras como vem acontecendo nos últimos dois anos;
- Estimular o desenvolvimento do mercado musical brasileiro, especialmente na região nordeste;
- Estimular bandas de todo o Brasil a circular pelo Nordeste, abrindo possibilidades de tourné a partir da Feira, estimulando a organização de circuito solidário.

3. Formato

3.1 A Mostra de Música Independente realizada dentro da XI Feira da Musica consistirá de um grande painel da produção musical, sem qualquer restrição de gênero ou estilo musical, acolhendo trabalhos autorais de orientação vocal ou instrumental, popular ou erudita, tradicional ou experimental;

3.2 A Mostra de Música Independente será realizada nos dias 23 a 25 de Agosto de 2012, com apresentação de 44 (quarenta e quatro) bandas distribuídas nos quatro palcos: Brasil Independente, Palco Instrumental, Palco do Rock e Caixa Musical (posteriormente veio a ser o Palco Reggae);

3.4 Cada grupo/músico selecionado para a Mostra de Música Independente dentro da Feira da Música deverá realizar uma apresentação de 40 (quarenta) minutos de duração;

3.5 Será de responsabilidade da organização da Feira da Música os equipamentos de som, iluminação e equipe técnica para garantir a plena realização dos shows. O rider técnico de cada grupo/músico deverá acompanhar a ficha de inscrição.

3.6 Para além do exposto nos itens 3.3 e 3.4, a organização da XI Feira da Música não interferirá no formato ou conteúdo das apresentações, cabendo ao grupo/músico selecionado a responsabilidade pela preparação da sua apresentação, incluindo concepção artística, direção musical, arranjos, ensaios e execução;

3.7 Será instituída uma Comissão de Seleção, exclusivamente para avaliação e seleção das propostas inscritas. Esta Comissão selecionará 44 (quarenta e quatro) grupos/músicos, que farão apresentação na Mostra de Musica Independente na XI Feira da Música;

4. Inscrições

4.1 Poderão se inscrever na Mostra de Música Independente, dentro da XI Feira da Música grupos/músicos provenientes de todo o Brasil e de outros países;

4.2 As inscrições serão realizadas no período de 16 fevereiro à 31 de março de 2012, via internet pelo site www.feiradamusica.com.br, com preenchimento de [formulário online](#) e o cd com 3 (três) faixas deverá ser enviado pelo correio no endereço abaixo:

Associação dos Produtores de Cultura do Ceará (Prodisc)

Rua Engenheiro Plácido Coelho Júnior, 180A, Vicente Pinzón,

Fortaleza (CE) – Cep 60181-055.

4.3 As inscrições somente serão confirmadas mediante a chegada do cd, com data de postagem até 31 de março de 2012.

4.4 Será vedada a participação de membros da Comissão de Seleção, bem como seus cônjuges, ascendentes e/ou descendentes em qualquer grau;

4.5 Será vedada a participação de proponente servidor público, terceirizado e/ou em cargos de confiança do Ministério da Cultura;

4.6 Será vedada a participação de membros da diretoria e/ou funcionários da Associação dos Produtores de Discos do Ceará – PRODISC, bem como seus cônjuges, ascendentes e/ou descendentes em qualquer grau;

5. Análise de documentos e Seleção

5.1 Somente estarão aptas para a etapa de seleção as grupo/musicos que tiverem preenchido todos os itens do formulário de inscrição online e cd enviado dentro do prazo de postagem;

5.2 Será instituída uma Comissão de Seleção composta por 05 (cinco) integrantes comprovadamente qualificados para avaliação das propostas sendo 02 (dois) nacionais e 03 (três) locais;

5.3 Caso a integridade do áudio esteja comprometida de modo a causar qualquer impedimento ao processo de audição, a Comissão de Seleção se reservará no direito de eliminar a proposta do grupo/músico;

5.4 Serão selecionados os 44 (quarenta e quatro) grupos/músicos com maior pontuação para apresentação na de Música Independência, dentro da XI Feira da Música;

5.5 Em caso de desistência dos grupos/músicos selecionados, ocorrerá a substituição destes pela proposta com maior pontuação entre os não selecionados;

5.6 Os grupos/músicos selecionados deverão colocar-se à disposição da coordenação do evento para a divulgação através de entrevista e/ou outros na mídia em geral durante o processo de produção, sendo-lhes vedado exigir cachês ou qualquer outra modalidade de pagamento por esta atividade.

5.7 A Comissão de Seleção é soberana em suas decisões, sobre as quais não caberão recursos de qualquer espécie.

6. Premiação

6.1 Os 44 (quarenta e quatro) grupos / músicos selecionados para Mostra de Música Independente dentro da Feira da Música receberão um prêmio no valor de:

- R\$ 1.000,00 (premiação para bandas locais);

- R\$ 1.800,00 (premiação bandas de outro Estado);

6.2 Além da premiação a XI Feira da Música oferece também hospedagem e alimentação e traslado local para os músicos e apenas um produtor de grupos de fora de Fortaleza.

6.3 É responsabilidade dos próprios grupos/músicos selecionados arcar com a despesa de transporte interestadual e intermunicipal.

7. Divulgação dos Resultados

7.1 O resultado dos 44 (quarenta e quatro) grupos/músicos selecionados para Mostra de Música Independente dentro da Feira da Música será divulgado a partir da segunda semana de junho de 2012.

8. Disposições Finais

8.1 As Propostas inscritas não serão devolvidas, passando a fazer parte do acervo da Associação dos Produtores de Cultura do Ceará (PRODISC).

8.2 Os grupos/músicos inscritos declaram-se automaticamente cientes do conteúdo completo deste edital.

ANEXO H – CARTA DE DESFILIAÇÃO ABRAFIN

Prezados,

Existe um debate acerca da Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN)

ocorrendo dentro e fora da entidade. Deste debate público depreendem-se importantes pontos, dentre os quais a evidência de que a ABRAFIN não é mais uma unanimidade. Boa parte da aura de independência se esvaiu e, não raras vezes, percebemos que a entidade é vista com desconfiança. Qualificar e aprofundar este debate de forma íntegra, democrática e sem ranços é uma necessidade que se impõe à ABRAFIN e à própria rede de festivais independentes espalhados pelo país.

Goiânia Noise Festival, Abril Pro Rock, Casarão, Psycho Carnival, DemoSul, 53 HC, PMW, RecBeat, MADA, El Mapa de Todos, Campeonato Mineiro de Surf, Gig Rock e Tendencias são festivais afiliados à ABRAFIN (alguns deles membros-fundadores) que não se sentem à vontade com o atual estado de coisas. Discutindo os rumos tomados pela entidade nos últimos anos, estes festivais, apesar de sua diversidade, apresentam dois aspectos em comum: não pertencerem ao coletivo Fora do Eixo (ainda que praticamente todos eles possuam parcerias pontuais com este mesmo coletivo) e não se sentirem representados pela ABRAFIN. Com base nesta constatação, o conjunto de festivais em questão elaborou este documento apresentando suas perspectivas e anseios em relação à entidade.

A ABRAFIN deve ser capaz de abarcar a complexidade, as diferenças e particularidades de seus festivais membros. O atual panorama da produção musical independente brasileira evidencia os diversos caminhos e abordagens adotados no conjunto de festivais que se congrega na ABRAFIN. Adotar um modelo único de funcionamento é um erro crasso, completamente oposto às premissas da fundação da entidade. Em um país de tantas diferenças e de proporções continentais como o Brasil é inadmissível acreditar na existência de um só paradigma que valha de Norte a Sul. Cada festival possui não apenas a autonomia, mas principalmente a expertise necessária para lidar com sua realidade local, bem como com sua proposta estética.

A ABRAFIN não é e jamais deverá ser Fora do Eixo. Com erros e acertos, o Fora do Eixo é uma das diversas possibilidades no trabalho com a música independente brasileira. Não é a única. Infelizmente, nos últimos anos, houve uma indevida sobreposição entre as duas entidades. O fato desta reunião da ABRAFIN estar acontecendo dentro de um Congresso Fora do Eixo é prova irrefutável desta sobreposição. A opinião pública, obviamente, tem sido incapaz de diferenciar ABRAFIN e Fora do Eixo. Cabe à ABRAFIN se desfazer deste erro e voltar a lidar com a multiplicidade de enfoques que existe em seu arcabouço.

O estatuto da ABRAFIN deve ser mantido e respeitado. Sua construção foi fruto de anos de trabalho laborioso, norteado pelo espírito de independência da nova música brasileira, bem como por sua diversidade e complexidade. Nele estão edificados conceitos ainda pertinentes e válidos, como aquele que define o que vem a ser um festival independente aos olhos da entidade. Abrir mão deste patrimônio é esvaziar de forma oportunista o próprio espírito da ABRAFIN.

A condição de três anos consecutivos para que um festival se filie à ABRAFIN deve ser mantida. Esta premissa tinha vistas a afastar a entidade de festivais aventureiros que surgem aos montes a cada instante. Para que a ABRAFIN seja uma entidade sólida, em sua composição deve haver apenas festivais que apresentem este compromisso com a continuidade. De outra forma não será possível construir um circuito efetivamente forte de festivais por todo o território brasileiro.

Festivais independentes e artistas não são entes antagônicos. A fundação da ABRAFIN trazia

em sua concepção a moderna ideia de que tanto os festivais e seus produtores quanto as bandas e artistas que nele se apresentavam necessariamente faziam parte de um mesmo grupo, uma mesma proposta e um mesmo ideário. Nos últimos tempos o que se tem percebido é uma distensão entre estes dois pólos. Cada vez mais a ABRAFIN e artistas têm se encarado de forma animosa, como se fossem opostos. A concepção original da ABRAFIN preconizava músicos e produtores como pares, como partes de uma mesma engrenagem capaz de fazer a música independente avançar rumo a um profissionalismo cada vez mais acentuado, bem como a uma total liberdade criativa.

A ABRAFIN é uma entidade que congrega e aglutina festivais independentes ao longo do país. A razão de ser de cada um de seus festivais afiliados é converter-se em plataforma para a nova expressão musical brasileira. Cada festival deve trazer em si o compromisso com o novo, com a diversidade e com a riqueza musical do nosso país e do mundo, a partir do olhar estético que é próprio de cada afiliado. Estabelecer um grupo único e excludente de artistas que são sempre os mesmos a circular artificialmente por todos os festivais é atentar contra a própria razão de ser da ABRAFIN. Mais que isso, é transformar o circuito de festivais congregados pela entidade num pastiche do mainstream da velha indústria fonográfica.

Dividir a ABRAFIN em regionais é algo a ser evitado neste momento de ataques, dúvidas e fragilidades. Os festivais, cada qual em sua região, já agem localmente. Inflar a entidade com outros tantos festivais de trajetória ainda incipiente ou mesmo duvidosa é abrir brechas para uma ainda maior fragilização da entidade. Ao contrário, a ABRAFIN deve se fortalecer a partir das premissas expressas em seu estatuto, assegurando solidez para saltos maiores num futuro, quiçá, próximo.

Ser ponta de lança na efetiva construção de um mercado independente sustentável é um dos pilares da ABRAFIN. Tal construção passa, necessariamente, pelo apoio do poder público progressista. Por esta via, o uso de verbas públicas deve ser estratégico e voltado para a construção, a médio e longo prazos, deste mesmo mercado. Desafortunadamente, o que se tem visto é uma ABRAFIN que cada vez mais enxerga os recursos públicos como um fim e não como um meio. É papel da ABRAFIN buscar recursos não apenas junto ao poder público, mas também à iniciativa privada, sempre tendo a independência como paradigma de primeira ordem.

A ABRAFIN é uma entidade suprapartidária e superior a qualquer grupo que esteja sob sua alçada. A atuação política da ABRAFIN se dá pelo próprio caráter transformador e progressista da arte e da cultura. A ABRAFIN deve estar a serviço, única e exclusivamente, de seus afiliados e da cadeia produtiva que os cerca.

Tal e qual foi explicitado no início deste documento, o conjunto de festivais que ora o redige não se sente mais representado pela ABRAFIN. Por esta via Goiânia Noise Festival, Abril Pro Rock, Casarão, Psycho Carnival, DemoSul, 53 HC, PMW, RecBeat, MADA, El Mapa de Todos, Campeonato Mineiro de Surf, Gig Rock e Tendencias vêm respeitosamente solicitar sua desfiliação da Associação Brasileira dos Festivais Independentes. Todavia, o mesmo grupo entendeu por bem contribuir para o debate acerca da entidade compreendendo o importante papel que ela pode vir a cumprir na seara da produção cultural brasileira.

Não se trata aqui de uma debandada movida por disputas políticas internas. Fosse assim, a desfiliação seria uma estratégia absurdamente equivocada. É notório que o grupo que assina este documento possui força e representatividade para quaisquer disputas dentro da entidade,

mas tais disputas estão completamente fora do escopo de seus interesses. A sobreposição existente entre ABRAFIN e Fora do Eixo tem criado uma série de desafortunados e prejudiciais mal-entendidos a este conjunto de membros e, por ora, a alternativa entendida como mais apropriada a todos aqui é o afastamento."