

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

CLAUDIONOR GOMES DA SILVEIRA FILHO

INTERDEPENDÊNCIAS DA MÚSICA INDEPENDENTE:

**Um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos
circuitos de eventos musicais em Maceió/AL**

MACEIÓ

2016

CLAUDIONOR GOMES DA SILVEIRA FILHO

INTERDEPENDÊNCIAS DA MÚSICA INDEPENDENTE:

Um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos circuitos de eventos musicais em Maceió/AL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues

MACEIÓ

2016

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

S587i Silveira Filho, Claudionor Gomes da.
Interdependências da música independente: um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos circuitos de eventos musicais em Maceió / Claudionor Gomes da Silveira Filho. - 2016.
154 f. : il.

Orientador: Fernando de Jesus Rodrigues.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Maceió, 2016.

Bibliografia: f. 140-144.
Anexos: f. 145-154.

1. Música - Alagoas. 2. Cena musical alagoana. 3. Coletivo Popfuzz.
4. Circuito fora do eixo. I. Título.

CDU: 316.74:78

Folha de Aprovação

CLAUDIONOR GOMES DA SILVEIRA FILHO

INTERDEPENDÊNCIAS DA MÚSICA INDEPENDENTE:

Um estudo sobre a formação do Coletivo Popfuzz e seu papel nos circuitos de eventos musicais em Maceió/AL

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 30 de Junho de 2016

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues

Banca examinadora:

Dr. Fernando de Jesus Rodrigues (Orientador)

Dr. Elder Patrick Maia Alves (Membro Interno)

Dr. João Batista de Menezes Bittencourt (Membro Interno)

Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes (Membro Externo)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à atenção, contribuição, paciência e disponibilidade do meu professor orientador Dr. Fernando Rodrigues, que acompanhou as angústias e realizações no processo de desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio para o desenvolvimento de minha pesquisa, financiando-a.

Agradeço a todos os indivíduos consultados que emprestaram seu tempo para a realização dessa pesquisa.

Agradeço também ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, que permitiram-me desenvolver de forma justa através das disciplinas lecionadas o conhecimento necessário para minha formação profissional. Também agradeço aos Coordenadores Wendell Ficher e Marina Melo pelo acompanhamento aproximado das etapas de desenvolvimento da turma e à secretária Edna Gomes pelo incentivo à conclusão das etapas do mestrado em tempo hábil.

Um muito obrigado aos colegas Jeyson Rodrigues, Carlos Alexandro, Nido Farias, Francisco Oliveira, Cícero Rogério, Andrea Oliveira, Áurea Regina e Carla Cerqueira pela oportunidade de compartilharmos experiências, opiniões e aprendizados na turma de 2014.

Por fim, agradeço à minha família pelo esforço em compreender na medida do possível as condições necessárias para a escrita da dissertação e aos meus amigos das ciências sociais e da vida Wanderson Gomes, Williams Machado, Willander Nascimento e Flávio Santos, por me fazerem acreditar desde sempre de que estamos no caminho certo e à Katty Winne pelo apoio e compreensão.

RESUMO

A pesquisa proposta para esta dissertação tem como problema a seguinte questão: “quais foram as condições de surgimento do coletivo Popfuzz, as dinâmicas de seu funcionamento, e seu papel na formação de circuitos de apresentações de artistas e bandas de rock em Maceió?” Dessa forma, a partir de uma perspectiva sociológica, buscar-se-á constituir um estudo sobre as relações que condicionam um circuito de bandas de rock realizada em rede no estado de Alagoas, tendo como foco o Coletivo Popfuzz e sua atuação ao longo de seus eventos realizados, sobretudo enquanto parte do Circuito Fora do Eixo. O trabalho poderá oferecer um panorama de como os agentes componentes da rede de artistas em Alagoas tem se organizado e lidado com os impactos das transformações no campo da música, sobretudo diante de políticas culturais que dialogam com a organização de performances artísticas, além da busca por um mercado viável para o gênero da música *alternativa*.

Palavras-chave: Música. Rede. Coletivo Popfuzz. Circuito Fora do Eixo. Alagoas.

ABSTRACT

The proposed research in this dissertation has the following question problem: “what were the conditions of emergence of Popfuzz collective, the dynamics of its operation and its role in the formation of performance circuits of artists and rock bands from Maceió?” Thus, from a sociological perspective, it is tried to constitute a study of the relations that condition a rock band circuit held in the network in the state of Alagoas, focusing on the Popfuzz Collective and its performance throughout its events performed, especially as a part of the Fora do Eixo circuit. This work can provides an overview of how the components agents from the network of artists in Alagoas has organized and dealt with the impacts of changes in the context of the music field, particularly in light of cultural policies that dialogue with organization of artistic performances and the searching of a sustainable market for the genre of *alternative* music.

Keywords: Music. Network. Popfuzz Collective. Fora do Eixo Circuit. Alagoas.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	O CAMPO DE MÚSICA DE ROCK AUTORAL EM MACEIÓ NOS ANOS 1990 E INÍCIO DOS ANOS 2000.....	17
1.1	As trajetórias de bandas de rock de Maceió nos anos 1990.....	22
1.2	A constituição do campo de música de rock autoral.....	49
2	O POPFUZZ RECORDS E A REDE DE MÚSICA <i>INDEPENDENTE</i> EM ALAGOAS.....	56
2.1	A constituição da rede de interdependências da música <i>independente</i> em Maceió.....	58
2.2	O Festival Maionese e a busca por reconhecimento no campo da música de rock autoral.....	77
3	DE SELO A COLETIVO: A RELAÇÃO COM O CIRCUITO FORA DO EIXO E A MUDANÇA NA DINÂMICA DE ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS.....	101
3.1	O contexto de políticas culturais para a música independente.....	103
3.2	Descrição da organização, valores, perspectivas e modelos de atuação do Circuito Fora Eixo.....	110
3.3	Atuações do Coletivo Popfuzz no Circuito Fora do Eixo de 2010 a 2015.....	121
3.4	O Significado da desadesão do Coletivo Popfuzz do Circuito Fora do Eixo.....	133
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
	REFERÊNCIAS.....	140
	ANEXOS.....	145

Introdução

O presente trabalho tenta enxergar, a partir da contribuição da sociologia, uma realidade na qual boa parte de músicos autorais de Alagoas atuam, sobretudo em se tratando de buscar reconhecimento e espaços de apresentações de suas performances a partir das relações que estruturam as condições de possibilidades para uma subsistência de reconhecimento no mercado de música em Alagoas. A curiosidade em compreender os processos pelos quais o artista de música autoral e as redes de atores – produtores de eventos e consumidores – desenvolvem mecanismos de sustentabilidade para a realização de eventos surgiu a partir de minha função de músico em uma banda, então recém-constituída, de música autoral de rock¹ em busca de espaços para se apresentar, por um lado, e na função de estudioso do âmbito das ciências sociais sobre as condições sociais nas quais perpassam os indivíduos envolvidos no interesse de atuação enquanto artistas, por outro.

A escolha de meu objeto de pesquisa – o Coletivo Popfuzz – se definiu a partir do conhecimento de um de seus eventos realizados na cidade de Arapiraca e Maceió, respectivamente, em 2012. O SEDA – Semana do Audiovisual, como eu haveria de saber pouco tempo depois, um evento criado pelo Circuito Fora do Eixo e realizado pelo Coletivo Popfuzz. Tratava da realização de mostras de filmes e debates com produtores alagoanos, seguido de shows de bandas de rock. Arapiraca era a principal cidade onde se realizavam esses eventos no Estado de Alagoas. Em Maceió, assisti a atividades do Rock Cordel, um evento também produzido pela parceria entre o Circuito Fora do Eixo² e coletivo Popfuzz, que possuía em seu quadro de apresentações bandas autorais de rock

¹ A música autoral é tratada aqui como aquela cuja composição de letra e arranjos pertence à banda que a executa, sendo o intuito de artistas autorais promoverem suas músicas próprias em detrimento de bandas covers, que se sustentam com base na reprodução de músicas de terceiros, no intuito de executar uma performance ao vivo de uma música conhecida. Grupos covers tendem a suprir uma demanda de consumo musical que não pode ser suprida pelos artistas originais dos quais são reproduzidos. Em algumas casas de show, a contratação de bandas covers costuma favorecer uma maior circulação de público consumidor do que artistas autorais que ainda não são reconhecidos por suas próprias músicas.

² O Circuito Fora do Eixo é uma rede de coletivos localizados em várias partes do país que tentam criar rotas de movimentação de artistas e prestar serviços culturais. Teve início em 2005 por meio de uma parceria entre produtores culturais de Cuiabá, Acre, Minas Gerais e Paraná e se expandiu ao longo dos anos, agregando centenas de coletivos em sua rede Brasil Afora. Mais informações nas sessões seguintes deste trabalho.

de Alagoas e de fora do estado. Além dos shows em si, haviam espaços de comercialização de produtos das bandas, desde *bottons* e adesivos a camisetas e discos. A organização destes eventos, suas propostas em priorizar artistas autorais (alguns com relativa fama no país) e uma quantidade relevante de público presente para assistir a estes artistas tornaram-se o foco de meu interesse em buscar compreender como os espaços de performances de música autoral estavam estruturados àquele momento na cidade de Maceió e qual o papel do Coletivo Popfuzz nesses eventos, pois esperava que na capital a única viabilidade para fazer circular um público considerável eram os eventos covers promovidos por casas de shows – que até então era aonde eu costumava frequentar, ou artistas autorais de carreira já estabelecida, como o cantor Wado e a banda Mopho. Pouco tempo depois destes eventos em Maceió, o Coletivo Popfuzz e alguns produtores culturais de União dos Palmares se reuniram para organizar um festival de música autoral naquela cidade da Zona da Mata, chamado de Festival de Artes Integradas Linha de Produção. O evento demarcava a entrada de União dos Palmares no circuito de música autoral *alternativa* sob a realização de um coletivo recém-criado da cidade, o coletivo A Fábrica³. A existência dos coletivos culturais, suas expansões e interiorização⁴ e o poder de organização eram um tema novo para mim à época, e por isso decidi me interessar pelo entendimento de suas condições de realização e organização em um sentido de análise que satisfizesse o meu desejo de compreender tais dinâmicas.

³ De acordo com sua descrição do Facebook, o Coletivo A Fábrica foi “formado com o intuito de promover, apoiar e difundir ações que levem ao fortalecimento da cultura de União dos Palmares e de Alagoas”, tendo como missão “produzir cultura em escala industrial.” O coletivo esteve ativo até o final de 2013. Para mais informações do Coletivo A Fábrica, conferir nos endereços <http://coletivoafabrica.tumblr.com/> e <https://www.facebook.com/coletivoafabrica/>.

⁴ O Coletivo A Fábrica não foi um caso isolado de disseminação de coletivos no interior. Em 2012 houveram ainda atividades de outros coletivos, como o Escarcéu, de Palmeira dos Índios, que passou a realizar o festival Grito Rock, originário do Circuito Fora do Eixo, na cidade. Com base nos registros online, o Coletivo Escarcéu permaneceu ativo até o final de 2012. Em Batalha, membros do Coletivo Popfuzz realizaram eventos como a Mostra Batalhense de Cultura Independente, no mesmo ano. De acordo com a descrição em seu Facebook, “A Mostra Batalhense de Cultura Independente é um projeto selecionado pelo Edital de Microprojetos do São Francisco do Ministério da Cultura e tem por objetivo promover no semiárido alagoano, expressões artísticas que tem pouco espaço nos grandes meios de comunicação em grandes eventos.” Para mais informações, acessar <http://coletivoescarceu.blogspot.com.br/> e <https://www.facebook.com/IMostraBatalhenseDeCulturaIndependente>. Acessados em 10/06/2015

A delimitação do objeto de estudo para compreender as dimensões de atuação dos indivíduos nos circuitos de festivais de música autoral de rock em Alagoas centra-se no Coletivo Popfuzz por algumas razões específicas: a primeira, como fora explanada, é minha relação de ser consumidor de eventos em uma modalidade de negócios no âmbito da música que apresenta uma oportunidade para artistas locais tocarem dentro e fora do estado, além de trazerem artistas de fora para tocar em Maceió. A segunda, menos subjetiva, é a percepção de que há dinâmicas sociais sem as quais a estruturação da lógica de funcionamento dos eventos realizados por coletivos e suas relações com artistas se tornariam comprometidas ou mesmo impossibilitadas. Tais relações envolvem a busca pelo reconhecimento de um gênero musical específico, o gênero *alternativo*, no campo da música autoral alagoana, onde o Coletivo Popfuzz possui relevância crucial na organização do mercado de apresentações no estado durante a última década. Por fim, uma terceira razão é a possibilidade de, a partir das dinâmicas de atuação do Coletivo Popfuzz, compreendermos as dinâmicas de atuações de redes de coletivos como o Circuito Fora do Eixo, no qual o coletivo Popfuzz fora representante local de 2009 a 2014. Acredito que, apesar de haver outros coletivos e produtores culturais que buscam estruturar um mercado possível para a música autoral em Alagoas, incluindo o gênero de música *alternativa*, o estudo do coletivo Popfuzz possui peculiaridades nas quais se pode oferecer um panorama sobre coletivos ao redor do país por estar de acordo com suas dinâmicas de funcionamento, por um lado, e pela relação com o Circuito Fora do Eixo, por outro.

O termo “coletivo” pode ser entendido enquanto um agrupamento de indivíduos em torno de uma causa comum, onde atuam conjuntamente em favor desta causa, seja ela política, artística, cultural, etc. No livro *Coletivos*, de Renato Resende e Felipe Scovino, temos a seguinte definição acerca de coletivos de artistas, apresentando pontos em comum com os coletivos culturais:

1. Grupo de artistas que atuam de forma conjunta.
2. Não hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não.
3. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões.
4. São flexíveis e ágeis, com capacidade de improvisação frente a desafios.
5. Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram.
6. Desenvolvem ação e colaboração criativa.

7. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. 8. Buscam atuar fora dos espaços de arte preexistentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais), os quais questionam. 9. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista". (PAIM apud RESENDE & SCOVINO, 2010, p.8)

No caso específico da *música alternativa* e o destacamento do Circuito Fora do Eixo, a definição de coletivo pode ser entendida com um resultado de movimentos culturais com o intuito de criar rotas para artistas e produtores culturais em âmbito nacional e internacional, prestando serviços culturais. O Coletivo Popfuzz é uma associação cultural sem fins lucrativos que tem desempenhado atividades no âmbito da produção cultural de Alagoas nos campos do audiovisual e da música. Tendo produzido frequentes eventos de música autoral, além de oficinas, feiras, debates, filmes, seus membros atuam na produção cultural desde 2005, data da realização da primeira edição do Festival Maionese, um evento de rock para artistas emergentes de música *alternativa* em Alagoas. De acordo com membros do coletivo, até 2015, foram realizados mais de 150 eventos, circulando cerca de mais de 330 artistas, sendo 2 estrangeiros, 109 de fora do estado e 215 de Alagoas.⁵ Também lançaram 32 fonogramas/discos pelo selo Popfuzz Records⁶.

Para a pesquisa que empreendi, debruçei-me no campo a partir da seguinte questão-problema: "quais foram as condições de surgimento do coletivo Popfuzz, as dinâmicas de seu funcionamento, e seu papel na formação de circuitos de apresentações de artistas e bandas de rock em Maceió?".

Estudar o Coletivo Popfuzz é uma das maneiras de buscar compreender a lógica de organização de eventos para artistas autorais de Alagoas, além de compreender a origem dos coletivos enquanto agentes de intervenção e produção cultural, a partir de um movimento que tem apresentado capilaridade em várias partes do país nos últimos anos como alternativa a modelos convencionais de produção de eventos e da relação com a gestão de artistas: o Circuito Fora do Eixo, uma rede de coletivos que promove o trânsito de artistas,

⁵ Baseado nos documentos de levantamentos confeccionados pelos membros do Coletivo Popfuzz a partir da sistematização de informações do coletivo que começou a ser feita em 2010.

⁶ Informações obtidas com base no registro da página da Popfuzz Records no site Bandcamp: <https://popfuzzrec.bandcamp.com/>

saberes, debates, estabelecendo processos sobre a relação entre artista e mercado. O período considerado do estudo do Coletivo Popfuzz e suas articulações no âmbito da cultura em Alagoas compreende registros do ano de 2005, quando da realização do primeiro Festival Maionese, até 2015, quando dos últimos dados coletados em torno de suas ações.

A partir do período abordado, busco compreender de que modo o coletivo Popfuzz, que em sua constituição possui relação com a rede de coletivos Fora do Eixo em Alagoas, atua frente ao circuito de artistas de rock, formatando as possibilidades da criação de *circuitos* de eventos no estado. Para tal, descrever e analisar as atividades empreendidas pelo Coletivo Popfuzz no estado de Alagoas e as condições de possibilidades que permitiram sua existência enquanto um coletivo; analisar a carta de princípios e o regimento do Circuito Fora do Eixo para constituir um inventário de diretrizes que orientam a ação de coletivos no campo da cultura e as verificar por meio das práticas executadas pelo coletivo Popfuzz e sua respectiva aproximação e afastamento com esta entidade; e abordar o contexto de políticas culturais que viabilizaram a ampliação da circulação de artistas por meio do acesso a recursos voltados à execução de eventos foram os principais pontos de investigação que, em conjunto, podem responder a questão-problema desta pesquisa.

A pesquisa teve como hipóteses a consideração de que há uma relação fundamental três fatores que estabelecem as possibilidades para organização e execução de eventos através do coletivo Popfuzz: a) a existência de indivíduos localizados em contextos específicos dispostos e motivados a executarem ações no âmbito da cultura, seja por meio de suas experiências pessoais, seja e pela adoção de ideias e saberes promovidos por uma rede que surge no intuito de estimular tais indivíduos em suas realizações. O caso da existência do Coletivo Popfuzz e sua atuação em Alagoas parece estabelecer tal relação, uma vez que o coletivo em questão orienta-se pela realização de suas atividades junto da produção de recursos através da doação dos próprios membros do coletivos e da captação de recursos através de editais públicos⁷, uma ideia disseminada

⁷ Durante o período exploratório de pesquisa para este trabalho, foi esclarecido numa entrevista com membros do Coletivo Popfuzz que seu principal festival de música, o Maionese, não ocorre sem o apoio buscado junto a órgãos públicos. A isso, foi justificado o fato de o evento não conseguir andar com as próprias pernas devido ao mercado de música autoral não ser

pela rede Fora do Eixo por meio de suas tecnologias sociais.⁸ b) a existência de uma entidade experiente nas captações de recursos e com poder de barganha frente a instâncias governamentais como o MinC, sendo, neste caso, a própria rede Fora do Eixo na figura de seus articuladores e c) a existência de um contexto favorável à adequação de políticas culturais de fomento à realização de eventos que são aproveitados por agentes como os coletivos.

Como estratégias metodológicas, utilizei técnicas de realização de entrevistas com indivíduos fundamentais na estruturação das ações do Coletivo e na análise de documentos, reportagens e imagens publicadas sobre o grupo. O processo de coleta de informações se iniciou em dezembro de 2014 e seguiu-se até dezembro de 2015. Por uma questão de privacidade dos indivíduos entrevistados, suas identificações são restritas às iniciais de seu primeiro nome.

O primeiro capítulo deste trabalho discute o campo da música autoral de rock em Alagoas a partir anos 1990, no intuito de estabelecer a historicidade do campo e tornar visível os elementos que estarão presentes nas condições de possibilidades para o surgimento do Popfuzz enquanto grupo de amigos que se organizaram para a construção Festival Maionese e a idealização de um selo musical que pudesse prover circulação e visibilidade a seus empreendimentos artísticos, sendo a constituição da rede dos indivíduos fundadores do festival o objeto de estudo do segundo capítulo. Conceituo a noção de Campo da música autoral de rock a partir da definição de campo de Pierre Bourdieu, que o infere como um espaço no qual agentes se distribuem ocupando posições específicas de acordo com o tipo de capital em jogo. De acordo com o autor,

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação atual e potencial na estrutura de distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com as outras

consolidado em Alagoas, passando inclusive por prejuízos recentemente. Não só o Festival Maionese, como outros eventos realizados a céu aberto ou em casas de show apresenta recorrência em relação ao poder público, seja para liberação de documentação para uso de espaços, seja para obtenção de recursos para realização de eventos.

⁸ De acordo com informações obtidas pelos membros do Coletivo Popfuzz, para os coletivos associados à rede Fora do Eixo existe um banco de projetos, em que são compartilhados casos de projetos aceitos e que servem de referência para orientar a escrita de novos projetos para concorrer à captação de recursos mediante editais públicos.

posições (dominação, subordinação, homologia, etc.). (BOURDIEU apud BONNEWITZ, 2003, p.60)

Seguindo o raciocínio acerca da definição de campo pelo autor, considero o campo de rock autoral em minha pesquisa (isto é, limitada ao estado de Alagoas) estruturado através de um capital social obtido por artistas por meio de uma dinâmica que carece dos agentes envolvidos certas articulações em torno de suas condições profissionais⁹ de execução de suas obras. Como apresentarei no capítulo 1, quando da busca pela historicidade do campo, essas articulações se formatam através de estratégias dentro do mercado de música autoral como forma de artistas tentarem obter reconhecimento em relação à sua arte a partir da busca por contratos com gravadoras ou lugares para se apresentar, o que significaria na década de 1990 uma necessidade de mobilização de indivíduos para fora do Estado de Alagoas, visto que o estado em si não criava essas condições. Como se notará nos capítulos seguintes, a dinâmica de necessidade de buscar reconhecimento fora do estado é substituída pela dinâmica de construir eventos no estado de Alagoas que cumpram a função de tornar artistas reconhecidos em relação aos demais já tidos como consolidados. Quando aponto que o tipo de capital que está em jogo no campo de música autoral de rock é o capital social, refiro-me à prática da *brodagem*, um termo nativo e elemento delimitador para o campo cujo significado pousa na troca de favores entre músicos e produtores culturais que possuem algum nível de valoração entre si. Ao longo desta dissertação, abordarei em quais situações a *brodagem* aparece e, como elemento do campo que é, como estabelece sua condição frente a outras formas de trocas de favores entre os indivíduos do campo.

No segundo capítulo buscarei abordar, a partir da análise das trajetórias dos indivíduos, as suas possibilidades, predisposições e os contextos do qual fazem parte, tornando visível e passível de discussão analítica os elementos de aproximação e de percepções por parte dos indivíduos para a constituição de

⁹ Por profissionais, nesse sentido, refiro-me a práticas não-amadoras de realização de um artista. Isto inclui a racionalização da carreira por meios convencionais – isto é, através de ações que envolvam a organização de eventos e a busca de reconhecimentos através de um contrato com gravadoras ou circulação em rádios, mas também não-convencionais, utilizando formas alternativas para obter reconhecimento, como organização de eventos em rede com artistas que se encontram à margem da cadeia produtiva convencional da música no objetivo de tornar sua carreira sustentavelmente viável.

uma rede de empreendimentos de eventos e de criação musical que fosse necessária aos requisitos de adequação à atuação em formato de coletivo, a partir dos contatos estabelecidos com o Circuito Fora do Eixo.

O terceiro capítulo refere-se ao processo que compreende o desenvolvimento de uma intenção de crescimento do coletivo para além de suas perspectivas de origem, ocasionando na reorganização de sua estrutura organizacional para uma nova etapa, quando da relação com o Circuito Fora do Eixo, uma entidade estruturada em rede, composta por produtores culturais, artistas e coletivos ao redor do país. Assim, abordo ainda neste capítulo as características de produção de eventos de música em Maceió e sua relação com o Fora do Eixo. Além disso, ao descrever o Circuito Fora do Eixo, uma entidade cuja articulação envolve dezenas de coletivos ao redor do Brasil que atuam nos âmbitos da cultura, da informação e da política, este capítulo analisará as estratégias de organização do Circuito, abordando sua trajetória e objetivos no âmbito musical, bem como o seu caráter de formação de percepções e conhecimentos para seus membros e parceiros e como o Coletivo Popfuzz articulou sua rede e referências em torno da produção cultural por meio da relação com o Circuito. A análise do Circuito Fora do Eixo não pode ser desvinculada do contexto de políticas culturais que foram cruciais para o desenvolvimento do Circuito, e será também analisado neste capítulo, bem como o significado de desadesão e de reorganização do Coletivo Popfuzz depois da experiência enquanto parceiro do Fora do Eixo.

Todas essas análises perpassam a necessidade de se enxergar os processos sociais enquanto constituintes de condições de possibilidade para novos acontecimentos que definem a condição de um mercado de eventos. Cada etapa analisada, portanto, busca trazer à luz esses processos e as condições que engendram. Dessa forma, a análise segue um percurso sociológico em detrimento de outras formas de compreensão das condições da movimentação de performances de artista autorais que buscam em indicadores como a emergência de novas mídias os principais agentes de transformação desta realidade. Como se verá neste trabalho, a emergência de novas tecnologias e mídias são importantes para fazer acontecer novas relações e processos de desenvolvimento para os artistas, mas é preciso enxergar adiante e perceber

que as próprias auto percepções dos indivíduos em suas construções conjuntas e suas disputas geram as condições sociais das quais tais tecnologias se acrescentam para fornecer possibilidades e dinâmicas de atuação no atual mercado de eventos de música autoral de rock.

A importância de compreender a atuação do Coletivo Popfuzz sob o âmbito da produção de eventos remete à busca de compreensão de um momento específico acerca da circulação de artistas e da música autoral no Estado de Alagoas, ao mesmo tempo em que se pode abordar dinâmicas que atuam na confecção deste tipo de organização, presente também em outros estados, ao se considerar a expansão de coletivos culturais como modalidade de atuação na produção cultural nos últimos anos. A reflexão em torno da origem dos coletivos enquanto agentes de cultura é parte integrante deste trabalho, à medida que o Coletivo Popfuzz é analisado. Espera-se, portanto, por meio da presente pesquisa, oferecer uma contribuição analítica sobre as condições de desenvolvimento dos coletivos que se destinam a trabalhar com produção cultural.

CAPÍTULO 1 – O CAMPO DE MÚSICA DE ROCK AUTORAL EM MACEIÓ NOS ANOS 1990 E INÍCIO DOS ANOS 2000

No intuito de compreender as dinâmicas de organização sob as quais se refletem as atuações de um momento específico do mercado de eventos musicais em Alagoas, qual seja, o de atuação do Coletivo Popfuzz, seguirei na presente seção o seguinte caminho de análise: abordarei o contexto de confecção de eventos em Maceió de bandas de rock durante os anos 1990; em seguida, explanarei como essas dinâmicas constituem uma estrutura que possa expor de elementos influentes na constituição de uma rede de indivíduos que fundam uma dinâmica de eventos, estruturados num ideário¹⁰ de música *independente* e em uma formação específica, a de selo, sob o nome de Popfuzz Records. Entender esta etapa de constituição do selo é uma forma de esclarecer as condições sociais de possibilidades e a estrutura social de ideias que delimitam o Popfuzz Records enquanto agente atuante no mercado de música autoral, antecedendo e estabelecendo características de uma nova etapa de reorganização, dessa vez enquanto coletivo, objeto de estudo da sessão seguinte. Para isso, considero importante levar em consideração o conceito de campo (sobretudo sua historicidade) de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2011a, 2011b) que, em consonância com os dados obtidos mediante entrevistas realizadas com artistas atuantes no período considerado e matérias de jornais, alcançarei o objetivo proposto na primeira etapa de análise.

¹⁰ Parto da gênese do processo de identificação do ideário de independente a partir do seguinte excerto: “Como ressalta Frith (1981), o termo independente teve origem nos Estados Unidos, onde há uma longa tradição de pequenos empreendimentos fonográficos. Naquele país, os independentes ou pequenos selos fonográficos – também chamados de *indies* – têm construído uma trajetória no mercado caracterizada por registrar e comercializar gêneros musicais geralmente relegados a uma condição marginal pelas grandes empresas, também chamadas *majors*. Com efeito, o termo independente é largamente utilizado no contexto norte-americano para designar pequenas empresas fonográficas que possuem meios mais autônomos de produção, distribuição e consumo. (...) No contexto Brasileiro, essas experiências se tornaram modelos que foram seguidos e mencionados como referência não apenas por aqueles que defendiam o mercado nacional ou independente, mas também por aqueles que criticavam a forte presença das indústrias culturais. Foram também tomadas como referência para este debate no país as polêmicas e críticas produzidas pelos movimentos que emergiram da Contracultura no Brasil dos anos 1970 e que problematizavam, entre outras coisas, os significados e os usos das noções de ‘alternativo’ e ‘independente’.” (HERSCHMANN, 2010, p. 39) Portanto, para além de uma posição de mercado, no Brasil o termo assume uma posição de crítica comercial e uma posição moral a ser tomada, onde a arte não deve ser produzida sob a demanda do capital, mas o contrário.

O conceito de campo de Pierre Bourdieu é uma ferramenta eleita neste trabalho como fundamental para descrever o processo da organização de eventos em Maceió por fornecer propostas de compreensão de um espaço que possui dinâmicas específicas, como as disputas entre os agentes em busca da consolidação dentro de um mercado existente ou em formação, e a sedimentação de uma identidade de produtores que atuam em empreendimentos de criação de eventos regulares no Estado, podendo ser crucial para se entender que posição o Coletivo Popfuzz ocupa no mercado de eventos de música de rock em Alagoas e que tipo de estratégias tem utilizado para buscar o reconhecimento de legitimidade em suas ações em relação a artistas e produtores estabelecidos. O entendimento desta posição é importante sobretudo devido ao fato de as estratégias de atuação do coletivo serem diferentes das de outros agentes no campo da música, como produtores, donos de casas de shows e artistas, utilizando, por exemplo, práticas baseadas em valores como colaboracionismo e a prática de uma economia solidária.

Para o autor, o campo é um conceito que infere sobre um espaço social delimitado e erguido em torno de posições ocupadas relativamente por agentes que buscam dominação, lutando por isso entre si. Cada campo possui suas especificidades próprias refletidas em suas regras, as quais, reforçadas pela crença no campo, definem por sua vez suas legitimidades. O campo, portanto, é uma referência a um jogo, envolto de lutas simbólicas realizada entre os agentes dispostos em posições determinadas a partir do tipo de capital e do volume de capital envolvido em disputa naquele campo. Nas palavras de Bourdieu,

Pode-se descrever o campo social como um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição atual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele, na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição do seu capital. (BOURDIEU, 2011a, p. 138)

Os capitais do qual Bourdieu trata são atributos relacionais de ordem social, econômica, cultural e simbólica que podem ser acumulados através do posicionamento ocupado por um determinado agente. Os capitais também podem incidir uns sobre os outros, por exemplo, considerando agentes

pertencentes em classes sociais mais abastadas, o investimento de capital econômico de seus filhos no âmbito da educação pode fornecer a eles um tipo e um volume de capital cultural ou mesmo acesso a um capital simbólico específico, como os espaços eruditos, onde o agente atuará a reproduzir uma dominação ou concorrer para dominá-la em distinção a outros agentes no jogo.

As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de fato, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre, como poder e como coisa em jogo, neste campo). (...) Por exemplo, o volume do capital cultural (...) determina as probabilidades agregadas de ganho em todos os jogos em que o capital cultural é eficiente, contribuindo deste modo para determinar a posição no espaço social (na medida em que esta posição é determinada pelo sucesso no campo cultural) (Idem, p. 137)

Até agora, em vias de revisão do que foi exposto pelo autor, compreende-se que o espaço social é composto por agentes que se põem em competição dentro de um campo específico em relação a seu capital em disputa. Os agentes dentro do campo estabelecem lutas simbólicas em busca do reconhecimento de sua crença, consecutivamente gerando uma classificação hierarquizada entre grupos dominantes e dominados, definidos a partir do tipo e do valor do capital obtido. Essas lutas por legitimação são consideradas o móvel do espaço social, do qual a sociedade (em seu sentido amplo) é permeada. A seguir, buscar-se-á aplicar aqui a teoria de campo para se compreender como alguns artistas alagoanos de música autoral atuavam para executarem suas performances. A abordagem partindo do passado, isto é, de meados da década de 1990, contribui para que se tenha em consideração a historicidade do campo, relevante para se compreender as dinâmicas do campo de música autoral no qual o *Popfuzz Records* emerge e reproduz, como a prática da “brodagem” (termo nativo que indica uma forma específica de troca de favores. Na análise do campo da música autoral, a brodagem assume uma função de estrutura de capital social) como forma de construir parcerias que estruturam eventos na cidade, sem a necessidade de quantificarem os esforços dedicados, sendo um dos elementos mais significativos do campo da música autoral alagoana¹¹.

¹¹ Como se verá mais adiante, a prática da “brodagem”, um termo nativo, é um contraste com a política de contabilização de ações que o Circuito Fora do Eixo emprega, ao utilizar a moeda simbólica Fora do Eixo Card.

Dessa forma, tratarei em um tópico inicial das trajetórias de artistas e grupos musicais no sentido de tornar compreensível o processo que definiu as regras e posições no campo de música autoral em Alagoas. No tópico seguinte, abordarei especificamente estas características do campo de música autoral, expondo elementos deste campo que se notarão representados no contexto posterior, qual seja, o de configuração que permitiu a constituição da rede de interdependências por parte dos indivíduos consumidores de um subgênero de rock específico – o rock alternativo que, estabelecendo-se em Maceió, se organizaram em vias de criar uma rota de eventos como forma de exposição de suas bandas em performances ao vivo, tendo no Festival Maionese a principal estratégia de visibilidade, temas da sessão seguinte.

Acerca da análise do processo social em torno de configurações e interdependências, recorro à definição de Norbert Elias sobre os termos. O autor, que trabalha com uma sociologia de ordem processual acerca das formações sociais buscando modelos explicativos que exponham as redes de relações que os seres humanos mutuamente estabelecem, aborda os reflexos sobre as ações dos indivíduos constituintes da rede, seus modos de pensar e seus sentimentos (QUINTANEIRO, 2010, p. 50). As configurações surgem, assim, como uma parte limitada da realidade social constituída através da interdependência entre os indivíduos, que se tensionam na rede a qual estão inseridos. Em *Introdução à Sociologia*, o autor busca exemplificar como se dá uma configuração social a partir do exemplo do jogo:

Se quatro pessoas se sentarem à volta de uma mesa e jogarem cartas, formam uma configuração. As suas ações são interdependentes. Neste caso, ainda é possível curvarmo-nos perante a tradição e falarmos do jogo como se este tivesse uma existência própria. É possível dizer: “O jogo hoje à noite está muito lento!”. Porém, apesar de todas as expressões que tendem a objetivá-lo, neste caso o decurso tomado pelo jogo será obviamente o resultado das ações de um grupo e indivíduos interdependentes. Mostrámos que o decurso do jogo é relativamente autónomo de cada um dos jogadores individuais, dado que todos os jogadores têm aproximadamente a mesma força. Mas este decurso não tem substância, não tem ser, não tem uma existência independente dos jogadores, como poderia ser sugerido pelo termo “jogo”. (ELIAS, 1999, p. 141-2)

Como o autor sugere, não é o indivíduo sozinho que estabelece a direção de uma tensão específica, mas o laço que estabelece com outros indivíduos numa dada configuração. E em sentido ampliado, são as configurações das redes de interdependências que, em algum grau de tensionamento, constituem o que chamamos de sociedade.

Assim, cada pessoa singular está presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que a prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e nada mais, que chamamos "sociedade". (ELIAS, 1994, p. 24)

Para este trabalho, partir das considerações de Elias quanto a relação dos indivíduos constituindo um tipo de estrutura, interessa a percepção de que a realidade que os indivíduos que se lançam ao campo musical, sobretudo motivados acerca de uma perspectiva de construir música autoral, estão inseridos em uma configuração cujas interdependências permitem gerar tanto uma estrutura social de ideais necessários às condições de se imaginarem artistas e se projetarem como tal (isto é, condições sociais de possibilidades), bem como ter meios necessários para alcançar os objetivos perseguidos (condições objetivas). Dessa forma, a análise de trajetórias é um recurso crucial para se ter acesso a informações que ajudem a estabelecer que condições tornam os indivíduos interdependentes numa dada situação, e como essas interdependências são alteradas.

Para ter acesso a dados sobre os processos de constituição do campo da música autoral a partir dos anos 1990, reuni informações por meio de entrevistas realizadas com representantes de grupos de rock, matérias de jornais e de sites e trabalhos acadêmicos no sentido de traçar a trajetória de artistas e grupos de música que abordo aqui, sendo eles: a banda de metal extremo Morcegos, a banda de techno rock Stonegarden, a banda 70th Blight, a banda de hardcore/manguebeat Living In The Shit, a banda Mopho e o cantor Wado. Correspondendo uma análise que vai do início dos anos 1990 ao início dos anos 2000, apresentarei a trajetórias desses artistas a partir da ordem que foram elencados aqui.

Para situar a compreensão acerca da definição dos conceitos de gênero e subgênero neste trabalho, levo em consideração a perspectiva de Martin-Barbero, que infere que "o gênero não é só qualidade da narrativa, mas também o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento - enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um 'mundo'" (MARTIN-BARBERO, 2013, p. 205) em consonância com a definição de Bakhtin, que sustenta que só podemos nos expressar enquanto gêneros, na medida em que estes são "formas típicas para a 'estruturação da realidade', relativamente estável" (BAKHTIN, 1999, p. 267). Sendo os gêneros elaborados através dos estilos particulares dos indivíduos (ou sujeitos discursivos), podendo estes estilos transitarem entre gêneros e inclusive renovar suas características. (JACQUES, 2008) já que, ainda de acordo com Bakhtin, essas formas típicas são "ágeis, elásticas e livres" (BAKHTIN, Idem, p. 268). Partindo desse princípio de maleabilidade é que considero que o resultado das adaptações de sonoridades em gêneros musicais é definido pelo que chamo de subgêneros. Por exemplo, se o Rock é um gênero em si, o Heavy Metal e o Punk Rock são seus subgêneros; e se o Heavy Metal é um gênero em si, o Metal Extremo e o Metal Melódico são subgêneros deste. Essas definições ajudam a compreender a variedade de sonoridades produzidas em Alagoas e suas características em relação à negociação com a estrutura social disponível para se desenvolverem circuitos de apresentações.

2.1 – As trajetórias de bandas de rock de Maceió nos anos 1990

A banda de metal extremo Morcegos, formada oficialmente em 1988 por jovens de classe média da época, continua até hoje se apresentando e lançando materiais inéditos com uma produtividade incomum. Em 2010 o trio, ao lançar seu disco de número 100, passou a disponibilizar digitalmente suas obras, aproveitando algumas ferramentas possibilitadas pela internet. Uma das características desde o início das gravações da banda era lançar os fonogramas em plataformas como o LP (Long Play) e a preocupação por lançar com uma qualidade de captação sonora profissional, recorrendo para isso ao aluguel de

gravadora e produção de arranjos de maneira profissional.¹² Somado a estas ações, outras atividades como a produção de fanzines¹³ e produção artesanal do encarte de discos de vinil complementam o processo, apontando referências diretas à prática do “Do It Yourself” (faça você mesmo), uma iniciativa originária em bandas underground¹⁴ para promover e produzir as suas próprias ações de um grupo artístico, sem a participação de agentes intermediários, característicos do processo produtivo da carreira de um artista vinculado a gravadoras *mainstream*, que compõem diretamente o corpo do mercado fonográfico.

Além de Vinil, a Morcegos lançou seus trabalhos em fitas cassete, CDs e MP3. Dada a constante produtividade da banda em gravar fonogramas e os custos constantes com as plataformas de suporte de fonogramas, a banda passa a se adequar a novas características do mercado de música autoral, sobretudo pelo surgimento de tecnologias de informação, mídias sociais¹⁵ e softwares de edição. Assim, atualmente, a banda se produz e lança gravando em casa. Nesse sentido, a própria atualização da banda frente a novas demandas e condições para o artista de música indica a preocupação em sempre manter-se ativo, e isso tem permitido com que a banda consiga tocar não só em Alagoas com uma frequência (todos os anos, algumas dezenas de datas), assim como em alguns

¹² De acordo com matérias jornalísticas, como uma reportagem de um jornal da TV Gazeta, de Alagoas, em 1994, sobre a banda Morcegos, é possível perceber o processo de fabricação artesanal dos encartes do disco de vinil a partir além das expectativas com as vendas do produto. Em 1995, a Morcegos reapareceu no mesmo programa pedindo apoio a empresários para ter condições de se deslocar para um festival no norte do país, em um festival que tinha conquistado uma vaga. Essas matérias podem ser vistas nos seguintes links: https://www.youtube.com/watch?v=eqbFUPpxH_0 e <https://www.youtube.com/watch?v=cD5IkeM8NwM>

¹³ Os fanzines (ou fanatic magazine) são publicações sobre um determinado produto cultural e/ou artistas feito artesanalmente por fãs e admiradores de bandas. Geralmente os fanzines são produzidos a partir de colagens e possuem tiragem limitada com circulação dentro de um grupo de admiradores de um gênero musical, servindo para tornar bandas conhecida além de servir de artigo de colecionador de admiradores.

¹⁴ Defino bandas underground como bandas que se posicionam criticamente à projeção comercial, produzindo sonoridades de pouco apelo de massa. Existem, no entanto, bandas que são fundadas dentro do âmbito underground mas que se projetam comercialmente, sobretudo quando assinam com grandes gravadoras. Muitas vezes o termo “underground” é usado como contraponto ao “mainstream”, termo que define bandas numa posição comercial favorável.

¹⁵ A Morcegos utiliza o seu canal do Youtube como uma das principais formas de centralização de suas memórias na Televisão, por um lado, e dos registros de shows ao vivo, vlogs sobre processos de gravação de discos e divulgação de videoclipes, por outro. Seu endereço é <https://www.youtube.com/user/morcegosunderground>

estados do Nordeste. Em um blog¹⁶ sobre bandas do subgênero *metal*, o vocalista da banda diz:

É mais ou menos assim que tá rolando, e não paramos de lançar, apenas estamos usando a mídia da vez, que é a internet, antes era o cassete, depois o vinil, o CD agora o link pela net, pela quantidade de downloads já se tem uma base. Sempre tem as fotos de shows anteriores, e mantemos o contato com os mesmo produtores, e aí eles já sabem da nossa existência, já conseguimos fazer 7 turnês no Brasil abrangendo cerca de 80 cidades, de 16 estados. Isso vem desde 1994, daí foi só manter o contato, claro que muitos não estão mais no mundo do metal, mas vamos pegando os contatos da vez, e nunca deixamos ser esquecidos. (F.D., s/d)

O início da constituição da Morcegos enquanto banda, isto é, as perspectivas dos seus fundadores em relação a se tornarem músicos e as condições de desenvolvimento de um projeto artístico são resultados de uma emergência de consumo do subgênero *metal* em Maceió, durante a segunda metade dos anos 1980, sendo a demanda por buscar identificação e socialização pela apreciação de sonoridades. Na entrevista que fiz com o vocalista, o baterista do primeiro disco e um amigo da banda, nota-se que em Maceió, sobretudo a partir da primeira edição do Rock In Rio¹⁷, que costumava ter artistas de Heavy Metal, começaram a aparecer encontros fãs de bandas do gênero, os quais adotavam inclusive o visual dessas bandas.

O reduto dos “metaleiros”, como eram chamados na época, começou nas imediações do Cinema São Luiz, na Rua do Comércio, Centro de Maceió. De acordo com J.J., amigo da Morcegos e que frequentava o lugar junto com o vocalista F.D., existia um tipo de conservadorismo extremo que definia quem era do grupo de metaleiros e quem não era. Em entrevista a mim, diz: "Era um movimento extremamente radical. Por exemplo, se você passasse com uma camiseta de banda e não fosse do grupo, você era hostilizado, ou chamado pra saber por que você tava usando". Pouco tempo depois, devido à necessidade de manter o grupo unido e sem se misturar - uma vez que novos consumidores de rock costumavam aparecer -, o reduto migrou para a praça Deodoro, novo

¹⁶ A íntegra da entrevista está disponível neste link: <http://www.arenametalpe.com.br/entrevista-morcegos.htm>

¹⁷ O Rock In Rio de 1985 tinha como atrações musicais o Queen, o Iron Maiden, o Whitesnake, AC/DC, Scorpions, Ozzy Osbourne, entre outros. Mais informações disponíveis no site: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_in_Rio_\(1985\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_in_Rio_(1985))

ponto de encontro de fãs. Segundo J.J., as reuniões envolviam fãs que vinham de escolas próximas do Centro.

Ali tinha a galera das escolas, por exemplo: Headbanger do Guido, da Escola Técnica, do Sacramento, Sagrado, Santa Terezinha... Então se reunia... Da quinta começava o conglomerado de headbanger. Todo mundo tinha cabelo grande. Era na faixa de 400 headbangers naquela praça. Trocando discos, ideias... As discussões eram 'Yngwie Malmsteen era melhor que Steve Vai'.

No mesmo lugar, os fãs costumavam queimar discos de brega como forma de se disporem criticamente frente a esse gênero popular. Essas características inferem sobre uma busca de distinção frente à música tida como popular, uma relação maior com a experiência da música do que a simples audição. Ao mesmo tempo, se constituía em Maceió outros grupos de fãs de um subgênero diferente – considerado inclusive oposto, o *Punk*, em uma relação que remete à tradição de contradição entre os gêneros acerca de estética e proposta.¹⁸ F.D. e J.J. citam ainda que vários frequentadores das reuniões de fãs nas praças do centro já eram – ou seriam pouco tempo depois – músicos. Citam bandas como o Poções Mágicas, que tocava Rock com influências de Beatles, Led Zeppelin, Rolling Stones, e Aviso Prévio, que tocava Trash Metal, além das bandas Grangrena Crucial, Miséria e Amnésia. Segundo F.D., vocalista e principal compositor da Morcegos, a experiência com a música partiu do consumo de rock dentro de casa, com discos de vinis comprados baseados em trilhas sonoras de novela, indicando que o contato com gêneros musicais dos quais obteve gosto teve relação com a expansão da indústria do disco e da cultura de massa na programação televisiva da qual tinha acesso na época.¹⁹

Eu comecei nos anos 1970 quando a minha irmã ganhou um disco da Rita Lee, o Jardins da Babilônia. Aí eu gostei da sonoridade e procurei adquirir discos daquele estilo, né? Também tinha já esse lance de querer formar banda, né? Aí o que é que acontece: em 83 vem o Kiss pro Brasil, aí a mídia ajudou nesse caso porque divulgou o show do Kiss e era paulera também. (...) Aí eu passei a gostar mais ainda, né? Então muitos garotos daquela época também gostavam, e gostavam em casa, porque era uma coisa barulhenta, ninguém aceitava, né... Os

¹⁸ Segundo F.D. e J.J., os Punks e os metaleiros não costumavam frequentar os mesmos lugares públicos, e quando se encontravam, tentavam depreciar uns aos outros acerca das facilidades técnicas, estéticas, entre outras diferenças.

¹⁹ Como diz Renato Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira*, a produção industrial de equipamentos sonoros fez com que a venda de toca-discos crescesse em 813% entre 1967 e 1980. Tal aumento diz respeito à política econômica do período da ditadura militar, no intuito de modernizar o país a partir de investimentos na indústria e na importação (ORTIZ, 2001).

caras usavam cabelo grande e tudo mais por conta também do visual das bandas das bandas, né. Aí a gente comprava o vinil e escutava em casa, às vezes com fones. (F.D.)

As lojas de discos de vinil também surgem como meios de obtenção de fonogramas de bandas de metal, que começaram a gerar demanda depois da primeira edição do Rock In Rio. De acordo com F.D. e J.J., havia a Eletrodiscos e a Power Rock, lojas de discos dos anos 1980 que eram fornecedoras de fonogramas de bandas internacionais, onde os *metaleiros* costumavam suprir suas coleções, sendo a segunda uma loja especializada que comercializava também camisetas.

Em relação aos meios disponíveis para obter equipamentos, F.D. e J.J. indicam que já existiam, no final dos anos 1980, algumas lojas que vendiam instrumentos musicais, como a Universal Móveis e na Akidiscos. Para a realização de eventos de rock, conseguiam alugar equipamentos de pessoas que construíam caixas de som na cidade. Dessa forma, a Morcegos ensaiava em casa, possuía um público reunido através da música, em meio a uma efervescência de bandas de subgêneros que tinham se tornado populares em Maceió mediante o que conheciam em programas de rock na TV.

Acerca do processo de gravação do primeiro disco, F.D. relembra²⁰:

Houve tanta luta até chegar à grana de prensar um LP, então estávamos no estúdio nos primeiros dias de janeiro de 1994, gravamos e mixamos o álbum em um período, ou seja, entramos nove horas da manhã e saímos de três horas da tarde com a fita de rolo na mão. (...) E depois de tantos problemas com fita de rolo, repassar a gravação para fita *dat* e problemas com a fábrica, em abril de 1994 fica pronto o primeiro disco de metal da história de Alagoas. Na época fizemos uma divulgação trabalhosa, mesmo sendo metal extremo, nos submetemos a ir a todas as rádios, FMs e AMs de nosso estado, emissoras de televisão, programas nada a ver com metal, fizemos playback (risos) deixamos a imprensa invadir nossa casa, mandamos o LP para todas as revistas de metal do país... Foi muito trabalho, mas conseguimos montar uma turnê e sair tocando em cidades distantes da nossa. (...) E hoje em dia o disco é tido como o álbum mais obscuro da história do metal, e isso dito pela imprensa da Europa. (F.D., 2011)

²⁰ Em entrevista para o blog Reunion Underground. Disponível em: <http://reunionunderground.blogspot.com.br/2011/06/morcegos-entrevista-historica.html>

Em relação aos dias atuais, F.D. considera que a banda, por estar na estrada há muito tempo, é tida como consolidada por sempre receber convites para se apresentar, diferente dos novos artistas que aparecem hoje em busca de espaços para se apresentar.

Como a gente é uma banda antiga, a gente já tá consolidada, assim. Sempre vai ter convites, né? Sempre vai ter show. Agora as bandas novas que tão começando vai ser difícil pra caramba, viu? (...) Difícil pela quantidade de bandas que já existe e pelo mercado fonográfico em si mesmo que não existe mais, né? Então a banda hoje se lança, vai depender de ganhar por shows. (F.D.)

A partir da fala acima, é importante levar em consideração a percepção em torno da construção de uma rota profissional do projeto artístico da Morcegos desde a gravação de seus sons em uma plataforma convencional e de custos relativamente altos, como bem como a intenção de utilizar estratégias comuns de divulgação do mercado fonográfico, como a utilização de redes de comunicação, para se tornarem conhecidos não só em Alagoas, mas em outros estados, construindo laços com outros consumidores da mesma sonoridade que a banda produzia. Limitados sobretudo pela condição financeira de investimentos próprios, a banda percorreu os meios que consideraram disponíveis para lançar seu material. Apesar de ser idealizada em meio a um movimento cultural dito “underground”, cujas significações envolvem a definição de “subterrâneo”, uma posição de oposição a artistas de sonoridades populares que costumam fazer parte do chamado *mainstream*, a Morcegos buscou se tornar conhecida usando parte dos meios utilizados pelo próprio *mainstream*, apesar de não ter contrato com gravadoras. Esse ponto é importante porque servirá de contraponto mais à frente em relação a dinâmicas de percepção de *artistas independentes* frente a utilização de meios convencionais de divulgação, justamente os quais a Morcegos se utilizou no início de carreira para se tornar conhecida. Mas não só a Morcegos buscou percorrer esses caminhos que, por sua vez, eram os únicos disponíveis no estado de Alagoas para a construção de um circuito de apresentações. Bandas como a Stonegarden, de *tecno rock* e 70th Blithe, de Rock and Roll, de influências de gêneros musicais emergentes na época dos anos 1970 e 1980 - como o pós-punk e new wave, são também

exemplos alagoanos da busca por reconhecimento de seus empreendimentos no mundo da música.

A Stonegarden, empreendimento de E.C., músico natural de Rio Largo, foi uma banda de techno rock constituída no início de 1990 depois de seu fundador, que teve contato com a música a partir da família e do que escutava no rádio (desde músicas internacionais que estavam fazendo sucesso em alguma novela a canções regionais, como o Baião), retornar a Alagoas após um período de alguns anos trabalhando no Pará, por volta de 1986. E.C., que aprendeu a tocar violão com 12 anos e se apresentava nas missas da Igreja Católica, considera que a preferência em querer compor em inglês incluía o acesso a traduções de letras de bandas britânicas que costumava escutar, através da revista Bizz, por um lado, e pelo desafio em criar o que considerava boas canções em português depois que o país experimentou as obras de Chico Buarque e Renato Russo, por outro. Assim, sob supervisão de amigos que conheciam melhor a língua, passou a compor em inglês até se aperfeiçoar algum tempo depois em um curso de Cultura Inglesa.

E.C. costumava ter acesso a LPs de música estrangeira em lojas de Maceió (as mesmas lojas Eletrodisco e Akidiscos, além da Topdisco) e tinha acesso a instrumentos e outros equipamentos sonoros na loja Casa do Músico, também em Maceió. Começou a se apresentar em festas com a banda Windows, que tocava covers de bandas de rock com sucesso na época, mas deixou a banda para se dedicar em gravar suas próprias músicas, acompanhado por músicos profissionais (um arranjador e um produtor). No estúdio de um desses músicos, o P.B., que produzia Jingles para empresas e rádios, E.C. gravou seu primeiro trabalho, intitulado “Panorama”, e levou à filial da Rádio Cidade em Maceió, que costumava tocar rock em sua programação, mas que tinha, segundo E.C., uma restrição em reproduzir fonogramas de artistas locais da cidade. No entanto, um dos radialistas da programação gostou da música e sua qualidade de gravação, e reproduziu na Rádio, evitando a divulgação da banda como sendo de Alagoas. A banda conseguiu alcançar posições expressivas nas paradas de sucesso local, e, de acordo com o vocalista, outras bandas, como a 70th Blight (que também se apresentava em inglês) passaram a se formar por volta daquele contexto, passando também a procurar o mesmo produtor e

estúdio no qual a Stonegarden gravou sua primeira fita para gravarem suas próprias músicas autorais. Assim, na primeira metade dos anos 1990 era possível que, através da figuração que incluía artistas, um produtor de jingles e seu estúdio de gravação e um acesso a uma das rádios que tocavam na cidade, houvesse circulação de artistas em meios de comunicação em massa. Nas palavras de E.C.,

A gente tinha um canal de comunicação, que era massivo. Era outra época. E era novidade. A Rádio Cidade, ela veio e detonou os padrões de radiodifusão da época, traziam uma linguagem nova, uma linguagem rápida, uma música mais jovem, e a gente tava passando por mudanças, e aquilo ali foi muito importante assim. E deu uma cara, deu a sonoridade pra gente. Abriu as portas. Quando a Stonegarden começou a fazer show junto com as outras bandas apoiadas pela Rádio Cidade, era lotação esgotada. Foi uma época muito promissora.

Ainda de acordo com o músico, a repercussão da banda na Rádio alcançou a sede da empresa no Rio de Janeiro, sendo convidados pelo apresentador José Roberto Mahr²¹, conhecido por divulgar novas bandas de rock em seu programa Novas Tendências, por pouco não fechando contrato com uma gravadora – a Natasha Records, que possuía distribuição com a BMG, devido ao fato de nem todos os membros da banda estarem presentes na ocasião da reunião e por problemas de comunicação entre as partes. A frustração com a oportunidade perdida de assinar um contrato foi um dos motivos de sua dissolução, pouco tempo depois.

Indo tocar guitarra na 70th Blight²², banda de rock com influências variadas de The Cure a Secos e Molhados, Elvis a Sex Pistols – por isso se considerando rock alternativo, E.C. diz que aprendeu a negociar eventos, enxergando na organização de festivais uma saída viável para promover não só a própria banda, mas trazer bandas de outros estados e tocar junto com gêneros distintos, aproveitando ainda as bandas alagoanas. A banda, que tinha

²¹ José Roberto Mahr é uma figura importante entre os consumidores de indie-rock, um subgênero caracterizado a princípio por sua condição de ser gravado e produzido pela própria banda, oferecendo sonoridades distintas das existentes nas décadas de 1980 e 1990. Tendo uma carreira no rádio de 1985 a 2005, atualmente, o DJ atua em casas noturnas e presta trabalhos de ambientação sonora para empresas. Para mais informações, acessar o seu website: <http://jrmahr.com/>

²² Para mais informações acerca da 70th Blight, consultar o blog Música Indie AL <http://musicaindieal.blogspot.com.br/2008/03/70th-blight-first-steps-over-water-1995.html>

condições de ter acesso a equipamentos sonoros, conseguiu organizar três edições do Festival Acendedor de Lâmpioes e, a partir das relações que estabelecia com bandas que iam para Alagoas se apresentar no festival, estabelecer uma rede de contatos para fazer a banda circular.

A tentativa de arrumar shows com bandas de fora é uma coisa que a 70th Blight fazia com o Acendedor de Lâmpioes. A gente fez três edições. É um festival que trazia bandas do Brasil todo. Eram diferentes vertentes de rock. Foram 18 bandas em 3 dias. (...) Os meninos conseguiram altos contatos com a galera de fora, tem o pessoal do Old Suit até hoje (...) aí lembraram da vinda pra cá, de toda aquela história... Isso tem um valor que é imensurável, assim. Não tem como você medir essa... porque criou-se um canal. E eles falam várias vezes de distribuição, de [material] promocional, já que não ia pra fazer shows, pelo menos pra divulgar, levar... (E.C.)

Utilizando a estratégia de arrumar parcerias para tocar em outros estados, a 70th Blight chegou a ter apresentações em Natal, João Pessoa, Recife e Aracaju, tendo o maior público da carreira de E.C. (5 mil pessoas) em Salvador, em um evento chamado CarnaRock, organizado pela prefeitura da cidade. Pouco tempo depois, a banda tentou durante cerca de um ano lançar seu disco pelo formato convencional da gravadora, mas sem sucesso. Pouco tempo depois, a banda interrompeu as atividades e se desmembrando e voltando tempos depois, reformulada.

E.C. ressalta ainda que o início dos anos 1990 era muito peculiar e frutífero para a formação de bandas devido à popularidade de bandas de subgêneros como o grunge, que estabelecia uma estética de rua e uma linguagem nova e facilitadora para a adesão de músicos não só *metaleiros* ou *punks*, sendo o acesso a novidades do rock facilitado pela Rádio Cidade.

Os anos 90, eu acho que abriu até pra época da Stone Garden e das outras bandas também, porque teve o grunge, veio com tudo e de repente ser roqueiro, de repente citar banda, ouvir banda, chegar com disco... Virou mesmo. E aí foi o momento em que a Rádio Cidade tava bombando aqui e as coisas estavam acontecendo. E a cena aqui tinha uma cara, apesar das bandas serem diferentes e terem ainda sempre os nichos, existia um movimento incipiente ainda, talvez, imaturo, mas a galera tinha uma preocupação de arrumar shows, de botar todo mundo pra tocar, tinha uma brodagem... (E.C.)

Algumas considerações presentes nessas bandas alagoanas que se apresentavam na primeira metade dos anos 1990 merecem ser feitas. Em primeiro lugar, ao considerar a pluralidade de artistas que buscavam objetivos em comum, como o fato de arrumarem lugar para tocarem dentro e fora do estado, incluindo uma relação de parceria do qual o músico chama de “brodagem”, nota-se um primeiro elemento importante para se compreender o campo da música autoral: a necessidade de organização de eventos entre grupos de sonoridades distintas, sobretudo em uma cidade que ainda possuía poucos lugares de apresentação. Assim, a relação de união na rede de interdependências entre os envolvidos parecia ser importante. Exemplos como o Festival Acendedor de Lampiões²³ envolvia metaleiros, punks, bandas alternativas e outras sonoridades de Alagoas e de fora do estado em torno da divulgação desses artistas na capital alagoana. Como se verá mais tarde, esses eventos conjuntos cedem lugar a eventos segmentados, fechados em subgêneros e reduzindo o circuito e o intercâmbio de bandas de rock de subgêneros distintos e de outras regiões do país.

Em segundo lugar, destaca-se a dimensão de preocupação entre os grupos em se posicionarem no sentido de fazerem parte do mercado de música convencional procurando, para isso, os meios de tornar suas obras ampliadas para consumo além do estado de Alagoas. Suas expectativas²⁴ incluíam a aparição no rádio e na TV, a busca por contratos com gravadoras e os contatos com produtores de eventos de outras regiões. Ao mesmo tempo, as tentativas e aproximações de conseguirem alcançar tais objetivos – e suas respectivas falhas – afetavam os músicos de tal forma que algumas bandas suspendiam atividades pouco tempo depois de passarem pelos altos e baixos de uma carreira curta. Ao contrário da Morcegos, que conseguiu persistir ao longo dos anos gravando seus próprios discos em casa e se organizar com constantes apresentações em Alagoas e em outros lugares a partir de um público de *meta*²⁵, as chamadas

²³ Para mais informações sobre o Festival Acendedor de Lampiões, conferir em <http://mardecabral.blogspot.com.br/2012/08/maceio-rock-90.html>

²⁴

²⁵ Entendo que os subgêneros possuem suas próprias dinâmicas em torno da construção de afetos que ajudam a definir a admiração ou despreendimento em relação a um artista, e isto ajuda a consolidá-lo ou deixá-lo no ostracismo. Seria importante um aprofundamento do sentido de união para entender as especificidades dos *metaleiros* ou *headbangers* quanto à organização e manutenção de seus artistas em evidência, por exemplo. Isso poderia ajudar a justificar a

primeiras bandas *alternativas* – Stonegarden e 70 Blight – tentavam fazer parte de um formato da indústria da música que se encontrava cada vez mais limitado para artistas de rock, sobretudo depois de um período de recessão no país nos anos 1980.

É preciso levar em consideração o fato de que, àquele momento, o mercado fonográfico passava por uma reformulação em meio a uma recessão econômica, e encontrar uma gravadora que apostasse em novos artistas era uma possibilidade cada vez menos provável. Dado Villa-Lobos, guitarrista de uma das mais consolidadas bandas de rock do país, a Legião Urbana, lembra que na gestão do governo Collor, no início da década de 1990, as gravadoras *majors*²⁶ passaram a enxugar seu quadro de artistas, deixando de lado inclusive várias bandas de rock, ainda que estas fossem relativamente mais baratas para se investir em relação a outros gêneros (a produção de artistas de MPB, por exemplo, carecia de arranjadores enquanto os conjuntos de rock se empenhavam em ter nos seus próprios integrantes a autossuficiência para a criação e execução sonora, por exemplo).

Após poucos meses de estabilidade artificial conseguida pela equipe econômica do Collor, a inflação voltou a explodir, e a recessão se aprofundou. Conforme o Nelson Motta lembrou em *Noites tropicais*, as duplas sertanejas foram a trilha sonora dos ‘anos Collor’. As bandas de rock viviam o pior momento de suas carreiras, e as gravadoras, em crise, ansiavam por sucessos rápidos e baratos – por isso a insistência com aqueles artistas geralmente do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás. (VILLA-LOBOS, 2015, p. 167)

A acepção preocupante da crise conferida por um músico de dentro da cadeia produtiva do *mainstream* expõe o impacto conferido à necessidade de reorganização das empresas *majors* da música em detrimento aos efeitos de uma crise econômica ampliada para o mercado fonográfico global, iniciado na

permanência da Morcegos se apresentando durante um longo tempo. Mas, para alcançar estas informações e estabelecer esta análise, demandaria um fôlego que não pude alcançar a tempo para trazer para este trabalho. No entanto, ao coletar informações acerca da constituição do grupo de *metaleiros* em Maceió e sua característica de puritanismo, isto é, de defesa do subgênero contra novidades, dá para se ter uma noção de como o subgênero possui uma comunidade forte e *fiel*. Ao mesmo tempo, a banda Morcegos, diferente de outros grupos de rock, costumava se apresentar em algumas ocasiões fora do Estado apenas com o vocalista /guitarrista, tendo como banda de apoio músicos do estado onde a banda se apresentaria, em uma prática de acordo com essa ideia de comunidade do subgênero.

²⁶ Nome comumente dado às grandes gravadoras. Às pequenas, costuma-se ser atribuído o termo *indies*, de “independentes”.

crise do petróleo dos anos 1980²⁷ e que, tendo utilizado algumas formas de barateamento do processo produtivo de plataformas de reprodução de áudio, como o desenvolvimento do CD²⁸, conseguiu se reerguer e se manter estável até o final da década de 1990, quando a crise da pirataria possibilitada pelo desenvolvimento da internet inaugurou uma nova necessidade de reorganização. No Brasil, contudo, nos anos 80, sendo muitas vezes considerada a *década perdida* devido, sobretudo, à herança de dívidas acumuladas de planos econômicos anteriores (no período da ditadura militar), o que resultou no retraimento de investimentos em infra-estrutura, estagnação de empresas públicas ao passo em que o governo Sarney recorria à dívida pública interna para efetuar pagamentos da dívida externa (SKIDMORE, 2000). O aumento de juros de dívida externa, a inflação descontrolada, a diminuição do poder de compra do consumidor e a estagnação econômica, efeitos relacionados às duas crises mundiais do petróleo afetaram a economia como um todo nos anos 80, se tornaram um dos fatores para a queda do regime militar e sua política de crescimento e um desafio para os governos civis em amortecer a variação de preços, que só passou a ser controlada de fato depois da criação do Plano Real, já em meados da década de 1990.²⁹

Para lidar com a situação da crise nacional, pequenas gravadoras (as chamadas *independentes*) se serviram do barateamento de produtos de gravação profissional entre o final dos anos 1980 e início de 1990, promovido pelo fim da Guerra Fria e ampliação da abertura comercial no mundo e, a partir dos planos de contenção inflacionária com a introdução do Real em 1º de Julho de 1994, que ofereceu poder de compra (BENEVIDES, 2011; NAKANO, 2010) para não apenas produtos de gravação, mas experiências de lazer como shows. Assim, durante a década de 1990, tendo o mercado fonográfico dominado pelas *majors*, que controlavam ainda o conteúdo de músicas do rádio através da institucionalização do *jabá* (HERSCHMANN, 2010; ALEXANDRE, 2013), os

²⁷ Falar da relação da crise do petróleo com a produção de vinis

²⁸ O CD e o barateamento de custos de produção. Talvez tenha em Friedlander.

²⁹ Sobre mais informações acerca da crise brasileira na década de 1980, conferir em

<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2005/02/308819.shtml>,

<http://www.infoescola.com/historia/crise-da-divida-no-brasil/>

http://desafios.ipea.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2759:catid=28&Itemid=23

artistas independentes passaram a enveredar-se na criação de rotas alternativas de visibilidade na busca de oferecer visibilidade às suas obras. Dessa forma, portanto, pode-se dizer que a década de 90 caracteriza-se por uma maior movimentação acerca dos festivais e menos atenção voltada à gravação e circulação de fonogramas no modelo convencional de distribuição. É por isso que os grupos alagoanos de rock que tentavam ainda se adaptar ao mercado convencional, com seus contratos com gravadoras e uma distribuição massiva de fonogramas encontraram barreiras que acabaram por impossibilitar suas perspectivas de reconhecimento, voltando assim às tentativas de reorganização de eventos no estado à medida que buscavam nos grupos com os quais passavam a ter contato negociar espaços para tocar fora de Alagoas. Sobre essas tentativas de adequações, Norbert Elias justifica através do termo “efeito de trava”. Segundo o autor,

Ao estudar os processos de desenvolvimento social, defrontamo-nos repetidamente com uma constelação em que a dinâmica dos processos sociais não planejados tende a ultrapassar determinado estágio em direção a outro, que pode ser superior ou inferior, enquanto as pessoas afetadas por essa mudança se agarram ao estágio anterior em sua estrutura de personalidade, em seu *habitus* social. Depende inteiramente da força relativa da mudança social e do arraigamento – e portanto de resistência – do *habitus* social saber se e com que rapidez a dinâmica do processo social não planejado acarretará uma reestruturação mais ou menos radical desse *habitus*, ou se a feição social dos indivíduos logrará êxito em se opor à dinâmica social, quer tornando-a mais lenta, quer bloqueando-a por completo. (ELIAS, 1994, p. 172)

Como se pode entender, o processo de limitação de artistas alagoanos em obter contratos com gravadoras no *modelo convencional* tinha uma dificuldade maior à medida que novas dinâmicas nos anos 1990 estavam sendo constituídas, o que, durante toda a década, impediu que artistas de Alagoas desenvolvesse mecanismos de adaptação em relação à criar rotas de apresentação, em comparação a iniciativas que estavam sendo realizadas em estados vizinhos, como em Pernambuco quando emergiu o festival Abril Pro Rock em 1994, um festival independente. O termo diz respeito a eventos realizados sem o patrocínio de grandes marcas³⁰ e realizado por artistas que não

³⁰ Em detrimento aos festivais existentes no Brasil, como o Hollywood Rock, festival com o nome da marca de cigarros Hollywood e o Rock In Rio, cuja marca se projetou em função de realizar

fazem parte de grandes gravadoras. A razão para o surgimento e crescimento dos festivais independentes partiam da necessidade da criação de circuitos que permitissem artistas a apresentarem suas obras, em uma época em que os meios de divulgação massiva permaneciam dominados pelas Majors. Herschmann, a partir de uma entrevista com o produtor Rodrigo Lariú, apreende que

A partir de 1994, com a estabilização econômica do Plano Real, bandas, gravadoras independentes e fanzines aperfeiçoaram o modelo underground de fins dos anos 1980, unindo a ideologia *do it yourself* e contatos país a fora. Mais eficiente do que fazer tudo sozinho era unir várias bandas, vários fanzines, várias gravadoras independentes em um único evento: nascia o festival independente. (HERSCHMANN, 2010, p. 142)

O jornalista Ricardo Alexandre reproduz, em seu livro *Cheguei bem a tempo de ver o Palco Desabar* (2013), o desejo de muitos artistas fora das principais gravadoras em seguirem rotas alternativas na construção de festivais para bandas de pequeno porte em detrimento ao fechamento em si mesmo daqueles grandes festivais de rock do país no início da década de 1990. Segundo o autor, o que se queria era eventos com sonoridades distintas entre si, numa tentativa de unir cenas segmentadas em subgêneros do Rock:

Nós sonhávamos era com o Lollapalooza, festival americano itinerante concebido pelo maluquete Perry Farrell em 1991 (...). A crença era a de que agora havia uma 'nação alternativa' (nome, aliás, de um programa da MTV americana que também virou festival) que desprezava o conceito de 'tribos' dos anos 80 (...). Não era questão de novos formatos, era questão de novos valores. Os dois primeiros festivais brasileiros nesse espírito vieram, coincidentemente, em 1993: o Abril Pro Rock em Recife, em Abril, e o Juntatribos, em Campinas, quatro meses depois. (...) O Abril Pro Rock foi montado pelo dono da loja de discos Rock Xpress, Paulo André Pires, influenciado pelo que via na MTV e ouvia na 89 FM durante os meses de transmissão aberta que as duas emissoras paulistas promoveram em Pernambuco no ano anterior. O Juntatribos surgiu de conversas nos corredores da Faculdade de Engenharia Química da Unicamp, universidade pública de Campinas, no interior de São Paulo. O pessoal do Fanzine *Broken Strings*, de orientação noise-guitarreira, convocou 26 bandas para três noites gratuitas numa tenda montada no alto mais friorento do velho Observatório a Olho Nu do campus. (ALEXANDRE, 2013, 37-8)

festivais com nomes de artistas consolidados no Brasil e no Mundo, exportando seu formato (mas adotando o mesmo nome) em outros países.

Sobre a MTV, é importante resgatar suas origens e potencial de impacto no público jovem. A empresa de entretenimento musical MTV (Music Television) teve origem em 1º de agosto de 1981, nos Estados Unidos, se concentrando na transmissão de conteúdo musical. Institucionalizando a exploração do segmento vídeo com música, tornou a produção de videoclipes uma máxima relevante entre os produtores tanto quanto a produção de fonogramas, dado o seu potencial promocional. Além disso, a MTV transmitia shows, festivais e realizava, assim como o rádio, um ranking com os vídeos entre as principais bandas do momento. Com lógica similar, nasce a MTV Brasil no dia 20 de outubro de 1990, sendo a primeira rede de televisão aberta de ordem segmentada para os públicos de pop e rock. Sob gestão do Grupo Abril, foi a primeira empresa de toda a franquia da MTV a transmitir o canal a sinal aberto no mundo.³¹ Sua existência e disseminação surgiu para a criação de referências musicais país afora, em um tempo em que as gravadoras suprimiam seus investimentos em novos artistas e controlavam o rádio por meio do pagamento de jabá para a execução das faixas escolhidas a dedo para serem influenciadas a se tornarem o hit do momento.

De volta à abordagem dos festivais, a relevância do Abril Pro Rock e do Juntatribos³² era tal que a MTV transmitiu os respectivos festivais, que tornou conhecidos, e posteriormente contratados pelas gravadoras *majors* artistas como Raimundos, Planet Hemp, Chico Science & Nação Zumbi, entre outros. Os festivais independentes nos anos 90 adquiriam, portanto, seguindo a lógica de seus organizadores, uma vitrine³³ para as grandes gravadoras formada por artistas independentes, focados em música autoral, trazendo a novidade que os grandes festivais do país já não se dispunham. Assim, a partir desses festivais, concorriam com as demais lógicas de controle das grandes gravadoras e suas estratégias de manutenção sobre a massificação de seus bens culturais, como

³¹ A MTV Brasil voltou a ser canal por assinatura em 2013, tendo como consequência seu sinal fechado depois da devolução dos direitos de transmissão do grupo Abril para a Viacom, empresa responsável pela MTV internacional. Cf. FRIEDLANDER (2013, p. 369), <https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Brasil>. Acessado em 10/09/2015.

³² Cf. <http://setedoses.blogspot.com.br/2010/08/serie-anos-90-sp-5-festival-juntatribos.html>

³³ Nas palavras de Paulo André Pires, fundador do Abril Pro Rock, “Quando decidi criar o festival, me incomodava o fato de ter tantas bandas legais tocando para um público pequeno. Várias bandas saíram do Abril Pro Rock direto para as gravadoras”. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10263>

o *jabá* no rádio, por exemplo. É o que infere Herschmann quando considera que “os festivais independentes proliferaram como iniciativas de ‘guerrilha’, militantes, em resposta ao ‘império do jabá’” (HERSCHMANN, 2010, p. 136).

Ainda de acordo com Ricardo Alexandre, “Nos dois anos seguintes, os festivais se multiplicaram feito gripe. (...) E todos juntos abriram espaço para Bananada e Goiânia Noise em Goiás, MADA no Rio Grande do Norte, Calango em Cuiabá, Demo Sul no Paraná, Varadouro na Paraíba.” (ALEXANDRE, 2013, p. 39). Influenciados pelo que viam na MTV e surgindo para sanar a necessidade de escoamento de obras e performances, tais festivais constituíam o circuito anual de eventos pelos quais era possível bandas independentes circularem e apresentarem suas obras. É o que reflete o produtor Rodrigo Lariú (apud HERSCHMANN, 2010, p.137), ao considerar que os festivais são a maneira mais fácil de uma cena musical se projetar para o país.

Os festivais nasceram da necessidade de escoar uma produção musical alternativa ou independente que só conseguiria espaço ao sol se unidos (...). Pelo lado prático da coisa, reunir vários talentos no mesmo palco reduzia os custos de produção. Numa época em que a produção musical se concentrava, se institucionalizava sob as asas das *majors*, e que ‘monopólios’ de estilo dominavam os meios de comunicação (axé, pagode), a única saída que alguns artistas e produtores enxergaram para escoar a produção da sua região foi se reunir e realizar festivais.

Nesse contexto, é importante resgatar mais uma trajetória de uma banda alagoana que teve acesso a oportunidades dos festivais independentes emergentes: A Living In The Shit³⁴. A banda, que fora formada com ênfase inicial no Punk Hardcore³⁵ em Maceió no início dos anos 1990, frequentava os festivais organizados na quadra da UESA (União dos Estudantes Secundaristas de Alagoas, instituição representativa de estudantes no estado) em conjunto com os *headbangers* da Morcegos, em uma época que punks e metaleiros dividiam os espaços de apresentações apesar da crítica entre os dois subgêneros. Apesar do nome estrangeiro, a banda costumava cantar músicas tanto em inglês

³⁴ Não tendo oportunidade de me encontrar com representantes da banda, acabei por fazer uma varredura em matérias de sites e blogs da internet no intuito de reunir informações para construir esta trajetória.

³⁵ O Punk Hardcore é um subgênero do Punk Rock voltado em sua origem a uma música acelerada e curta sobre críticas sociais e políticas. Mais informações em <http://www.infoescola.com/musica/hardcore/>

quanto em Português e, se apresentando com frequência na primeira metade da década em Recife e Olinda, adotaram um gênero musical que estava sendo produzido na região: o *Manguebeat*.³⁶ De acordo com o blog Escarro Napalm, os músicos da Living In The Shit

Seguiram tocando muito, especialmente em Recife e Olinda, onde eram muito ligados ao pessoal do Eddie. Tocaram nas primeiras edições dos Festivais Abril pro rock e RecBeat e foram, ao que consta, a primeira banda alagoana da época a cair na estrada Brasil a fora. Em São Paulo, participaram e venceram um concurso promovido por um antigo programa da MTV, o ULTRASOM. Na ocasião o apresentador, Gastão Moreira, afirmou que Eduardo era “o melhor guitarrista wah-wah do país (ESCARRO NAPALM).³⁷

A Living In The Shit, quinteto cujo disco *Chá Magiológico*, de 1995, apresenta uma reformulação sonora que se afasta do Punk Hardcore para se aproximar à mistura de ritmos do Manguebeat (deixando de lado, inclusive, de comporem músicas em inglês), permitiu que a banda fosse percebida pelos produtores de festivais emergentes em Pernambuco, como o Abril Pro Rock, tendo se apresentado neste evento na edição de 1996. Conforme citado acima, a banda ainda conseguiu realizar turnê nacional, enveredar pela MTV (tendo inclusive o vídeo “Quentura” circulando na programação do canal) e receber elogios da emissora. Estava, assim como outras bandas de Manguebeat da época, como Chico Science & Nação Zumbi e a banda Eddie, aproveitando o sucesso do gênero musical que marcou a segunda metade da década.

No entanto, houveram tensões entre a banda e outros grupos na cidade de Maceió que dificultaram o estabelecimento de seu empreendimento sonoro na capital. De acordo com a banda, em entrevista para o fanzine Escarro Napalm (cujo texto foi resgatado pelo blog homônimo), “(...) não gostam da gente por

³⁶ O Manguebeat é considerado um movimento musical que mistura elementos do maracatu, ciranda, coco, embolada, funk, rock e música eletrônica, tendo origem em Pernambuco e sendo popularizado nacionalmente por músicas que se tornaram sucessos dos grupos musicais como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Eddie. Através do papel de vitrine para o mercado da música oferecido pelo Festival Abril Pro Rock por compor parte do quadro de artistas do evento (e sua transmissão através da MTV), acabou transformando Recife num lugar de procura de gravadoras como Sony e Virgin, dentre outras, que apostavam no gênero à época. Para mais informações, conferir em: <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/mangue-beat>.

³⁷ O Escarro Napalm é um blog do radialista Adelman Barbosa, fundador do fanzine Escarro Napalm. Sobre a Living In The Shit, o Blog resgatou textos que veiculava sobre a banda entre agosto de 1994. Para mais informações sobre o blog e a banda, acessar <http://escarronapalm.blogspot.com.br/2011/08/living-in-shit.html>

aqui [em Maceió] porque nós estamos tendo mais oportunidades do que qualquer outra banda já teve, seja ela de hardcore ou jazz. Ninguém gosta, as rádios nos ignoram, pelo simples fato da gente ser conhecido e reconhecido em todo o país.” Mas de acordo com J.J. e F.D., que frequentavam e se apresentavam em festivais na quadra da UESA junto com a Living In The Shit no começo da carreira desta, a tensão com os metaleiros se ampliou de tal forma que estes se recusaram a continuar a tocar junto com a banda, fazendo com que a Living In The Shit algumas vezes criticasse o movimento de metaleiros da cidade quase chegando às vias de fato entre os fãs de um gênero com a banda.

As tensões demonstram uma situação importante: que o principal elemento para a não-consolidação da banda em eventos feitos em Alagoas é o fato de ela ter se desenvolvido fora da rede de artistas locais que, apesar de suas propostas e percursos distintos, permaneciam produzindo eventos nos quais todos participavam por meio da prática da *brodagem*, onde a ajuda das bandas entre si na organização de eventos permitia abrir condições de possibilidades para a execução dessas bandas. Ao haver uma relação de hostilidade com alguns dos produtores e artistas que produziam eventos autorais em Alagoas - sobretudo porque a banda, em seu início, possuía uma proposta sonora que permitia o trânsito entre esses eventos feitos por meio da *brodagem*, tendo esse trânsito interrompido no momento em que teria mudado sua proposta sonora para o que estava fazendo sucesso “comercial” à época -, a banda estava fadada a se apresentar menos no estado de origem, e se queixava constantemente em suas apresentações dessa restrição. A Living In The Shit finalizou suas atividades no final da década de 90, em um momento em que o gênero Mangubeat arrefeceu após a morte de Chico Science, em 1997.

Na virada dos anos 2000, outras bandas alagoanas se destacam no cenário Nacional, adentrando circuitos ampliados para além de Alagoas e aproveitando as condições do momento, que incluíam uma relação entre crítica especializada e espaços em eventos de público. Esses são os casos da Mopho e de Wado. Cada um à sua maneira conseguiram alcançar a atenção de críticos da música que os elevaram à condição de conhecidos dentre os circuitos da chamada *música independente*. Entender o caso de ascensão dessas duas bandas ajuda a compreender que dinâmicas de definição de circuitos de

apresentações começaram a ser organizadas em favor de artistas de pequeno porte à medida que os festivais independentes se tornavam populares e estruturados, ocasionando inclusive na criação de associações como a ABMI (Associação Brasileira de Música Independente), em 2001, e a ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes) em 2005, com interesses de tornar o mercado de música independente um setor autônomo em relação às *majors*, valorizando a produção autoral de fonogramas e concertos.

A Mopho é uma banda formada em Maceió depois de seus integrantes João Paulo e Júnior Bocão se apresentarem desde 1989 como cover de Beatles em Arapiraca e em Maceió. Com a mudança de João Paulo para Maceió em 1994, começam a compor suas próprias músicas misturando as sonoridades de Rock and Roll e Blues, primeiro em um projeto chamado Água Mineral, e posteriormente, em 1997, como Mopho. De acordo com João Paulo, vocalista e guitarrista, o nome da banda

Veio de alguma forma que as pessoas nos satirizavam aqui. Estava em plena época da efervescência do mangue beat, com aquelas coisas de ritmos regionais ao lado de rock e funk. Logo definiram que a gente era datado e aquilo era moderno. Então a gente ouviu um comentário maldoso, dizendo que a nossa banda ia acabar mofando e resolvemos adaptar isso... (JOÃO PAULO)³⁸

A partir da fala de João Paulo, é perceptível a atenção que o Manguebeat atraía por meio dos espaços ocupados na mídia, gravadoras e as influências que exerciam à época, sendo portanto um indicativo sobre o que estava favorável à consolidação de alguns artistas em detrimento de outros no campo da música àquele momento. A saída para o quarteto da Mopho era, portanto, enviar seu CD Demo gravado em estúdio para selos de música Brasil afora na intenção de serem ouvidos e conseguirem algum retorno. A estratégia pareceu surtir efeito no momento em que, de acordo com João Paulo, o CD alcançou artistas, produtores e jornalistas que permitiu aproximar a banda do selo Baratos Afins, no qual acabou lançando o disco em 2000.

(...) Quando mandamos o CD demo Um Dia de Cada Vez começaram a acontecer umas coisas legais. O Frank Jorge, da Graforrêia Xilarmônica e dos Cowboys Espirituais, mostrou o disco para o Carlos

³⁸ Em entrevista para o Blog Trabalho Sujo. Disponível em: http://www.baratosafins.com.br/diario_do_povo.html

Eduardo Miranda, que mostrou para o Fernando Rosa, de Brasília, que tem uma revista virtual bem legal, chamada Senhor F, só sobre rock dos anos 60 e 70 e influências... Isso criou um certo buxixo, as pessoas começaram a querer conhecer a gente. Até que o Ricardo Alexandre, do Estado de S. Paulo, entrevistou o Arnaldo Baptista, dos Mutantes, e mostrou várias músicas novas, entre elas Não Mande Flores da gente, pra ele comentar. Ele falou muito bem da gente e o Calanca, da Baratos, ficou interessado na gente. Aí a gente tava gravando o primeiro CD aí em São Paulo quando faltou grana pra mixagem. Ficamos muito chateados, estávamos gravando com uma grana que a gente não tinha numa cidade que a gente não conhecia. Fomos na Baratos, eu ia comprar aquele disco do Arnaldo, Disco Voador. Aí conhecemos o Calanca e ficamos conversando com ele. Até que falamos que éramos de Maceió e o cara pega um papel, amassa e fala pra gente "Amassei, ó!", cheio de risada. Achávamos que ele tava sacaneando a gente. Então eu disse que eu era do Mopho e o cara arregalou o olho: "O QUÊ!! Você tá brincando!!", tirou foto com a gente. Formou uma amizade, a gente saiu pra tomar umas geladas quando a gente disse que o disco faltava ser mixado e távamos procurando alguém para lançar o disco. Ele se declarou um grande admirador do nosso trabalho, o que nos deixou extremamente lisonjeados, não só pela figura humana que ele é, mas pelos serviços prestados ao rock nacional. Ter um disco lançado pela Baratos era como um sonho. (IDEM)

É importante abordarmos aqui a rede de interdependências no qual a Mopho fez parte para compreendermos os processos que criaram possibilidades para a banda conseguir alcançar seus objetivos na época. Através de sua intenção de se tornar conhecida e conseguir lançar o seu primeiro disco, a banda enveredou pelos meios convencionais de enviar fonogramas para agentes divulgadores (semelhante à estratégia da Stonegarden em enviar músicas para um agente divulgador, como a Rádio Cidade em Maceió) como artistas, jornalistas, produtores e gravadoras, conseguindo a atenção de indivíduos que já constituíam uma rede de contatos entre diversos ambientes de divulgação, como revistas, selos e jornais. A condição necessária para aproveitar a oportunidade que a rede permitia, no entanto, exigia da banda a mobilidade para as reuniões com Luiz Calanca, fundador do selo Baratos Afins, uma gravadora que, fundada em 1978, foi considerada pioneira para artistas independentes considerada importante por lançar trabalhos com Arnaldo Baptista (Ex-Mutantes) e artistas importantes do rock paulista como Fellini, Kafka, Vultos, Akira S. e As Garotas Que Erraram, Voluntários da Pátria, Gueto, smack, 3 Hombres e

Mercenárias, além de compilações de gêneros como o Metal e o Punk Rock.³⁹ Estando a Mopho em São Paulo durante as gravações do disco em 1999, a oportunidade da reunião surgiu e a banda conseguiu o apoio do Selo para lançar seu disco. O lançamento do disco pelo selo teria permitido a abertura da banda para elogios da crítica nacional e a ocupação de espaços em alguns festivais já consolidados no país, como Abril Pro Rock (PE), e Porão do Rock em 2001, Festival de Inverno de Garanhuns (PE), além de estar entre as músicas mais tocadas de uma rádio californiana, a KALX.⁴⁰

Ainda se apresentando nos dias de hoje, mas com menos projeção do que na época de lançamento de seu primeiro disco, o vocalista João Paulo discorre sobre a posição que sua banda ocupa hoje, apesar de reconhecer que ainda é impossível viver das músicas da banda em Maceió: “somos reconhecidos em todo o país, de Norte a Sul, de Leste a Oeste. Temos essa coisa do feedback, recebemos correspondência do Amapá e do Rio Grande do Sul, isso para falar em termos de extremos.”⁴¹

Por fim, para análise do campo de música autoral de rock, levo em consideração o caso do cantor Wado. A carreira do músico, que se iniciou nas apresentações da banda Ball em circuitos de eventos como os festivais da quadra da UESA (assim como Living In The Shit, Morcegos e Stonegarden) permeou algumas dinâmicas que merecem ser levadas em consideração para a presente sessão deste trabalho, sobretudo por este tentar uma dinâmica específica – e ter conseguido alcançar determinados êxitos em relação ao seu reconhecimento artístico e sustentabilidade financeira trabalhando com a música, um caso que é diferente dos demais abordados.

Wado – Nascido Oswaldo Schlickmann Filho em Florianópolis-SC e radicado em Maceió desde os 8 anos de idade (em 1985), e lançando 8 discos

³⁹ Informações retiradas dos links <http://www.baratosafins.com.br/25anosbara.htm> e <http://docplayer.com.br/8067216-Luiz-calanca-dono-da-loja-de-discos-baratos-afins.html>. Acesso em novembro de 2015.

⁴⁰ Informação retirada da matéria da Gazetaweb, <http://gazetaweb.globo.com/porta/noticia-old.php?c=189756&e=5>. Acesso em abril de 2016.

⁴¹ Em entrevista para o jornalista Jorge Barbosa para o jornal O Dia – Alagoas, na edição nº 74 de 27/07 a 02/08 de 2014. Disponível em: <http://luizsaviodealmeida.blogspot.com.br/2014/11/jorge-barboza-e-deus-criou-o-rock.html>. Acesso em junho de 2015.

desde 2001, a carreira do cantor e compositor apresenta um conjunto de esforços na tentativa de se tornar não só reconhecido dentro do campo de música autoral, mas de se sustentar por meio da música, um empreendimento que as bandas anteriores até aqui consideradas ainda não alcançaram no país. Tendo tido alguns lançamentos realizados por meio de contratos com gravadoras independentes, como Dubas, Outros Discos e Pimba, e tendo ainda a distribuição por meio da *major* Universal Music, passou a realizar produções lançadas sem selos de distribuição e com liberação para download gratuito. Sua trajetória exemplifica bem a condição de um artista que tem buscado meios diversos de alcançar seu objetivo de sustentabilidade, tentando atualizar-se diante de novas dinâmicas e condições que têm se colocado para artistas de seu porte no país, sobretudo devido ao desenvolvimento da internet e na digitalização do consumo. No entanto, as próprias experiências diante de algumas situações específicas demonstram que a sua relação não esteve somente dependente da situação dos mercados em relação à receptividade de sua música ou somente às condições tecnológicas, mas em relação à sua própria disposição enquanto agente com seu *habitus* permeando suas escolhas, enquanto este conceito se compreende por “uma base que os membros de uma figuração compartilham, e cujos traços recombina, o que contribui para moldar suas personalidades” (ELIAS, 2010, p. 59). Aprendendo teoria musical por volta dos seis anos de idade por meio de um tio músico, sempre esteve interessado em criar suas próprias músicas ao invés de executar as composições de outros, sobretudo por sua relação com o seu instrumento musical – sendo canhoto, aprendeu a tocar como um destro. Em entrevista ao pesquisador Fernando Coelho, diz: “A inadequação em tirar e executar as músicas dos outros, levou-me desde cedo a fazer as minhas próprias músicas” (COELHO, 2013, p. 97).

Assim como a Mopho, Wado (e seus amigos músicos, com quem realizou projetos como Ball, Santo Samba, no final dos anos 1990) investiu em gravação profissional e se dirigiu aos locais que figuram como eixo das possibilidades para artistas autorais, como Rio de Janeiro e São Paulo, considerando exercer uma carreira profissional como cantor e compositor. Nos dizeres de Coelho,

Ao lado de músicos que o acompanhavam desde a adolescência, Wado gravou uma fita-demo em 2000 num *homestudio* em Maceió e partiu para o Rio de Janeiro com o objetivo de mostrar a produção para

selos musicais e gravadoras. Wado queria um contrato. Eis aí uma indicação da clara intenção do músico em entrar num mercado profissional. A gravadora Dubas, de propriedade do compositor Ronaldo Bastos – parceiro em composições de nomes consagrados como Tom Jobim, Milton Nascimento, Edu Lobo e Lulu Santos, entre outros –, sinalizou com um possível lançamento, desde que o compositor trouxesse um disco completo e já gravado. A gravadora cobriria os custos de masterização, prensagem e promoção. A distribuição das mil cópias ficaria a cargo da Universal Music, uma das gigantes da indústria fonográfica. E assim, sob a chancela da gravadora Dubas, o álbum *O Manifesto da Arte Periférica* foi lançado em abril de 2001. A tiragem inicial foi de mil cópias. Logo, a crítica musical dos cadernos culturais dos principais jornais brasileiros, como Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo, O Globo, Correio Braziliense e Diário de Minas publicaram resenhas sobre o disco. Em geral, as análises foram mais do que positivas: elas apontavam Wado como a mais nova promessa da então batizada nova música brasileira ou “Nova MPB”. (COELHO, 2013, p. 98)

De acordo com o excerto, Wado conseguiu atingir os chanceladores de sua qualidade artística, remetendo-o a uma variação emergente da MPB, produzida por uma nova geração de compositores ainda no primeiro disco. Estendendo sua temporada no sudeste, Wado ainda conseguiu lançar o seu segundo disco em 2002 e se apresentar em uma edição do TIM Festival em 2003, evento patrocinado pela empresa de telefonia TIM, que contava ainda com a apresentação de *Los Hermanos*, banda de seu futuro parceiro de produção e composições, Marcelo Camelo.

Em edições seguintes como *A Farsa do Samba Nublado*, disco em que lançou sob a alcunha de Wado e Realismo Fantástico, o músico permaneceu recebendo críticas positivas de cadernos de cultura de alguns jornais brasileiros⁴², além de demonstrar preocupação em se estabelecer comercialmente depois de dois lançamentos de discos bem recebidos pela crítica, mas vendido pouco. Assim, a partir desse disco, o artista passa a investir em videoclipes, conseguindo veicular algumas de suas músicas na MTV em 2005, com a produção ora financiada pelo artista, ora por seu empresário. Também apareceu na TV Cultura e em programas de internet, em uma época

⁴² Algumas dessas matérias estão disponíveis em <http://musica.terra.com.br/noticias/0,,O1441011-E11267,00-> , <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911200422.htm>. e <http://gazetaweb.globo.com/porta1/noticia-old.php?c=238719&e=> , acessado em 20/05/16.

em que o Youtube estava se tornando cada vez mais popular no Brasil.⁴³ Ainda no mesmo ano, representou o Brasil no evento *O ano do Brasil na França*, se apresentando pela primeira vez fora do país. Em 2006, vivendo por 8 meses em São Paulo, foi indicado para representar novamente o país (por parte do Ministério da Cultura) no projeto *Copa da Cultura/Música do Brasil* em Berlim, Alemanha.

Em 2008, ano de lançamento de seu próximo disco – *Terceiro Mundo Festivo*, o artista já estava morando em Alagoas e tinha se afastado de alguns de seus parceiros de composições do início da carreira, bem como fora desligado de um segundo projeto musical, o Fino Coletivo, que se apresentou enquanto o músico morava na capital paulista. A mudança, ocasionada em parte pela limitação de recursos para manter-se morando em São Paulo e devido a uma cirurgia na mão⁴⁴, o fez repensar o processo de gravação (seu disco fora produzido em um home studio) e a relação com selos subsidiários de grandes gravadoras, lançando por meio de SMD⁴⁵ e disponibilizando gratuitamente sua obra. O disco demonstrava uma mudança no conteúdo, com letras criticando algumas lógicas da cadeia produtiva do mercado fonográfico, como o *jabá*. É o que se percebe em canções como Reforma Agrária do Ar:

Grita pra acontecer, urge de urgência
 Sim irá prevalecer a reforma agrária do ar
 É contra o artista mudo, é contra o ouvinte surdo
 É contra o latifúndio das ondas do rádio
 Aperta o botão e faz funcionar a reforma agrária do ar
 Nos bairros distantes, nos alto-falantes do seu rádio
 A rádio irá tocar⁴⁶

O trabalho de Wado permaneceu sendo resenhado por revistas como Rolling Stone e blogs como O Globo e Scream & Yell e chegou a ser considerado

⁴³ De acordo com a pesquisa de Coelho, Wado se apresentou no programa Bem Brasil, da TV Cultura, e no canal Cozinha Showlivre em dezembro de 2005, no Youtube. (COELHO, 2013, p. 105)

⁴⁴ O músico relata a situação de sua saída do Fino Coletivo, a impossibilidade de permanecer se mantendo no “eixo” e mudança para Alagoas, citando a necessidade de realizar uma cirurgia na mão que o impediu de se apresentar como antes, na matéria do site do Jornal O Globo, disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/mpb/posts/2008/08/26/wado-sexualidade-agucada-docura-violencia-festiva-estetica-122378.asp>

⁴⁵ Sigla para Semi Metallic Disc, uma alternativa ao CD, sendo vendido a um preço padronizado de R\$ 5,00.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/wado/1217680/>

o sétimo melhor disco brasileiro segundo o site Trama Virtual.⁴⁷ O seu disco seguinte, *Atlântico Negro*, com fortes influências do axé baiano conseguiu ser produzido e teve alguns shows financiados com recursos obtidos após aprovação no edital de fomento do Projeto Pixinguinha, cedendo cerca de R\$ 90 mil para o processo de gravação e circulação.⁴⁸ Assim, o disco pode ser gravado em estúdios (cerca de 3, em Maceió). Apesar de poucos elementos de rock em detrimento à abordagem do axé, o disco foi considerado por críticos musicais convidados da Rolling Stone como um dos 25 melhores discos de 2009.⁴⁹

À época, Wado decidiu construir uma empresa que passaria a representá-lo, a *Fotopartícula Produções Artísticas*, no intuito de gerir a reprodução de sua obra, trâmites burocráticos, assessoria de imprensa e a produção gráfica de suas obras. A empresa, que também é composta de músicos que o acompanham, tem entre uma de suas funções a monitoração de editais de cultura que possam ser aproveitados pelos projetos do músico.⁵⁰ Este cuidado frente a uma condição da qual o artista *independente* passa, a de ter de realizar-se a partir do “faça você mesmo” (ou *Do It Yourself*), elemento comum entre artistas emergentes de pequeno porte ou parte do *ethos* da música underground, do qual parte da música independente é tributária, demonstra que Wado transita entre uma coordenação de ação de aspectos profissionais, enxergando no investimento de meios de se manter atento às possibilidades de mercado em meio a um período de mudanças no mercado fonográfico e na experiência do consumidor com a música, preservar sua posição em relação aos ambientes de divulgação, como revistas e blogs, e uma condição mais flexível, de condições possíveis para o músico se apresentar, sobretudo em Alagoas, local onde passa a maior parte do tempo, dividindo espaços com artistas também *independentes* que, sob a ótica crítica do mercado comercial, tentam obter reconhecimento por meio de estratégias que também envolvem a monitoração de editais públicos e a publicidade, e como se verá mais adiante.

⁴⁷ De acordo com Coelho (2013).

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Informação disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/galeria/os-25-melhores-discos-nacionais-de-2009/#imagem24>. Acesso em 25 de abril de 2016

⁵⁰ De acordo com Coelho (2013).

Nos últimos discos - Samba 808 (2011, gratuito e selo Pimba), Vazio Tropical (2013, gratuito, selecionado por edital para lançamento no selo Oi Música) e 1977 (2015, gratuito e pela Deckdisc), Wado contou com parcerias com artistas de sua geração também consagrados na MPB, como Zeca Baleiro, Marcelo Camelo (que se tornou coautor e produtor), Curumim (que além de coautor, compilou o disco *O Ano da Serpente*, com as músicas mais conhecidas de Wado), Cícero (que se tornou amplamente conhecido por seu disco *Canções de Apartamento*, de 2011, distribuído pela Deckdisc) e Lucas Silveira (da banda de rock Fresno), lhe rendendo visibilidade nos redutos desses artistas e premiações, como o prêmio de melhor música de 2012 do *Video Music Brasil* da MTV, uma espécie de Grammy nacional desta rede de televisão⁵¹. As parcerias são entendidas aqui como o resultado de redes de indivíduos da qual o artista está inserido, o que contribui na geração de capital social para ter acesso a esses artistas. Alguns desses casos estão presentes no excerto abaixo, quando relata a parceria com a mexicana Graciela Maria, que divide a canção “Galo” em seu disco de 2015. Segundo Wado,

Foi um amigo que mora em Berlim que me mostrou uns cliques bem bonitos dela, e eu gostei da voz. A argentina Belen Natali (do grupo Mateo de la Luna en Compañía Terrestrial, que participa da faixa “Condensa”), que hoje em dia mora no Espanha, já morou em Maceió, e eu a conhecia. O Samuel Úria eu conheci na viagem a Portugal. O Lucas Silveira era meu amigo de internet, e gosto mesmo da onda dele. Ele é um dos que tem mais figura de linguagem nisso que dizem ser “emotional hardcore”. E canta pra caralho. Bota pra quebrar mesmo. E é um cara muito legal. Das coisas que tocam no rádio, é uma das coisas mais bacanas. Então pra mim é válido ter o cara junto.⁵²

Deve-se levar em consideração que, apesar da publicidade de seu trabalho na TV, em revistas e jornais, além da parceria com músicos que se consolidaram como autossuficientes no mercado de música brasileira (a exemplo de Camelo⁵³), Wado ainda passou pelo obstáculo de não ter autossuficiência na música. Em entrevista para o Jornal Gazeta de Alagoas, de

⁵¹ Na ocasião, Wado dividiu o prêmio com o Rapper Emicida. A canção do músico é uma parceria com Marcelo Camelo, *Com a Ponta dos Dedos*.

⁵² Excerto retirado da entrevista para o site *Scream & Yell*, disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2015/10/28/entrevista-wado-2015/>

⁵³ Na entrevista para o G1, o músico expõe otimismo em relação ao mercado para artistas emergentes. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2014/09/situacao-do-rock-brasileiro-e-melhor-do-que-ja-foi-diz-marcelo-camelo.html> . Acesso em 02/05/16.

2011, o músico chegou a considerar prestar concurso público para poder permanecer na carreira de artista.⁵⁴ No entanto, mais recentemente (em 2015) em entrevista para o site *Scream & Yell*, ele reconheceu estar em uma condição melhor depois dos bem-sucedidos discos com parcerias, sobretudo *Vazio Tropical*.

2015 desconstruiu um pouco (o que eu vinha fazendo) porque eu já estava há quatro, cinco anos, vivendo de música, batalhando muito, mas vivendo, e esse ano deu uma apertada. Em 2014 eu vim 8 vezes para São Paulo fazer show, foi muito bom, era o segundo ano do “*Vazio Tropical*”. Esse disco novo (“1977”) passou por uma digestão um pouco mais lenta, teve problemas na divulgação (o selo prometeu algo e não fez), então o disco foi chegando meio por acaso, mas realmente está um ano difícil. Entrei na crise junto com o Brasil, mas a crise é importante para tirar você da zona de conforto, fazer você rebolar...⁵⁵

Essa disposição em se atualizar, em sair da zona de conforto, é que o mantém interessado em fazer parte de uma rede que tem se definido recentemente. Ainda de acordo com ele, “existe uma cena musical ai que eu preciso conversar mais, de coisas interessantes acontecendo. Já sou colocado como veterano nessa cena, indie, mas veterano. E tem uma galera, Cícero, Silva, Tim Bernardes... muitas cabeças inteligentes nessa nova cena pra dialogar.”⁵⁶

Essa “nova cena”, mais atual à sua própria geração, que Wado diz estar interessado em fazer parte, é do mesmo contexto de artistas que emergem junto a uma dinâmica de festivais que tentam dar visibilidade a músicos que já não podem contar com as *estratégias convencionais*⁵⁷ que estavam disponíveis no início da carreira de Wado e da Mopho, por exemplo. É uma nova estrutura que envolve menos dinâmicas da cadeia produtiva convencional, como mídias de massa, e mais agentes específicos que buscam atravessar a questão do investimento financeiro através de práticas conjuntas que podem ser conhecida como investimentos simbólicos, utilizando a internet, uma mídia de autocomunicação de massas (CASTELLS, 2013). É nesse novo contexto que o

⁵⁴ A entrevista foi realizada com a jornalista Carla Castelloti e publicada na edição de 27 de novembro de 2011. (COELHO, 2013, p. 115)

⁵⁵ Na mesma entrevista para o *Scream & Yell*, de 2015.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Estas “estratégias convencionais” a qual me refiro diz respeito à forma com a qual o artista segue sua rota de reconhecimento se deslocando para os grandes centros urbanos, onde se localizam de maneira desenvolvida as condições mais propícias para enveredar-se no mercado de música à época, em se tratando de locais de apresentação, gravadoras e selos que contratam o artista.

campo de música autoral de rock em Alagoas se encontra presente, e sob o qual novos agentes buscam *jogar*, sob o qual redes se produzem em busca de um interesse comum: o protagonismo e o estabelecimento de eventos que pautem a divulgação de artistas autorais, assim como o fazem os principais festivais de música independente do país. Dessa forma, no tópico seguinte, abordaremos como se deu a constituição do campo de música de rock autoral em Alagoas.

2.2 – A constituição do campo de música de rock autoral

De acordo com Bourdieu,

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (2011, p. 68).

A partir da consideração do autor acerca do papel de buscar uma gênese social do campo no intuito de distinguir o que lhe é peculiar e autônomo, busco analisar os casos expostos acima sob a perspectiva de campo, no qual considero uma ferramenta teórica peculiar para análise das disposições dos indivíduos formadores do selo e coletivo Popfuzz, o qual tratarei nas sessões seguintes deste trabalho. Considero de igual relevância neste momento abordar o movimento de autonomia do campo que, segundo Bourdieu (baseando-se nos movimentos do campo literário e artístico), “pode ser compreendido como um processo de *depuração* em que cada gênero se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade” (IDEM, p. 69, grifo do autor). A autonomia do campo, dessa forma, persegue elementos que estão disponíveis dentro da própria relação entre os agentes envolvidos e se estrutura à medida em que estes agentes buscam distinção, ou reconhecimento, em se

tratando do campo de música autoral⁵⁸. Portanto, o presente tópico abordará sob quais redes e suas relações e tensões o campo de música autoral se desenvolveu, demarcando os consolidados e aqueles pretendentes que não conseguiram alcançar o código de conduta – ou as regras - necessário à consolidação neste campo.

Nota-se como principais elementos para o campo de música autoral de rock em Alagoas nos anos 1990 a relativização da disposição crítica ao mercado fonográfico em função da busca por reconhecimento ampliado, visto que os eventos produzidos em Maceió se tornaram insuficientes para tornar a banda conhecida. Tal reconhecimento apresenta duas faces: de um lado, trata-se de reconhecimento artístico, da consideração de que os músicos querem ter suas músicas autorais reconhecidas, bem como o reconhecimento de sua própria existência. Tal necessidade é a característica presente em todas as bandas citadas, dado sua busca de manutenção de relevância nos principais anos de atividade, estando os membros algumas bandas, como a Morcegos e a Mopho, conscientes do seu próprio papel de grupos consolidados utilizando como parâmetro de consolidação a historicidade de seus caminhos ao se apresentarem para fora do estado em diversos eventos. Por outro lado, existiu ainda uma tentativa de fazer tornar o projeto musical uma profissão, isto é, gerar autossuficiência para o artista por entre contratos com gravadoras e apresentações, fazendo alguns grupos enveredarem pelos meios convencionais da relação com o mercado fonográfico, ainda que sem sucesso em sua maioria, justificando-se pelo afunilamento de interesses do mercado somente para bandas que estivessem dentro de uma estética de sucesso de uma determinada época, como a Living In The Shit acompanhando o movimento Mangubeat.

Além disso, muitos dos circuitos nos quais os artistas se apresentaram se mostraram investimentos pontuais, isto é, não recorrentes, não retroalimentando as possibilidades de manter um determinado artista em apresentação contínua em Alagoas e fora do estado, o que fez muitos artistas abandonarem seus

⁵⁸ Essa distinção diz respeito a outro mercado de rock que percorre Maceió, o mercado do Cover. Por uma questão de abordagem, decidi não trazer elementos comparativos com o mercado de cover, que por si só é uma relação de campos dentro do âmbito da música de rock como um todo em Maceió. Portanto, a análise que faço centra-se no campo dentro da própria música autoral.

projetos ou buscarem se reformular de acordo com as novas dinâmicas da relação entre artista, negócios e público. Diferente de Pernambuco, por exemplo, que teve na iniciativa de Paulo André Pires a criação de um festival que se tornou um dos principais do país – o Abril Pro Rock, em Alagoas os artistas enfrentavam limitações que iam desde espaços de apresentações, a segregação de uma rádio que evitava reproduzir bandas do estado, a uma comunidade de consumidores que tornasse disponível a viabilidade de um evento de médio a grande porte, representados estes fatos pela própria procura dos artistas em se tornarem conhecidos fora do estado, almejando irem para o eixo das principais regiões onde o rock era consumido com maior frequência, seja em São Paulo pela influência da Baratos Afins no mercado independente, seja no Rio de Janeiro na Rádio Cidade e Rádio Fluminense com o suporte do programa Novas Tendências de José Roberto Mahr.

A Morcegos possui um reconhecimento em torno do pioneirismo do rock no estado porque foram os primeiros a participarem da organização de eventos, que iam de ensaios públicos em casas a apresentações em praça pública, além dos festivais de rock na quadra da UESA. A Stonegarden, por sua vez, contou com o investimento de um capital social (a divulgação da Rádio Cidade) através da configuração que envolvia o produtor da banda e dono do estúdio de gravação de suas músicas e o responsável da Rádio em Alagoas. A 70blight, tendo o empreendimento de criação de circuitos de bandas de outros estados que vinham tocar em Alagoas - através do Festival Acendedor de Lâmpioes - conseguiam, através desta permuta, se apresentar em várias cidades do Nordeste, o que, no entanto, não fora suficiente para manter a banda se apresentando ativamente com sua proposta sonora.

A banda Living In The Shit, por empreenderem seus saberes e a dinâmica de adaptação e percepção sobre um gênero musical emergente, o Mangubeat, aproveitaram os espaços de publicidade que o gênero conquistou durante a segunda metade dos anos 1990, tendo, no entanto, atraído pouco sucesso e até mesmo hostilidade por outros artistas em Maceió.

A Mopho, diante do contexto de ser uma banda de fora dos principais gêneros consumidos por gravadoras e festivais no final dos anos 1990 (onde o

Manguebeat e outras criações musicais que envolviam a mistura sonora entre elementos regionais e o rock sobressaiam), conseguiu, utilizando a metodologia convencional de enviar seus fonogramas para agentes da música – artistas consolidados, gravadoras, jornalistas, produtores, encontrar uma rede de indivíduos que favoreceram a publicidade da banda, sobretudo diante do contato com Luiz Calanca, considerado o dono do selo pioneiro em São Paulo de lançamentos de independentes, possuindo neste indivíduo dois elementos cruciais para a adesão da banda ao seu selo, seu lançamento e seu consequente reconhecimento nacional: a receptividade favorável em torno da proposta sonora da banda, que incluía elementos do rock progressivo e de influência dos Beatles, gêneros do gosto de Calanca, e a acessibilidade do grupo à sede do selo, em São Paulo, em uma época em que estavam gravando seu disco e procurando alguém para lhes lançar. O encontro de Calanca com a Mopho, dessa forma, foi a conclusão de um processo que se iniciou com a banda apostando em seus métodos, por um lado, e investindo em deslocamentos, por outro. O resultado do lançamento pela Baratos Afins para a banda envolveu o reconhecimento de qualidade artística e criatividade do grupo, projetando a banda para circuitos de música independente no país, ainda que tal movimentação ainda não foi o suficiente para tornar a banda sustentável somente com a música.

Wado, por um caminho semelhante, adquiriu capital social por meio de seu empreendimento em redes que lhe proporcionaram parcerias, prêmios e resenhas em cadernos de cultura, revistas e blogs sobre música a cada disco lançado. Por meio de um *habitus* constituído através das experiências ao longo dos anos, tenta tornar viável sua carreira a partir de uma perspectiva racionalizada, projetada para o percurso que une a produção independente à viabilidade comercial transitando entre Alagoas e outros estados. Assim, ao reconhecer a condição de veterano diante de um novo contexto elaborado por novos artistas, busca reinserir-se, renovar-se, em uma disposição sua na qual permite transitar sobre gêneros musicais em busca de mercado e satisfação quanto à produção de sua obra. Em seu caso, também existe o elemento de *brodagem*, aplicado à rede de seus parceiros de composição, como Marcelo Camelo, integrante de uma das principais bandas do rock nacional nos anos 1990, que o produziu – ou Curumim, que projetou um disco de compilações do

cantor, permitindo que pudesse se tornar mais conhecido e movimentado para redutos ainda não explorados, qual seja, o de seus parceiros de composições. Somente assim, inclusive, Wado conseguiu se tornar sustentável, isto é, viver somente de música, em uma época que compreendia 2012 a 2014. O caso de Wado é um exemplo atual das condições que se colocam sobre uma estrutura comum de artistas de Alagoas que buscaram o reconhecimento e a legitimidade de suas obras: tornar-se conhecido e estabelecido no campo de música por meio do crivo dos agentes chanceladores de uma obra como os críticos musicais. Dessa forma, esses artistas conseguiram encontrar rotas nacionais para se apresentarem, sobretudo adquirindo interesses por parte de produtores de eventos musicais e voltando para Alagoas com estes currículos de circulação, fazendo uso da *brodagem* como meio de desenvolver laços que tornem recorrentes as suas apresentações no estado e fora dele.

O campo de música que se definiu nos anos 90 denota, assim, a necessidade de reconhecimento fora do estado para tornar-se um artista reconhecido em Alagoas. Como se verá na sessão seguinte, boa parte dessas características permaneceram condicionando as posições sob as quais os artistas autorais disputam, mesmo diante de diferenças contextuais entre os anos 1990 e a década seguinte.

Em se tratando das diferenças desses contextos, é importante salientar que tal diferenças se revelam de ordem estrutural com relação à experiência individual do artista com as oportunidades em relação ao âmbito da música, só para falar deste segmento. Considerando a ampla ressignificação do consumo de bens culturais com a difusão do acesso à internet, o desenvolvimento de softwares e a popularização das mídias sociais, não apenas o mercado fonográfico convencional teve de se reestruturar diante de um massivo consumo pirata de seus discos, como também a própria percepção do que é ser músico se modificou diante de novas possibilidades que emergem. Dentre essas possibilidades específicas que se podem encontrar na internet estão, por exemplo, o aprendizado de teoria musical sites apropriados, o compartilhamento de saberes conhecimentos sobre produção musical e de eventos, a disposição de softwares – gratuitos, pagos ou pirateados – de gravação e edição de fonogramas, a possibilidade de enviar massivamente materiais sonoros para e-

mails de selos, produtores, jornalistas e artistas que já enveredam de maneira estabelecida circuitos musicais sem custos, uma comunidade disposta em sites de redes sociais que podem se tornar potencialmente consumidores da obra de algum músico, gerar visibilidade deste em campanhas de apoio, a existência de sites de financiamento coletivo – os *crowdfundings*, dentre outras coisas. O resultado é uma oferta de uma dimensão inédita de indivíduos produzindo (e consumindo) música⁵⁹, a ampliação do sentido *do it yourself* (faça você mesmo) sem a necessidade de muitos esforços quando comparado ao contexto do surgimento do termo no rock, nos redutos de Punk Rock dos anos 1970, possibilitando inclusive a disseminação de um novo *ethos* que orienta a música independente a partir de 2005: o *Do it together* (PIRES, 2015), que evoca o colaboracionismo como prática principal para tornar circuitos de rock viáveis em regiões que ainda não se tornaram fontes de autossuficiência para artistas, como é o caso de Alagoas desde o período que esta pesquisa abordou.

Essas dinâmicas específicas que emergiram com o desenvolvimento da internet - e seu acesso – bem como os efeitos da alteração das possibilidades de se produzir e se enxergar enquanto músico no campo de música autoral de rock em Alagoas serão discutidas no tópico seguinte desta sessão, que tratará das trajetórias de alguns indivíduos responsáveis pela criação de um selo e um festival viável na cidade de Maceió para tentar dar espaço a um subgênero fora do campo da música em Alagoas nos primeiros anos do século XXI: a música alternativa, também chamada de música independente, ou *indie*. Discorrer suas estratégias e definir a figuração possível para a consecução de seus objetivos são importantes para percebermos como foi possível o selo Popfuzz Records e o Festival Maionese figurarem entre agentes importantes da produção cultural a partir de 2005, adquirindo poder no campo de música autoral que permanecia envolto em uma segmentação de gêneros depois de experiências malsucedidas na tentativa de organização de festivais anuais de rock em Alagoas. A própria relação *indie x mainstream* que se mostrou balizadora e acentuada entre os produtores de festivais e artistas nos anos 1990, parece atenuar-se para uma relação puramente discursiva e identitária, enquanto tais fronteiras se modificam

⁵⁹ De acordo com a matéria Livre Troca, Flexibilização de Direitos Autorais e Novos Modelos de Negócios, de Fernando Rosa, editor do site Senhor F.
<http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=5881>

a partir do momento em que as dinâmicas do mercado fonográfico em tempos de crise e reorganização devido ao impacto do consumo digital da vida na internet estabeleceu novas condições de experiência entre obra e consumidor.

Diferentemente da década de 1990, quando existia toda uma segregação entre o que é "indie" e o que é "mainstream", hoje em dia, essas fronteiras estão cada vez mais tênues. É possível pensar em bandas indies que alcançaram sucesso mainstream, selos independentes que seguem estratégias de inserção no mercado historicamente ligadas às majors e que ganham cada vez mais espaço frente às multinacionais, festivais independentes que deixam de ser trincheiras de resistências de determinados gêneros musicais e passam a se mostrar como importantes articuladores e formadores de público em âmbito local. (PIRES, 2015, p. 45)

Conforme Pires relata, a relação *indie x mainstream*, ou seja, aqueles que vislumbram ocupar uma posição de reconhecimento contra aqueles que estão consolidados (inclusive por autossuficiência) no campo de música como um todo passaram por mudanças ao longo dos anos, sobretudo no que se nota na perspectiva de empreendimentos de produtores *indies*. Percebendo o poder de seus festivais (e seus desdobramentos, como o desenvolvimento do Mangubeat saindo de uma cena para se tornar um dos principais gêneros do mercado de música nos anos 1990), passaram cada vez mais a buscar estratégias de organização no sentido de tornar o festival independente – e os artistas autorais que nele circulam – cada vez mais *independentes* da relação com as grandes gravadoras. Para isso, associações como a ABRAFIN e a ABMI foram fundadas, e sobre elas uma relação em rede de festivais independentes nacionais. É nesse contexto que trataremos de abordar no tópico a seguir da emergência de uma demanda de indivíduos que passaram a se enxergar como músicos e como produtores de eventos em Alagoas, dentro do gênero de música alternativa.

CAPÍTULO 2 – O POPFUZZ RECORDS E A REDE DE MÚSICA INDEPENDENTE EM ALAGOAS

No intuito de compreender como alguns indivíduos de um subgênero musical específico – o rock alternativo (e suas diversas ramificações que tiveram representações em Alagoas, como o *indie rock* e o *shoegaze*, por exemplo)⁶⁰ - emergiram em Alagoas ao se organizarem em vias de buscar reconhecimento no campo de música autoral de rock a partir da segunda metade dos anos 2000, analisarei em dois tópicos como se formou a rede de consumidores do rock alternativo que acabaram criando o Popfuzz Records e quais foram os elementos que lhes permitiram atuar enquanto artistas autorais, desejando criar circuitos de eventos na capital – sobretudo o Festival Maionese, bem como sob que condições de possibilidades tal rede permitiu que se alcançasse uma figuração que dialogasse com um movimento cultural ampliado, de dimensão nacional, absorvendo valores e práticas específicas em vias de tornar os circuitos de eventos de música independente uma constante no cenário nacional para artistas autorais emergentes e sem vinculação com gravadoras.

Para isso, o primeiro tópico trata especificamente das condições sociais para a confecção de relações que deram origem ao festival e ao selo, baseadas na trajetória de alguns indivíduos. Ademais, aponto caminhos para se

⁶⁰ O Rock alternativo é uma definição genérica para abordar uma diversidade de propostas sonoras. O termo “alternativo”, nesse caso, refere-se à sonoridade que não se encaixa em um gênero específico. Dentre subgêneros alternativos em que algumas bandas alagoanas buscam se referenciar pode-se falar do *shoegaze*, e do *indie rock*, por exemplo. O primeiro é um subgênero proveniente do pós-punk que se baseia em criar uma ambiência sonora ruidosa com forte presença de guitarras, afinações diferentes e músicas executadas de maneira introspectiva. O indie rock, por sua vez, diz respeito inicialmente à questão de distanciamento do sistema de distribuição da cadeia produtiva, onde a banda é quem domina todo o processo de produção. É por isso também considerado sinônimo de rock independente. Assim como o Shoegaze, é natural dos movimentos sonoros como o *pós-punk* e o *new wave* dos anos 1980. Mais recentemente, no final dos anos 1990, o *indie rock* aparece com uma sonoridade cada vez mais mesclada, com forte sobressaliência de guitarras e a combinação de sonoridades com gêneros locais, como o britpop britânico na Inglaterra ou mesmo utilizando elementos tecnológicos na composição sonora, adquirindo grande receptividade de público em festivais de divulgação de bandas independentes, como o Coachella, Lollapalooza e Primavera Sound. Como se verá na presente sessão, a razão de popularização desses subgêneros têm a ver com a proposta desses festivais, por um lado, e pela maneira como essas propostas sonoras alcançaram os indivíduos que passaram a se projetar também como músicos do mesmo gênero em Alagoas. Para mais informações, conferir em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Shoegaze> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Indie_rock.

compreender dinâmicas sociais que engendraram estratégias dessas pessoas em busca de reconhecimento como artistas em Maceió. Desse modo, ao abordar as lógicas e motivações de articulação entre esses indivíduos, poderemos compreender o sentido de necessidade de reconhecimento de artista do subgênero *alternativo* na capital e a emergência do discurso de ser artista “independente” como elemento identitário frente a artistas autorais estabelecidos, e de que modo esse grupo de artistas passou a adentrar o campo de música autoral de rock em Alagoas.

Por fim, no tópico seguinte, abordarei o processo de mudança na auto percepção dos integrantes do Popfuzz Records, posicionando a rede de pessoas, inicialmente, como um selo de música e, posteriormente, se deslocando para uma organização em forma de coletivo de produção de eventos musicais, um resultado da relação com o Circuito Fora do Eixo que fora empreendido em 2009 e ampliou e modificou as formas de atuação do Popfuzz na organização de eventos no Estado de Alagoas, bem como na relação com artistas e com as dinâmicas de profissionalização no circuito de eventos em maior escala, demonstrando como essa mudança de percepção que engendra novas atitudes de produção de eventos predispôs e esteve constrangida a se predispor ao campo da música autoral.

As discussões propostas nos dois tópicos envolvem ainda uma reflexão sobre as peculiaridades na qual o indivíduo que se projeta como artista de música nos últimos anos está condicionado, sobretudo a elementos tecnológicos que ampliam a capacidade de criação musical, as redes de divulgação e a um contexto de oferta cada vez maior de artistas, o que contribui para compreendermos as motivações pelas quais boa parte de músicos e grupos musicais impulsionam a organizarem-se em redes para engendrar e adentrar circuitos produção, circulação e consumo de música.

2.1 – A constituição da rede de interdependências da música independente em Maceió

Para se falar de rede de interdependências e esclarecer o exercício que se pretende fazer neste tópico, é necessário resgatar a definição de Norbert Elias, sociólogo que desenvolveu o termo que utilizo. Para o autor, a rede que se forma pelos indivíduos pode ser entendida utilizando o exemplo da rede de tecido:

Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um desses fios isolados podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma unidade em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele. (ELIAS, 1994, p. 35)

Sem perseguir os extremos da estrutura determinante ou personalidade livre para atuar sem limitações, assuntos que geravam debates no início do século XX, o autor promove a compreensão de uma sociologia que enverede pelo *processo* de confecção de estruturas sociais formadas por indivíduos que, inseridos em um determinado contexto ou configuração, se adequam em respostas às tensões que partem da rede ao qual está inserido, por meio de suas características peculiares. De outra parte, tal disposição e habilidades desenvolvidas podem ser observadas a partir da ideia de *habitus* (BOURDIEU, 2011), saber social incorporado e reproduzido individualmente,⁶¹ estabelecendo

⁶¹ Para o presente trabalho, é importante esclarecer qual conceito de *habitus* estará sendo abordado. Existem duas abordagens que merecem ser consideradas, para tanto. A de Norbert Elias trata o *habitus* enquanto um saber social incorporado produzido através das acumulações de processos de socialização uma sociedade específica. Cita a Sociedade de Corte como gênese do *habitus* da Europa Ocidental, pois é naquele período que se notam os esforços de domaçaõ do corpo a partir de um processo de *economia psíquica* em vias do desenvolvimento de sentimentos como o medo e a vergonha, estrangimentos impostos pela demanda da estrutura social da época, que buscava refinar os movimentos do corpo. Uma segunda abordagem do conceito parte dos estudos de Pierre Bourdieu, que desenvolve o conceito de *habitus* para ser pensando como uma estrutura estruturante, isto é, princípios geradores de ação

assim a forma da configuração seguinte de maneira a reproduzi-la ou modificá-la. Assim, Elias infere: “É a ordem desse entrelaçamento incessante e sem começo que determina a natureza e a forma humana do ser humano individual” (ELIAS, 1994, p. 36). Portanto, a tensão da rede da qual o indivíduo faz parte promove, por sua vez, auto regulação nos indivíduos, que pode ser entendida como pressupostos sociais incorporados que constroem o indivíduo a responder de maneiras específicas. Elias chama de valências essas maneiras específicas com a qual os indivíduos se direcionam em relação às pessoas e às coisas. O autor também infere que, sendo o ser humano vetor destas valências,

ele é feito de maneira a poder e necessitar estabelecer relações com outras pessoas e coisas. E o que distingue essa dependência natural de relações amistosas ou hostis, nos seres humanos, da dependência correspondente aos animais, (...) não é outra coisa senão sua maior flexibilidade, sua maior capacidade de se adaptar a tipos mutáveis de relacionamentos, sua maleabilidade e mobilidade especiais (Idem, p. 37)

As considerações de Elias são importantes para percebermos que os indivíduos passam por pressões em determinadas configurações nas quais redefinem a rede à qual estão ligados a partir do modo como estes indivíduos reagirão. Suas atitudes, portanto, estão relacionadas à essa rede, na qual se modela a partir das perspectivas e objetivos que se combinam ou se interseccionam no sentido de a relação de interdependências permanecer ou ser rompida em função da forma assumida pela rede.

Tendo em vista o que foi abordado até aqui, definir a origem dos elementos pessoais e como se processou a rede de contatos para a criação e socialização do gosto do *Rock Alternativo*, as predisposições para criar música autoral e a percepção da necessidade de se organizarem em torno do

individual referenciado pela forma com a qual o indivíduo estava inserido no meio social. Assim, o conceito de capital social, também bourdiano, diz respeito ao capital do *habitus*, por levar em consideração características sociais como delimitadoras de um vetor de geração de ações que reincidem novamente sobre características sociais. Apesar das aproximações entre os dois conceitos, a diferença do conceito entre Elias e Bourdieu encontra-se, no entanto, em relação ao papel da história como parte do desenvolvimento das atitudes individuais. (SILVA, s/d) Para Elias, o *habitus* pode ser entendido com base num estudo de um processo de longa duração de um grupo social. Para Bourdieu, por sua vez, o *habitus* diz respeito ao campo social, o contexto específico cujas trocas simbólicas dispõem o indivíduo em posições específicas diante de regras dispostas. Por esta pesquisa enveredar pelo conceito de campo, a definição de *habitus* de Pierre Bourdieu é a que com mais frequência será utilizada neste trabalho.

reconhecimento no campo de música autoral serão tomados como objetivos que norteiam o presente tópico. Assim, definiremos como essa rede se deu, por meio de uma análise das trajetórias de alguns indivíduos que fundariam a partir de 2005 o Popfuzz Records e o Festival Maionese. Tal rede possui como indivíduos constituintes os então amigos M.C. e N.M. e sua irmã, K.M., em Arapiraca, e vizinhos C.G., B.J., e os colegas e amigos R.L. e G.D., em Maceió. Naturalmente, os contatos estabelecidos não se encerram somente entre esses indivíduos. Outros, do qual eventualmente trarei à discussão, também fazem parte da rede, mas suas participações serão vistas aqui como indiretas diante dos processos de organização do selo em um primeiro momento, e do coletivo num segundo. Se mostrarão mais relevantes em casos específicos, seja na participação da formação de referências entre os indivíduos aqui abordados com maior detalhamento em suas trajetórias, seja para determinar que as tensões da rede que afetaram indivíduos ligados entre si com maior valor afetivo em favor da perseguição desta rede para a adequação ao campo de música autoral de rock.

Os principais elementos que buscarei abordar pairam sobre determinadas categorias que estão presentes em todos os indivíduos abordados. São elas: a família e seu papel desempenhado na familiaridade dos indivíduos com a música, as escolas de classe média e alta onde frequentavam, que permitiam o desenvolvimento de trabalhos musicais, o acesso precoce à internet em uma época que relativamente poucos jovens tinham acesso – o que facilitava a criação de uma comunidade local com *habitus* de classe em comum, e o acesso à MTV, que esteve disponível à princípio na TV à Cabo e posteriormente em sinal aberto na cidade de Maceió. Tais categorias influem na formação de referências, na qual os *habitus* (BOURDIEU, 2011) dos indivíduos se reproduzem, definindo suas aproximações com gostos e projeções em comum, o que criou condições para se desenvolverem enquanto músicos de rock alternativo em Alagoas. Considera-se aqui que ao identificarmos a relação dos indivíduos com essas categorias, podemos encontrar as estruturas da rede que passaram a fazer parte ou, nas palavras de Elias, a sua “ordem invisível”:

A ordem invisível dessa forma de vida em comum, que não pode ser diretamente percebida, oferece ao indivíduo uma gama mais ou menos restrita de funções e modos de comportamentos possíveis. Por nascimento, ele está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida; deve conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele

e, talvez, desenvolver-se mais, com base nele. Até sua liberdade de escolha entre as funções preexistentes é bastante limitada. Depende largamente do ponto em que ele nasce e cresce nessa teia humana, das funções e da situação de seus pais e, em consonância com isso, da escolarização que recebe. (ELIAS, 1994, p. 21)

Abordarei, a composição da rede de indivíduos a partir da primeira metade dos anos 2000, época em que estes passam a estabelecer referências a partir de experiências de consumo do gênero de rock e passam a se conhecer através de sites de bate-papo na internet e em cursinhos pré-vestibulares, e busco expor também como se desenvolveram as referências de gosto que permitiram o trânsito na rede que estabeleceram.

A primeira formação da rede pode ser considerada por volta da primeira metade dos anos 2000, na cidade de Arapiraca, segunda maior cidade do estado de Alagoas em população e geração de riqueza⁶², quando M.C., N.M. e K.M. se encontravam frequentemente com outros amigos que gostavam de rock para acompanhar os ensaios da Grama/Boi, um projeto cover de Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii, de M.C. Ele conheceu N.M. e sua irmã K.M. em 2002, do qual passou a ter um relacionamento amoroso com ela. M.C. conheceu os pais deles, um banqueiro que investia um extenso acervo de fonogramas e de instrumentos musicais, por ser aficionado por música. Tal característica tornava N.M. e K.M. inseridos no gosto de música dos pais, enquanto M.C., que não tinha a mesma fonte de referência por parte da família – do qual considerava inclusive afastada da busca por referências musicais para além do que se tocava no rádio -, passou a complementar suas referências de gosto com a família de N.M. e K.M., ao ter acesso ao acervo musical.

É importante salientar que, àquele momento, M.C. (nascido em 1985) já possuía uma base de referências em relação ao consumo do gênero de rock e competências enquanto músico, em parte pelas aulas de inglês e de música que tinha em um cursinho na cidade de São Miguel dos Campos, cidade onde morava devido a ser o local de trabalho de seu pai, também bancário, de 1998 a 1999. Segundo ele, esses dois anos foram intensos em sua vida em relação à

⁶² Disponível em: <http://www.alagoasweb.com.br/noticia/6135-pesquisa-mostra-o-pib-e-revela-os-dez-municipios-mais-ricos-do-estado-de-alagoas> . Acessado em 26/05/2016

ao contato com a música. Também nesse período foi onde passou a ter interesse por literatura e poesia, tendo referências na biblioteca de seu avô. Seu professor de inglês no CCAA⁶³, que apresentou bandas como Pink Floyd nas aulas, acabou ensinando M.C. a tocar violão no final das aulas. Pouco tempo depois, M.C. ganhou o instrumento de presente de seus avós. Também foi durante este período que M.C. teve contato com o canal da MTV, tanto assistindo quando podia em uma TV à cabo no CCAA quanto na casa de familiares em Maceió, quando para lá viajava em fins de semana. Maceió, àquele momento, era a única cidade que transmitia o canal em transmissão aberta no estado. Assistindo MTV, M.C. anotava nomes de bandas para serem procuradas posteriormente na medida do possível, em lojas ou na internet, também com acesso limitado à casa de parentes na cidade de Maceió. Assim, a MTV era, no final dos anos 1990, a principal fonte de referências de artistas de *rock* para ele.

Indo estudar parte do ensino médio em Maceió, em 2000, dessa vez morando em um apartamento da família, M.C. conseguiu ser selecionado em uma prova de admissão da escola Madalena Sofia, uma escola para alunos de classe média da capital, onde estudou seu primeiro ano. Em uma das atividades culturais da escola, decidiu compor uma música, e assim descobriu o Guitar Pro, um *software* que permitia criar sonoridades, e, tendo acesso ao computador e à internet na casa de seus familiares em Maceió, aprendeu a usá-lo para compor a música nele. Posteriormente, o Guitar Pro seria utilizado por M.C. para diversas outras composições. Como a mudança para Maceió lhe trouxe acesso diário à MTV e à internet, onde podia fazer download de músicas e acessar sites de bate-papo, descobrindo assim os grupos #PorradaRock e o #MaldoSeculo, na mídia social mIRC, e a comunidade AL-Ternativo no Orkut⁶⁴, onde conheceu outros indivíduos que gostavam de coisas em comum a ele, passando a se encontrarem

⁶³ CCAA é uma franquia internacional de cursos de línguas. M.C. conseguiu uma vaga no curso na cidade de São Miguel porque o curso estava em parceria com a escola na qual estudava, a escola Conceição Lyra, voltado para a classe média e para filhos de funcionários da Usina Caeté.

⁶⁴ O Orkut foi uma mídia social popular no Brasil que entrou em funcionamento em janeiro de 2004. Esteve em e funcionava para além da lógica de bate-papo do mIRC, possibilitando criar comunidades em torno de assuntos específicos, permitindo registrar a história de uma conversa, como o compartilhamento de fotografias e o acesso à rede de contatos de um determinado usuário. Foi através do Orkut, segundo R.L., que algumas pessoas se conheciam e montavam bandas. Para mais informações, consultar:

<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/07/historia-do-orkut.html> . Acessado em 14/01/2014

pessoalmente e a estabelecer amizades. Naquele momento, M.C. conheceu B.J., também frequentador dessas comunidades virtuais, indivíduo que também fez parte da rede de indivíduos que posteriormente fundariam o Festival Maionese e o Popfuzz Records. Abordarei a trajetória de B.J. em breve, quando tratar da confecção da rede em Maceió. Por hora, é importante ressaltar que elementos como o papel da escola (e sua característica de ordem privada e voltada para a classe média) tinham projetos que envolviam atividades culturais, que incentivavam seus alunos a produzirem algum trabalho artístico, além do acesso à computadores, softwares e internet, facilitado pela conexão da capital alagoana, que ainda sendo discada⁶⁵ era o principal meio disponível para o acesso à rede mundial de computadores. O próprio mIRC, plataforma de grupos de bate-papo utilizado pelos usuários da rede online, possuía uma estrutura de adequação a uma conexão limitada para manter a funcionalidade do bate-papo.⁶⁶

Outro elemento deve ser levado em consideração na trajetória de M.C. para a rede. Ainda enquanto esteve na escola Madalena Sofia, M.C. conheceu alguns colegas que tocavam rock, com aparência “a caráter” (muitos cabeludos), com os quais dividiam os violões da escola em rodas de música nos intervalos de aula (a escola tinha disponível esses instrumentos para os alunos). O contato entre esses consumidores de rock acabou fazendo com que M.C. fosse convidado para ser guitarrista de uma banda de *hardcore*,⁶⁷ onde percebeu que não gostava tanto da proposta sonora do subgênero. Apesar da popularização entre outros jovens, ele estava mais familiarizado com as bandas que via na MTV em programas específicos, no qual outras bandas que não tocavam hardcore eram veiculadas. Mesmo assim, na vontade de fazer parte de uma banda, ele e seus amigos se reuniam e costumavam ensaiar na casa de um dos músicos, no

⁶⁵Um formato de conexão que, diferente da atual banda larga, esteve vinculado a linhas telefônicas fixas, permitindo a conexão através do pulso de chamadas.

⁶⁶ Com base nas informações oferecidas pelas entrevistas dos usuários do mIRC da época, que utilizavam a rede para os grupos #PorradaRock e #MalDoSeculo. Outras informações estão disponíveis em <https://pt.wikipedia.org/wiki/MIRC>

⁶⁷ Um dos subgêneros do rock, o Hardcore é uma variação do Punk Rock, caracterizado pela batida mais rápida da bateria e passagem rápida de acordes sob uma linha vocal que geralmente é executada gritando. O Hardcore se tornou um dos gêneros populares de Maceió, em parte pelo legado de bandas punks na capital que se apresentam desde o final dos anos 1980, em parte por ser um dos principais gêneros dos anos 1990 e 2000 a serem veiculados pela MTV. Uma das principais bandas de Hardcore com influência em Maceió nesta época era o Dead Fish, como o próprio M.C. me relatou.

bairro do Feitosa. Também nessa época, M.C. começou a frequentar shows de rock em Maceió, em eventos de bandas cover – geralmente tributos, um tipo de festividade em que músicos de bandas diferentes formavam conjuntos para executar músicas de uma determinada banda conhecida ou gênero musical. Esse momento primeiro de aproximação e experimentação com eventos de rock na vida de M.C. foi importante para ressaltar que Maceió tinha essa estrutura consolidada de eventos de rock (inclusive pelas casas de show da época, como o Maria Tequila, no bairro da Jatiúca, e o Marquês D’Latravéia, no Jaraguá), e que era comum haver a organização de músicos para se apresentarem em eventos, seja de suas bandas autorais, seja covers, ainda que não estivessem na capital organizados eventos de subgêneros que M.C. costumava ouvir, além do fato de o consumo de rock ser algo comum de parte de seus colegas na escola.

Devido a algumas tensões familiares em Maceió, M.C. teve de voltar à para Arapiraca para finalizar o seu ensino médio, no colégio São Francisco. Ansioso para colocar em prática seus projetos musicais, semeado no período que passou tocando com colegas da escola, e na expectativa de encontrar algum grupo de amigos que pudesse se identificar através de gostos em comum, conheceu pouco tempo depois N.M. e K.M., que moravam próximos à casa de seus pais, por volta de 2001. Este encontro, permitido pelo fato de um familiar de M.C. ter conhecido anteriormente a família de N.M. e K.M. e sugerido que ele os conhecesse, é considerado aqui um encontro de pessoas que passariam a constituir os moldes (e delimitações) das suas predisposições para a fruição musical, fundamento de uma rede de interações, na qual, constituída sob a identificação de gostos em comum entre os indivíduos envolvidos, se fortificava pela frequência de encontros entre os amigos e a troca de referências. Tal rede, como se verá mais tarde, seria ampliada à medida que indivíduos de Maceió – também jovens de classe média e consumidores de *rock alternativo* por meio de programas de TV que formavam sua própria rede em Maceió passassem a se encontrar e se identificar com estes indivíduos de Arapiraca.

Para levar adiante a reflexão em torno das características da rede tecida na cidade interiorana na qual encontrou uma base frutífera na rede tecida na capital, é necessário elencar outros fatores além dos já citados até aqui que

também são importantes na constelação que busco expor para compreender as escolhas em favor da formatação da rede que constituiria o selo Popfuzz Records. Para isso, serão adotadas as trajetórias de N.M. e K.M. para demonstrar como a rede de indivíduos consumidores de música alternativa em Arapiraca foi possível, e posteriormente abordarei de como se formou a rede de indivíduos torno do *rock alternativo* na cidade de Maceió, expondo suas especificidades e o encontro de estruturas que foram fundamentais na ampliação da rede quando se deram as primeiras reflexões em torno da criação de um circuito de bandas autorais do gênero em Maceió.

O papel da família como formadora dos referenciais de gosto de música na vida dos irmãos N.M. e K.M. era crucial, no sentido de que seu pai, um bancário que era aficionado por música, possuía uma larga coleção de vinis e de instrumentos musicais, como gaita, teclado, violão, entre outros. Assim, N.M. teve interesse em aprender a tocar guitarra na adolescência. Ele também costumava frequentar os grupos de bate-papo do mlRC (os mesmos que M.C. e outros interessados em rock frequentava: o #MaldoSeculo e #PorradaRock, o que facilitou que não só um indivíduo de Arapiraca da rede conhecesse os indivíduos que faziam parte da rede na capital alagoana, mas os demais que utilizavam a ferramenta).

Quando conheceu M.C., K.M, com quem começou a namorar, costumava encontra-lo sempre com um violão por perto. K.M. relembra que M.C. tinha um grupo de cover logo quando voltou a Maceió com um primo, chamado de Grama/Boi, que tocava covers de músicas de bandas como Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii. O projeto de M.C., que se concentrava em ensaios constantes das músicas cover, deixou de existir pela separação do grupo, o que permitiu que M.C. e N.M. comesçassem a se reunir para seu projeto musical chamado Magnólia, onde eram compostas músicas autorais em português e eram captadas em gravadores de aparelhos de som portáteis, que, transferidos para o computador através da captação de um dos projetos que posteriormente seriam cogitados para ser lançados pelo selo Popfuzz Records, alguns anos depois.⁶⁸ Nessa mesma época (entre 2002 e 2003), N.M., K.M. e M.C. passaram

⁶⁸ De acordo com M.C., eles faziam as gravações da seguinte forma: "Gravava fita [com o microfone do gravador], depois pegava a fita [gravada, reproduzia no aparelho de som/gravador],

a conhecer pessoas que tinham gostos em comum em relação ao rock alternativo⁶⁹, além de compartilharem os artistas que gostavam. A turma de consumidores de rock em Arapiraca chegava a somar cerca de 12 pessoas, que se encontravam com frequência na frente da casa de M.C. e ficavam tocando músicas com violões, bebendo e compartilhando suas fitas gravadas caseiramente. Assim, a turma conhecia as músicas feitas por M.C. e N.M., criando sempre uma rotatividade da música autoral produzida pelos amigos na cidade.

Considero que foi essa relação próxima entre consumidores de rock alternativo em Arapiraca, uma cidade em menor dimensão de pessoas que se identificavam em torno do gênero, as quais estavam mobilizadas em se reunir com frequência para conhecer novas sonoridades e dar apoio às músicas compostas ali e permitir uma convivência onde todos basicamente gostavam das mesmas coisas, que se tornou posteriormente a base de sustentação e convivência necessária para a organização do Coletivo Popfuzz, que é uma forma institucionalizada de organização idealizada de fora do grupo, mas que já tinha no grupo a familiaridade e um caráter agregador de atividades em conjunto. Como se verá no terceiro capítulo, essa estrutura que se criou foi fundamental para que o Popfuzz Records se readaptasse em torno da figuração de um coletivo cultural sem tanta resistência contrária no início de suas atividades, em 2009. Por enquanto, é crucial retomar a discussão por meio das trajetórias para elucidar como a rede de amigos de Arapiraca encontrou aporte na rede de jovens consumidores de rock alternativo de Maceió.

Entre os anos de 2004 e 2005, há uma mudança de Arapiraca de boa parte da turma que se reunia em Arapiraca para Maceió, quando passam a estudar no ensino superior. Àquele momento, os cursos almejados só estavam

botava um cabo P2-P2, como se fosse no microfone do Computador. Dava play na fita e dava *rec* no gravador de som do Windows, tá ligado? Aí exportava em Wav a música e tinha ela como arquivo de áudio, aí depois gravava em CD e depois compartilhava com esses meus amigos." (M.C., 2015, grifo meu).

⁶⁹ O grupo tinha uma forma de conhecer novas bandas a partir de E., que conseguiu ter acesso a um plano de internet mais rápido do que a internet discada da cidade e podia, assim, fazer downloads de discos e vídeos de bandas de rock alternativo e gravar discos para a turma. De acordo com K.M., essa possibilidade permitia que o grupo fizesse algumas festas enquanto ouviam músicas de rock alternativo, viam filmes e vídeos, além das apresentações de M.C. e N.M.

disponibilizados em faculdades da capital, sendo a Universidade Federal de Alagoas o principal objetivo de parte dos indivíduos. Além disso, não existia ainda em Arapiraca o campus da UFAL, sendo implantado somente em 2006⁷⁰. Dessa forma é que K.M. passa no vestibular da Ufal para o curso de Arquitetura, se mudando para Maceió em 2004 para morar com parentes na Jatiúca. M.C., por sua vez, se muda para Maceió no mesmo ano, para fazer faculdade de Direito no Centro de Estudos Superiores de Maceió (atual Centro Universitário CESMAC), morando a princípio com parentes no bairro da Serraria, e posteriormente na Ponta Verde. Estes bairros vizinhos permitiam uma maior frequência de contatos não só com M.C., K.M. e N.M., que passaria a estudar na UFAL no curso de psicologia a partir de 2005, mas outros indivíduos que eram conhecidos através dos bate-papos do mIRC. Ao mesmo tempo, é necessário elucidar que os cursinhos pré-vestibular, assim como as escolas, funcionaram como lugares de encontros de gostos e referências sonoridades por meio de formas de expressão que atuam como modelos identitários como vestimentas, o que foi importante para servir de intermediação que incentivou M.C. conhecer mais um consumidor de *rock alternativo*, desta vez na sala de aula.

M.C. e R.L. se conheceram em meados de 2005, no cursinho Contato, na Jatiúca, quando estudavam para a segunda fase do vestibular. Na ocasião, M.C. havia abandonado o curso de Direito no CESMAC e se interessara no curso de Arquitetura da UFAL, onde estudava sua então namorada K.M., para isso indo se preparar para as provas de segunda fase do vestibular na mesma turma de R.L. Este, no dia em que se encontraram, usou uma camiseta pintada à mão da banda de shoegaze My Bloody Valentine, banda que conhecia entre os grupos de rock alternativo que costumava ouvir, e que serviu de fator de aproximação entre ambos. Nas palavras do próprio:

Eu lembro que a gente tava lá, e eu usava camisa de banda, assim, que eu fazia de caneta. Fazia camisa do Sonic Youth, tem camisa My Bloody Valentine, e tal. Aí eu lembro que chegava esse cara, ele andava com as roupas meio xadrez, assim... E eu: 'acho que esse bicho é indie ou é grunge..' Aí ficava essa coisa, ele olhava pra mim, eu olhava pra ele, e tal... Aí eu lembro que eu fui com a camisa do My Bloody Valentine um dia. Aí eu lembro que ele ficou olhando, assim, e 'esse cara conhece o My Bloody Valentine.' Aí fodeu né?, porque ninguém conhecia o My Bloody Valentine. Aí eu lembro que um dia eu faltei, e no outro dia quando eu fui pro cursinho ele tinha ficado amigo

⁷⁰ De acordo com <http://www.ufal.edu.br/arapiraca/institucional/historico>

da galera que sentava perto de mim, né? A galera: 'olha, esse aqui é o M., e tal...' (R.L., 2015).

A partir de então, os dois passaram a conversar sobre música e a estabelecer uma amizade. Assim, M.C. logo estaria frequentando os mesmos lugares e amigos de R.L., que há época já tinha experiência de apresentações ao vivo.

Natural de Maceió, R. L., de 27 anos, começou a gostar de rock a partir de discos de bandas que eram apresentadas por um primo seu por volta de 1995, onde começava a se imaginar sendo músico daquele gênero musical. Com a chegada da transmissão da MTV na capital, em 1997, seus desejos se ampliaram envolto nas transmissões de shows e videoclipes, o que o fez desejar aprender algum instrumento. Aficionado pelo que passava no programa “Lado B” e em canais que transmitiam festivais de rock, costumava gravar em VHS videoclipes e eventos.

Basicamente foi a MTV mesmo. A MTV tinha o Lado B, né? O Lado B foi um programa assim, pra mim, que definiu como eu enxergo a estética, eu acho. Foi como ele dissesse: 'isso aqui é legal.' Ai eu comecei a desenvolver meu lado crítico e até um fascínio por aquela estética alternativa, indie, guitar, né, como eles chamam. Muita coisa dos anos 90, né? (R.L., 2015)

Estudantes na escola Monteiro Lobato, localizado no bairro Gruta de Lourdes, R.L. estudou e fez amizade com G.D. a partir de 1997, com quem compartilhou os planos de adotarem os hábitos de roqueiros e terem banda, vislumbrando na programação da MTV uma identificação sobre como gostariam de ser como aquilo que viam (principalmente no auge da música “alternativa” dos anos 90, encabeçado pelo Nirvana e mantido por bandas como Pearl Jam, Green Day, Weezer, etc.). Logo, G.D. começou a se interessar a tocar violão, enquanto R.D. desejava tocar bateria, o que era difícil devido à sonoridade do instrumento, o qual lhe imputava restrições familiares, mas compunham juntos músicas em português e inglês (Rodolfo fez aulas de inglês na infância em uma escola de inglês, a partir de 1998, sob o desejo de seus pais).

Por volta dos anos 2000, quando se mudou para o bairro da Jatiúca, R.L. estudou no colégio Contato, lugar em que conheceu amigos que compartilhavam

de gostos em comum – incluindo a música, quando teve a oportunidade de montar uma banda de “indie punk” chamada Dad Fucked, com outros amigos de G.D. Portanto, por volta dos 14 anos, R.L. e seus amigos já tocavam músicas autorais, gravando fitas cassete e CDs (em método semelhante ao que M.C. fazia em Arapiraca). A banda durou até 2004 com várias modificações, sempre com a continuidade de G.D. e R.L. Entre 2004 e 2005, R.L. conheceu a comunidade “AL-Ternativo”, no Orkut, onde estava boa parte de consumidores de rock de Alagoas, o que aproximou ele e G. D. dos amigos C.G e B.J. (criador da comunidade), além de outras pessoas que tinham banda. Seria posteriormente, na reunião de fundação do Popfuzz Records em 2006, que R.L. daria nome ao selo musical.

As trajetórias de G.D. e R.L., naturais de Maceió e ainda não fazendo parte da mesma rede que os indivíduos de Arapiraca analisados outrora, mostram uma estrutura parecida com o que ocorria com os jovens que escutavam música alternativa no interior: frequentavam escolas de classe média (e eram de famílias de classe média), possuíam acesso a aulas de inglês, tinham acesso à programação da MTV e a outros canais de TV a Cabo que transmitiam eventos de Rock, eram apresentados ao rock já no âmbito familiar, tinham aproximação com instrumentos musicais (fator que era mais comum entre jovens de Maceió do que de Arapiraca, que muitas vezes estavam relegados a instrumentos como violão), e tinham acesso à internet e, assim, aos sites de bate-papo e mídias sociais como o Orkut, que servia de aglutinador de indivíduos que possuíam gostos específicos em comum. Essa mesma estrutura se encontra nos dois últimos casos seguintes que encerram a delimitação da rede, que acabou por reunir pessoalmente todos os *pontos* envolvidos quando houve a mudança de parte de indivíduos da rede que se constituiu em Arapiraca na migração para Maceió, como fora abordado, principalmente se encontrando em uma região em comum, que compreendia os bairros de Ponta Verde e Jatiúca, os quais são característicos de moradia da população de classe média e alta da capital alagoana.

C.G. descobriu o rock aos 11 anos de idade, em 1997, devido à chegada das TVs à Cabo em Maceió. Por ser introspectivo, costumava ficar maior parte do tempo em casa assistindo à programação de rock que descobrira. Assistia

com frequência, além de outros programas que passavam clipes de música, a MTV Brasil e a MTV Latina - cuja programação veiculara um show de lançamento de um disco recém-lançado da banda punk Green Day, que o impressionou quanto à música e à movimentação dos músicos no palco -, chegando a gravar, assim como R.L., os programas em fitas de VHS. Jovem de Classe Média⁷¹, conseguiu ter acesso a uma guitarra, onde era ensinado a tocar seus primeiros acordes em casa com seu professor de música, sendo um autodidata posteriormente. Pouco tempo depois, conheceu A.V., o qual o acompanhou em parcerias de bandas até atualmente. Ensinou-o a tocar contrabaixo, assim como ensinava alguns colegas de onde estudava, no colégio INEI. Os amigos de A.V. logo se tornariam amigos de C.G., uma primeira turma da qual fizera parte. Os garotos andavam de skate na orla de Maceió, trocavam ideias sobre músicas. Um desses garotos, A., passou a frequentar a casa de C.G. e levar panelas para improvisar uma bateria, o que o C.G. considera ter sido seus primeiros ensaios: junto com A.G. e A., tocavam bateria com panelas, contrabaixo com a guitarra e guitarra simulada com um violão.

Tempos depois, tiveram acesso a um estúdio localizado no bairro do Pinheiro, em que podiam ensaiar com uma estrutura melhor. Aos 13 anos, costumavam tocar, ainda que não se apresentassem publicamente, covers de bandas como Nirvana, L-7, Mudhoney, Faith No More, Alice In Chains, as mesmas que eram conhecidas pela programação da MTV, dos discos de rock dos pais dos amigos e de A.R., um primo de C.G. que viajava para o exterior e trazia discos de *punk rock*. De acordo com o mesmo, aprendiam a tocar músicas de ouvido e pesquisando na internet, que ainda era lenta e pouco desenvolvida. Foi por meio de seu primo que C.G. teve acesso a outros grupos de jovens que escutavam rock, através de um grupo no *mIRC*, uma mídia social de bate-papo. Este grupo era o #PorradaRock, o mesmo frequentado pelos demais indivíduos que estão sendo tratados na rede e que se tornaram músicos. No grupo, compartilhava e conhecia outras bandas de rock que lhes era referência, fazia

⁷¹ Defino a condição de Jovem de Classe Média em Maceió como o indivíduo que frequenta escola particular, possui acesso à TV a Cabo e Internet, além de acesso a instrumentos musicais por intermédio da família.

amizades e marcava de ir a shows na cidade com as bandas como a Misanthropia, de Maceió, e o Karne Krua, de Sergipe, ambas bandas de *punk*.

C.G. considerava a comunicação e a movimentação do grupo fundamental para si, pois se sentia integrado com pessoas que gostavam das mesmas coisas, passando posteriormente a andar juntas pelo Shopping Iguatemi (atual Maceió Shopping), fazendo da loja de discos Estação CD e da GameStation, empresa de fliperamas e jogos localizada na frente da loja de discos, um dos redutos da turma que se conhecia na internet. Frequentavam as casas de show Maria Tequila o Marquês D'latraveia, o Sururu de Capote (que posteriormente foi rebatizado de Jardim), o Orákulo, o Jaraguá Art Studio, consumindo shows de rock que costumavam ser produzidos por membros da banda Sleeping Out através da empresa de produção que tinham, a Verde HC.

Tais eventos costumavam ocorrer semanalmente, o que reforçava, como a sessão anterior deste trabalho demonstrou a partir da análise do campo de música autoral de rock, que Maceió já era uma cidade onde havia um aglutinado relevante de consumidores de rock e espaços frequentes de shows. Esses eventos, no entanto, passavam a ser cada vez mais fechados em si mesmos, isto é – da diversidade de bandas que se apresentavam em festivais como o Acendedor de Lampiões, nos anos 1990, cada vez mais as casas de shows eram ocupadas por bandas de um gênero especializado. A justificativa para tal, suponho, é a disseminação dos subgêneros de rock a partir da popularização do gênero pela MTV. As casas de show favoreciam a estrutura para uma apresentação, e bandas de sonoridades como o *hardcore*, *punk rock* e a música regional costumavam frequentar os espaços à medida que os festivais eram deixados de lado, como B.J. relata quando ainda frequentava as tentativas de tornar convenientes fazer eventos de gêneros distintos em meados dos anos 2000,

Eu acho que assim, entre 2003 e 2005 foram os anos de segregação. De formação e produção de eventos com nichos específicos, mesmo. Que antes disso ainda tinha o Quartel do Rock, que era um evento grande com muitas bandas diferentes, tocava metal, tocava punk, tinha tenda eletrônica, então era um evento de grande porte, né? Mas eventos pequenos começavam a ser segregados. E a gente ficou: pô, a não tem com quem tocar, véi.

O Quartel do Rock foi um evento que, nas características dos festivais pioneiros de rock em Alagoas, isto é, de um formato que tivesse um número variado de propostas sonoras de bandas por data de execução, obteve algumas edições em 2001 e 2002 e uma última edição em 2007⁷². A queixa de B.J. mostra, ainda, a dificuldade de emergência das próprias bandas de rock alternativo que estavam se formando através de colegas de escola e contatos da internet. Trazer a trajetória de B.J. ajuda a compreender as percepções acerca dos consumidores de rock alternativo que buscavam formas de se organizar na realização de eventos, o que, pouco tempo depois, contribuiu para os encontros presenciais de indivíduos que se identificavam com sonoridades bandas em comum as mesmas regiões de moradia e redutos, para a idealização de um evento que pudesse fazer circular o acumulado de bandas que se formavam entre 2005 e 2006, período de idealização do Festival Maionese e do selo Popfuzz Records.

B.J., nascido em 1985 e filho de funcionários públicos, morava na Jatiúca quando conheceu seu vizinho C.G., por volta de 1998 e 1999, através da identificação de ambos pelo consumo do gênero *rock* por meio do uso de camisetas de bandas. De classe média, tendo estudado em escolas particulares, teve acesso a revistas de rock na escola de língua estrangeira Cultura Inglesa. À época, mostrou interesse para C.G. sobre querer fazer parte de alguma banda, sabendo que C.G. já tocava guitarra. Assim, no interesse de fazer parte de algum dos grupos de rock que existiam na cidade, se interessou em ter aulas de música com um professor particular, se desenvolvendo, no entanto, sozinho com o instrumento.

B.J. lembra de como os programas de rock nos canais de TV a cabo eram importantes para aproximar ele e C.G. do gênero, além da percepção de bandas

⁷² Dentre as raras referências ao evento na internet, encontrei algumas informações sobre a segunda edição do evento, em 2002, com um quadro de artistas de Metal e Punk Hardcore, da última edição, que ocorreu em 2007, com subgêneros variados como o Doom Metal, Hardcore Melódico, Ska/Punk e Trash Metal, Metal e Punk Hardcore, além da descrição da queixa de um produtor do evento que relatava as dificuldades de fazer o evento por causa da evasão de público, em 2007. Disponível em:

<http://zp.blog.br/?m=news&id=371>, <http://www.overmundo.com.br/agenda/quartel-do-rock-2007-1> e <http://orkut.google.com/c6569533-t17aacfcc3404d8f.html>

que, mesmo sem fazer parte do *mainstream*, conseguiam espaço na televisão, como fala no excerto abaixo ao lembrar de sua aproximação com a música em 2001, ano em que montou sua primeira banda cover de Punk Rock, adentrando à experiência de apresentações musicais.

Eu lembro de ver o Lado B, e foi também um dos programas que fez eu e Caíque descobirmos o rock alternativo, né? Além desse também tem um programa chamado Musicaos, que é um programa da TV Cultura, que ele passava no domingo, ele era apresentado pelo Gastão Moreira, que foi da MTV, e ele levava bandas alternativas, bandas de punk e hardcore pra tocar num teatro ao vivo... Mopho tocou lá, véi. Mopho tocou no Musicaos. Então assim, são programas muito importantes pra gente conhecer esse cenário que a gente não tinha ideia, né?" – (B.J., 2015)

Tendo acesso à internet em casa e frequentador de plataformas de bate-papo como o mIRC, criou o grupo #MauDoSeculo, que reunia pessoas interessadas em saraus e livros do Romantismo, além de participar do grupo #PorradaRock, também no mIRC. Esses grupos, como fora citado antes, também eram frequentados por M.C. e N.M. na mesma época. Posteriormente com o surgimento do Orktu, em 2004, B.J. criou a comunidade AL-ternativo, que reunia consumidores de *rock alternativo* em Alagoas. Em 2003, conheceu M.C. no Posto 7, um reduto de roqueiros de Maceió localizado na Jatiúca, na calçada da praia de Jatiúca, quando este passou uma temporada em Maceió para fazer cursinho pré-vestibular no Contato àquele ano (M.C. frequentou o cursinho do Contato em 2003 e 2005, sendo este último ano o que conheceria R.L.). Entre 2004 e 2005, B.J. e C.G. decidem montar uma banda autoral de rock alternativo. Naquele momento, segundo B.J., havia uma intensificação de circulação de produtos de rock alternativo para distribuir no Brasil, sobretudo pelo papel das gravadoras Trama e Tratore, que apresentaram o gênero no início dos anos 2000. Cita como exemplos de bandas importadas o Pavement, o Guided By Voices, Belle and Sebastian, entre outros. Essas bandas, e a influência do sucesso da banda brasileira Los Hermanos⁷³, influenciaram o som da Dinâmys, primeira banda da dupla.

⁷³ Formada em 1997, o Los Hermanos é considerado uma banda de rock alternativo que mescla MPB, Rock, Ska e Hardcore. Passou a se tornar conhecido nacionalmente com o hit "Anna Júlia",

Entre 2004 e 2005, nas conversas no Orkut e nos encontros presenciais em Maceió, B.J. conheceu G.D. e R.L. Assim, outras bandas foram formadas, como a The Girls On Fire (que pouco tempo depois se chamaria Super Amarelo, com M.C. assumindo as guitarras e vocais junto com G.D.). Aproximados pelos gostos em comum, havia ainda a necessidade de diversificar os projetos utilizando os músicos disponíveis (sendo comum, portanto, um músico estar em mais de uma banda). Assim, a rede de amigos músicos de rock alternativo tomou forma definitivamente pelos encontros com os indivíduos arapiraquenses que eram conhecidos na internet e que vieram morar em Maceió, mas não sem tensões.

B.J. recorda que havia perfis anônimos no Orkut (e que posteriormente eram revelados como os indivíduos que faziam música alternativa em Arapiraca) que criticavam as bandas alternativas de Maceió, defendendo que podiam fazer mais do que estavam se propondo. O que estava em discussão, na verdade, era o sentido de estruturação da rede que haveria de se formar pouco tempo depois, em 2005, além das propostas sonoras que iriam estar circunscritos na rede. Essa tensão se dissipou à medida em que a rede encontrou aporte na aproximação entre os grupos musicais quando estes se ajudaram para ocupar espaços que faltavam nas bandas. Assim, a Magnólia, a Dinâmys e a Super Amarelo passaram a ser as bandas confeccionadas na rede. M.C., inclusive, conhecera G.D. em um ensaio da Dinâmys em Maceió, na época.

De Arapiraca, foram para Maceió em 2005 os amigos N.M., F.S., E.L., e passaram a morar próximos de M.C. e de B.J. e C.G., todos na Jatiúca. Os principais redutos de encontros da rede costumavam ser em bares, na casa de M.C. ou onde N.M. e K.M. moravam, no Condomínio Arnon de Mello, onde conviviam com frequência e faziam o que costumavam fazer em Arapiraca, assistindo filmes e ouvindo músicas. A condição de classe-média da rede permitia que maioria tivesse tempo livre após as obrigações com escola e faculdade, o que permitia a frequência de encontros da rede. As famílias de

lançado em 1999, depois de se apresentar no Abril Pro Rock e assinar com uma gravadora nacional, a Abril Music. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Hermanos

alguns, como N.M. e K.M., pagavam os custos para se manterem na Universidade e no apartamento onde moravam.

Neste momento, é necessário revisar e estabelecer as características da rede de indivíduos que consumiam rock alternativo e se dispuseram a criar bandas de rock autoral. Como abordado anteriormente, são comuns entre as pessoas da rede certas condições, como as escolas particulares como locais de encontro de indivíduos com gosto em comum (além dos próprios projetos culturais que incentivavam os alunos a se expressarem) e os redutos em comum, como a casa de amigos, estúdios ou praças e bares, o papel da família no apoio à relação com a música, as competências em torno da vontade de aprender a tocar um instrumento, o acesso à TV a Cabo e a programações que permitiram a aproximação com um gosto de um subgênero específico do rock emergente no início dos anos 2000 e o acesso à internet e grupos de bate-papo. Tais fatores são tidos como condições de possibilidades que estabeleceram os limites sobre os quais se desenvolveram os interesses particulares dos indivíduos, aproximados pelo modo de vida que se dispunham e que era disponível -, como poder ter acesso a um instrumento musical, formar grupos musicais e compor músicas, tendo como referências seus ídolos de rock alternativo. Foram essas possibilidades que, pouco tempo depois, em 2006, tornou possível a reflexão em torno da necessidade de se criar formas de as bandas construídas através da rede se apresentassem em Maceió, ao passo que percebiam os espaços inexistentes e cada vez mais segregados de rock na capital. Nas palavras de B.J.,

A gente queria criar um nicho de rock alternativo. Porque a gente queria ter espaço pra tocar, pow. Então quem é que podia tocar com a gente, né? A gente já conhecia uma galera que fazia um som que não se enquadrava, então pra gente nessa época o alternativo era algo que não se enquadrava em nenhum dos nichos que tavam postos aqui. Nem era Punk, nem era Metal, nem era Grunge, então a gente queria fazer uma parada que era diferente. E aí a gente queria tocar. Mas a dificuldade era monstro, porque nessa época, em 2005, foi quando houve a grande segregação em Maceió, e Maceió começou a produzir eventos de Nicho. Tanto que a galera que se propunha a fazer um festival que mesclasse os dois - Metal e Punk, eu já vi, véi, em show a galera na frente do palco xingando a banda de punk. (...) Eu vi isso, não me disseram. Eu vi. E aí, pow, imagine você tocar num ambiente tenso desse, né?

O fato de haver na rede bandas com a preocupação de circulação em meio a eventos de rock com bandas de gêneros que eram consolidados em Maceió em meados da década de 2000 fez com que os indivíduos, a partir de suas referências e experiências disponíveis, começassem a avaliar as formas de organização de eventos. Nesse mesmo período, o irmão de G.D., também músico e produtor de eventos, passou a alugar uma casa de show no Jaraguá anteriormente conhecido por Sururu de Capote, e rebatizado de Jardim Cultural. Esse espaço forneceu condições necessárias acerca da estrutura para novos eventos de rock na cidade, não tendo que a rede de rock alternativo se preocupar em disputar com os produtores de shows de *metal*, *punk*, *hardcore* e bandas de rock com elementos regionais.

O interesse em participar dos circuitos de apresentações ao vivo em Maceió por parte da rede de indivíduos denota uma primeira disposição dos artistas de rock alternativo em buscarem disputar espaços e reconhecimento frente ao que estava sendo produzido no momento acerca de outras sonoridades. Apesar do interesse inicial da rede ser basicamente colocar as bandas para circularem, como alguns indivíduos informaram, será possível notar, a partir do tópico seguinte, que as estratégias organizadas pela rede como a realização da primeira edição do Festival Maionese, em 2005, e da criação do selo Popfuzz Records, em 2006, buscam se adequar às regras do campo de música autoral em Maceió, perseguindo, assim, tornar os circuitos de eventos ampliados à medida que os interesses dos indivíduos da rede se modificam a partir dos novos contextos (e tensões) que se dispõem ao longo dos anos. Assim, o segundo tópico trará uma descrição de como o Festival Maionese e o selo Popfuzz Records foram criados e como as pessoas envolvidas realizaram seus eventos, evidenciando o processo de mudança dos interesses da rede em função das dinâmicas do campo de música autoral alagoana que, como definido na primeira sessão deste trabalho, envolvem a busca de reconhecimento ampliado para além dos limites do estado, reivindicando a posição de dominante no campo a partir do capital social obtido pelos artistas autorais de rock.

2.2 – O Festival Maionese e a busca por reconhecimento no campo da música de rock autoral

A idealização do Festival Maionese surgira das reuniões presenciais promovidas pela comunidade AL-Ternativo, do Orkut, e compreendia boa parte dos indivíduos da rede de música alternativa, entre eles B.J., C.G., G.D., F.S., E.L., M.C., N.M. e R.L., ao vincularem a necessidade de fazer suas bandas se apresentarem, por um lado, à disposição da casa de show Jardim Cultural, por meio da família de G.D., por outro. No entanto, para além das condições objetivas, havia ainda as motivações pessoais de indivíduos como R.L., que, tendo a experiência de assistir ao festival Coquetel Molotov⁷⁴ em 2004 para ver o show da banda britânica de rock alternativo Teenage Fanclub, no Recife, passou a considerar a ideia de realizar um evento em Maceió para o gênero. Além disso, os festivais de rock que assistiam na TV à cabo ou da MTV eram também fatores que serviam de referenciais para reforçarem a motivação de estabelecerem um evento. Inclusive, o nome do Festival Maionese tinha referências com esses festivais, como R.L. diz:

A gente não sabia de nada, era só ideia. Era assim a ideia da gente: 'pô, vamo fazer um show também. Podia fazer um festival. Que eu lembro que eu via muito o Alto-Falante, que é um programa que passava na TV Cultura, e ele nessa época tava pipocando aquela coisa dos festivais, né... Eu lembro que 2002, 2003 eu era muito viciado, eu gravava tudo que passava na MTV, tudo que passava na TV Cultura relacionado à música eu gravava, tudo que passava na TV a Cabo eu gravava. Então eu sempre via esse negócio: Bananada, Goiania Noise, Abril Pro Rock, né? Esses festivais. (...)E a gente teve essa ideia do festival, e aí o C.G. falou: Pô, podia ser Maionese o nome. A gente fazia em Maio... Por causa do Abril Pro Rock, e tal.⁷⁵ (R.L., 2015)

⁷⁴ O Coquetel Molotov, assim como o Abril Pro Rock, é um dos principais festivais de rock independente do Recife, formado para circular bandas do cenário pernambucano, além de bandas de outros estados. Na edição de 2004, o “No Ar Coquetel Molotov” levou para terras pernambucanas a banda sueca Hell On Wheels e a banda escocesa Teenage Fanclub. Informação disponível em <http://www.coquetelmolotov.com.br/pt/festivais.php?cod=5>

⁷⁵ O Abril Pro Rock ocorria sempre em Abril, e o Festival Maionese, para acompanhar a agenda do festival, foi pensado para ocorrer no primeiro semestre - em Maio, justificando o nome do evento, apesar de as primeiras edições fossem pensadas somente para fazer circular as bandas de rock alternativo da cidade e do selo Popfuzz Records.

Concomitante à ideia de criar um festival nos moldes dos demais festivais independentes, R.L. também pôs a ideia de realização de um selo, por considerar que os artistas de música alternativa estavam vinculados aos selos independentes, isto é, sem limitações provenientes das gravadoras *mainstream* do mercado fonográfico acerca da estética musical dos artistas, sendo característico inclusive da própria proposta do gênero alternativo a indefinição e a crítica à rotulação da sonoridade dos artistas. Essa perspectiva estrutural para a organização de bandas, portanto, possuía antes um caráter de posicionamento crítico frente ao próprio mercado fonográfico, do que mesmo um interesse em tornar o selo funcional para comercializar as obras das bandas envolvidas.

Eu sempre tive a ideia de ter um selo musical, porque eu gostava muito. Na música alternativa, um selo é muito importante, né? Então eu sempre tinha um sonho de ter um selo e já tinha um nome do selo: 'se eu tiver um selo um dia, o nome vai ser Popfuzz.' Por causa que eu gostava do selo tipo Sub Pop, saca? Eu comecei a jogar no C.G.: Olha, velho, vamo fazer um selo, pô. A gente tem umas bandas, né? A gente tem três bandas, tem a Super Amarelo, tem a Dynâmis, tem a Magnólia, que é a banda do M.C.... Então vamos fazer um selo, pô, um selo e tal, e daí a gente lança uns discos por esse selo e o selo podia se chamar Popfuzz. Aí ele achou massa. Aí eu falei a mesma coisa pro M.C., depois falei a mesma coisa pro N.M.

O caráter distintivo das bandas de Rock alternativo em seu selo e festival diante dos moldes de organização de eventos de rock em Maceió naquela época, portanto, envolviam um *ethos* (WEBER, 2009)⁷⁶ específico importado da compreensão que a rede tinha sobre ser artistas independentes e tocar em um evento independente. Podemos, para tornar claro que tipo de valor era este, utilizar o caso da Sub Pop, que fora citado por R.L.

A Sub Pop, selo e gravadora independente americana localizada em Seattle na época da explosão do gênero grunge no mundo (final dos anos 1980 até a primeira metade dos anos 1990), costumava contratar artistas que se tornariam símbolos da música alternativa que criticava o mercado corporativo do rock, como o Nirvana, apesar de ter adentrado na lógica *mainstream* do mercado

⁷⁶ O conceito de *ethos* tratado nesta pesquisa é importado da definição Weberiana em sua obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, que pode ser compreendido enquanto a adoção de um modo de vida, uma conduta baseada em normas de ordem ética, afetando o modo como o indivíduo que o pratica se envolve com o mundo material, de ações costumeiramente pragmáticas.

fonográfico ao se tornar uma das principais bandas de rock dos anos 1990, sendo distribuída pela gravadora *major* David Geffen Company, em um momento em que as grandes gravadoras passaram a ver nas bandas *underground* de Seattle uma forma de explorar o mercado que se criou entre o cenário alternativo local. De acordo com Michael Azerrad, biógrafo do Nirvana,

O zelo investigativo necessário para abrir caminho no difícil cenário da música independente era, com efeito, uma reprimenda ao consumismo massificado. Era um desenvolvimento incômodo para as grandes gravadoras, que haviam passado a depender dos dólares da divulgação para fazer que o público as notasse. Música independente pedia pensamento independente por todo o trajeto, desde os artistas que faziam música, passando pelos empreendedores que a vendiam até as pessoas que a compravam. (AZERRAD, 2008, p. 16)

No excerto acima, o autor apresenta a existência desse *modus operandi* da música independente em que perpassava não só a lógica estrutural, mas os valores críticos à forma massificada de audiência que as grandes gravadoras estavam acostumadas a lidar, o que ocasionou uma mudança de estratégias das grandes gravadoras, trazendo artistas que iniciavam suas carreiras em selos independentes para a estrutura do *mainstream*. Fazendo uma análise mais aguçada das estratégias das produções independentes no mercado americano, Cardoso Filho e Janotti Jr., em um artigo que estuda as formas de valorizar a música enquanto *mainstream* e *underground* como estratégias de consumo, traz uma reflexão em torno da qual se apresenta a ideia de que, enquanto para o *mainstream*, seriam abrigadas “escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido”, as produções *underground* (que tratamos aqui como sinônimo da música alternativa),

firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. (CARDOSO et al, 2006, p.8-9)⁷⁷

⁷⁷ Essa disputa em torno do autêntico e do comercial é notória na relação de exclusão da Living In The Shit dos redutos de apresentações em Maceió produzidos por músicos considerados “underground”. A tensão que se formava era porque a Living In The Shit, banda que iniciou sua

Benevides (2011), por sua vez, acrescenta que a criação de um mercado intermediário, isto é, que estabeleça condições de se profissionalizar sem no entanto seguir as lógicas criticadas do *mainstream*, se relaciona com o grau de autonomia adquirido pela cena independente, no sentido de manter clareza acerca do caráter do evento enquanto crítico ao sistema de imposições de grandes gravadoras à medida que o próprio evento produza uma estrutura comercial que busque sustentar os agentes envolvidos. O autor também infere que essa relação busca legitimação no campo da música, por um lado, afirmando o valor simbólico de ser *indie* e fazer música independente, e no campo do social e do poder, por outro, à medida que a identificação dos agentes diante do *ethos* independente ressoa nos modos de agir e se mobilizar⁷⁸. Tal raciocínio, bem como o que tenho demonstrado neste trabalho, está de acordo com Bourdieu quando este diz que

o grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna: quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda e mais o corte tende a acentuar-se entre os dois polos do campo, isto é, entre o *subcampo de produção restrita*, onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos, e o *subcampo de grande produção*, que se encontra *simbolicamente* excluído e desacreditado. No primeiro, cuja lei fundamental é a independência com relação às solicitações externas, a economia das práticas baseia-se, como em um *jogo de perde-ganha*, em uma inversão dos princípios fundamentais do campo do poder e do campo econômico. (BOURDIEU, 1996, p. 246).

Sobre os dizeres de Bourdieu, Benevides acrescenta: “A autonomia se constitui, portanto, na “lei fundamental” de “subcampos de produção restrita” como a cena independente, pois, se, por um lado, demarca o valor simbólico atribuído aos artefatos culturais produzidos no interior da cena, por outro,

carreira no gênero hardcore, teria “se vendido” para se adequar a um gênero musical que estava recebendo atenção de canais de televisão à época, o Mangubeat.

⁷⁸ Como se verá na sessão seguinte, quando o Popfuzz assume a condição de coletivo e membro do Circuito Fora do Eixo, pode-se perceber o caráter do discurso de mobilização em favor da produção independente, bem como será visível a função do Circuito Fora do Eixo como um movimento que influencia na capacidade de organização e atuação dos coletivos em seus contextos particulares.

constitui-se no índice da manutenção dos vínculos identitários aí produzidos”. (BENEVIDES, 2011, p.281).

Apesar da relação entre as bandas alternativas e as demais bandas da cidade de Maceió não serem, em termos objetivos, necessariamente a relação entre artistas do *mainstream* e do *underground* (até porque os demais artistas alagoanos de rock também enfrentavam o mesmo problema de não terem acesso às grandes gravadoras), a percepção que os fundadores do Popfuzz Records e do Festival Maionese tinham à época da criação dessas estratégias era de que, na cidade, os outros haviam destaques, chegando a serem considerados fora da posição de *underground*, como afirma R.L.:

E também essa galera era uma galera que tinha muito destaque, sabe? Não era Underground, velho. Era a galera que tocava no festival da Gazeta, no festival da TV Pajuçara na Praça Multieventos para milhares de pessoas. Tocavam Oxe, Dr. Charada, Wado, Sinsinhor, Dona Maria. No Jaraguá também tocava direto, saca? Era a galera que tocava nos palcos da prefeitura, assim, do sistema privado... Era também a galera mais velha, que sabia como funcionava esse negócio da música mais profissionalmente. (R.L., 2015)

Tal queixa dos indivíduos da rede acerca de artistas de rock autoral consolidados sugere a ideia de disposição de posições em um determinado espaço, no qual reconhecem o lugar em que o rock alternativo se encontra em detrimento de outros subgêneros do rock. Assim, os indivíduos se organizam a partir de suas competências e condições objetivas, por um lado, e pela identificação enquanto artistas da música alternativa e independente, por outro, para organizarem seus próprios eventos, com base nas referências que obtiveram através de suas trajetórias. É por isso que, como vimos, a ideia de criar um festival não existiu isolada da ideia da fundação de um selo, ainda que a ideia de se criar um selo envolva uma demanda de saberes profissionais de produção e circulação musical que os indivíduos da rede de rock alternativo em Maceió não tivessem desenvolvido àquele momento de fundação, entre 2005 e 2006. Em relação às características da rede já mencionadas anteriormente, como a condição de classe média, as motivações em se desenvolverem em algum instrumento e se apresentarem, por exemplo, nota-se que o fato de possuírem tempo livre e condições materiais suficientes para realizarem seus

projetos estabelecia uma falta de preocupação em tornar os eventos em que se apresentavam fonte de renda, como explica B.J.

A gente era moleque, não se preocupava com grana, assim. Acho que também pela nossa classe econômica, né. A gente como classe média não tava pensando nisso como uma fonte de lucro. Isso eu acho que é uma coisa que vem do punk, pra mim e pra boa parte da galera que faz o Popfuzz. Que é aquilo do: tudo que envolve grana o cara fica já com o pé atrás, assim. Quando você entra numa coisa que é tão mágica e tão divertida de se fazer, te traz tanta alegria, né, pra vida das pessoas como a música, você entra pra ganhar dinheiro? Uma hora ou outra você vai se corromper, você vai, de alguma forma virar um opressor... Você vai assumir uma postura de empresário, que é a pior postura que a gente pode ter. (Risos) Eu ainda acho isso. E a gente entrou nessa sem essa pretensão de ganhar dinheiro. A gente pensou que a gente tinha uma cena, pow. (B.J., 2015)

Como se nota na fala de B.J., a falta de preocupação com a geração de renda ainda se combinava com a preocupação moral da música independente – como costumavam interpretar em relação às experiências que tinham acesso dos selos independentes americanos -, que era do temor de o dinheiro corromper e puxar para a lógica de exploração massiva do capitalismo, exatamente as dimensões valorativas em relação à experiência com a música expostas por Janotti e Cardoso (2006). Essa postura da rede, no período de planejamento do Festival Maionese e do Popfuzz Records, seria delimitadora para a própria rede em situações posteriores, em um momento de readaptação e tensões entre os indivíduos a novas demandas que surgiam com o crescimento do festival.

O Festival Maionese teve sua primeira edição outubro de 2005, sendo realizado no Jardim Cultural, que alugava o espaço e o equipamento de som, ficando com a Bilheteria, e contou com as bandas 32 dentes, Dynãmis e The Girls On Fire. O primeiro evento, segundo R.L., deu 300 pagantes, sendo considerado importante para mostrar que haviam pessoas interessadas nas propostas sonoras das bandas, distintas do então segmento de subgêneros que já se apresentavam na capital. A característica principal do festival, reitera-se aqui, era ter no seu quadro de apresentações bandas autorais que não fossem de *metal*, de *punk*, *hardcore melódico* ou rock com elementos regionais, mas bandas com sonoridades ou propostas sonoras que não encontrasse meios de se apresentar nos eventos existentes na capital, constando nas primeiras

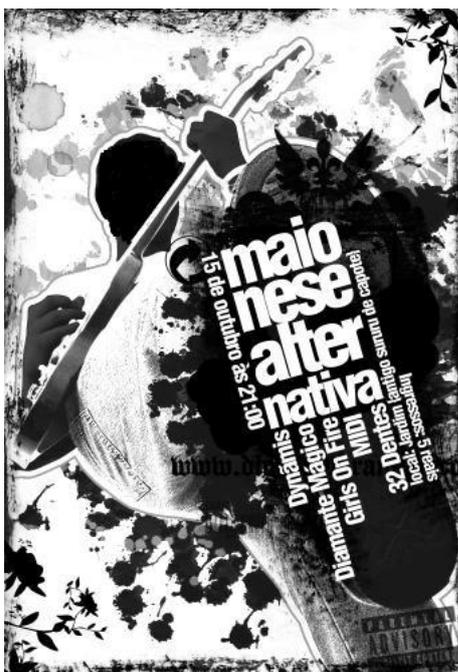
edições do Festival Maionese as bandas conhecidas e formadas através da comunidade AL-Ternativo – o que, em sua larga maioria, eram bandas de rock alternativo.

Após a primeira edição, alguns dos mesmos produtores do festival tentaram organizar um segundo evento logo em seguida, o VTNC, que incluiria bandas com sonoridades como o *punk*, subgênero que já tinha uma maior experiência de apresentações na cidade. No entanto, pouco tempo depois, houveram críticas na comunidade da AL-Ternativo no Orkut acerca da produção de eventos para esses gêneros, demonstrando que a rede estava se tensionando a focar nas produções de rock alternativo, e não fazer eventos que abrissem a oportunidade à mistura com bandas que eram consideradas “consolidadas”. B.J., um dos apoiadores dessa mistura de subgêneros do rock para além da música alternativa, percebeu como os demais membros estavam preocupados com a proposta estética do festival. Diz: “Veja como o festival nasceu, véi. Extremamente de Nicho. A gente queria botar as bandas daqui, véi. (...) E eu nunca concordei com isso, porque eu começava a achar já - que tinha que haver essa ponte, né? Com o Hardcore, com o Punk.” (B.J., 2015). Essa preocupação estética, como se verá nas discussões a seguir, esteve pautando boa parte das edições do Festival Maionese, e foi responsável por uma série de mudanças, quando o evento passou a ser repensado.

Tendo a primeira edição sido organizada para acontecer no mesmo ano em que a rede começou a se reunir para pensar estratégias de criar espaços para a música alternativa que produziam em suas bandas, em outubro de 2005, a segunda edição ocorrera no mês para qual o evento foi idealizado, em 26 maio de 2006 no Fábrica 86, casa de shows (também localizada no bairro de Jaraguá) que havia sido inaugurada por volta daquele ano (no lugar do antigo Marquês D’Latravéia, então reduto dos eventos dos subgêneros de rock consolidados na capital), e contou com as bandas 32 Dentes, My Midi, Radium e Super Amarelo (esta figurando como uma das principais banda da rede que se formou em Arapiraca e Maceió, com K.M.,R.L.,G.D. e M.C.).

Em um vídeo publicado para divulgar o evento em comerciais de TV e no Orkut⁷⁹, veicula-se a propaganda do evento como “um festival alternativo” e “diferente e inovador” (MAIONESE, 2006), na perspectiva de mostrar que o evento que estava para acontecer era diferente do que havia sido realizado em Maceió até então. Até então, como se poderá perceber nos cartazes de divulgação dos eventos, o selo Popfuzz Records ainda não era um nome recorrente nos cartazes, por ser uma ideia posta em prática só depois de sua reunião de fundação, que ocorreu em 9 de dezembro de 2006. Os cartazes eram criados pelos membros da rede, e não veiculavam informações de patrocinadores, apenas dos locais de venda de ingressos.

Figura 1 - Cartaz do Festival Maionese 1, em outubro de 2005



Fonte: Reprodução de Flyer, acervo do Coletivo Popfuzz.

Figura 2 - Cartaz do Festival Maionese 2, maio de 2006



Fonte: Reprodução de Flyer, acervo do Coletivo Popfuzz.

⁷⁹Na descrição do vídeo na mídia social Youtube está escrito: “comercial de tv do festival de musica alternativa Maionese, q vai acontecer dai 26 de maio em maceió na Fábrica 86”. Contudo, não há informações de que a propaganda do evento tenha sido de fato televisionado. No entanto, o fato de o vídeo existir – foi criado através dos saberes dos indivíduos da rede - e haver a pretensão de ocupar as mídias de massas, assim como as mídias sociais da internet demonstram que o festival estava buscando ampliar a sua dimensão de alcance para buscar se tornar cada vez mais popular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xy9B0eC4-Ec>

Figura 3 - Reunião de fundação do selo Popfuzz Records, em 9 de dezembro de 2006. Na ocasião, já haviam sido realizadas duas edições do Festival Maionese. Na imagem, C.G., F.S., N.M., E.L. e R.L



Fonte: Retirado de

<https://www.facebook.com/coletivopopfuzz/photos/a.165880596798752.47360.155202047866607/966327526754051/?type=3&theater>

A terceira edição do festival ocorreu em 26 de maio de 2007 no Olimpia Music Bar, e trouxe, além das bandas de rock alternativo, exposições artísticas e filmes para compor a noite, em referência ao que parte da Popfuzz Records fazia ainda nas festas em Arapiraca, anos atrás. O audiovisual passaria a partir dali a ser um assunto permanente nas atividades do Popfuzz, sobretudo quando este adquiriu a formação de coletivo, como veremos.

O evento apresentou um número maior de atrações, passando a realizar dois palcos a partir de então (no primeiro palco, as bandas principais Nicotine, Super Amarelo, Elastano (RN), Eek, My MIDI Valentine, Radium e Estandarte, e no segundo palco Adryan Jobrumbo, Caiq, Gabriel Duarte, Moderato, Minimono + Pink Afro City, Citizen Erased e Minduin), o que indicava uma ampliação e uma organização que apresentasse um maior número de músicos. Também o

Popfuzz Records aparece como organizador pela primeira vez, fruto de sua reunião de fundação no final do ano anterior. Em uma página na internet do Overmundo⁸⁰, uma plataforma criada para promover artistas e eventos, há o seguinte texto de divulgação:

Dia 26 de maio vai acontecer a terceira edição do festival “Maionese Alternativa”, em Maceió. O underground da cena independente da capital alagoana vai estar representado pelas bandas Super Amarelo, Estandarte, Eek, My Midi Valentine, Nicotine e Radium. O evento ainda conta com a participação da banda potiguar Elastano + exposições + atrações musicais em Palco alternativo. O festival acontece no Olímpia Music Bar, no bairro de Jaraguá, em Maceió. Agora você pode estar se perguntando: Por que ir? Bem, é uma boa oportunidade para conhecer novas “bandas desconhecidas”, ouvir algumas músicas autorais, abrir a mente, sintonizar-se com o ambiente ao redor e fugir da mesmice. (OVERMUNDO, 2007)

Identificando as bandas como vindas representantes do “underground da cena independente” de Maceió e ainda acrescentando o termo “Alternativa” ao nome do Festival Maionese, a rede do Popfuzz Records mostra uma preocupação de manutenção do discurso e estética independente à medida que amplia suas dimensões a ponto de trazer pela primeira vez bandas de fora do estado, a exemplo dos festivais do qual o Maionese fora espelhado, na perspectiva de inserirem na agenda de incluir artistas que vinham se apresentar no nordeste. Essa preocupação partia das restrições das atividades do selo, em trabalhar com artistas de rock alternativo autoral, por um lado, e pela necessidade de mostrar que as atividades que estavam ganhando cada vez mais evidência no estado era feito de maneira literalmente “independente”, isto é, partindo do planejamento dos indivíduos e tornando realidade. No entanto, como se tem tentado demonstrar nesse trabalho sociológico, o termo *independente* possui mais uma condição de discurso e posição do que a validade de seu sentido literal, dadas as condições de possibilidades até então abordadas para a formação do selo e do Festival.

⁸⁰ O Overmundo é uma plataforma digital criada pelo antropólogo Hermano Vianna para difundir artistas e eventos, no intuito de atingir diferentes públicos e mostrar a diversidade de artistas disponíveis e acessíveis para serem ouvidos. (YÚDICE apud HERSCHMANN, 2011, p.34)

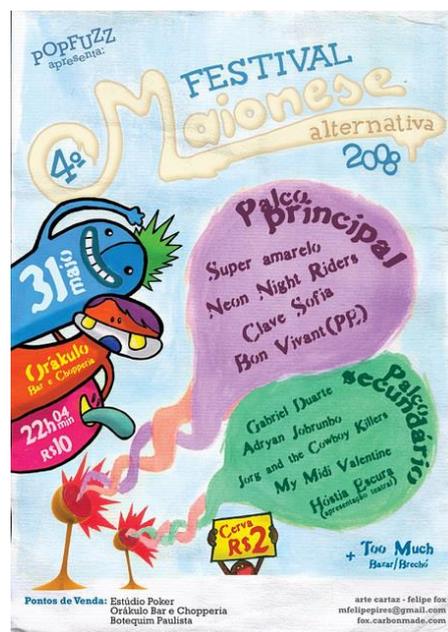
Os organizadores do Festival Maionese também passaram a figurar em matérias do Jornal Gazeta de Alagoas a partir daquele ano, demonstrando o alcance e a visibilidade que a rede passou a ter através da recorrência de seu evento.

Figura 4 – Cartaz do Festival Maionese Alternativa 3, em 2007. A partir desta edição, o Popfuzz passa a ser evidenciado como organizador do festival.



Fonte: Retirado da página do Festival <https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

Figura 5 – Cartaz do Festival Maionese 4, em 2008



Fonte: Retirado da página do Festival <https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

Figura 6 - Divulgação do evento no jornal Gazeta de Alagoas



Fonte: Reprodução da edição de 28 de maio de 2008 do Jornal Gazeta de Alagoas

Figura 7 - A equipe do Popfuzz Records (artistas e produtores do Festival Maionese) em matéria para o Jornal Gazeta de Alagoas



Fonte: Reprodução da edição de 28 de maio de 2008 do Jornal Gazeta de Alagoas

A receita obtida pelos eventos servia para pagar os custos de alugueis dos espaços onde as bandas se apresentavam, não havendo o Festival Maionese gerado lucro até sua quinta edição, em 2009, quando passou por uma reformulação, gerando tensões acerca do direcionamento do caráter do festival, o que fez a rede se readaptar diante da desistência de alguns indivíduos que estiveram desde o início envolvido com a organização dos eventos do festival. Para compreender as razões dessas tensões, é preciso abordar a própria estrutura por qual passou a quinta edição do evento.

Figura 8 - Maionese 5, em 2009. Sendo o primeiro evento a gerar lucro para os produtores, o evento gerou discussões na rede sobre o futuro do Festival e sua abordagem estética.

popfuzz apresenta:

maionese 5

RS10 (ante-repêdo)

jaraguá
tênis clube
20:30

30/05

palco principal:
MOPHO[formação original]
SNOOZE (SE)
MELLOTRONS (PE)
NEON NIGHT RIDERS
RADIUM

e ainda no palco aberto:
JORG AND THE COWBOY KILLERS
THE LEFTS
BLUEBERRY BABIES
DOM PEDRIOTA E AS TATUAGENS DE PIPOCA
SEX ON THE BEACH (PB)
PROJETO SONHO

cerveja
R\$2,00

ambientação
Henrique
Gomes

brechó
Martha
Emilia

apoia:

OPGRANT

IZP

Don
Pastello

MACEIÓ
DELIVERY

chilli beans | botequim paulista | estúdio poker
maceió delivery (disk-ingresso) - 3325 6888
www.maceiodelivery.com
ingressos na hora R\$15

kkberduante88185617

Fonte: Retirado da página do Festival
<https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

Tendo acontecido no Jaraguá Tênis Clube, o que marcou a quinta edição do Festival Maionese foi a estratégia de atrair um maior número de público por meio de uma assessoria de imprensa organizada e uma produção voltada para racionalizar a organização do evento. Tendo na volta da Mopho para se apresentar em Alagoas diante da comemoração de 10 anos do lançamento de seu disco de estreia (o mesmo que fora lançado em pela gravadora Baratos e Afins), o Festival Maionese foi realizado pelo Popfuzz Records e por duas pessoas que se dispuseram a construir conjuntamente o evento: Carla Castellotti e Talita Marques. Essas duas pessoas - mais experientes em organizar eventos -, que não faziam parte da rede – e por isso não compartilhavam dos mesmos objetivos nem tinham os mesmos limites estéticos ou mesmo o *ethos* da música independente – conduziram a organização do festival por uma dimensão nova para a música independente. Ao racionalizarem a divulgação do evento e a busca de patrocínios, por exemplo, fizeram o evento alcançar uma dimensão inédita em relação às suas edições anteriores, e isso serviu de motivação para parte da rede do Popfuzz Records repensarem o Festival como algo maior ainda.

Na matéria da edição de 29 de maio de 2009 do Jornal Gazeta de Alagoas com o título “Quero Ser Grande”⁸¹, os organizadores do Festival Maionese revelam a intenção em tornar o festival reconhecido como um dos principais eventos independentes do país, alcançando o mesmo status que os demais festivais independentes nacionais, como é possível perceber no seguinte trecho da matéria:

“A nossa intenção é colocar o Maionese no calendário dos festivais de música independente do País. Assim como existe o Abril Pro Rock, o Bananada, o Goiânia Noise, o Coquetel Molotov e dezenas de outros no Brasil, queremos atingir essa visibilidade, entrar para a Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin) e estabelecer nacionalmente maio como mês do Maionese em Alagoas”, diz a jornalista Talita Marques, 27, novata na produção do festival, assim como a estudante de Jornalismo Carla Castellotti, 22. [...] “Já estamos sentindo o interesse de pessoas de fora de Alagoas pelo festival. Gente de São Paulo, do Recife e de outros estados tem entrado em contato, querendo saber como anda nossa cena. Inclusive o promotor do Coquetel Molotov vem para assistir e conhecer as bandas daqui”, diz Castellotti, uma das mais empenhadas em garimpar repercussão para o show.

⁸¹ Disponível em: <http://maionesecinco.blogspot.com.br/2009/05/coletivo-popfuzz.html>

Figura 9 - Capa da matéria sobre a quinta edição e novos rumos do Festival Maionese



Fonte: Reproduzido da edição de 29 de maio de 2009 do Jornal Gazeta de Alagoas

No excerto acima, a fala das duas pessoas que coproduziram o Festival Maionese junto com o Popfuzz Records ressoa nas opiniões de R.L. e G.D., que também falaram à matéria, onde é possível perceber o discurso da mudança de tom no modo como enxergam a proposta do Maionese enquanto um evento que servia somente para fazer circular bandas de *rock alternativo*, à medida que passam a enxergar evento como uma tradição da cidade, atingindo reconhecimento – e por isso mesmo, se flexibilizando em seu quadro de artistas participantes sem tamanha restrição – o que justifica a participação da Mopho, uma banda considerada consolidada, e a estratégia de fazer o evento se tornar de grande porte e sustentável para os produtores.

O “cinco” é um número simbólico e essa turma sabe que, sem renovação, não é possível chegar muito longe. Por isso eles aproveitaram o aniversário para romper – pelo que parece em definitivo – a barreira do underground e dialogar com outros públicos. “Essa é a maior edição em todos os sentidos, e principalmente em termos de abrangência e pretensão de atingir coisas que nunca atingimos. Pela primeira vez o festival tem três bandas de outros estados participando”, diz o estudante de Jornalismo Rodolfo Lima, 22. “A Mellotrons [de Pernambuco] e a Snooze [de Aracaju] são bandas que têm projeção

nacional e que a gente sempre admirou e sempre quis trazer para o festival. Conseguimos este ano e isso foi um grande avanço”, complementa o jornalista – e, assim como Rodolfo, componente da banda Super Amarelo – Gabriel Duarte, 22. Se a intenção era ampliar os horizontes, eles acertaram em cheio na escolha da atração principal desta nova edição, ao promover o reencontro de João Paulo, Leonardo Luiz, Júnior Bocão e Hélio Pisca, a formação original da Mopho. Espécie de cânone do rock alagoano, a banda – que dispensa maiores apresentações – não tocava por aqui com essa configuração desde 2002, e exatamente por isso a notícia do “retorno” vem causando burburinho desde que foi anunciada, no mês passado.

No entanto, a reflexão da nova forma de se organizar o Festival Maionese enfrentou tensões dentro da rede dos fundadores do evento. E.L., que costumava organizar boa parte das edições do evento, quando ainda ocorria em casas de show de pequeno porte e somente com bandas de rock alternativo da Popfuzz Records ou de amigos próximos, se afastou da organização do evento diante do fato de ser produzido com uma lógica diferente, com pessoas diferentes. Na fala de B.J., nota-se o tom de lamento acerca das tensões que acabaram com algumas cisões da rede.

A gente começou como sendo um evento de amigos, né? Uma festa, e a gente queria por um tempo profissionalizar a parada, teve gente que se dispôs, fez e aconteceu, mas quem tava no início da parada, que era tipo, os meninos que criaram o Popfuzz mesmo, que era R.L., N.M., E.L., F.S. acabaram se afastando, véi. Foi bem triste assim, na época. (B.J., 2015)

O evento contou com casa cheia (no espaço grande do Jaraguá Tênis Clube) e gerou lucro pela primeira vez na história da rede. De acordo com N.M., a tensão da rede teria sido motivada por uma questão ideológica, devido ao fato de pessoas fora do grupo construírem o evento com finalidade lucrativa enquanto membros internos da organização de outras edições do Maionese (e que se colocaram de fora da construção deste evento em particular) questionaram o método e os objetivos do evento. A reflexão que conduzia a tensão era de que o Maionese havia sido criado para promover as bandas dos amigos próximos (e posteriormente vinculados ao selo), acontecendo do jeito que eles costumavam planejar, e que estava perdendo sua espontaneidade para lidar com uma produção cultural mais sistematizada, inserida no mercado da música.

Após uma reunião para refletir os rumos do evento, os membros do selo e organizadores do Maionese concluíram que o evento estava crescendo e gostariam de realizar uma cena em Maceió a partir dele, mesmo que bandas mais conhecidas da música autoral fizessem parte do *cast* de bandas participantes (o que estava de acordo, por exemplo, com a forma de trabalho de festivais como o Abril Pro Rock e o Bananada, festivais independentes que eram tidos como referência para serem seguidos, como dito outras vezes). Assim, alguns como C.G. e R.L., que acompanhavam pela TV ou internet ao longo dos anos a realidade dos festivais de independentes no Brasil, apoiavam a ideia de que o Maionese recebesse em algum momento o reconhecimento da ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes) e se tornasse relevante tanto quanto como aqueles festivais. Para se compreender o interesse em buscarem o reconhecimento da ABRAFIN por parte dos organizadores do Festival Maionese, é preciso entender o papel de relevância que a Associação possuiu.

Desde a sua fundação, em 2005, a ABRAFIN teve um papel de legitimação de festivais independentes, no intuito de dar suporte à autonomia da construção de festivais de música independente no país em contraste com as iniciativas do *mainstream*, isto é, festivais pautados por empresas financiadoras e pelas grandes gravadoras, tendo sido constituída por apoio do governo através do Ministério do Trabalho (MTE) e do Esporte e da Secretaria Nacional de Economia Solidária (SENAES), agregando, até 2011⁸², 26 festivais de música realizados em todas as regiões do país, reunindo um total de cerca de 300 mil pessoas e movimentando em torno de R\$ 5 milhões com geração de 5 mil empregos. (BENEVIDES, 2011). De acordo com Herschmann,

Analisando dentre os eventos filiados à Abrafin, poder-se-ia afirmar que estão organizados no país por iniciativas de coletivos de artistas, pequenas gravadoras e/ou produtoras, e mobilizam aproximadamente 300 mil pessoas em aproximadamente cinco dezenas de festivais por ano que, em geral, são realizados fora das grandes capitais. Ainda que muito associado à diferentes redes sociais articuladas a artistas e públicos. Pode-se garantir o êxito e/ou sustentabilidade – inúmeras estratégias, tais como: utilização de recursos de leis de incentivo à cultura; emprega-se o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; pratica-se intensa militância na área musical e até rotinas que incluem escambo. Assim, diferentemente dos antigos festivais da canção do século passado e dos grandes eventos realizados no Brasil, pode-se dizer que os novos festivais independentes: a) utilizam de forma

⁸² A partir de levantamento feito por Benevides (2011).

sistemática a mídia alternativa e interativa; b) os artistas divulgados geralmente não têm vínculos com as *majors* (e muitas vezes nem com as chamadas *indies*); c) e constituem-se em importantes espaços de consagração e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado em que atuam (pois em geral os novos festivais são simples mostras, sem premiação)." (HERSHCMANN, 2010, p. 133, grifos do autor)

Fabrício Nobre, presidente da ABRAFIN no período de sua criação, fala de como a Associação foi criada:

Conseguimos esse patrocínio via edital público, num concurso público entre todos os tipos de festivais de música independente no país. O MinC, IMS e Petrobrás reconheceram os festivais independentes de música como fato transformador do cenário da música brasileira, um verdadeiro espaço para nossos artistas e para tradições às vezes esquecidas pela música de mercado.⁸³

Nota-se, portanto, que as principais características desses festivais vinculados pela Associação envolvem utilização de mídias alternativas às mídias de massa convencionais (como o rádio e a TV) a partir da internet para divulgar seus eventos e a substituição da estrutura de legitimidade de reconhecimento dos festivais não mais cancelados como bem-sucedidos através das vendas de ingressos mas, tendo o suporte do estado a partir da sistematização de captação de recursos por meio editais culturais na composição da rede e dos festivais, o que dá legitimidade do festival independente passa a ser a própria participação de um festival na rede, por isso havia a motivação dos produtores do Maionese em se tornarem parte da ABRAFIN e conseguirem adentrar na rede de contatos dos demais festivais. Por sua vez, Fabrício Nobre, presidente da ABRAFIN tempo de sua criação, fala da condição de criação da Associação a partir da abertura do governo para políticas culturais.

O papel do estado nacional, através dos seus ministérios, na produção de condições de criação de um mercado autônomo para a música independente a partir das articulações da ABRAFIN será melhor discutido no próximo capítulo deste trabalho, onde abordarei as condições que tornaram favoráveis a organização de entidades que potencializaram em termos de as organizações culturais como selos/produtoras e coletivos e seus efeitos em Alagoas por meio

⁸³ Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/musica-independente-a-nova-era-dos-festivais-via-lei-rouanet/>

do Popfuzz. Por hora, é importante conservar a informação de que a relação entre Estado e os circuitos culturais se deram no início das perspectivas de organização em rede dos artistas e produtores de eventos. O importante neste momento é abordar como o selo Popfuzz Records esteve em condições de se perceber enquanto um grupo de produção de eventos que estava disposto a se profissionalizar a partir da experiência com a quinta edição do Festival Maionese, evidenciando a reformatação da rede na perspectiva desses interesses.

Uma vez com a experiência da quinta edição do evento ocorrendo de maneira bem-sucedida, e após o período de reflexão entre membros do selo que permitiu se pensar construir o evento de maneira comprometida com a cena do rock de Alagoas, foi que K.M., junto com uma amiga, foram em novembro do mesmo ano (2009) conhecer a experiência do Festival Mundo, que acontecia na cidade de João Pessoa. Motivadas em parte enquanto consumidores do evento, em parte dispostos a conhecerem o processo de organização do evento, K.M. foi apresentada a Gabriel Lumo, à época integrante do Circuito Fora do Eixo⁸⁴. O encontro foi intermediado por um músico alagoano Diogo (da banda paraibana Sex On The Beach) que tinha contato com a organização do evento. Dessa forma, de acordo com Nina, Gabriel Lumo apresentou a ideia do Fora do Eixo em realizar uma coluna e passar por Maceió para conhecer os produtores locais. Ressalta-se aqui que a ida de K.M. para um evento de música independente com proporções maiores foi uma das condições necessárias para que houvesse esse encontro. As demais condições eram o intermédio de um músico que a conhecia como organizadora do Festival Maionese, o que gerou o interesse em Gabriel Lumo, um dos representantes do Circuito Fora do Eixo, ter contato com K.M.

A partir de um convite prévio de músicos e produtores de eventos de Maceió, os membros do Circuito Fora do Eixo, na figura de Gabriel Lumo, Pablo Capilé, Talles Lopes, entre outros, chegaram em Maceió em novembro de 2009, onde se reuniram com cerca de 20 integrantes de bandas e de produtores de eventos, incluindo membros do Popfuzz Records no térreo do prédio onde B.J.

⁸⁴ O Circuito Fora do Eixo é uma entidade composta por coletivos culturais que atuam em rede na organização de rotas e de tecnologias sociais voltados à realização de eventos e à visibilidade de artistas independentes. Tratarei de descrever suas características e função diante sobre os membros do Popfuzz Records no terceiro capítulo, dado a sua complexidade de florescimento junto contextos específicos de ordem política e organizacional.

residia. Segundo este, o carisma de Pablo Capilé, um dos fundadores do Circuito, chamava atenção por seu poder de convencimento: "Se tu sentar agora com Pablo Capilé ele convence você a comprar o que ele quiser. Ele é um dos caras mais carismáticos que eu conheço e o melhor vendedor que eu já conheci. Até porque o que ele ofereceu pra gente foi a oportunidade de trabalho, véi." (B.J.).

É importante ressaltar o caráter de tempo livre e a disposição em produzir eventos ou as próprias sonoridades das bandas do Popfuzz Records, o que indica que não a rede não permanecia em estado de ociosidade. Através fala de B.J. sobre conseguirem trabalhar, interpreto que os indivíduos – de classe média, residentes em bairros nobres e estudantes universitários - buscavam se inserir no mercado de trabalho, mas de uma forma que isso não afetasse as suas dinâmicas em relação à produção que vinha sendo realizada através do Popfuzz Records.

A característica de líder carismático de Capilé conferia uma posição específica de convencimento, munido pelo respaldo do que o Fora do Eixo havia alcançado àquele momento, sobretudo pelo poder de articulação de coletivos e o agrupamento de festivais em uma rota que fazia parte das estruturas organizacionais do Circuito, que teve sua fundação originária a partir do discurso e trajetória⁸⁵ de seus líderes, como Pablo Capilé. Como define Weber (1999), o carisma faz parte de uma dominação por meio da devoção afetiva à pessoa e poder de oratória, entre outros atributos. A articulação expressiva de Capilé acerca da importância do Fora do Eixo para a música independente, dessa forma, teria alcançado indivíduos favoráveis à associação com o Circuito, sobretudo porque alguns indivíduos do Popfuzz Records acompanhavam pela TV e Internet as transmissões de eventos e conheciam boa parte de produtores de festivais de música independente, como o próprio Pablo Capilé, organizador do Festival Calango, de Cuiabá, tendo neles como referência para a realização do próprio Festival Maionese.

Eles procuravam coletivos e produtores interessados em fazer, né, eventos... E eles estavam fazendo essa coluna, que eles vinham visitar cidades onde não tinham coletivos atuando como ponto Fora do Eixo, e vieram fazer essa conversa. A gente marcou uma reunião com todo

⁸⁵ Esses aspectos também serão melhor tratados no capítulo seguinte.

mundo que a gente achava que poderia se interessar, e a gente fez essa conversa. Então foi uma conversa muito esclarecedora, assim. Os caras vieram com toda uma coisa que parecia muito distante da gente, né. Primeiro eles eram grandes produtores, eu conhecia o Pablo de ficar assistindo ao Trama Virtual, sabe? O Trama Virtual ia lá cobrir o festival Calango lá em Cuiabá que dava 10 mil pessoas, tá ligado? Tocando bandas fenomenais, El Mató Un Policial Motorizado, Macaco Bong era de lá, né? Então eram bandas que eu era fã, assim, e o cara vinha justamente falando o que a gente queria ouvir, né? E com o discurso: "A gente pode fazer isso, tem como viver", falando da Economia Solidária, aquela questão do Cubo Card e tudo aquilo... E todo mundo meio que de saco cheio, sabe? Das suas universidades, ou que tinha acabado de se formar e tava meio puto, sabe? Maceió também não ajudava, o curso em si, a ausência de emprego, vontade de fazer outra coisa e não ter coragem em fazer, porque eu acho que Maceió também podia muito você, né? Se você falar "eu quero fazer tal coisa..." - "vish, vai dar certo não, em Maceió? Não vai não..." Não é assim? Então parece que aqui você não pode mesmo pensar assim, que vai viver de outra coisa que não seja a coisa mais formal do mundo, né? Ainda tinha muito isso, e a gente "po, não tem um jeito? Será que existe um jeito?" (R.L.)

A fala de R.L. traduz bem as condições nas quais os produtores do Festival Maionese se encontravam, sobretudo pela disposição de realizar um evento que muitas vezes não foi produzido para ser rentável. O Festival, assim como a estrutura do Popfuzz Records em produzir bandas e disponibilizarem seus discos, permanecia em um estado não-rentável para seus membros até 2008 (sendo 2009 uma exceção que, no entanto, gerou críticas entre seus realizadores sobre o caráter comercial que o evento poderia estar se direcionando), ao mesmo tempo que estes se viam na necessidade de encontrar sustentação em suas atividades. O discurso de profissionalização por meio da produção de eventos que o Fora do Eixo trazia era, pois, a solução para a qual os indivíduos da rede haviam procurado para permanecerem na produção de eventos e ainda terem como viverem disso. Dessa forma, ao receberem a proposta de produzirem dentro do âmbito da música independente, sobretudo através de um discurso que pregava a libertação de uma estrutura mercadológica em função do colaborativismo, prática característica do Fora do Eixo, boa parte dos indivíduos presentes na reunião se mostraram dispostos a se ocuparem do que vinha sendo oferecido. Ainda segundo B.J., a capacidade de convencimento de Capilé em relação ao grupo era tamanha sobretudo por saber utilizar a própria trajetória como caso ao tentar demonstrar os sacrifícios que lidara em busca de seu objetivo. "O discurso do Capilé começa quando ele

vai falando sobre a trajetória pessoal dele. (...) Ele falava pô, a gente tinha uma produtora de eventos, que era a Espaço Cubo, eu vendi meu carro pra fazer a Espaço Cubo dar certo."⁸⁶

Segundo N.M., por sua vez, o argumento dos membros do Fora do Eixo era que existia uma forma de potencializar cenas musicais, formas de organização que propiciavam a cultura e que o festival Maionese só iria ganhar aderindo à rede, estando junto de outros festivais e podendo circular artistas desta rede para Alagoas, tanto quanto artistas alagoanos para outros estados. Essa conversa rendeu uma expectativa positiva para membros do Popfuzz Records, sobretudo devido à explicação do modelo de atuação do Fora do Eixo por meio de sua rede de coletivos e sua perspectiva de militância, como diz R.L.

A gente ficou instigado. Pô, vamo nessa. Eu lembro que o N.M. ficou empolgado, porque ele sempre gostou dessa parte mais política, dessa parte organizacional também, assim, de transformação... Isso pesa, né? E do mesmo jeito que pra mim era aquele sonho: "pô, viver de festival, viver de fazer show, véi?" Pô, isso era o meu sonho. Eu queria ter banda. Mas nesse momento eu já acreditava assim, que ter banda e ser produtor pra mim era a mesma coisa, entendeu? Porque assim, primeiro eu fui influenciado por essas bandas indies, né? Sonic Youth, Pavement, etc. Depois eu passei a ser influenciado pelos produtores indies do Brasil, assim. Então pra mim o que era referência era o Fabrício Nobre, de Goiânia (...), a galera do Coquetel Molotov, tá ligado? (R.L.)

Através da reunião, os membros do Fora do Eixo sugeriram que os produtores alagoanos se organizassem em coletivo, uma organização de produtores tida como bem-sucedida em outros estados enquanto um fator otimizado de trabalho em favor da produção cultural e do circuito, sobretudo diante de metodologias como a dedicação exclusiva e a economia colaborativa, práticas comuns deste formato de organização. Como apresentado na introdução deste trabalho, a organização em "coletivo" possui como características principais uma produção de decisões não-hierárquica em favor das atividades do grupo, desenvolvendo ação colaborativa, apresentando rarefação da noção de autoria, questionando a cultura produzida em espaços consolidados além de promoverem debates sobre o papel do artista (RESENDE & SCOVINO, 2010) – neste caso, o artista que também é produtor de eventos.

⁸⁶ Informações sobre a constituição da rede Fora do Eixo serão tratados no tópico seguinte.

A organização dos coletivos que faziam parte do circuito Fora do Eixo se baseava na gestão financeira baseada na sustentabilidade do grupo, além da vivência em residências com os membros do coletivo. Uma vez que os membros do Popfuzz já costumavam passar tempo juntos, como abordado neste capítulo, essa relação de compartilhar um lugar de moradia não seria um obstáculo. Assim, posteriormente, já atuando enquanto coletivos, em 2011 N.M., C.G. e R.L. foram morar juntos, em uma residência no bairro do Feitosa, no que seria a sede do coletivo, onde exerciam de maneira intensiva atividades para o Coletivo Popfuzz e do Fora do Eixo, além de exercerem trabalhos como freelancers (atuando em atividades diversas, como fotografia e aulas de inglês ou a partir de suas formações universitárias – no caso, K.M., que se juntaria à sede do Coletivo pouco tempo depois, trabalhava como arquiteta e R.L. enquanto jornalista). De acordo com N.M., foi no período em que passaram a morar juntos que passaram pela primeira vez a dependerem do próprio trabalho para se sustentarem. Assim, o selo Popfuzz Records permaneceu centralizado na produção de artistas e em seus lançamentos digitais e físicos, enquanto o Popfuzz Coletivo surgia como outra figuração centrada na organização de eventos.

Além da organização em Coletivo, sugerida pelos representantes do Circuito Fora do Eixo, o Popfuzz deveria cumprir parte da agenda do Circuito como contrapartida. As exigências do Fora do Eixo para com o coletivo, em troca da adesão, seria a realização anual do Festival Grito Rock, evento de rock realizado durante o período de Carnaval, criado pelos fundadores do Fora do Eixo, e a participação nas reuniões virtuais e presenciais com os demais associados ao Circuito, além da participação do Congresso Fora do Eixo, que costumava ocorrer anualmente em cidades diferentes, agregando o máximo possível de associados em um único lugar para discutir os rumos da rede de coletivos. Além disso, se houvesse adesão instantânea do Popfuzz ao circuito, já haveria uma oferta de uma data em Maceió em dezembro daquele ano para uma turnê nordestina encabeçada pelo Macaco Bong, banda que vinha ganhando evidência em sites e revistas de música⁸⁷ por sua proposta sonora de

⁸⁷ O disco “Artista Igual Pedreiro”, de 2008, foi eleito pela Revista especializada de rock Rolling Stone como o disco do ano de 2008. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/macaco-bong-pretende-relancar-emblematico-artista-igual-pedreiro-em-vinil/#imagem0> . Acessado em 08/05/2016

seu primeiro disco lançado, “Artista Igual Pedreiro”, além da adesão imediata à ABRAFIN, o que os membros do Popfuzz vinham vislumbrando desde que decidiram mudar sua dinâmica de organização no Festival Maionese daquele mesmo ano.

Figura 10 - Panfleto da Tour Nordeste Fora do Eixo, onde o Popfuzz já figurava como parte do Circuito. 2009.



Figura 2 Fonte: Retirado de <https://brunojaborandy.wordpress.com/category/uncategorized/page/2/>

Como se pode perceber, o encontro do Circuito Fora do Eixo com o Popfuzz Records e outras pessoas interessadas em trabalhar com produção cultural em Maceió foi essencial na modificação da figuração do selo em coletivo, baseado em uma reunião de adesão dos produtores locais ao Circuito através de estratégias que envolviam o poder carismático de convencimento por parte dos representantes do Fora do Eixo, e o interesse nas ofertas do Circuito por parte dos produtores locais, que vislumbravam alcançar certos reconhecimentos

enquanto produtores locais, como a entrada na ABRAFIN, que havia sido gerenciada por parte de membros do Circuito.

Do ponto de vista da posição no campo da música autoral, o Popfuzz, agora enquanto coletivo, passou a possuir uma estrutura de organização que viria a pautar as organizações de eventos nos anos seguintes, pelo fato de adentrarem na lógica de rede do Circuito Fora do Eixo, o que conferirá, como veremos, uma posição de reconhecimento inédita do Popfuzz em Alagoas devido às suas atividades desempenhadas. Para tornar a compreensão do papel exercido pelo Fora do Eixo na dinâmica de organização de eventos do Coletivo Popfuzz em Alagoas, será trabalhado no capítulo seguinte as perspectivas de atuação e valores do Circuito, além da conjuntura política que favoreceu o acesso a recursos na área da cultura para o desenvolvimento do Circuito e de coletivos culturais, seguido das características do Coletivo Popfuzz enquanto membro do Circuito Fora do Eixo.

CAPÍTULO 3 - DE SELO A COLETIVO: A RELAÇÃO COM O CIRCUITO FORA DO EIXO E A MUDANÇA NA DINÂMICA DE ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS

Até agora foram analisadas e discutidas as características do campo de música autoral de rock e suas condições – isto é, regras – pelas quais passam eventos emergentes em na capital alagoana. Tais regras se definiam como a experiência de artistas alagoanos em buscarem espaços de divulgação de suas obras fora de Alagoas, o que influenciava o seu reconhecimento no estado, favorecendo a organização de eventos através de parcerias em torno da brodagem, um tipo de capital social que facilitava o acesso de artistas e produtores culturais às posições de reconhecimento de eventos consolidados.

Por meio da análise de trajetórias dos indivíduos que constituíram a rede que determinou a criação de um selo/produtora e um evento para inserir em Maceió as bandas dessa rede, pautadas pelo subgênero rock alternativo, foi possível perceber as disposições e capacidade de ajustamento da rede em função a objetivos percorridos, qual seja seu principal, o reconhecimento do Festival Maionese como um dos principais festivais de música independente do país. Tal ajustamento da rede se deu pondo em discussão entre seus membros fundadores a mudança de proposta dos elementos constitutivos iniciais do evento, como a criação do festival para ser constante, limitado ao gênero da música alternativa e voltado para a divulgação de artistas relativamente próximos da rede que se produziu via internet, utilizando como método de organização de eventos a contratação de espaços que eram pagos com o próprio dinheiro da bilheteria, não gerando com isso receita suficiente para remuneração para as bandas que se apresentavam, considerando que o próprio público de rock alternativo permanecia em número limitado de consumidores⁸⁸.

A análise que faço neste capítulo final busca reunir a relação de interdependências de três dimensões do espaço de organização acerca da

⁸⁸ Como se verá, esse fato, inclusive, impactou nas edições posteriores do Festival Maionese, que ocorria em uma dimensão maior que costumava ocorrer, mas seu público permanecia insuficiente para gerar uma renda que pudesse pagar o evento, como perceberemos adiante.

produção cultural. Tal análise de relações ajuda a compreender, de maneira dialógica, que ações foram pautadas acerca dos produtos de investimentos na área da cultura do Estado brasileiro. Uma das dimensões diz respeito ao contexto de investimentos na cultura do estado sob a gestão do governo Lula e Dilma através de políticas culturais do Ministério da Cultura. Uma segunda dimensão diz respeito à criação do Circuito Fora do Eixo e da ABRAFIN, no qual o primeiro figura enquanto movimento social e a segunda, enquanto associação que permitiu a organização em rede de festivais de artistas independentes, tendo ambos acesso a dinâmicas inéditas no que diz respeito à tecnologia que permitiram uma organização comunicativa e, na dimensão final, por sua vez, trataremos das atividades do Coletivo Popfuzz em Alagoas, em parte como resultado da relação com o Fora do Eixo, em parte como articulador baseado nos ideais dos próprios indivíduos que o constituem, o qual tiveram suas trajetórias e disposições discutidas no segundo capítulo. Dessa forma, a partir de uma abordagem que enxerga no MinC uma mudança em sua perspectiva em relação à cultura, o Circuito Fora do Eixo como um dos resultados das políticas culturais do governo federal. O que se quer compreender, por fim, é como essas três dimensões atuam conjuntamente na confecção de espaços de gestão da cultura, no sentido de criar condições, referências e sentidos, e o que tal concatenação aponta considerando as últimas atividades do Coletivo Popfuzz, que, depois de cerca de 5 anos de parceria como ponto Fora do Eixo, desadereu do Circuito em 2015 ao passo que permaneceu em Alagoas.

Acredito que analisar esses elementos podem fornecer ainda uma resposta para a relação com o campo de música autoral ao qual o Popfuzz se inseriu através do Maionese, estabelecendo por entre suas delimitações um espaço de reconhecimento que vinha sendo perseguido pela rede fundadora do Popfuzz à medida em que se dispuseram a se tornar cada vez maiores e mais próximos dos eventos nacionais da música independente ao qual serviram-lhe de referência para sua formação. Além disso, pode também concluir como a questão inicial deste trabalho, em relação ao modo como foi possível o Coletivo Popfuzz alcançar prestígio dentro do campo, utilizando para isso elementos exógenos (qual seja, o processo de profissionalização sob influência da inserção do coletivo no Circuito Fora do Eixo) e endógenos (série de disposições dos

indivíduos e a articulação de códigos sociais produzidos pelo campo de música autoral, sobretudo a *brodagem* como recurso característico do campo).

3.1 - O contexto de políticas culturais para a música independente

A relação do governo com as decisões acerca do investimento em cultura apresenta episódios bastante específicos alinhados com a perspectiva política dos governantes brasileiros. Como afirma Renato Ortiz em seu livro *A Moderna Tradição Brasileira* (2001), no processo de transformação em que foi favorável o desenvolvimento de uma indústria cultural no país por volta dos anos 1960 e 1970⁸⁹ por meio da ampliação do volume do mercado de bens culturais passa pela consolidação “de grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa” (2001, p.121), através do contexto político da época, o período ditatorial. Os reflexos da movimentação em relação à cultura no governo militar, de acordo com o autor,

se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 2001, p. 114-5)

Na condução do desenvolvimento do mercado de bens culturais estando de acordo com um controle dos discursos político-ideológicos por parte do Estado – e a consequente adequação de conglomerados empresariais acerca do projeto de modernização nacional⁹⁰, nota-se nos entremeios do processo a

⁸⁹ Acerca das décadas anteriores, Ortiz aborda o desenvolvimento do mercado de bens culturais como incipiente e restritivo ao acesso público, como a emancipação da literatura para além das ciências sociais e ideologia nos anos 40, assim como também é nessa época que a própria Ciência Social se torna autônoma. Também chama atenção para que o Modernismo, enquanto movimento cultural, se projetou no entanto fora de uma estrutura realmente modernista, considerando o movimento “fora de lugar”. Somente com o projeto de ampliação econômica através do projeto do governo militar – e as parcerias com empresas internacionais, é que foi possível no Brasil o desenvolvimento do que Ortiz considera uma indústria cultural. Mas também chama atenção para o fato de a ditadura do Estado Novo, na década de 30, também operar diante do campo da cultura de maneira a censurar ao mesmo tempo que incentivava determinadas ações culturais. (ORTIZ, 2001, p. 116).

⁹⁰ Ortiz fala, por exemplo, de redes de televisão como a TV Globo e TV Tupi que, recebendo um suporte tecnológico por meio do investimento do Estado no chamado processo de “integração nacional”, assinaram um protocolo de autocensura em 1973 em que o controle fiscalizatório do

criação de instituições responsáveis pela gestão cultural no intuito de cumprir esse caminho duplo de ser o estado o agente modernizador e limitador por meio da coerção no processo de desenvolvimento do referido mercado.

O Estado de Segurança Nacional não detém apenas o poder de repressão, mas se interessa também em desenvolver certas atividades, desde que submetidas à razão do Estado. (...) Percebe-se, pois, claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de uma gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período - Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc. (...) O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais. (ORTIZ, 2001, p.116)

Em consonância com Ortiz, Domingues reafirma o papel do “Estado como instância de formulação e organização das estruturas produtivas da cultura” (DOMINGUES, 2011, p. 207), ao mesmo tempo que leva em consideração de que a empresa privada, nacional e estrangeira, foram predominantes na indústria cultural. Essa predominância permaneceu mesmo após a dissolução do regime ditatorial e nas primeiras investidas após a reabertura democrática⁹¹, caracterizado por uma mudança de paradigma não só política, mas de perspectivas sociais que terminaram por engendrar a confecção de uma nova Constituição em 1988. No entanto, em relação a políticas culturais, nota-se uma perspectiva de hegemonia em relação ao mercado de bens simbólicos, mesmo diante de articulações criadas a partir de pressões sociais em relação ao financiamento da cultura, como no Governo Collor, que criou em 1991 o Programa Nacional de Apoio à Cultura, que seria executado a partir de mecanismos do Fundo Nacional de Cultura, a Lei Rouanet e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico.⁹² Os resultados práticos mostram que o uso dos

conteúdo produzido por essas redes eram fiscalizados por sua própria iniciativa. (ORTIZ, 2001, p. 120)

⁹¹ É importante ressaltar neste aspecto que em 1985, pleno período de mudança estrutural de governo, o Ministério da Cultura foi criado, originário de articulações políticas de Secretários Estaduais de Cultura, em um contexto global de acerca de mudanças no planejamento cultural, principalmente demarcado por meio de políticas da UNESCO, como afirma Domingues (Idem).

⁹² Como informa Domingues, “o FNC destina recursos a projetos culturais, através de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido, o Mecenato (ou Lei Rouanet) viabiliza benefícios fiscais para investidores que apoiarem projetos culturais, sob formas de doação ou patrocínio, e o Ficart (Fundos de Investimento Cultural e Artístico) possibilita a criação de fundos de investimentos culturais e artísticos.” (DOMINGUES, 2011, p.208)

fundos de financiamento de projetos culturais acentuaram a formação de gestores de cultura especializados na relação entre cultura e mercado, onde “caracterizou-se, neste processo, um padrão de vinculação dos fundos públicos onde prevalece uma lógica mercantil, baseada em políticas de evento sem continuidade” (Idem, p.211), ao passo que “Limitou-se a possibilidade de financiamento público às diversas cadeias de produção cultural popular e suas múltiplas linguagens – muitas vezes incapazes de se associarem ao modelo hegemônico de mercado de bens culturais” (Idem). Na conjuntura política do governo de Fernando Henrique Cardoso, de 1994 a 2002, encontra-se uma ampliação da hegemonia de empresas visando o lucro sob o mercado de bens simbólicos diante enxugamento do papel do estado como estruturador da cultura.

A realidade na relação entre governo e cultura muda substancialmente com o advento de um Ministério da Cultura com um projeto de democratização do acesso de bens a partir de 2003, após a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo, abrindo-se um espaço de defesa de interesses que favoreçam as produções populares e a valorização de camadas sociais que produzem culturalmente e que em governos anteriores não possuíam acesso à máquina pública para prover apoio em suas produções.

Em seu discurso de posse, Gilberto Gil apontou para a necessidade que teria em “tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra do dia-a-dia dos brasileiros”. Para isso, o primeiro desafio de sua gestão foi circunscrever os limites de atuação do Estado nas políticas culturais e seus objetos de intervenção. Compreendendo a cultura como um direito básico do cidadão, o discurso procurava redefinir a presença do Estado na cultura, afirmando seu papel de “proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais” (GIL, 2003). O fato mais marcante desta nova política é a criação, em 2004, do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, sob orientação da então Secretaria de Programas e Projetos Culturais (hoje, Secretaria da Cidadania Cultural). O Programa funciona basicamente como uma transferência de recursos do fundo público da cultura, por meio de concursos via edital, que tem como destinatário um processo cultural já existente, em geral realizado por setores da sociedade civil. O Programa transita entre os programas de transferência de microcrédito do Governo Lula e as políticas afirmativas. No esteio do reconhecimento político, as ações concentram na construção de uma rede solidária de produção e disseminação da cultura (Cultura Digital) – e no ensaio de incorporação de setores da sociedade civil na construção das políticas culturais – pelos canais de gestão compartilhada do Programa. (DOMINGUES, 2011, p. 211)

Domingues aponta o Cultura Viva como um programa-chave que redefiniria o papel do Estado frente à cultura depois do período de distanciamento da gestão governamental anterior. O Cultura Viva projetava uma visão da cultura sob gestão do Estado que se opunha ao discurso restritivo típico do período ditatorial, ao tornar a cultura aproximada do seu exercício pelo cidadão comum⁹³, saindo da perspectiva hegemônica da visão do mercado de bens simbólicos como fundamentalmente em torno do interesse mercantil e democratizando o acesso a partir da supervisão do repasse de recursos. A essa nova perspectiva, atribui-se o modelo ideológico defendido pelo presidente então Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), de forte investimento em camadas populares como parte de seu programa de governo.⁹⁴ Ao mesmo tempo, ao se projetar um plano nacional para a cultura, estabelece-se, como o Cultura Viva buscou aplicar através da criação de pontos de cultura⁹⁵, a criação de redes que permitam a interligação entre os agentes produtores de cultura do país, sobretudo se servindo das opções que o contexto de desenvolvimento comunicativo e tecnológico permitia, com o desenvolvimento da internet durante os anos 2000. Esse aspecto, junto à iniciativa do governo em resgatar e ampliar as políticas culturais, favoreceram o desenvolvimento não só da rede do Cultura

⁹³ De acordo com Barcellos et al, “Em diversas iniciativas desenvolvidas pelo governo neste período – como a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e as Conferências Nacionais de Cultura (CNC) – a participação popular é a principal tônica do discurso do Estado, abrindo o campo conceitual para a disputa dos significados do que seja cultura. Este deslocamento do significado hegemônico do termo passa pela ampliação do conceito de cultura por parte do Estado para abarcar a noção de cultura como belas-artes, a cultura como experiência (num sentido antropológico), a cultura como atividade econômica e a cultura como espaço de intervenção política.” (BARCELLOS e DELLAGNELO, 2014, p.412)

⁹⁴ Ainda de acordo com Domingues, o processo participativo, uma estratégia característica do programa de reaproximação entre cultura e cidadania, “tornou-se não apenas uma demanda social, mas um recurso gerencial para o Estado, que visa uma maior ‘transparência e publicização das políticas públicas’ (...). É a afirmação de um plano concreto para a experiência democrática no nível decisório das políticas públicas. Esta é uma visão que reconhece os interessados não como objeto das políticas, mas como sujeito principal. Para fazer valer o sentido da participação, o Estado tem um papel não-tutelar, mas de auxílio na auto-promoção da sociedade civil, na socialização da política e na ‘otimização dos conflitos’. Neste sentido, o maior desafio colocado ao Estado não é a simples abertura de canais de participação, mas sua melhor funcionalidade.” (DOMINGUES, 2011, p.226)

⁹⁵ De acordo com Domingues, os Pontos de Cultura são entendidos como espaços onde são construídos meios de formação, criação, difusão e criação cultural. Organizados em rede, a fim de trocar informações e experiências, os Pontos de Cultura “representam uma outra forma de legitimação do que significa espaço cultural (...). Significa uma real disposição em encontrar nas classes populares e nas comunidades tradicionais as formas, características e respostas à efetivação do que lhes determinam como modelo de gestão.” (IDEM, p.215)

Viva, mas a própria rede que viria a constituir a ABRAFIN e o Circuito Fora do Eixo. Assim, quando os coletivos e associações de artistas como a ABRAFIN surgem a partir de 2005, elas reproduzem não só os aspectos das dimensões culturais regionais que se passam a articular em rede, mas carregam consigo um elemento político de volta à indústria cultural, no sentido de valorização de produções de pequeno porte. É assim que se pode dizer que o Fora do Eixo é um resultado dessas condições, como afirma Barcellos et al.

As transformações ocorridas nas políticas públicas para cultura a partir de 2002 também desempenham papel importante neste contexto. Descentralizam-se as iniciativas voltadas à cultura e abre-se espaço para a disputa do significado do que se entende por cultura no Brasil. Isto caracteriza parte da conjuntura que define a contingência que possibilitou o surgimento do FDE. Em entrevista a Andrew Dubber (DUBBER, 2012), Felipe Altenfelder afirma que iniciativas como o Fora do Eixo são praticamente uma consequência da política cultural desenvolvida por Gilberto Gil. (BARCELLOS & DELLAGNELLO, 2014, p.417)

Como se pode ver, os interesses do MinC em promover políticas culturais descentralizadas e interligadas em rede – a exemplo do Cultura Viva – demonstra uma condição favorável a ações culturais desse tipo. O surgimento do Circuito Fora do Eixo, como será melhor explicado mais à frente, apesar de diferente do Cultura Viva, também aponta para este tipo de formação, o que facilitou com que o Circuito encontrasse aporte nas políticas culturais para a música para sua viabilidade.

Considero importante resgatar agora a discussão do contexto de surgimento da ABRAFIN junto ao desencadeamento dos festivais independentes no país, concomitante ao desenvolvimento do Circuito Fora do Eixo. Como afirmado no capítulo 2 deste trabalho, a ABRAFIN foi fundada a partir do apoio do Sebrae de Goiás junto ao Ministério do Trabalho por meio da Secretaria Nacional de Economia Solidária, por meio de edital público financiado pela Petrobrás.

Com o surgimento das tecnologias digitais (softwares, mp3, 4 e 5; Youtube; Myspace, etc), que tornaram possível o barateamento da produção e divulgação da música e outros meios, uma nova realidade começou a ser construída a partir de 2001. Novas bandas obtiveram visibilidade e, na esteira dessa democratização, grandes Festivais de Música Independente começaram a ser realizados de norte a sul do país. Essa ação da cultura alternativa, que teceu uma nova rede de produção e desenvolvimento cultural, acaba de ser contemplada com

o patrocínio da Petrobrás de R\$ 2.500.000, através da Lei Rouanet.⁹⁶ (CULTURA e MERCADO, 2007)⁹⁷

Como o excerto mostra, o papel das tecnologias digitais como um dos fatores que permitiram a criação de uma rede de divulgação por meio de mídias sociais e softwares de edição. Conforme apresentei esse uso no capítulo 2, sobretudo como foi estruturada a rede de consumidores de rock alternativo em Alagoas que acabou se tornando a rede criadora do Popfuzz Records e do Festival Maionese, essas dinâmicas estiveram presentes também em outras regiões, envolvendo outros artistas e permitindo o desenvolvimento de formas de compartilhamento e produção, além de estruturar contatos que acabariam por se organizar em rede. Como vimos com Domingues que o governo federal também reconhece a cultura digital como uma forma de estruturar redes entre agentes culturais, essas novas figurações intermediadas pelo acesso a uma internet desenvolvida em mídias sociais e plataformas de comunicação se tornaria lugar-comum para a emergência de organizações, de onde o Fora do Eixo se desenvolveu.⁹⁸

O papel da internet como ferramenta utilizada por artistas e organizadores de eventos de música independente assumem uma relevância tal que parte desde o acesso a softwares de gravação e produção musical (como o Guitar Pro, citado no capítulo anterior) até a organização de reuniões em rede por indivíduos conectados, em uma estrutura que Castells chama de “autocomunicação de massas”.

É comunicação de massas porque potencialmente pode chegar a uma audiência global, como quando se descarrega um vídeo no YouTube, um blog, com *links* RSS numa série de *sites*, ou uma mensagem para uma lista enorme de contatos de correio electrónico. Ao mesmo tempo é autocomunicação porque ela mesma gera uma mensagem, define os possíveis receptores e seleciona mensagens específicas ou o conteúdo da *Web* e das redes de comunicação electrónica que deseja recuperar. (CASTELLS, 2013, p. 98, grifos do autor)

⁹⁶ Excerto de matéria do site Cultura e Mercado de 2007 sobre a era de desenvolvimento de festivais de música independente e o diálogo de seu desenvolvimento com o contexto de abertura de políticas culturais para processos culturais existentes. Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/musica-independente-a-nova-era-dos-festivais-via-lei-rouanet/> . Acessado em: 12/02/16

⁹⁷ Cumpram salientar que a ABRAFIN era um programa dos fundadores do Circuito Fora do Eixo, ainda na figuração da produtora cuiabana Espaço Cubo, como veremos mais adiante.

⁹⁸ Abordarei com maior especificidade o papel das tecnologias digitais junto à análise das tecnológicas sociais, no tópico seguinte.

A organização em rede facilitada pela internet e suas ferramentas contribuem para que o contato entre agentes dispostos em diversas partes do país possam estabelecer padrões de percepção e transmissão de valores, bem como articular eventos em um fluxo de produção cultural que siga uma lógica e uma direção bem definidos. De acordo com Benevides,

A organização em rede permite a articulação dos festivais, dos produtores musicais e dos músicos, e representaria o germen da formação de um mercado intermediário para a música no país. Mas, além disso, toda uma série de produtos ligados à música (instrumentos, aparelhagem de som etc.), aos estilos (roupas, discos, tatuagem, maquiagem, acessórios etc.), bem como o pessoal de apoio dos festivais (montagem de palco, equipe de som, iluminação etc) e vendedores de diversos produtos são incluídos nesta cadeia produtiva a partir da relação com os princípios da economia solidária. A criação de uma rede congregando os diversos setores de atividade relacionados, direta ou indiretamente, com a cadeia produtiva da música consiste em um dos aspectos de manutenção no tempo da própria movimentação independente, pois as oportunidades econômicas produzidas nesse processo fazem com que a permanência da cena independente torne-se interesse de outras pessoas que não apenas os músicos e produtores. (BENEVIDES, 2011, p. 279, 280)

Neste momento, julgo imprescindível passarmos à próxima dimensão analítica, que abordará a constituição do Circuito Fora do Eixo como parte integrante do contexto político, social e tecnológico que permitiram a constituição de redes, tendo em vista que o Circuito não atua senão através das redes de coletivos que o constituem. Para isso, abordarei os elementos que tornaram possível a idealização do Fora do Eixo a partir do encontro de seus realizadores, além de discutir o papel interdependente entre o movimento social do Fora do Eixo e as rotas de festivais possibilitadas pela dinâmica de políticas culturais para a música, a exemplo da que permitiu o surgimento da ABRAFIN.

3.2 - Descrição da organização, valores, perspectivas e modelos de atuação do Circuito Fora Eixo

De acordo com sua carta de princípios⁹⁹, o Fora do eixo é uma rede de trabalho constituída por coletivos culturais, os quais são chamados de “pontos Fora do Eixo”, que, organizando-se com a representação de um colegiado regional, atua colaborativa e descentralizadamente sob os valores da economia solidária e cooperativismo os projetos que a rede compartilha entre si. Em suma, o Fora do Eixo é um movimento social que opera em rede a partir de seus coletivos associados a partir da produção de tecnologias sociais baseado na defesa da prática colaborativa, da economia solidária e da cultura livre, da troca de serviços a partir de uma estrutura que se utiliza das mídias alternativas – a internet em detrimento à mídia de massa, carregando um forte discurso político não necessariamente partidário, mas de militância em relação à cultura e seu poder de alcance às culturas populares, além do trabalho conjunto por meio de parcerias com o poder público, recorrendo a editais de cultura frequentemente para aplicar, por sua vez, projetos culturais como a circulação de artistas nas suas estruturas de circulação, como a ABRAFIN em um primeiro momento, e posteriormente na Rede Brasil de Festivais Independentes. Pregam ainda a descentralização do poder como estrutura, instituindo a rarefação da burocracia. Neste sentido, aproxima-se da definição de Paim (apud REZENDE & SCOVINO, 2010) quanto às suas descrições acerca do conceito de coletivo de artistas enquanto desenvolvedores de uma colaboração criativa e promovem questionamentos sobre o papel do artista, e de Yúdice (2011), quando infere da seguinte maneira:

O Fora do Eixo surgiu com a proposta de reunir coletivos da indústria da música independente, oriundos de áreas periféricas do país (isto é, fora do eixo Rio-São Paulo) e, efetivamente, depois de alguns anos, pode-se dizer que vem realizando um dos mais interessantes e inovativos trabalhos dentro do cenário cultural brasileiro. Essa rede de economia solidária criou até moedas próprias para realizar escambo entre os coletivos e artistas e produtores de sua rede e, com isso, realizou uma série de experiências bem-sucedidas no setor da música,

⁹⁹ A carta de princípios do Fora do Eixo foi redigida, assim como seu regimento interno, no segundo Congresso Fora do Eixo, 2009. Nela estão contidas os valores que a entidade carrega e compartilha entre todos os seus componentes, que somam cerca de 2.500 indivíduos distribuídos no país, geralmente na formação de coletivos culturais. A carta encontra-se em anexo a esta dissertação. Para mais informações, conferir em <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios/>

especialmente envolvendo a música ao vivo (organizando festivais). Dessas experiências acumuladas, desenvolveram uma metodologia e passaram a compartilhá-la com outros grupos de outras cidades. Assim, em 2005, criaram a rede Circuito Fora do Eixo (...) A principal atividade dessa rede é trabalhar sinergicamente para fomentar a criação de oportunidades para as bandas, como os festivais, e trocar novas tecnologias de produção e gestão da música (YÚDICE, 2011, p. 39-40)

A seguir, apresento dados fornecidos pelo portal de transparência da rede Fora do Eixo¹⁰⁰, do qual resgatei uma cronologia que considero razoável sobre os principais acontecimentos da trajetória do Circuito Fora do Eixo, de sua criação à sua ampliação. Tais dados não tratam de todos os eventos que a rede produziu, mas serve de parâmetro para discutir sua dimensão como intermediário entre estruturas organizadas em torno de políticas culturais favoráveis para sua ampliação, por um lado, e vetor de referências para coletivos – sobretudo o Popfuzz, por outro.

A história da rede Fora do Eixo remonta-se à criação do Festival Calango, em Mato Grosso, um festival universitário que ocorrera em 2001 criado por estudantes de comunicação, os quais criaram posteriormente a produtora cultural Espaço Cubo¹⁰¹, mantendo o Festival Calango ao longo dos anos, conseguindo ampliar seu escopo de participação acerca de público e artistas. Para Savazoni, autor do livro *Novos Bárbaros: A Aventura Política do Fora do Eixo*,

O surgimento do Espaço Cubo, em Cuiabá, em 2002, marca o desenvolvimento de um conjunto de tecnologias sociais pioneiras, que viriam a ser difundidas pelo Fora do Eixo. Entre elas, a ideia de que os independentes deveriam ser capazes de deter meios próprios de gravação, distribuição, gerenciamento financeiro e de comunicação e circulação. A partir dessa ação matricial, o trabalho do circuito prosperou e resultou na constituição de uma rede nacional não-comercial para a música jovem brasileira. Essa rede é baseada em quatro processos simultâneos que se consolidaram nesse período: (1)

¹⁰⁰ Todos os dados fornecidos que compreendem 2001 a 2012 fazem parte das informações disponíveis no portal da rede. Para expor sua história, membros da rede Fora do Eixo estabeleceram uma linha do tempo com temas e dados acerca das ações reputadas às iniciativas da rede. A lista completa da linha do tempo está disponível neste link: <http://foradoeixo.org.br/historico/>

¹⁰¹ O Espaço Cubo é uma produtora de eventos criada por estudantes de comunicação em 2001 (dentre eles Pablo Capilé), que desenvolveu métodos de fazer circular artistas através da aplicação de uma moeda social, o Cubo Card. Essa moeda teria um valor simbólico utilizado na troca de serviços em substituição à moeda Real. Os serviços que podiam ser adquiridos com o Cubo Card iam desde a transmissão de conhecimentos através de oficinas a prestação de trabalhos para aquele que pagasse com este tipo de moeda alternativa. Assim, artistas poderiam ser contratados com base na troca de serviços, por exemplo.

a criação e crescimento do Festival Grito Rock; (2) a criação da Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin), hoje Rede Brasil de Festivais Independentes (3) a criação da plataforma online Toque no Brasil; (4) o modelo de financiamento, baseado em moedas sociais.

Em 2003, o festival Grito Rock é criado, como uma alternativa aos festejos tradicionais carnavalescos do estado. Em 2005, passa a existir a primeira troca de e-mails entre produtores do Espaço Cubo (Mato Grosso) e a Catraia Records (Acre), os quais, tendo nos nomes de Pablo Capilé e Daniel Zen, constituíram a representação central da rede Fora do Eixo nos anos seguintes. No mesmo ano, realizam encontro com produtores culturais no festival Jambolada, em Uberlândia, evento que tem como Talles Lopes¹⁰² seu principal organizador, que passaria a ser um membro influente na rede Fora do Eixo.

Em 2006, definiu-se o Circuito Fora do Eixo, a partir da colaboração de produtores de Rio Branco (Acre), Uberlândia (MG), Cuiabá (MT) e Londrina (PR)¹⁰³ depois de um encontro em dezembro de 2005. A proposta era criar uma rede de colaboração de música independente através da circulação de artistas através de festivais, trocas de experiências e uma forte conexão online. Em 2007, a primeira edição integrada em vários estados do Grito Rock envolveu cerca de 23 cidades brasileiras. Ainda em 2007, Daniel Zen e Pablo Capilé se encontraram com o então ministro da Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira, em Recife (ver figura 11). A reunião serviu para a apresentação da proposta do Fora do Eixo enquanto rede que interligaria cadeias produtivas de festivais de música

¹⁰² Tempos depois, como já exposto no tópico acima, junto de Capilé e outros produtores, Talles chegaria ao selo Popfuzz de Maceió durante o processo de expansão da rede no nordeste em 2009.

¹⁰³ De acordo com Dríade Aguiar, membro da rede, “O que mais pegava naquela época era circulação e representatividade. Porque você pensa: são quatro coletivos muito distantes um do outro. É Rio Branco no Acre, Cuiabá no MT, Londrina no Paraná e Uberlândia em Minas Gerais. Fisicamente estão muito distantes entre si e estão fora do Eixo RJ-SP. Ou seja, a cultura não circula ali, a cultura brasileira, como todo mundo entendia, ela não circula por ali, seja pela mídia, a própria banda não fazia turnê por ali, ou seja, não estava na rota. Então, era difícil trazer bandas e era difícil mandar bandas [...] por ser fora do eixo geograficamente falando, as grandes mídias não se interessam pela produção cultural destes quatro pontos. (BARCELLOS & DELLAGNELO, 2014, p.213)

no país, possibilitadas pela captação de recurso ABRAFIN em seu projeto de interligar festivais independentes.¹⁰⁴

Em 2008, o Grito Rock já alcançava 50 cidades brasileiras. Neste mesmo ano ocorre o primeiro congresso Fora do Eixo, reunindo representantes de coletivos de vários estados do país. Neste mesmo ano, novos festivais são criados a partir do Circuito Mineiro de Música Independente, como o Festival Escambo. Em 2009, ocorre o segundo congresso Fora do Eixo, onde é redigida sua carta de princípios e seu regimento interno. Além disso, passam a existir as colunas de interiorização da rede, a qual chegou em Maceió em novembro daquele ano. Em 2010, o Grito Rock já tinha edição em 80 cidades brasileiras. Ocorre a terceira Conferência do Fora do Eixo em Uberlândia, contando com cerca de dois mil participantes e envolvendo 82 coletivos. Em 2011, estabelecem a casa Fora do Eixo São Paulo, um dos principais pontos de articulação da rede, pois é onde habitam seus fundadores e principais organizadores. Em 2011, as colunas de interiorização/exploração permanecem acontecendo e alcançam 15 países e 89 cidades.

Em 2011, a edição do Grito Rock alcançou 130 cidades, 27 estados, 10 países, veiculando 30 turnês de bandas e artistas. No balanço realizado pela rede, o Fora do Eixo contava com 100 pontos de rede, 2000 agentes, 300 festivais independentes, 30 rotas de circulação de bandas e 500 shows realizados. No mesmo ano, ocorreu o IV Congresso do Fora do Eixo, desta vez em São Paulo, com a participação de 120 coletivos e cerca de 2000 pessoas. Em 2012, nota-se um engajamento político da rede em relação a temas como “Cidade que Queremos”, “Amor Sim Russomano Não”, “Existe Amor em SP”, coberturas de marchas e protestos por todo o país, além da experiência Mídia Ninja, uma forma de transmissão de eventos sociais e políticos em tempo real. Em 2012, o Grito Rock alcançou edições em 200 cidades, 15 países, envolvendo cerca de 700 produtores culturais, alcançando cerca de 200 mil pessoas e veiculando 130 artistas em 1350 shows. Além disso, é estabelecida a Rede Brasil de Festivais em um contexto de dissolução da ABRAFIN por discordâncias entre

¹⁰⁴ Essas informações estão disponíveis no blog da Catraia Records, selo sob a custódia de Daniel Zen. A matéria foi publicada em fevereiro de 2007 e encontra-se integralmente neste link <http://catraiarecords.zip.net/>. Acessado em 25/10/16.

sua operacionalização por parte de representantes dos principais festivais independentes,¹⁰⁵ passando a envolver 107 festivais no país, alcançando 88 cidades e veiculando 10 mil artistas em 50 turnês, através de circuitos regionais (ver figura 12). Também houveram nesse ano parcerias entre o Rock Cordel, um evento financiado pelo Banco do Nordeste, e a Semana do Audiovisual (SEDA), evento que circulou longas e curtas, alguns dos quais circulados pela rede ao redor do país.

Figura 12 - Encontro entre MinC e os representantes do Fora do Eixo Daniel Zen e Pablo Capilé, em 2007, durante a realização da Feira da Música em Recife.



Figura 3 Fonte: Retirado de <http://catraiarecords.zip.net/>.

¹⁰⁵ A Abrafin acabou sendo dissolvida em 2011, quando cerca de 13 festivais independentes deixaram a Associação por discordarem de sua metodologia de organização, cada vez mais aproximada das produções do Fora do Eixo. Assim, foram criadas duas entidades sociais: a Rede Brasil de Festivais, no qual o Fora do Eixo permaneceu como principal agente agregador entre os coletivos, e a FBA – Festivais Brasileiros Associados, composto por eventos que não concordaram com termos do Circuito Fora do Eixo, como o sistema de trocas através da moeda alternativa. Para mais informações, acessar <http://www.rockemgeral.com.br/2012/07/19/fora-do-eixo-implode-abrafin-e-cria-rede-de-festivais/>. Acessado em 18/03/14.

Figura 14 - Lista de eventos do Circuito Nordeste de Festivais, uma iniciativa da rede Fora do Eixo para a Rede Brasil de Festivais Independentes após a dissolução da ABRAFIM. Imagem de 2012.



Fonte: Retirado de <http://fsb2012.blogspot.com.br/2012/11/o-fsb-esta-dentro-do-circuito-nordeste.html>

Para analisarmos o Circuito Fora do Eixo e seu papel de articulação e referências para o Coletivo Popfuzz, no entanto, é importante ressaltar elementos comuns que definem a caracterização dos festivais independentes do país a partir do início do século XXI. Em *Além do Pós-Rock*, Victor Nobre Pires aborda a questão da adoção do patrocínio estatal para a realização de eventos de artistas, além da criação de redes de articulação em um circuito ampliado como “as grandes forças que consolidam o mercado independente nacional” (PIRES, 2015, p.125). Esses elementos, como discutimos no tópico anterior, formaram as condições possíveis sem a qual a organização de festivais em rede não seria possível. Herschmann acrescenta, no livro *Indústria da Música em*

Transição, a caracterização do que chama de novos festivais independentes também se utilizando da mídia interativa (através da internet) para prover informações e buscar encontrar seu público-alvo em detrimento aos antigos festivais de canção que eram transmitidos e patrocinados por redes de televisão.

Pode-se constatar que os festivais vêm crescendo e desenvolvendo - para garantir o êxito e/ou sustentabilidade - inúmeras estratégias, tais como: utilização de recursos de leis de incentivo a cultura; emprega-se o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; pratica-se intensa militância na área musical e até rotinas que incluem o escambo. Assim, diferentemente dos antigos festivais da canção do século passado, pode-se dizer que os novos festivais independentes: a) utilizam de forma sistemática a mídia alternativa e interativa; b) os artistas divulgados geralmente não têm vínculo com as *majors* (e muitas vezes nem com as chamadas *indies*); c) e constituem-se em importantes espaços de consagração e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado em que atuam (pois em geral os novos festivais são simples mostras, sem premiação) (HERSCHMANN, 2010, p.133).

No livro *Novos Bárbaros: A Aventura Política do Fora do Eixo* (2014), o autor Rodrigo Savazoni discute os elementos formativos do Circuito e sua articulação cada vez mais próxima do campo político e de militância. Para o autor,

Dentro do Fora do Eixo coexistem duas dimensões da rede: (1) o circuito cultural e (2) a organização política. Uma retroalimenta a outra e ambas estruturam a rede político cultural Fora do Eixo, que pretende organizar o que a Carta de Princípios define como Sistema Fora do Eixo de Cultura. (p. 68)

É dentro desse debate que se ganha força uma perspectiva valorativa da música independente como que em contraposição a um mercado consolidado, onde o artista que apresenta maior espaço na mídia tradicional é visto como beneficiado, enquanto que os artistas emergentes carecem de se organizar em redes de divulgação através de novas mídias e em uma conduta colaborativa ao invés do objetivo principal de retorno financeiro. A condição do Circuito Fora do Eixo enquanto movimento social não apenas na cultura, mas também no jornalismo com a Mídia Ninja (abreviação para Narrativas Independentes Jornalismo e Ação).

A troca de serviços, colaboração de parceiros que abrem mão da autoria de suas obras (fotografias, trilhas sonoras, etc.) em função dos coletivos e do

circuito, a prática da economia solidária, onde em algumas casas representativas do Fora do Eixo e coletivos os integrantes somam seus ganhos em um caixa coletivo e retiram somente o necessário, uma prática que combate o consumismo, uma das ideias levantadas também pela rede. Acerca da economia solidária e o colaborativismo, que aqui são considerados programas de ideais estabelecidos pela rede Fora do Eixo para aplicações práticas executadas pelo coletivo Popfuzz, são compreendidas como ações motivadas por valores que diferem do âmbito cuja lógica é a obtenção de lucro e sua reprodução, fundamento do capitalismo.

Neste tópico explorarei alguns tipos desses valores e quais seus fundamentos. Considero, no entanto, que todos os valores possíveis de discussão ainda não foram captados devidamente pelo estudo da rede no atual momento de pesquisa, sendo considerados para a atual discussão apenas os que se definiram através da carta de princípios da rede Fora do Eixo. Assim, é possível que, para se responder a questões de como os próprios indivíduos buscam obter e criar, é necessário dados complementares, desta vez não voltados às especificidades das diretrizes de um documento, mas ao modo como os próprios indivíduos reputam para si a atribuição dos valores em que acreditam.

Ainda que seja difícil apontar a data exata do surgimento da economia solidária, pode-se referir como ponto crucial, para a segunda metade do século XX, a crise mundial de ordem econômica, política e cultural do final dos anos 60. Tal crise, ao enfrentar sem resoluções demandas como uma maior de qualidade de vida, de “uma maior ‘qualidade’ de vida, a reivindicação de um crescimento qualitativo e de uma política do nível de vida, ‘de levar em conta as dimensões de participação nas diferentes esferas da vida social, de preservar o meio ambiente, de mudar as relações entre os sexos e as idades’ (LAVILLE apud LEITE, 2009, p. 33) teria sido fundamental para o desenvolvimento das práticas colaborativas contemporâneas da economia solidária, como forma de se desejar trabalhar de forma diferente do modelo convencional do capitalismo, ao qual estava passando por problemas além de sua própria lógica competitiva costumeiramente criticada, e assim resolver problemas como a crise de

empregos. A economia solidária é, assim, um modelo de atuação política e econômica frente ao capitalismo.

Castanheira & Pereira reforçam este argumento da seguinte maneira:

A lógica competitiva que move o capitalismo – cujo cerne está na propriedade privada dos meios de produção – gera a formação de uma classe de pessoas que não têm meios próprios de produção e que se sustentam vendendo sua força de trabalho aos capitalistas ou ao Estado. Por estabelecer suas bases sobre a propriedade e a gestão coletiva dos meios de produção, a economia solidária contrapõe essa lógica e recusa a divisão da sociedade em uma classe proprietária dominante e uma classe subalterna sem propriedade (...). Neste sentido, suas experiências indicam a junção das noções de iniciativa e mutualidade e sugerem a inscrição da solidariedade no centro da elaboração coletiva de atividades econômicas. (CASTANHEIRA & PEREIRA, 2008, p.117)

De acordo com Leite (2009, p.33), é considerado característico da economia solidária, dentre outras coisas, “a produção e a comercialização coletiva; a moradia coletiva; a poupança e o crédito solidários; as trocas não monetárias (...)”. Alguns desses elementos encontram-se presentes nas descrições que o coletivo Popfuzz realizou acerca de seu modo de atuar, como visto na primeira parte deste trabalho. Logo, considera-se que o Popfuzz se tornou, em sua formatação de selo a coletivo (momento do qual passou também a ser parte da rede Fora do Eixo), uma organização eminentemente praticante da economia solidária. Outros elementos ainda são visíveis. Acerca de outras especificidades da economia solidária, a autora ainda acrescenta:

A economia solidária tem como especificidade combinar dinâmicas de iniciativas privadas com propósitos centrados não no lucro, mas no interesse coletivo. A razão econômica é acompanhada por uma finalidade social que consiste em produzir vínculos sociais e solidários, baseados numa solidariedade de proximidade; o auxílio mútuo e a reciprocidade estariam, assim, no âmago da ação econômica (*Idem*, p. 34)

Notamos, neste momento, a que interesses a razão econômica de grupos adeptos da economia solidária se encontram subordinados. A finalidade, segundo o ideário exposto, é de construir vínculos sociais que consiste em compartilhar valores como a solidariedade. O foco da economia solidária inserido no mercado se mostra, portanto, no intuito de elevar valores não-pertencentes

aos modelos utilitaristas da lógica capitalista do lucro, optando, ao invés, por um modelo de subsistência que ofereça alternativas aos seus membros praticantes em busca de sobrevivência diante do mercado. Esta tomada de posição frente à economia é também uma tomada de posição moral, uma vez que se rejeitam as características fundamentais que erguem o sistema capitalista e sua própria moral. Em vez de expressão através do consumo ou investimentos em favor de mais lucro, a economia solidária envereda pelo caminho do compartilhamento de bens e informações, racionalização de gastos em favor da comunidade envolvida e produção de recursos de subsistência, uma vez que, em lugar do lucro, encontra-se o bem-estar social pautado através do fortalecimento de laços humanos. A passagem de um formato a outro de economia, justamente por haver uma adoção distinta de moral que orienta tais ações mostra-se complexa, como Castanheira & Pereira definem a seguir:

Na medida em que os recursos coercitivos e de maximização dos interesses individuais são eliminados dos arranjos organizacionais, a atividade coletiva necessita que os agentes se apoiem em outras formas de interação. Estas, no âmbito da economia solidária, ocorrem através de uma racionalidade subjetiva que imprime à ação uma dimensão tácita, porém consciente. (CASTANHEIRA & PEREIRA, 2008, p.117)

No que se segue à adoção dessa racionalidade subjetiva e consciente distinta do modelo convencional de economia, encontramos uma das mais elementares formas de organização social, encontrada nos estudos de Marcel Mauss sobre a dádiva. Enveredar por esse caminho ajuda a compreender como a dádiva, em seu sentido moderno, se encontra presente neste modelo de economia que busca transcender a troca pela troca e recuperar os vínculos afetivos entre os seus participantes, servindo aqui, posteriormente, para se procurar o sentido das atitudes dos indivíduos pertencentes ao coletivo Popfuzz quanto suas práticas econômicas que envolve, entre outras coisas, a criação de um caixa coletivo somado pelos membros moradores da sede do coletivo e subtraído em razão de suas necessidades.

A teoria da dádiva encontra-se presente no livro Ensaio sobre a Dádiva (pertencente à obra Sociologia e Antropologia, de Marcel Mauss). O autor busca mostrar na obra as universais obrigações de dar, receber e retribuir a partir de estudos realizados sobre sociedades arcaicas. A dádiva é ainda um estudo sobre

as trocas sociais, mas costuma ser colocada como oposta à troca mercantil, de ordem utilitarista, uma vez que a dádiva tem ênfase na troca espiritual de coisas, na condução da relação social entre os indivíduos, através da produção de uma energia espiritual, também chamada de *mana*. Em outras palavras, em relação às sociedades tradicionais,

Dar é uma obrigação, sob pena de provocar uma guerra (MAUSS, 2003, p. 201). Cada uma dessas obrigações cria um laço de energia espiritual entre os atores da dádiva. A retribuição da dádiva seria explicada pela existência dessa força, dentro da coisa dada: um vínculo de almas, associado de maneira inalienável ao nome do doador, ou seja, ao seu prestígio. A essa força ou ser espiritual ou à sua expressão simbólica ligada a uma ação ou transação, Mauss dará o nome polinésio de *mana*. (SABOURIN, 2008, p. 132).

Conforme percebemos, dar, receber e retribuir possui como obrigação a retribuição, sendo a retribuição uma expressão da força da coisa dada, do seu ato, do seu *mana*. Estamos falando aqui de relações de reciprocidade, onde o elemento relevante não é o indivíduo que dá nem o que recebe, mas o que se cria a partir disso, ou seja, o vínculo. Pois, de acordo com Sabourin (*Idem*), “Não são os indivíduos e sim as coletividades que mantêm obrigações de prestações recíprocas, mediante os grupos familiares, comunitários”, etc. (p.132)

Em seu formato moderno, as contribuições de Mauss e seu Ensaio Sobre a Dádiva permitem perceber como as relações de reciprocidade continuam a constituir as bases das relações sociais dos indivíduos, ainda que em sociedades complexas. Enquanto nas sociedades tradicionais as trocas que constituem a dádiva ocorriam geralmente por meio de objetos cuja parte do doador ia consigo para o beneficiário, nas sociedades complexas há uma separação entre material e espiritual. No entanto, existem relações específicas em que a dádiva surge como chave para se compreender as relações entre indivíduos que tentam constituir vínculos. Acredita ser portanto o caso da economia solidária, uma vez que o que se busca, para além do utilitarismo do lucro e das vantagens individuais do capitalismo, é a sensação de comunidade e subsistência. É o que concordam Castanheira & Pereira.

À luz da teoria da dádiva, estas especificidades da economia solidária e da autogestão estão imbricadas no circuito positivo e moderno da dádiva, cuja essência é a reciprocidade da ação orientada por um forte vínculo social. As relações entre os indivíduos formam uma rede de relacionamentos horizontais, de forma orgânica e interdependente,

fundamentadas em vínculos modernos de confiança fortes o suficiente para superar os interesses exclusivamente individuais e utilitaristas. Tendo em vista estas considerações, pode-se afirmar que a ação coletiva no âmbito da economia solidária e da autogestão está orientada, fundamentalmente, pela reciprocidade entre os vínculos sociais, sobretudo os de confiança estabelecidos no processo de trabalho. (CASTANHEIRA & PEREIRA, 2008, p. 121)

Conforme o excerto acima, encontramos aqui os fundamentos morais que dão sentido às práticas da economia solidária. A teoria da dádiva, como se vê, supõe a produção de vínculos sociais fortes no sentido de se produzir conjuntamente e se consumir conjuntamente em um formato definido de prática e pontos de vista. À luz da teoria da dádiva, podemos perceber que o Coletivo Popfuzz se sustenta baseado na crença dos vínculos sociais, e em torno disso se estrutura. Essa posição do coletivo pode envolver situações diversas e tensões próprias da atuação frente a uma cadeia produtiva, pois em se tratando de lidar com artistas que buscam lucrar com suas performances, é provável que os adeptos da economia solidária lidem com outras morais que permeiam o modelo convencional no capitalismo, sobretudo de artistas que buscam sobreviver em torno de seu lucro e reconhecimento. Pois, ainda que haja todo o esforço dentre os praticantes de uma economia solidária em abrir mão dos interesses puramente individuais que são pautados pela moral da liberdade em torno da busca pelo lucro, concernente ao modelo convencional do capitalismo, em favor de uma economia de comunidade, é preciso notar que, no âmbito do qual estão inseridos o modelo convencional do capitalismo e suas razões permanecem presentes. A relação dos coletivos com esses artistas, portanto, revela-se importante na pesquisa para estabelecer os limites e potencialidades, as tensões e especificidades que envolvem a gestão cultural de coletivos na produção de eventos.

3.3 - Atuações do Coletivo Popfuzz no Circuito Fora do Eixo de 2010 a 2015

O Fora do Eixo assumiu uma relevância de suprir referências acerca do colaborativismo, da economia solidária e da posição política e cultural da arte como questionadora. As condições propícias pelas experiências com eventos, a rotatividade de artistas e a autonomia da prática do “faça você mesmo”,

característicos do rock, foram um pano de fundo para que a perspectiva do circuito se desenvolvesse frente a boa parte dos indivíduos da Popfuzz Records. Como alguns¹⁰⁶ membros disseram, as ações e as disposições para criar um espaço para os artistas independentes já existiam, mas faltava o esclarecimento do sentido das ações para os próprios indivíduos, o que o Fora do Eixo contribuiu para estabelecer. Além disso, o Congresso fora do Eixo assumia uma função crucial de tornar visível a dimensão da rede, seja por seu volume de agentes participantes, seja pelas discussões em favor dos valores compartilhados, o que, como se pode perceber nas falas de alguns membros do Popfuzz que participaram dos encontros, possuía um efeito de gerar emoção no tipo de ação que estavam desempenhando como rede. Segundo N.M., alguns integrantes estavam impressionados com a rede e mantinham contatos com outros coletivos. Perceberam que seus trabalhos tinham uma sistematização muito maior nesta nova etapa de coletivo, assim como conheciam vários projetos de outros coletivos (a partir do banco de projetos do Fora do Eixo, uma tecnologia social que servia para orientar a criação de projetos de cultura para concorrerem a editais públicos).

Um dos principais elementos estratégicos utilizados pelo Fora do Eixo em relação aos demais coletivos é a realização de Congressos. O Congresso do Fora do Eixo, que costuma acontecer a cada dois anos, agrega representantes dos coletivos associados¹⁰⁷, professores e especialistas em assuntos como economia solidária, além da definição de ações em conjunto que são executadas pelos coletivos. Era, também, um encontro para motivar¹⁰⁸ os envolvidos no processo de produção cultural em rede, no que o Circuito como é possível perceber nas falas de N.M. e K.M.:

¹⁰⁶ O discurso está presente nas falas de N.M., K.M., B.J. e R.L., que foram entrevistados individualmente.

¹⁰⁷ De acordo com K.M., os próprios interessados em participar dos eventos financiavam suas passagens para os locais onde eram realizados os congressos.

¹⁰⁸ O Fora do Eixo têm entre suas estratégias de trocas simbólicas o chamado “Banco de Estímulos”, que é uma estratégia de valorização de uma atividade realizada por um determinado indivíduo da rede. Em seu glossário (disponível em <http://foradoeixo.org.br/glossario-fora-do-eixes/>), banco de estímulo significa “Incentivo. Armazenamento de motivações pessoais e intimistas nas pessoas envolvidas com o Fora do Eixo. Impulso que encoraja e anima alguém a realizar uma atividade.”

O L.¹⁰⁹ foi e voltou com a ideia: “velho, a gente tem que fazer isso. A gente tem que dizer isso.” O congresso Fora do Eixo é uma experiência transformadora. Absolutamente. Eles juntaram centenas de pessoas extremamente preocupadas com a mudança de paradigma no campo da organização, no campo da cultura, no campo da economia solidária, no campo da comunicação, do midialivrismo, entendeu? Um monte de gente que tava ali pensando um novo Brasil. (N.M.)

Eu tenho muito apreço por aquilo que me emociona. E eu percebi que aquilo não era só legal, aquilo era vital pra mim. (...) Naquele momento que eu tava lá naquele congresso, que eu me emocionei, que eu chorei, eu percebi que aquilo pra mim fazia minha vida ter sentido. (...) Eu sempre quis buscar alguma coisa que me emocionasse. E aquilo me emocionava. Tipo, eu tenho certeza que o que me mantém até hoje estimulada e com fé é porque eu continuo me emocionando. (...) Quando eu vejo um evento dando certo - dando certo entre aspas, porque quase nunca dá lucro - mas dá certo, acontece. Tipo, a coisa vai e tem uma pré-produção, tem uma produção e uma pós-produção, ela finaliza, ela acontece, ela existe. Todas as vezes eu me emociono. (...) Pra mim, não tem algo que valha mais a pena. (K.M.)

A seguir, apresento dados sobre a movimentação do Coletivo Popfuzz a partir da parceria com o Circuito Fora do Eixo. Os dados apresentados pela rede mostram uma expansão quanto ao número de artistas envolvidos, sobretudo nas edições de festivais como o Grito Rock, que em Maceió ocorre até duas vezes por ano¹¹⁰. Outros eventos, como o próprio Festival Maionese, que nasceu pelo Selo Popfuzz, compõe esses números. A relação entre o Popfuzz e a rede Fora do Eixo tem sido produtiva não só em Maceió, mas em Alagoas como um todo. Através da lógica de rede, foram criadas a Mostra de Cultura Batalhense, em Batalha, a realização da Semana do Audiovisual (SEDA) em Arapiraca, além da filiação do coletivo A Fábrica, de União dos Palmares, fundado em 2012 com o apoio do Popfuzz, constituindo assim a extensão dos pontos de articulação da rede Fora do Eixo em Alagoas. Abaixo, segue uma lista de eventos produzidos anualmente no período em que o Popfuzz esteve como coletivo que fazia parte da rede Fora do Eixo. Nele nota-se uma ampliação de eventos até 2012, e um recrudescimento a partir de 2013, quando o Coletivo começou a passar por

¹⁰⁹ L. É um dos membros que aderiu ao Coletivo Popfuzz durante a vinda do Fora do Eixo para Maceió em 2009. Foi o primeiro representante do Coletivo a participar do congresso do Circuito.

¹¹⁰ Uma edição através do Coletivo Popfuzz, na praça Marcílio Dias, Jaraguá, e outra pelo Coletivo Combo, no Bairro do Jacintinho.

problemas de organização financeira para a realização de alguns eventos, sobretudo o Festival Maionese.¹¹¹

Eventos do Coletivo Popfuzz				
Ano	Número de eventos produzidos	Número de artistas/bandas envolvido(a)s		
		Total	Artistas alagoanos	Artistas de outros estados
2010	22	53	33	20
2011	32	59	35	24
2012	36	81	48	33
2013	27	57	43	14
2014	14	42	33	9
2015	13	34	23	11

Tabela 1 – O Popfuzz em números: eventos produzidos e bandas/artistas envolvidos. Elaborado pelo autor com base em dados fornecidos pela sistematização de informações do Coletivo Popfuzz a partir de 2010.

Em fevereiro de 2010, o Popfuzz passava a realizar o principal evento de música do Fora do Eixo: o Grito Rock. Além disso, outros projetos criados na Rede passam a ser executados em Alagoas, dentre eles a SEDA – Semana do Audiovisual. Em 2010, foram realizados eventos em Maceió e Arapiraca, veiculando bandas alagoanas de Maceió, Arapiraca, Palmeira dos Índios. De outros estados, constam bandas de Pernambuco, Paraíba, Sergipe, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Paraná, Amapá, Acre e uma banda da Argentina.

Em 2011, foram realizados eventos em Maceió e Arapiraca, veiculando bandas dessas cidades. De outros estados, bandas do Espírito Santo, São Paulo, Minas Gerais, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Bahia, Rio Grande do sul e Distrito Federal. Para além das atividades no âmbito da música, foram realizadas pelo ao longo do ano Coletivo Popfuzz atividades de formação e debates, cujos temas estão delimitados na tabela abaixo. Essas atividades de cunho político refletiam as projeções de ações que o Fora do Eixo desenvolveu em sua rede devido ao caráter de militância do movimento acerca das condições e alternativas defendidas diante do cenário de produção cultural. Essas atividades de formação, aplicadas regionalmente, tinham por fim constituir

¹¹¹ Tratarei melhor dessa questão de sustentabilidade mais à frente.

uma base de referências para discutir pautas promovidas seja na rede, seja nos congressos do Circuito.

Lista de Atividades de formação - 2011
Encontro PCult: Debate sobre Leis de Incentivo Fiscal no Estado de Alagoas Por uma blogosfera participativa: da centralidade de links às ações centradas no coletivo Internet, política e dados abertos
Sirva-se: cultura alternativa na era da informação
Não é grátis, é (software) livre
Novos modelos colaborativos de gestão cultural: oportunidades e desafios do trabalho em rede
Possibilidades de Integração e Desenvolvimento do Movimento HipHop do Nordeste junto ao Circuito FdE
Observatório de Distribuição de Produtos Culturais
Workshop de Introdução a Prática Cinematográfica
Identidade Visual na Nova Música Independente
Criação, Gestão e Distribuição em um Selo Independente
Formação Não Linear, Plataformas, Internet
Oficina de introdução a diagramação de Cartazes em illustrator
Produção de Música Virtual
Música em Pauta Oficina de Puff com garrafas Pet
Observatório Projeto Incubadora

Tabela 2 - Lista de atividades de formação promovidas pelo Coletivo Popfuzz em 2011. Elaborado pelo autor com base nos dados fornecidos pela sistematização do Popfuzz a partir de 2010.

Em 2012, ano de maior registro de atividade do Coletivo Popfuzz, foram realizados a partir da relação com o Circuito Fora do Eixo os festivais Grito Rock (tendo edições em Maceió, Arapiraca e Batalha), Rock Cordel (em Maceió) e o SEDA – Semana do Audiovisual (Arapiraca). Também foi realizada a primeira

Mostra Batalhense de Cultura Independente, na cidade de Batalha-AL, por meio de projeto selecionado pelo Edital de Microprojetos do São Francisco do Ministério da Cultura¹¹². Ao todo, este ano foram circuladas bandas de cidades alagoanas de Maceió, Arapiraca, Palmeira dos Índios, Delmiro Gouveia e União dos Palmares. Ocorreu ainda a oitava edição do Festival Maionese, tendo uma banda da Suécia no seu quadro de apresentações. Bandas dos estados de Amazonas, Bahia, Ceará, Mato Grosso, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Sergipe, Rio Grande do Sul e São Paulo também circularam através do Coletivo Popfuzz este ano.

2013 demarca uma ampliação de atividades para além do âmbito da música: foram realizados a produção de 3 curta-metragens, 2 clipes e 57 filmes veiculados. 20 oficinas, 5 debates, 33 coberturas fotográficas e 5 transmissões ao vivo. Também neste ano demarca-se a realização da última edição do Festival Maionese, no qual teve um saldo negativo por ocorrer sem um apoio suficiente de patrocinadores e sem uma base de público que fosse possível levar em consideração para financiar a estrutura do festival, ainda nos moldes de um evento padronizado em relação aos demais festivais carros-chefes de outros coletivos.

O ano de 2014 caracteriza-se por eventos para angariar fundos para pagar a dívida contraída com a última edição do Festival Maionese como o Popfuzz Na Cozinha, um evento realizado na sede do próprio coletivo. Também foram realizados eventos de menor porte, como o Popfuzz Apresenta (que ocorria em casas de shows ou em teatros no intuito de fazer se apresentar uma banda de fora do estado junto de uma banda alagoana) e o Grito Rock e o Forrock, eventos recorrentes em épocas de festividades de Maceió, geralmente com apoio da prefeitura para custear as estruturas do evento. Também nota-se a realização de oficinas com um caráter técnico em substituição ao caráter

¹¹² De acordo com o que consta na página de inscrições para artistas concorrerem ao evento, "Com o objetivo de sacudir e promover a cultura alternativa no sertão alagoano, vem aí a I Mostra Batalhense de Cultura Independente. O evento acontece nos dias 30/11 e 01/12 no BNB Clube de Batalha-AL. Ao todo serão dez bandas (escolhidas via TNB) e três oficinas. A Mostra Batalhense de Cultura Independente é um projeto selecionado pelo Edital de Microprojetos do São Francisco do Ministério da Cultura e tem por objetivo promover, no semiárido alagoano, expressões artísticas que tem pouco espaço nos grandes meios de comunicação." Disponível em: <http://tnb.art.br/oportunidades/i-mostra-batalhense-de-cultura-independente/> Acessado em 21/01/2016.

político que costumava estar no cerne dos debates do grupo a partir de 2011.¹¹³ Também foi informado um número maior de atividades em relação ao setor audiovisual, movimentando cerca de 37 produções cinematográficas de produtores alagoanos através da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, uma das dimensões de gestão do Popfuzz no âmbito da cultura, que àquele momento realizava sua quarta edição.¹¹⁴

Em 2015, ano que demarca a desadesão¹¹⁵ do coletivo para com o Circuito Fora do Eixo, destacam-se como eventos como edições com mais frequências do Popfuzz na Cozinha, a semana alagoana do Hip Hop, Noite Folk Popfuzz (que utilizou um novo espaço recém-inaugurado em Maceió no bairro de Jatiúca, o Pub Fiction, uma casa de shows para cerca de 200 pagantes focado na música alternativa, sendo fundado em 2014 pelo empreendedor Marcos Bruno, membro da banda alagoana Sifrão. No mesmo ano, aconteceu a curadoria por parte do Coletivo de uma das datas do Festival DoSol – uma variação itinerante do festival que ocorre no Rio Grande do Norte, além da primeira parceria junto com a Missão da Terra Flamejante, uma rede de produtores culturais criada por dissidentes do Fora do Eixo e radicada no Nordeste.¹¹⁶

Sobre a dinâmica de trabalho para o Circuito durante o período em que o Popfuzz fez parte da rede, K.M. disse em entrevista que chegou a trabalhar durante 3 anos seguidos com dedicação exclusiva. B.J., que participou de algumas atividades do Coletivo, sobretudo alimentando as mídias sociais, diz: "Eu acho engraçado do Fora do Eixo, é que ele tem um discurso altamente não-capitalista, né? Da não-acumulação de bens, né? E assim, eu ficava pensando: e essa galera vai se aposentar como, véi? Bicho, eu trabalhava na Popfuzz, pow. Eu ficava no Twitter 12 a 14 horas por dia, véi. (...) Trabalhava muito, véi." (B.J.)

¹¹³ No documento que registra as atividades do Popfuzz constam como atividades oficinas sobre fotografia, produção de videoclipes de baixo custo, divulgação de músicas e circulação de bandas, todas realizadas por membros do coletivo ou por indivíduos relacionados ao Circuito, ocorrendo essas oficinas muitas vezes junto a apresentações artísticas.

¹¹⁴ Não me ative à produção no âmbito do audiovisual do Popfuzz porque centrei toda minha pesquisa no âmbito da música. Mas a atuação do coletivo em outros âmbitos da cultura mostra um pouco da produtividade do coletivo no estado.

¹¹⁵ Retomarei mais à frente de maneira analítica a desadesão do Coletivo Popfuzz com o Circuito Fora do Eixo.

¹¹⁶ Tratarei com mais detalhes da relação da rede Missão da Terra Flamejante com o Popfuzz no tópico seguinte.

Quando precisou arrumar emprego, B.J. percebeu que não estava sendo viável continuar contribuindo com as atividades do Coletivo e, para não haver queixas entre seus amigos por uma eventual baixa produtividade, decidiu se afastar do regime de produção. Em relação a aprendizados pela experiência com a rede, B.J. diz que a transparência do Circuito foi o que mais lhe chamou atenção, como na fala a seguir: "Foi a transparência com todos os recursos. Eles colocavam todas as tabelas, todos os cronogramas e tudo eles colocavam na internet, véi. Então eu que tinha me formado aqui mas nunca tinha tido aula de como fazer mídia espontânea e quantificar isso, eu soube fazer." (B.J.)

Esses exemplos demonstram que os saberes socializados através das tecnologias sociais promovidas pelo Circuito Fora do Eixo contribuíram para gerar competências entre seus agentes envolvidos. As tecnologias sociais são uma das principais ferramentas utilizadas entre a rede para produzir conhecimento e trabalho entre os agentes envolvidos, como aponta Savazoni:

As soluções criadas por cada um dos agentes que integram o FdE [Fora do Eixo] são parte daquilo que seus integrantes chamam de TECs, uma abreviação para tecnologias sociais. Elas devem ser sistematizadas, acumuladas e compartilhadas, gerando assim uma metodologia inovadora de gestão política e cultural. Normalmente, esses conteúdos são compartilhados não apenas com os membros da rede, mas por meio de canais abertos na internet. (...) A responsabilidade pela sistematização e oferta desse conhecimento fica a cargo da Universidade FdE (a), que também prepara os encontros, vivências, colunas, imersões que compõem o cardápio de "formação" para os integrantes da rede e para os parceiros que dela se beneficiam. (SAVAZONI, 2014, p. 26-7)

Dessa forma, era possível produzir não só para retroalimentar a rede desempenhando atividades para sua manutenção, como prestação de serviços online por parte dos membros de um coletivo específico, como munia de condições para uma prática profissional de um determinado serviço que estivera sendo ofertado pelos demais membros da rede. Essa dimensão foi apresentada por N.M. em uma entrevista para o jornal *Gazeta de Alagoas* em 25 de agosto de 2013.

O Fora do Eixo é uma rede descentralizada, o que quer dizer que não existe uma fonte única, uma matriz que estabelece os procedimentos e encaminha para todos executarem. O que existe de fato são tecnologias sociais que são construídas colaborativamente,

'laboratoriadas' no cotidiano dos coletivos e, por consequência do intenso convívio entre os coletivos conectados, há o compartilhamento dessas soluções entre esses coletivos.¹¹⁷

O que difere de fato os festivais realizados em Alagoas na década de 1990 em relação ao Festival Maionese em sua forma pensada a partir do Coletivo Popfuzz é, pois, toda uma estrutura de percepção em torno da profissionalização de agentes envolvidos no festival, a partir de um valor que emula a lógica de mercado por meio da contabilização de trocas de serviços sem, no entanto, fazer do lucro o seu objetivo final, mas tornar o evento viável de acontecer através da organização colaborativa. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, para os artistas alagoanos dos anos 1990 se tornarem reconhecidos em Alagoas por sua arte, era necessário buscar nas condições possíveis da época uma forma de terem reconhecimento fora do Estado, seja através de tentativas de contratos com gravadoras no eixo Rio-São Paulo, seja por fazer sua música alcançar determinados públicos distantes, o que facilitava a volta dos artistas para o Estado com alguma relevância contabilizada por seu público, o que tornaria possível a realização de eventos. O que há de diferente com o Popfuzz no Circuito Fora do Eixo e a dinâmica de festivais em rede é, pois, que a necessidade de seguir para o eixo perde seu sentido porque as estruturas de qualidade profissional se ampliam de maneira mais ou menos padronizada em várias regiões do país, descentralizando e distribuindo as oportunidades para o artista contemporâneo, em adendo a um movimento que se projetou ainda nos anos 1990, com realizações de festivais isolados no país, como o Abril Pro Rock.

No âmbito do recente formato de organização de eventos, sobretudo vinculado ao Circuito Fora do Eixo, eram transmitidos conhecimentos (através da Universidade Fora do Eixo), compartilhadas tecnologias sociais (como os bancos de projetos), no sentido de tornar os integrantes de coletivos associados ao Circuito aptos a trabalharem com produção de eventos em uma dimensão já não amadora por meio de aquisição de competências socializadas, por meio de uma economia de troca de serviços. Essa economia, como mostrada anteriormente a partir da estratégia do Fora do Eixo desde os primeiros

¹¹⁷ Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=229002>. Acessado em 18/05/2016.

experimentos realizados no início dos anos 2000 com o Espaço Cubo, foi pautada na criação de *simulacros* de economia que definiam uma moeda alternativa à vigente (o Real), no sentido de quantificar os esforços produzidos em rede e gerar acúmulos por meio do Cubo Card, podendo ser trocado por serviços. De acordo com a definição de Miani,

A criação do sistema de crédito Cubo Card buscou inovar as relações internas, mas com reflexos diretos nas relações com o mercado. O que entra de receita no Coletivo é transformado em crédito, em cubo card, na seguinte proporção em relação à moeda vigente no país: 1 Cubo Card é igual a 1 real e 50 centavos. A grande sacada é que, ao se conseguir um patrocínio, pode-se captar o recurso em produtos ou serviços: por exemplo, um restaurante pode investir em um determinado evento, ganhando em troca propaganda ou outras vantagens, e ao invés de pagar 500 reais em dinheiro/moeda, paga em crédito para consumo, o Espaço Cubo administra esse crédito e, em vez de pagar um salário para os colaboradores envolvidos, distribui créditos para consumo e isso serve para qualquer atividade comercial. (MIANI, 2009)

No entanto, a adoção do Cubo Card não foi bem sucedida em Alagoas, e isso tem a ver com a própria estrutura de campo no qual o Popfuzz estava inserido desde 2005, quando criou o Festival Maionese.

Nas palavras de N.M., o Coletivo não aderiu a uma moeda alternativa porque tinham dificuldades em sistematizar as trocas de serviço em um formato quantitativo.

A gente tinha uma dificuldade muito grande porque fazia parte da nossa cultura, tá ligado? Acho que é por a gente ser alagoano, ter uma dificuldade em distanciar o que é econômico do que é afetivo, véi. É muito difícil pra gente. (...) A gente não conseguia separar, pow. Se falar 'isso aqui vai custar tanto, véi'. A gente não conseguia passar pro próximo passo. (N.M.)

Isso significa que as percepções constituídas pela rede alagoana, ou seja, a partir da figuração que tornou possível o Popfuzz ser percebido entre agentes do campo por meio de seus artistas e festival, possuíam um elemento definidor de relações dentro do campo que expurgavam formas distintas de substituição a essa relação. Em outras palavras, a ideia de uma moeda alternativa que quantificasse os esforços não se tornou uma opção realmente funcional em Alagoas porque o campo já tinha a *brodagem* como tal elemento definidor que permitia indivíduos promoverem relações de interdependência para além de serviços remuneráveis. Como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho, a

brodagem esteve sempre presente como forma de promover a organização de eventos ao passo que excluía elementos artistas que não se adequavam a esse elemento definidor. Se por um lado, pois, podemos definir a *brodagem* como um tipo de senha estrutural de acesso ao campo baseado no reconhecimento de agentes que ocupavam posições nas relações de organização de eventos em Alagoas, por outro, ela é resultado de limitações da própria rede de indivíduos de música autoral que realizam eventos frente a formas de organização exógenas, o que podemos considerar como *efeito de trava* (ELIAS, 1994) da própria rede quando esta passou disputar posições dentro do campo de música autoral. Como apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, o *efeito de trava*, considerado o processo pelo qual as pessoas diante de uma alteração de dinâmica social permanecem agarrada a seu *habitus* social anterior, faz com que essas dinâmicas sejam dificultadas com base na resistência dos indivíduos por fatores que podem ser justificados pela própria figuração que se encontra. Nesse caso, a *brodagem* se mostra possuir uma força suficiente para barrar a tentativa de novas formas alternativas de trocas simbólicas.

O Popfuzz, no entanto, enfrentou um dilema para a realização das edições posteriores do Maionese. Ao passo que não realizavam o evento sob a contabilização da troca de serviços a partir do que o Fora do Eixo sugeria, também não estavam dispostos a tornar o Festival Maionese um evento comercial no sentido de ter atrações estratégicas que pudessem somar um público capaz de pagar o próprio festival, pois apesar da mudança estrutural deste e de alcançar reconhecimento de sua relevância por parte de jornais e sites sobre movimentações culturais¹¹⁸, o evento não conseguia atingir um público necessário que gerasse receita para pagar a estrutura do evento, bem como, segundo N.M., os patrocínios privados eram insuficientes frente ao valor necessário para custear os dias do festival. Assim, utilizando uma padronização de organização profissional, espelhado nos demais festivais do Circuito, e tendo por meio de apoio colaborativo de indivíduos próximos (como amigos, músicos parceiros, etc.)¹¹⁹, o evento passou por algumas edições (2012 e 2013) que

¹¹⁸ De acordo com uma matéria de 2013 jornal alagoano Tribuna Hoje, o Festival Maionese é visto como uma referência no cenário musical alagoano. Disponível em: <http://www.tribunahoje.com/mobile#/mobile/noticia/79174/entretenimento/2013/10/17/autorama-s-vem-a-maceio-participar-do-festival-maionese.html> . Acessado em 10/01/2016.

¹¹⁹ Ver figura 14

geraram prejuízos para o coletivo, que acabaram por suspender a realização da edição de 2015 do festival por ainda estarem trabalhando para quitar as dívidas do festival.¹²⁰ Tal situação fez com que os membros do Popfuzz decidissem que o Festival só iria ocorrer da forma com a qual se tornou conhecido (a partir desta padronização de qualidade profissional) por meio de captação do projeto do evento em editais públicos ou se passasse por uma formulação total, no qual não reproduziria a estrutura de evento que vinha executando e que gerou prejuízos, como aponta N.M.:

Hoje, não dá para fazer o Maionese sem apoio. Sem conseguir edital, grana. Se a gente quiser ter minimamente alguma vida longa no campo da cultura, a gente tem que ter sustentabilidade. Não dá pra produzir como a gente tá produzindo. Se a gente não mudasse de posição depois daquilo (o Maionese 2013, que havia dado um saldo negativo alto), a gente ia acumular uma dívida impagável... Todo mundo ia ter de fazer concurso da Caixa Econômica e abandonar radicalmente aquilo.” (N.M.)

A decisão do Festival Maionese somente ser realizado por meio de edital público fez com que o Coletivo se desaderisse do Circuito, voltando sua atenção não mais para a produção em rede, mas para as próprias realidades enfrentadas pelo coletivo em Alagoas para a realização de seus eventos. O resultado e as motivações de desadesão serão discutidas no próximo tópico.

¹²⁰ Em entrevista N.M. dissera que o prejuízo chegou a ser de 30 mil reais na última edição, que foi pago realizando eventos recorrentes na sede do Popfuzz, como o Popfuzz na Cozinha, Noite Folk Popfuzz, além do dinheiro proveniente do trabalho dos membros do coletivo como oferta de serviços de aulas de inglês, publicidade, fotografia, etc.

Figura 14 - Colaboradores e organizadores do Festival Maionese, em 2013. Fonte: Página do Festival no Facebook.



Fonte: Retirado da página do Festival <https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

3.4 – O Significado da desadesão do Coletivo Popfuzz do Circuito Fora do Eixo

Mais de 5 anos depois da parceria com a Rede Fora do Eixo, o Popfuzz, na então condição de coletivo constitutivo da Rede, comunica publicamente sua desadesão. De acordo com N.M., a intenção da desadesão tem a ver com condições dispostas no Circuito que não fazem parte do interesse do Coletivo. Uma dessas condições é a decisão que o Circuito teve em orientar seus coletivos associados a não buscarem mais captar recursos junto à composição do Ministério da Cultura, visto que, a partir de 2015 (quando do início do segundo mandato da presidente Dilma Rousseff), uma parte de membros que participam do Circuito Fora do Eixo passaram a fazer parte da estrutura de pessoal do Ministério, e sua prática na busca de recursos com este poderia causar um mal-estar para a imagem da rede.¹²¹ A decisão teria, de acordo com N.M., limitado a

¹²¹ No site do Fora do Eixo existe um artigo que fora escrito sobre as acusações e críticas de utilização do MinC em benefício próprio. Na ocasião, Ivana Bentes, professora e figura importante no Circuito, assumiu a secretaria do Ministério da Cultura, pasta que tinha como ministro Juca Ferreira. Em um excerto do artigo, nota-se o esclarecimento do Circuito sobre não mais participar de disputas de recursos de editais, o que foi um dos fatores que pesaram na desadesão do Coletivo Popfuzz do Circuito. Diz o excerto: “Já anunciamos publicamente e reforçamos aqui que o Fora do Eixo não irá participar de nenhum edital e nem usufruir de nenhum recurso oriundo do Ministério da Cultura. Abdicamos completamente de disputar os recursos e editais, mas não abrimos mão da participação social e dos debates sobre as políticas públicas. Acreditamos ser fundamental um política sólida para incentivo de novas estruturas de mídia, que possam fazer frente ao conglomerado de comunicação corporativa instalado no Brasil, esse sim, nosso inimigo

capacidade de o Coletivo Popfuzz captar recursos no âmbito federal, visto que em Alagoas não havia até então um plano de cultura posto em prática capaz de gerar financiamentos para projetos culturais criados pelo Popfuzz, a exemplo do Festival Maionese.¹²²

Figura 15 - Reprodução da Carta de desadesão do Coletivo Popfuzz em relação ao Circuito Fora do Eixo, publicado no Facebook do Coletivo.

Carta Pública de Desadesão ao Fora do Eixo

Vimos por meio desta comunicar a decisão do Coletivo Popfuzz de desaderir ao Fora do Eixo. Reconhecemos a importância no desenvolvimento do nosso coletivo, bem como na vida profissional e pessoal dos nossos integrantes, porém, identificamos no momento a necessidade de estabelecermos novos desafios e seguirmos outros caminhos. Agradecemos ao trabalho coletivo realizado nos quase seis anos, além de todas as conexões e oportunidades que nos foram apresentadas a partir da plataforma do Fora do Eixo. Desejamos à rede sucesso em seus empreendimentos e nos colocamos a disposição para eventuais esclarecimentos. Estamos abertos para qualquer tipo de diálogo, agora como parceiros e não mais como integrantes da rede.

Maceió, 05 de Setembro de 2015
Coletivo Popfuzz

Figura 5 Fonte: Retirado da página do Coletivo <https://www.facebook.com/coletivopopfuzz/>

Como forma de manter a produção de eventos, o Coletivo Popfuzz costuma realizar eventos de pequeno porte em casas de show adequadas para o gênero de rock autoral, como o Pub Fiction. Além disso, o Centro Cultural Arte Pajuçara, localizado no bairro da Pajuçara e o Rex Jazz Bar, localizado no bairro de Jaraguá. No entanto, a ideia de colaborativismo permanece com o Coletivo, sobretudo para veicular bandas autorais de outros estados em Alagoas. A rarefação da remuneração de bandas alagoanas muitas vezes é negociada para

comum.” Disponível em: <http://foradoeixo.org.br/2015/05/12/quem-tem-medo-de-politica-publica/>. Acessado em 10/01/16.

¹²² É importante ressaltar que o Popfuzz conseguiu obter boa parte de recursos de editais locais nos últimos anos, como a curadoria Forrock, evento promovido pela prefeitura de Maceió, bem como. No entanto, já na palestra do Popfuzz no Ostra Musical em 2014, seus membros demonstravam que o Coletivo iria dar lugar à curadoria do evento para outros produtores, no intuito de permitir outras produções para o evento. Isto significa que quando o Popfuzz desaderiu ao Fora do Eixo para ater-se às necessidades locais e poder captar recursos maiores, foi na expectativa de realizar eventos com maiores recursos, a exemplo do próprio Festival Maionese. Outros festivais haviam conseguido patrocínio para ajudar a custear os eventos, como o Festival DoSol (RN), o Bananada (GO), o Molotov no Ar (PE), que conseguiram apoio do patrocínio da Petrobrás em seus eventos em 2015.

ser possível bancar os custos das vindas das bandas de outros estados¹²³, ao passo que as bandas alagoanas recebem convites para apresentar seus trabalhos. Além disso, novas parcerias estão se constituindo, para que se possa haver rotas frequentes entre bandas, como a parceria com a rede Missão da Terra Flamejante, uma rede criada por dissidentes do Fora do Eixo e focada nas demandas e condições específicas de vários estados do Nordeste, seja em investimentos de artistas envolvidos com a rede, seja através de recursos públicos por edital.

Figura 16 - Banner de divulgação da primeira parceria do Coletivo Popfuzz com a rede Missão da Terra Flamejante.



Figura 6 Fonte: Retirado da página do evento no Facebook: <https://www.facebook.com/events/151849201821779/>

Em sua página do Facebook, a rede Missão da Terra Flamejante se identifica da seguinte forma:

Nós somos um grupo de produtores dedicados a promover a circulação e divulgação da nova música do nordeste do Brasil no âmbito nacional e internacional. Entendemos a circulação como item imprescindível para o desenvolvimento de carreira de artistas e também como elemento agregador de valores ao intercâmbio cultural, integrado à distribuição de produtos artísticos como um importante item para a preservação de uma identidade cultural. A rede Missão da Terra Flamejante nasce da necessidade de criar uma plataforma colaborativa entre produtores e artistas em desenvolvimento de carreira para dialogar sobre o atual mercado da música independente. Através de seus membros que representam, a princípio, a região Nordeste do Brasil, a MTF pretende criar novas formas de relacionamento, abrir diferentes possibilidades de intercâmbio e circulação de produtos e serviços do setor musical, além de reunir esforços para manter ativa a

¹²³ Dessa forma, é possível que artistas de fora do Estado se apresentem em Alagoas a partir do evento Popfuzz Apresenta, criado pelo Popfuzz para fazer o intercâmbio com outros artistas alagoanos. Os eventos do Popfuzz Apresenta costumam ocorrer em casas de shows e teatros da cidade de Maceió, obtendo receitas a partir da venda de ingressos.

cadeia produtiva da música, contrapondo aos moldes mercadológicos convencionais.¹²⁴

Figura 77 - Exemplo de realização de eventos da Missão da Terra Flamejante. Fonte: Página de Facebook da rede. O evento interestadual foi promovido pela rede receberam recursos do Governo de Pernambuco através do Fundo de Cultura



Figura 8 Disponível na página da rede no Facebook: <https://www.facebook.com/missaodaterraflamejante/>

O que considero importante levar em consideração ao significado da desadesão ao Circuito Fora do Eixo é o fato de que o Coletivo Popfuzz permanece atuando em rede até hoje, em uma forma de continuar trazendo novos artistas de fora do estado para se apresentarem em Alagoas ao passo que artistas alagoanos intermediados pelo Coletivo também têm acesso a apresentações em outros estados. A rede, assim, possui o mesmo papel de retroalimentação do Circuito Fora do Eixo, sem no entanto deixar de lado as especificidades regionais acerca das condições de produção cultural, encontrando saídas em editais públicos regionais para a manutenção do fluxo de apresentações interestadual. O Popfuzz, dessa forma, permanece em uma posição importante do campo de música autoral em Alagoas a partir dessas relações em rede que o projetaram no âmbito dos circuitos de festivais nacionais, ao mesmo tempo que personaliza de acordo com as condições de realizações localizadas, com possibilidade de mediação através da *brodagem*, além de seus demais eventos em outras áreas da cultura.

¹²⁴ Disponível em https://www.facebook.com/missaodaterraflamejante/info/?tab=page_info . Acessado em 25/02/2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação apresentou as características do campo (BOURDIEU) de música autoral de rock, suas condições e pelas quais passam eventos emergentes de rock em busca de reconhecimento na capital alagoana. Tal campo, lembremos, foi constituído a partir da organização de eventos por bandas autorais na década de 90 que buscavam reconhecimento e legitimidade em seus empreendimentos em Alagoas, para isso vislumbrando alcançar um mercado de música autoral nacional, se utilizando dos meios e condições disponíveis como a necessidade do deslocamento das bandas para as regiões do país que eram consideradas o eixo da dinamização da carreira artística, sobretudo em se tratando de acesso à mídia de massa como o rádio e as gravadoras que podiam fornecer espaço para as bandas alagoanas. Além disso, foi considerado que o campo alagoano possui também códigos de classificação que tornam as bandas permissivas e restringidas em se apresentarem a partir da relação de aproximação com a própria rede de artistas alagoanos que organizavam eventos na cidade, a partir da análise do conceito da *brodagem*, um termo nativo entre os artistas e produtores de eventos no estado utilizado para exprimir uma relação de trocas sociais entre indivíduos envolvidos na música alagoana que se revela enquanto um tipo de capital social.

A análise da função da *brodagem* no campo de música autoral alagoana serviu para explicar as dinâmicas de consecução do Coletivo Popfuzz - dentro e fora do Circuito Fora do Eixo - enquanto um grupo reconhecido em Alagoas, tendo em vista que as dinâmicas do campo impulsionaram ao Coletivo se adequar às suas características delimitadoras. A *brodagem*, portanto, assume um papel importante nos processos de percepção e construção de valores dos indivíduos inseridos no campo, para além dos próprios processos de valoração de trocas simbólicas do Circuito Fora do Eixo.

Também analisei o processo de profissionalização do Coletivo Popfuzz junto ao Circuito Fora do Eixo, e como o Coletivo foi se moldando à medida que buscavam cada vez mais reconhecimento em seu principal empreendimento, o Festival Maionese. A análise da formação do Coletivo Popfuzz e sua relação com

o Fora do Eixo perpassa ainda duas outras dimensões: a primeira foi o processo de construção do gosto de rock alternativo – e suas peculiaridades de valores, que uniu consumidores do subgênero na organização de eventos em Maceió através da figuração do Popfuzz Records, uma primeira formação social do que seria posteriormente o Coletivo. Por meio de sua descrição, apontei os processos de percepção e construção de valores dos indivíduos da rede, e como esta foi se moldando à medida que buscavam cada vez mais reconhecimento em seu principal empreendimento, o Festival Maionese. A segunda dimensão diz respeito ao contexto de políticas culturais através do MinC por volta de 2003, quando a democratização de acesso às produções culturais favoreceu o desenvolvimento de projetos no qual se desenvolveram em rede a Associação Brasileira de Festivais Independentes e o Circuito Fora do Eixo, havendo entre si uma relação de interdependência no sentido de ampliar os festivais com subsídios do governo através de políticas culturais para a música. Dessa forma, analisei como, a partir da relação com o Circuito Fora do Eixo, um movimento social baseado na organização em rede de coletivos no intuito de criar espaços de apresentações e divulgação de artistas independentes, o Popfuzz – já na figuração de coletivo – estabeleceu seu festival dentre os principais eventos independentes do país, alcançando o reconhecimento dentro e fora de Alagoas enquanto festival de rock alternativo através de uma agenda ampliada de eventos, divulgações e circulação de artistas de dentro e fora de Alagoas.

Com as discussões que foram postas nesse trabalho, busco contribuir para a reflexão acerca do papel da sociologia no tocante à análise da dimensão de rede entre artistas e produtores culturais, suas condições necessárias para as sociabilidades que se empreendem, a partir da análise de trajetórias e de consultas a documentações e imagens que transmitem uma perspectiva dialógica acerca dos elementos locais de produção de eventos em relação aos elementos genéricos, neste caso a padronização de ação do Circuito Fora do Eixo, sendo o próprio Circuito fruto das organizações particulares dos coletivos e produtores que o constituem. A expectativa diante do presente texto é de que o esforço de minha pesquisa possa servir como ponto de referência acerca da produção de música independente em Alagoas através das atuações do Coletivo Popfuzz, ao mesmo tempo que espera-se que seja relevante para o debate

acerca da capacidade de articulação de grupos culturais e suas relações com o Estado e associações privadas na busca de manutenção de iniciativas que envolvam músicos e produtores que buscam reconhecimento, legitimidade e sustentabilidade naquilo que constroem.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ricardo. **Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

AZERRAD, Michael. **Come As You Are: A História do Nirvana**. São Paulo: Madras, 2008.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 4. Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARCELLOS, Rebeca de Moraes Ribeiro de; DELLAGNELO, Eloise Helena do Livramento. A Teoria Política do Discurso como abordagem para o estudo das organizações de resistência: reflexões sobre o caso do Circuito Forado Eixo. **Revista O&S** - Salvador, v. 21 - n. 70, p. 405-424 - Jul./Set. - 2014

BENEVIDES, Rubens de Freitas. O que é a Independência na música independente. IN: SANTOS, R.M.; BORGES, V.R. **Imaginários e Representações**: Entre fios, meadas e alinhavos. Uberlândia: Aspectus, 2011.

BONI, Valdete & QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras Lições Sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. 11º ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011b.

CASTANHEIRA, M. E. M.; PEREIRA, J. R. Ação coletiva no âmbito da economia solidária e da autogestão. **Rev. Katál**. Florianópolis v. 11 n. 1 p. 116-122 jan./jun. 2008.

COELHO, Fernando. **Práticas musicais amadoras no contexto das novas tecnologias de informação e comunicação**. Recife: O Autor, 2013.

CASTELLS, Manuel. **The Rise of Net-work Society**. Oxford: Blackwell, 1996.

_____. **A Sociedade em Rede**. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. **O Poder da Comunicação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994

_____. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. **Mozart**. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. IN: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 29. 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/19686>. Acesso em: 25/04/2015

DOMINGUES, João. Cultura Viva: a introdução de novos atores na política cultura brasileira. IN: ALVES, E.P.M. (Org.) **Políticas Culturais Para as Culturas Populares no Brasil Contemporâneo**. Maceió: Edufal, 2011.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história social**. 8ª edição. São Paulo: Editora Record, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 4ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2005.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. (Org.). **Nas bordas e fora do Mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2011.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da Indústria da música no início do século XXI. IN: Dez anos a Mil: **Mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JACQUES, T. de A. Estilo e autenticidade em bandas de rock de Florianópolis (SC). IN: **Psicologia & Sociedade**; 20 (2): 208-216, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822008000200008 . Acessado em 20/12/2015

JANOTTI JUNIOR, Jeder; PIRES, Victor Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. IN: **Dez Anos a Mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LEITE, Márcia de Paula. A Economia Solidária e o Trabalho Associativo: Teorias e realidades. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 24, nº 69. Fevereiro/2009

MAIONESE 2006, 2006. 00'31". Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xy9B0eC4-Ec> Acesso em: 18/05/2016

MARCHI, L. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 3, n. 7, p. 167182, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MAUSS, Marcel. **Antropologia e Sociologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

MIANI, A. **Cubo Card, financia, agita e inspira a cena cultural no Brasil**. Disponível em < <http://www.financassolidarias.com.br/moedas-sociais/cubo-card-financia-agita-e-inspira-acena-cultural-no-brasil>> Acessado em 17 de Março 2013

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. 6ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

NAKANO, David. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. Prod.**, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010

NOGUEIRA, B. A nova era dos festivais: Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. **Ícone**, Recife, v. 11, n. 1, jul. 2009

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura Brasileira e Identidade Cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

OVERMUNDO. 3ª Edição do Festival Maionese Alternativa. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/agenda/3-edicao-do-festival-maionese-alternativa> . Acessado em: 10/05/2015

PIRES, Victor de Almeida Nobre. **Além do Pós-Rock**: As cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira. Maceió: EDUFAL, 2015.

POPFUZZ É 'BRAÇO' DO FORA DO EIXO EM ALAGOAS. Jornal Gazeta de Alagoas. Edição de 25 de agosto de 2013. Disponível em: <http://gizetaweb.globo.com/gizetadealagoas/noticia.php?c=229002>

QUERO SER GRANDE. Jornal Gazeta de Alagoas. Edição de 29 de maio de 2009. Disponível em: <http://maionese Cinco.blogspot.com.br/2009/05/coletivo-popfuzz.html>

QUINTANEIRO, Tania. **Processo Civilizador, Sociedade e Indivíduo na teoria sociológica de Norbert Elias**. Belo Horizonte: Argemvm, 2010.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SABOURIN, Eric. Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 23, n. 66

SAVAZONI, Rodrigo. **Novos Bárbaros**: A Aventura Política do Fora do Eixo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

SEBRAE. **Música Independente**: Estudos de mercado. ESPM. 2008. Disponível em: [http://201.2.114.147/bds/bds.nsf/C0AB6693C8A51634832574DC0046DA04/\\$File/NT0003908A.pdf](http://201.2.114.147/bds/bds.nsf/C0AB6693C8A51634832574DC0046DA04/$File/NT0003908A.pdf). Acessado em 15/08/2011

SILVA, Priscila L. Ludovico da. **O Conceito de *habitus* em Elias e Bourdieu.** s/d. Disponível em: <http://cienciassociais.ufsc.br/files/2015/03/Artigo-191.pdf> . Acesso em 14/04/2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. IN: VELHO, Otávio Guilherme. **O Fenômeno Urbano.** 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1973

SKIDMORE, Thomas. **Uma História do Brasil.** 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000

VILLA-LOBOS, Dado. **Dado Villa-Lobos: Memórias de Um Legionário.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

YÚDICE, George. 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 Cores, 2011.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

WEBER, Max. **Sociologia.** 7ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1999.

ANEXOS

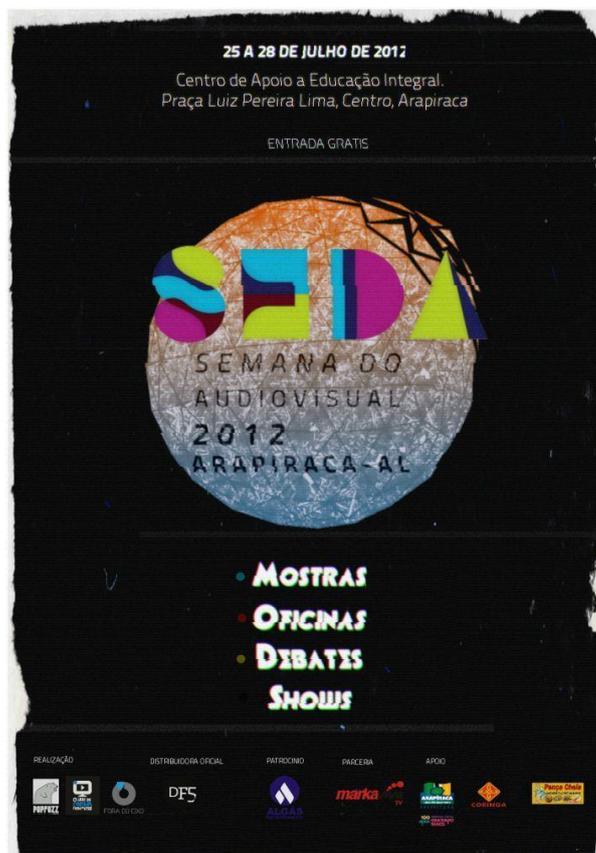
Anexo A - Cartazes dos eventos realizados pelo Coletivo Popfuzz em parceria com o Circuito Fora do Eixo.

Figura 18 - Cartaz da primeira edição do Festival Grito Rock em Maceió, 2010.



Fonte: Reprodução de <http://www.overmundo.com.br/overblog/popfuzz-promove-grito-rock-em-maceio-e-arapiraca>

Figura 19 - Cartaz do SEDA, realizado em 2012



Fonte: Reprodução de <https://www.flickr.com/photos/popfuzz/>

Figura 20 - Cartaz de divulgação do Festival Maionese 6, em 2010

Popfuzz Apresenta:

Maionese 6

Local: DESmaio
(av. Sá e Albuquerque, 674, Jaraguá)

R\$ 20,00 os dois dias.
R\$ 12,00 cada dia.
(antecipado)

Sexta - 28 de Maio de 2010

Bonança (AL)
A.S.U (AL)
Nothing is Impossible, Charlie! (AL)
Projeto Sonho (AL)
Gato Negro (AL)
My MIDI Valentine (AL)
Lê Almeida (RJ)
Cross The Breeze (AL)
Pale Sunday (SP)
Super Amarelo (AL)

Sábado - 29 de Maio de 2010

Imprensa Anônima (AL)
Morra Tentando (AL)
Adrenaline (AL)
Nublado (PB)
Coisa Linda Sound System (AL)
Plástico Lunar (SE)
Calistoga (RN)
Baztian (AL)
Vendo 147 (BA)
Dad Fucked and the Mad Skunks (AL)

Também em 24 a 28 de Maio:
Oficinas e pocketshows

Pontos de venda:
Botequim Paulista
e Estúdio Poker.

Para mais informações:
festivalmaionese.com.br/
popfuzz.com.br/

guarde este panfleto e concorra a prêmios e vantagens!

Patrocínio: **GAMA** Engenharia de Recursos Hídricos Ltda.

Apoio: **Plano B** Prefeitura Municipal de Jaraguá

Secretaria de Estado da Cultura **ALAGOAS**

SEBRAE

markaviva TV

SIRVA-SE

Realização: **FORA DO EIXO**

POPFUZZ



Fonte: Retirado da página do Festival <https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

Figura 21 - Cartaz de divulgação do Festival Maionese 7, em 2011



Fonte: Retirado da página do Festival <https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

Figura 22 – Cartaz de divulgação do Festival Maionese 8, em 2012

*** LINE UP ***

Dia 09/11 (sexta)	Dia 10/11 (sábado)
18:00- Banda Q.I.	18:00- Banda Q.I.
18:40- Los Prego	18:40- Tequila Bomb
19:20- Capona (RR)	19:20- Katty Winne
20:00- Lado Oeste	20:00- Baztian
20:40- Adrenaline	20:40- Sin Ayuda (SP)
21:20- Red Boots (RN)	21:20- Gato Negro (RR)
22:00- Morra Tentando	22:00- Cris Braun & Os Fabulosos
22:40- Monster Coyote (RN)	22:40- Hierofante Púrpura (SP)
23:20- Leptospirose (SP)	23:20- Coffeeshop
00:00- Absurdos	00:00- Johnny Hooker & Candeias Rock City (PE)
01:00- Macaco Bong (MT)	01:00- Garage Fuzz (SP)
01:40- Truckfighters (SUE)	01:40- Bidê ou Balde (RS)

INGRESSO: MEIA/SOCIAL R\$ 15
COMBO SOCIAL R\$ 25

LOCAL: ARMAZÉM 112
AV. WALTER ANANIAS (ANTIGA AV. MACEIÓ)
BAIRRO JARAQUÁ

Figura 23 - Cartaz de divulgação do Festival Maionese 9, em 2013

Lineup:

Sexta-feira (08/11):	Sábado (09/11):
Didscratch (AL)	The Doses (AL)
Troco em Baía (AL)	Rtaque Cardíaco (AL)
Medialunas (RS)	Dof LáFá (AL)
Single Parents (SP)	Zefirina Bomba (PB)
Xique Baratinho (AL)	Os Nelsons (BR)
Lupe de Lupe (MG)	Foxy Trio (PE)
Mopho (AL)	Abismo (AL)
Autoramas (RJ)	Necronomicon (AL)
	Zander (RJ)
	Mukeka di Rato (ES)

Local: Armazém Uzina

Ingressos antecipados:

8/11 e 9/11
Até 18 horas

Meia/Social - R\$20,00
Combo Social (2 dias) - R\$30,00

Pontos de venda: Boteguin Paulista, Stúdio Poker, Mausoléu Rock Store e Sede Popfuzz

Contato: (81) 9825 9694
facebook.com/festival.maionese
maionese.popfuzz.com.br

Patrocínio: Sesi, Macaré, Braskem, Sesc, CBR, etc.

Apoiado: etc.

Integrado: etc.

Realização: etc.

Fonte: Retirado da página do Festival <https://www.facebook.com/Festival.Maionese/>

Anexo B: Carta de Princípios¹²⁵ da rede Fora do Eixo

(Documento elaborado em 2009, durante o II Congresso Fora do Eixo junto ao Prof. Dr. Ioshiaqui Shimbo, uma das principais lideranças de economia solidária do país)

Preâmbulo

1. O Fora do Eixo é uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura pautados nos princípios da economia solidária, do associativismo e do cooperativismo, da divulgação, da formação e intercâmbio entre redes sociais, do respeito à diversidade, à pluralidade e às identidades culturais, do empoderamento dos sujeitos e alcance da autonomia quanto às formas de gestão e participação em processos sócio-culturais, do estímulo à autoralidade, à criatividade, à inovação e à renovação, da democratização quanto ao desenvolvimento, uso e compartilhamento de tecnologias livres aplicadas às expressões culturais e da sustentabilidade pautada no uso e desenvolvimento de tecnologias sociais.

2. São ainda valores do Fora do Eixo a substituição da noção de interesse pela de valores no cotidiano do trabalho dos artistas, produtores e bandas, a substituição do foco nos produtos pelo foco nos processos, a substituição da racionalidade instrumental pela racionalidade comunicativa (dialógica) nas relações de trabalho e produção artístico-cultural e substituição dos valores de individualismo pelos valores de associativismo / cooperativismo.

3. Constituem-se em pilares e eixos de atuação do Fora do Eixo o conjunto de estratégias de sustentabilidade, de circulação, de comunicação e de emprego de tecnologias informação, de sonorização, palco e iluminação e software livre.

4. As ferramentas desenvolvidas a fim de dar consecução a cada um dos pilares de atuação do Fora do Eixo devem ser desenvolvidas de forma integrada, orgânica, transversal, interdependente e interpenetrante, de modo a constituir o

¹²⁵ Disponível em <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios/>

chamado Sistema Fora do Eixo de Cultura, que tende a suplantiar a lógica do modelo ainda predominante de indústria cultural (as majors e seu modus operandi contratual) pela lógica do “mercado médio” cultural, pautado pelos princípios da economia do comum aplicados às cadeias produtivas da economia da cultura.

5. O Fora do Eixo é composto por Coletivos Locais de cada cidade ou município onde exista um núcleo ou célula de produção cultural, denominados de “Pontos Fora do Eixo”, cuja adesão do indivíduo no coletivo é livre, espontânea, esclarecida e consciente. Tais coletivos articulam-se em circuitos estaduais e regionais econômicos, de produção, formação, circulação e comunicação, que se fazem representar por um Colegiado Regional, capilarizando, assim, os preceitos e projetos da rede como um todo.

6. O Sistema Fora do Eixo de Cultura sintetiza o modus operandi de atuação do Fora do Eixo. É integrado por entidades as quais, com suas estruturas de funcionamento, estabelecem um fluxo de atuação integrado e sistêmico em prol do fortalecimento da cadeia produtiva cultura.

7. Para dar vazão a cada um dos pilares de atuação do Fora do Eixo, diversos projetos são desenvolvidos como ferramentas para concretizar aqueles que são os objetivos do FdE.

8. Além dos princípios e valores acima enunciados, os participantes do Fora do Eixo também convencionam quanto à adoção das seguintes diretrizes e premissas, elencadas conforme os enunciados abaixo:

8.1 – Intercâmbio, transversalidade e delegação

a) Formular e colaborar com o desenvolvimento de políticas públicas para a cultura, promovendo a atuação política com identidade representativa do FdE;

b) Estimular as redes sociais municipais, estaduais e regionais com vistas a valorizar as parcerias com outros grupos afins;

- c) Integrar e estabelecer uma relação compartilhada com grupos parceiros de princípios semelhantes, redes e movimentos sociais;
- d) Incentivar o debate e a formação de fóruns representativos no campo da cultura e afins;
- e) Promover o intercâmbio entre os coletivos da rede e com os grupos afins, fomentando a transversalidade das ações do FdE, dos parceiros e das políticas públicas em geral;

8.2- Identidade, Diversidade e Autonomia

- a) Questionar e enfrentar as práticas hegemônicas dos modos de produção, circulação e fruição com ênfase no campo da cultura;
- b) Respeitar as diferenças e diversidades de condições étnicas, religiosas, culturais, linguísticas, estéticas, etárias, físicas, mentais, de gênero, de orientação sexual e outras;
- c) Estimular, difundir e integrar a diversidade das expressões sócio-culturais e artísticas, garantindo espaços de valorização e de respeito a essa diversidade;
- d) Promover o empoderamento dos indivíduos e coletivos dentro dos princípios da economia solidária e economia do comum.;
- e) Fomentar a produção criativa, autoral, independente do mercado vigente e interdependente entre os grupos afins;
- f) Valorizar socialmente o trabalho humano na perspectiva da igualdade de condições e da polivalência individual e coletiva;
- g) Equilibrar a relação entre o trabalho manual e o intelectual com vistas a valorização equânime de ambas as práticas;

8.3 – Gestão e Sustentabilidade

- a) Fomentar a criação de moedas sociais nos coletivos da rede;
- b) Viabilizar a formação, produção, circulação e fruição, fomentando as trocas de serviços, produtos e saberes entre os coletivos, seus membros e parceiros;
- c) Orientar as ações para satisfação das necessidades individuais e coletivas de maneira equânime, justa e solidária;
- d) Adotar os critérios de territorialidade no estabelecimento das políticas do FdE;
- e) Fomentar o desenvolvimento da cadeia produtiva da cultura, promovendo alternativas de sustentabilidade pautadas no uso de tecnologias sociais e na perspectiva solidária;
- f) Fomentar a renovação de frentes de atuação, agentes e tecnologias, estimulando a criação experimental em todo os processos e produtos associados à atividade do FdE;
- g) Promover a democratização e universalização do acesso aos bens e serviços culturais;
- h) Estimular ações considerando o impacto ambiental e impulsionar as práticas de preservação, incentivando a utilização sustentável dos recursos renováveis;

8.4 – Inovação e Comunicação

- a) Estimular a criação, desenvolvimento e utilização de tecnologias livres, sociais e de código aberto referente ao direito autoral e propriedade intelectual, fomentando o uso de plataformas criadas pelos coletivos e parceiros;
- b) Garantir a difusão, o compartilhamento e o livre acesso às tecnologias do Fora do Eixo bem como outros conhecimentos livres;
- c) Valorizar a troca contínua, colaborativa e a atualização de informações entre os coletivos da rede;

d) Estimular as práticas de comunicação livre, bem como parcerias com veículos de informação públicos, comunitários, independentes e outros, que não estejam ligados a grandes grupos ou conglomerados do setor;

8.5 – Formação e Conscientização

a) Estimular a formação e a ressignificação contínua do processo, dos coletivos e seus membros, atingindo os agentes internos e externos;

b) Criar ferramentas de formação e qualificação dos agentes, promovendo a multiplicação do processo e do conhecimento cooperativo, solidário e coletivo;

c) Estimular a consciência e a clareza do processo nos indivíduos e coletivos da rede, promovendo a formação crítica dos agentes e do público;

d) Estar sempre alerta;

e) Estimular a disciplina e a liberdade;

f) Estimular a autocrítica, a humildade, a honestidade e o respeito nas relações sociais e ambientais;

g) Valorizar a essência do ser humano ao invés da posse;

h) Criar lastro através do trabalho gerando o equilíbrio entre o discurso e a prática;

i) Garantir a competência técnica dos setores produtivos no desenvolvimento de suas ações;